

Udo Reinhardt  
Arachne und die Liebschaften der Götter

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN - REIHE PARADEIGMATA**

herausgegeben von Bernhard Zimmermann  
in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker

**Band XX22**

Für  
Michael von Albrecht,  
Gebhard Kurz  
und Hermann Walter

als Zeichen der Wertschätzung und Verbundenheit

Udo Reinhardt

## **Arachne und die Liebschaften der Götter**

Eine Mythennovelle aus Ovids *Metamorphoses*  
mit ihrer literarischen und bildlichen Rezeption bis zur Gegenwart

ROMBACH VERLAG

Mit dankbaren Gefühlen  
für Bernhard Zimmermann,  
dessen Aufgeschlossenheit und Vermittlung  
auch diese Publikation zum Mythos zu verdanken ist.

*Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Hans-Christian Riechers

Umschlag: *Die Metamorphose der Arachne zur Spinne*, Holzschnitt zu Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus*, aus der deutschen Übersetzung Ulm 1473

Umschlaggestaltung: typo/grafik/design, Herbolzheim i.Br.

Satz: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg im Breisgau

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-XXXX-X

## Vorbemerkung zu Voraussetzungen und Anliegen

Kennen Sie Arachne? „Noch nie gehört“, werden viele auf diese Frage antworten in einer Zeit, die immer weniger von der traditionellen Kultur des Gedächtnisses geprägt ist, dafür umso mehr vom weitgehenden Verlust an historischem Bewusstsein und von zunehmend totaler digitaler ‚Vernetzung‘ (übrigens auf den Spuren Arachnes, die seit 2004 einer aktuellen archäologischen Objektdatenbank ihren Namen gab). Eher kennt man schon, zumal in Cineastenzirkeln, den Titel des Horrorfilms *Arachnophobia* (USA 1990; Drehbuch: Don Jakoby; Regie: Frank Marshall, mit Jeff Daniels als Dr. Ross Jennings); das Fremdwort des Titels setzt sich zusammen aus altgriech. *phóbos* = ‚Furcht‘ und eben *aráchnē* = ‚Spinne‘. Was panische Angst vor z.T. unheimlichen Wesen aus der Klasse der Gliederfüßer mit der mythischen Gestalt Arachne zu tun haben könnte und was sich sonst noch mit ihr verbindet in über zweitausend Jahren europäischer Kulturtradition, das findet sich in diesem Buch.

Die Basispublikation ‚Der antike Mythos, Ein systematisches Handbuch‘ (2011) behandelte den kulturellen Gesamtkomplex in Verbindung mit mythischen Einzelstoffen der frühgriechischen, hellenistischen und auch römischen Tradition. Die ergänzende Publikation ‚Mythen – Sagen – Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen‘ (2012) galt dem weiteren Umfeld des europäischen *folktale* in Verbindung mit der Motivforschung. Diese neue Publikation befasst sich einerseits mit dem interessanten **Einzelstoff ‚Arachne‘**, bei dem allerdings im Vergleich zur kurzen Behandlung in MH 376-378 die Ovidversion ausführlicher interpretiert sowie die weitere literarische Tradition in der Antike und überblicksweise die spätere textliche und bildliche Rezeption gründlich aufgearbeitet wird.

Andererseits geht es um das nicht minder reizvolle **Einzelmotiv ‚Liebschaften der Götter‘**, das, mit Ovids klassischer Version des Arachnestoffes eng verbunden, gegenüber der tabellarischen Behandlung in MH 165ff. (unter den Einzelgottheiten jeweils Rubrik L), dem knappen Abriss in MH 243-245 (Heroinnen in vorwiegend patriarchalischem Blickwinkel) und der wiederholten Berücksichtigung in verschiedenen Motivreihen von MSM (z.B. 241-268 zu ‚Königskind‘, 285-289 zu ‚Mädchen im Turm‘, 359-364 zu ‚Verstellung‘, 398-411 zu ‚Frauennötigung‘) hier vor allem in den beiden Exkursen im Mittelpunkt steht. Damit ergibt sich aus den vorgenannten Kriterien für dieses Buch folgende **Gesamtdisposition**:

**(Teil A)** In seinem Hauptwerk *Metamorphoses* erzählt der römische Dichter Ovid von dem spektakulären Wettstreit zwischen Athene/Minerva, der Göttin der Webkunst, und Arachne, einer genialen Weberin aus Lydien (6,5-147). Eine gründliche **Neuinterpretation** dieser Textpassage wird ergeben, dass der mythische Stoff mit ganz isoliertem Erzählkern zurückgeht auf eine Mythennovelle aus der Zeit des Hellenismus (2./1. Jhd. v. Chr.), deren Ansatz mit Arachne als Muster menschlicher Hybris Ovid offenbar umgedeutet hat in einer für sein künstlerisches Selbstverständnis spezifischen Weise. Dabei wirkte der *locus classicus* aus Ovid in der europäischen Kunsttradition vor allem durch den Katalog göttlicher Skandalgeschichten (*caelestia crimina* 6,130) aus Arachnes Teppich (6,103-126), der Liebschaften von Zeus/Jupiter und anderen einschlägig bekannten Göttern enthält. Ergänzend wird **Exkurs 1** die wesentlichen literarischen und bildlichen Belege dieses Motivs in der Antike behandeln (bis hin zu den Zeugnissen der christlichen Apologeten).

**(Teil B)** Zu den wichtigsten neueren Bildbelegen des Stoffes gehört der Zyklus im **Arachnezimmer der Landshuter Stadtresidenz**, dessen Wände und Deckengewölbe vor allem der vorher in Mantova tätige Niederländer Herman Posthumus im Jahr 1542 ausmalte. Nach der Präsentation des komplexen Geflechts von 25 Einzelszenen wird hier das Bildprogramm als Ganzes gewürdigt, auch in seiner ikonologischen Tendenz, die weitgehend durch die Nachbarzimmer bestimmt ist. Einen reizvollen Kontrast bietet die etwa gleichzeitige Behandlung des Arachnestoffes durch den Nürnberger Dichter Hans Sachs. Demgegenüber wird sich **Exkurs 2** ergänzend auf weitere Bildzyklen zum Thema ‚Amori degli Dei‘ bzw.

„Amori di Giove“ im italienischen Cinquecento beziehen, und zwar nicht nur bei Perino del Vaga/Jacopo Caraglio (1527/30) und Correggio (1530-34), sondern auch in einem hier neu erschlossenen Zyklus von Perino del Vaga bzw. Giulio Romano (um 1530/40).

(Teil C) Abschließend werden im Anschluss an die bisher zur literarischen Stoffgeschichte grundlegende Monographie der Komparatistin Sylvie Ballestra-Puech (2006) weitere wichtige **Rezeptionsglieder des Arachnestoffes** in der europäischen Kulturtradition von der Antike bis zur Moderne vorgelegt, am Rande auch vereinzelte Zyklusdokumente des Motivs der göttlichen Liebschaften (z.B. Spenser, Shakespeare). Dabei beschränken sich die **literarischen Belege** vor allem auf stoffliche Highlights der älteren Tradition (z.B. *Ovide moralisé* um 1310/20, Boccaccio um 1350/65, Christine de Pizan um 1400/05, Edmund Spenser um 1590) und einige wesentliche Nachträge (außer Hans Sachs z.B. Ronsard, Spenser, Marlowe, John Gay, Goethe, Georg Ebers). Der schon in MH und MSM vorliegenden Gleichrangigkeit von literarischen und bildlichen Darstellungen folgend, spielen aber auch die wesentlichen **Bildzeugnisse** des Arachnestoffes eine Rolle<sup>1</sup>, einerseits markante Stationen aus den textbegleitenden Illustrationen zu Ovids *Metamorphoses* von der *Bible des Poètes* bis um 1800, andererseits die wichtigsten Einzelbildentwürfe (z.B. Tintoretto um 1544, Rubens 1636/38, Velásquez 1644-48, Luca Giordano um 1695, Peter von Cornelius 1807/08).

Insgesamt wird also die Verbindung eines relativ bekannten antiken Einzelstoffes mit einem geläufigen antiken Einzelmotiv exemplarisch in ihrer rezeptionsgeschichtlichen Relevanz dargestellt, und zwar (ebenso wie schon in MH und MSM) vor allem für die literarische und ikonographische Praxis von Universität und Fachwissenschaften (Klassische Philologie/Archäologie, Literatur- und Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte), aber auch für ein breiteres Publikum. Daher sind speziell die Einleitung zu Ovid und die folgende Interpretation (Teil A) allgemeinverständlich formuliert; den Gesamtüberblick zum Verlauf der Untersuchung erleichtern jeweils Kapitelüberschriften; die bibliographischen Angaben am Schluss beschränken sich weitgehend auf die herangezogene Literatur. Andererseits sind die abschließenden Register entsprechend dem in MH und MSM vorgelegten Standard im Blick auf den Fachmann eher ausführlich angelegt.

Am Anfang dieser Publikation stand eine photographische Dokumentation des Landshuter Arachnezimmers (Juni 2004) im Blick auf einen Vortrag zum Schuljubiläum im Hans-Carossa-Gymnasium Landshut (20. Oktober 2004). Für nachhaltige Unterstützung in dieser frühen Phase und stetige geduldige Förderung in der Folgezeit, etwa durch Hinweise auf Neuerscheinungen und Überlassung von Literatur, bin ich Werner Ebermeier/Landshut sehr dankbar. Weitere wichtige Schritte waren ein philologisch-textkritischer Fachbeitrag (2010) mit der Aufdeckung eines rund 800 Jahre alten Fehlers im üblichen Ovidtext und die literarische Einordnung als hellenistische Mythennovelle mit erheblichem Eigenanteil Ovids in MH 376-378. Für die Überlassung des gesamten Bildmaterials zur textbegleitenden Druckgraphik zwischen *Bible des Poètes* und den letzten großen Illustrationszyklen zu Ovids *Metamorphoses* um 1800 bin ich Hermann Walter (Mannheim) verpflichtet, für mancherlei Hilfe bei den altfranzösischen Texten Gunda Grün (Wölsickendorf), bei den englischen Texten Willy Barth (Mainz), für die Aufnahme in die Reihe und ins Programm des Verlags erneut Bernhard Zimmermann und Torang Sinaga, für die optimale Lektoratsbetreuung nun schon zum dritten Mal Hans-Christian Riechers (alle Freiburg/Br.). Vor allen anderen gilt mein Dank dem treuen Kollegen Gebhard Kurz (Mainz), der nach MH und MSM auch dieses neue Projekt mit offenen Augen und viel kritischem Sachverstand begleitet hat. *Last but not least* ist meine Frau Gisela zu nennen, die mir wiederum den Rücken freigehalten und zur Finanzierung der Publikation erneut ihren Beitrag geleistet hat.

---

<sup>1</sup> Besondere Abkürzungen: \* Farbabbildung; ° keine Abbildung; AK = Ausstellungskatalog; Dia(theke Vf.).

## INHALT:

Vorbemerkung zu Voraussetzungen und Anliegen	5
Inhalt	7
TEIL A: Arachne in Ovids <i>Metamorphoses</i>	8
1. Der Dichter Ovid: Persönlichkeit und Gesamtwerk	8
2. Zu Stellung und Bedeutung der Arachnegeschichte in den <i>Metamorphoses</i>	10
3. Erzählerische Voraussetzungen und Exposition (6,1-52)	11
4. Die Vorbereitungen zum Wettstreit (6,53-69; mit Motivparallelen)	15
5. Der Teppich der Athene/Minerva (6,70-102)	19
6. Der Teppich der Arachne (6,103-128)	24
7. Der Ausgang des Wettstreits (6,129-147)	40
8. Ovids Arachnegeschichte im Vergleich mit ihren antiken Stoffparallelen	42
9. Zur Bewertung der Arachnegeschichte im Gesamtrahmen der <i>Metamorphoses</i>	47
Exkurs 1: Antike Literatur- und Bildzyklen zu ‚Amores Iovis‘ und Verwandtem	52
a. Griechisch-römische Literatur	52
b. Römische Mosaikzyklen	59
c. Christlich-apologetische Literatur	62
TEIL B: Das Arachnezimmer in der Landshuter Stadtresidenz (1542)	78
1. Der Einzelraum im Rahmen des Gesamtkomplexes	78
2. Das Arachnezimmer I: Vorgeschichte und Vorbereitungen des Wettstreits	80
3. Das Arachnezimmer II: Die Bildfelder zum Teppich der Athene/Minerva	81
4. Das Arachnezimmer III: Die Bildfelder zum Teppich der Arachne	82
5. Das Arachnezimmer IV: Die Bildfelder zum Ausgang der Geschichte	86
6. Zur Bewertung des Arachnezimmers (auch im Vergleich zu den Nebenräumen)	86
7. Ergänzung und Kontrast: Arachne in Gedichten von Hans Sachs (1539/1545)	91
Exkurs 2: Bildzyklen zu ‚Amori degli Dei‘ bzw. ‚Amori di Giove‘ im Cinquecento	95
a. Perino del Vaga/Caraglio, ‚Amori degli Dei‘ (1527/30)	95
b. Correggio, ‚Amori di Giove‘ (1530-34)	98
c. Perino del Vaga bzw. Giulio Romano, ‚Amori di Giove‘ (um 1530/40)	101
d. Weitere Bildzyklen zu derselben Thematik	105
TEIL C: Zum Arachnestoff in der europäischen Kulturtradition	110
1. Die Besonderheit des Arachnemythos: Narratives und Deskriptive	110
2. Arachne in Antike und Mittelalter	111
3. Die große Zeit des Arachnestoffes in Renaissance, Manierismus und Barock	127
a. Textbegleitende Illustrationszyklen zu Ovids <i>Metamorphoses</i> bis um 1800	128
b. Einzelbildentwürfe aus dem 16.-18. Jahrhundert	136
c. Literarische Rezeptionsdokumente aus dem 16.-18. Jahrhundert	146
4. Arachne in Klassizismus und 19. Jahrhundert	161
5. Arachne in Moderne und Postmoderne	167
6. Die Dominanz des moralisierenden Ansatzes als Fazit der Arachnerezeption	174
Literatur (Auswahl)	175
Abbildungsverzeichnis	177
Register	179

## TEIL A: ARACHNE IN OVIDS *METAMORPHOSES*

Zur Zeit des römischen Kaisers Augustus (27 v. - 14 n. Chr.) erlebte das römische Reich nach den langen Leiden der Bürgerkriege mit dem schrecklichen Finale zwischen Caesars Überschreitung des Rubicon 49 v. Chr. und der Niederlage des Marcus Antonius in der Schlacht von Actium 31 v. Chr. eine längere Friedensphase mit einem großen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung. Zu den bedeutenden Dichtern der ‚augusteischen Klassik‘ gehörte neben dem aus Norditalien stammenden Epiker *Vergil* (70-19 v. Chr.; Hauptwerk: *Aeneis* in 12 Büchern, 29-19 v. Chr.) und dem aus Süditalien stammenden Lyriker *Horaz* (65-8 v. Chr.; Hauptwerke: ‚Oden‘ (*Carmina*), Buch 1-3: 23 v. Chr., Buch 4: 14/13 v. Chr.; *Ars poetica* 14 v. Chr.) der aus Mittelitalien stammende *Ovid*.

### 1. Der Dichter Ovid: Persönlichkeit und Gesamtwerk

In seinem Spätwerk ‚Trauergedichte‘ (*Tristia*), das nach der Verbannung durch Augustus auch als eine Art Bittschrift zwischen 8 und 12 n. Chr. entstand, findet sich – zugleich als Rechtfertigung vor dem Kaiser – eine *poetische Autobiographie* (4,10), die heute noch einiges über Leben und Werk des Dichters verrät. Danach wurde Publius Ovidius Naso mitten im schrecklichen Perusinischen Krieg geboren, am 20. April des Jahres 43 v. Chr., als zweiter Sohn einer Besitzbürgerfamilie im mittelitalischen Sulmo (heute Sulmona/Abruzzen). Zusammen mit seinem genau ein Jahr älteren Bruder kam er schon früh zur weiteren Ausbildung nach Rom, wo sich der Bruder vorwiegend für Rhetorik und Politik interessierte, der künftige Dichter insgeheim schon für Poesie und die Musen. Im Rückblick erscheint die damalige Situation in der pointierten Formulierung (4,10,24-26): „Ich versuchte, vom Versmaß nicht gebundene Worte [= Prosa] zu schreiben. Doch ganz von selbst fand ein Gedicht zu seinen passenden Rhythmen, und was ich auch zu schreiben versuchte, war ein Vers (*et quod temptabam scribere, versus erat*).“ Nach dem frühen Tod des Bruders und der Wahrnehmung erster politischer Ämter wendete sich Ovid endgültig der Dichtkunst zu; als Vorbilder nennt er die Größen seiner Zeit, Vergil und Horaz, Properz und Tibull.

Im Anschluss an die bedeutenden Elegiker Cornelius Gallus, Tibull und Properz erschienen um 25/20 v. Chr. Ovids ‚Liebesgedichte‘ (*Amores* in 5 Büchern; 2. erhaltene Auflage um 1 v. Chr. in 3 Büchern). Eine originelle Mischung aus Epos (mythischer Stoff), Tragödie (große Monodien) und Elegie (Grundmotiv der verlassenen Geliebten) bieten die seit 15 v. Chr. entstandenen ‚Heroinnenbriefe‘ (*Heroïdes*), die fünfzehn fiktive Einzelbriefe von bedeutenden Frauen des Mythos enthalten (z.B. Penelope, Phaidra, Ariadne, Medeia; einen Sonderfall am Schluss stellt die frühgriechische Lyrikerin Sappho dar); als spätere Ergänzung kamen noch drei Briefpaare hinzu (Paris-Helena, Leandros-Hērō, Akontios-Kydippe). Die im Jahr 12 v. Chr. entstandene Tragödie *Medea*, wohl im Anschluss an das gleichnamige Frühwerk des Euripides (431 v. Chr.), wurde als Einzelwerk, das aus dem Rahmen der übrigen Dichtungen Ovids herausfiel, nicht weiter überliefert. Eine Mischung aus Lehrgedicht und Elegie bietet dann die ‚Liebeskunst‘ (*Ars amatoria*), deren beide ersten Bücher (um 1 v. - 1 n. Chr.) sich an die Männer wenden, das dritte (um 2 n. Chr.) als Nachtrag an die Frauen. Eine witzige Replique bieten die um 2 n. Chr. verfassten ‚Heilmittel gegen Liebe‘ (*Remedia amoris*), die wie alle anderen erhaltenen Frühwerke im elegischen Distichon verfasst sind.

Wenn sich Ovid am Anfang seiner Autobiographie (*Tristia* 4,10,1) als ‚Spieler zärtlicher Liebesgedichte‘ (*tenerorum lusor amorum*) einführt, so passt dazu die spätere Selbsteinschätzung (65ff.), sein weiches, für Cupidos Pfeile nicht uneinnehmbares Herz sei schon durch einen geringen Anlass erregbar gewesen, allerdings ergänzt durch die Einschränkung, dass diesem für die Liebe leicht zugänglichen Naturell zum Trotz (67) mit seinem Namen keine Skandalgeschichte (*fabula nulla* 68) verbunden gewesen sei. Immerhin berichtet er anschließend von drei Ehen (69ff.), wobei ihm seine letzte Frau in die

Verbannung folgte, und von einer Tochter, die ihn zweimal zum Großvater machte, jedoch nicht von demselben Mann. Ovids Vater starb mit neunzig Jahren, wenig später auch die Mutter, beide noch vor der Verbannung des Sohnes (77ff.).

Als erstes Hauptwerk der Mittelphase schuf Ovid seine *Metamorphoses* (entstanden 1-8 n. Chr. in 15 Büchern; Versmaß: Hexameter), eine einmalige Mischung aus Lehrgedicht (rund 250 Verwandlungsgeschichten aus dem gesamten antiken Mythos) mit durchweg epischem Erzählcharakter, z.T. umfangreichen, an die Gattung Tragödie erinnernden Passagen (z.B. die Entscheidungsmonologe der Althaia in Buch 8,481-511 und der Myrrha in Buch 10,319-355), aber auch vereinzelt idyllisch-erbaulichen Partien (z.B. Philemon/Baukis: 8,618-729) und einigen Mythenburlesken (z.B. Zeus/Iuppiter, Io und Hera/Iuno: 1,588-624; Hermes/Merkur und Bantos: 2,683-707); Weiteres zu Inhalt und Struktur der Dichtung in Abschnitt 2.

Als zweites Hauptwerk der Mittelphase behandeln die *Fasti*, ein römischer Festkalender, verfasst im elegischen Distichon wie schon ihr poetisches Vorbild, die *Aitia* des hellenistischen Dichters Kallimachos (um 245 v. Chr.), mit Buch 1-6 nur die ersten sechs Monate des Jahres (Januar bis Juni). Dieser Umstand weist ebenso auf einen abrupten Abbruch von Ovids dichterischer Tätigkeit wie die Tatsache, dass die *Metamorphoses* nur durch ein auffallend kurzes Proöm von gerade einmal vier Versen eingeleitet werden. Ursache war die **Verbannung** durch Augustus im Jahr 8 n. Chr. ans ferne Schwarze Meer nach Tomi (dem heutigen Constanza in Rumänien); als offizieller Grund galt die Verstimmung des Princeps über die als allzu lasziv empfundene ‚Liebeskunst‘ (*Tristia* 2,7f.). Ganz anders Ovids spätere Rechtfertigung vor den toten Eltern und auch der Nachwelt (*Tristia* 4,10,89-90): „Wisst bitte (und ich habe nicht das Recht, euch zu täuschen), dass der Grund für die über mich verhängte Verbannung ein Missverständnis (*error*), nicht ein Verbrechen (*scelus*) war.“

Nun findet sich in den *Metamorphoses* auch die Geschichte des thebanischen Heros Aktaion (3,143-252), der bei der Jagd zufällig und ohne jede böse Absicht die jungfräuliche Jagdgöttin Artemis/Diana nackt beim Bade erblickte. Trotzdem bestrafte die indignierte Göttin den *voyeur par hasard* damit, dass er, zum Hirsch verwandelt, von seinen eigenen Hunden zerrissen wurde. Eingeleitet wird diese Geschichte mit folgendem auffälligen Kommentar des Dichters (3,141-142): „Doch wenn du es genau ermittelst, wirst du an Aktaion kein Verbrechen (*scelus*) finden, sondern eine Schuld der Göttin des Zufalls (*Fortunae crimen*); denn was für ein Verbrechen lag in dem Missverständnis?“ (*quod enim scelus error habebat?*). Aufgrund der auffälligen Identität der Begriffe *scelus* und *error* an beiden Stellen hat man immer wieder vermutet, dass Ovid mehr oder weniger unabsichtlich Augenzeuge und Mitwisser bei einem Sittenskandal im Kaiserhaus geworden sein könnte, z.B. im Umfeld von Augustus' Tochter Iulia, bekanntlich dem ‚Schwarzen Schaf‘ der kaiserlichen Familie.

Nach rund drei erfüllten Jahrzehnten als weithin bekannte Persönlichkeit im Mittelpunkt der damaligen Schickleria in der pulsierenden Hauptstadt Rom musste Ovid sein neues, auf das Nötigste reduziertes Leben am äußersten Rande der kultivierten Welt als persönliche Katastrophe empfinden. Die beiden im elegischen Distichon geschriebenen Spätwerke, ‚Trauergedichte‘ (*Tristia*, um 8-12 n. Chr., in 5 Büchern) und ‚Briefe vom Schwarzen Meer‘ (*Epistulae ex Ponto*, um 12-16 n. Chr., in 4 Büchern), schwanken bei einer larmoyanten Grundstimmung zwischen Hoffnung auf Begnadigung und Rückberufung nach Rom einerseits, Klagen über die Trostlosigkeit der Lebensverhältnisse sowie Verzweiflung und Resignation andererseits. Erlösender Schlusspunkt dieser Leidenszeit war der **Tod** des Dichters im Exil gegen Ende des Jahres 17 oder am Anfang des Jahres 18 n. Chr.

Zu seiner Zeit, in der weiteren römischen Kaiserzeit bis zur Spätantike und auch noch im Früh- und Hochmittelalter war Ovid vor allem bekannt und geschätzt als erotischer Dichter (speziell durch seine Frühwerke *Amores*, *Ars amatoria* und *Remedia amoris*). Dabei stand er immer im Schatten Vergils, der als römischer Nationaldichter (aufgrund der *Aeneis*) und zugleich als *poeta christianus* gesehen wurde (aufgrund der in 4. Gedicht der *Eclogae*

behandelten Geburt eines göttlichen Kindes, das man schon früh mit Christus identifizierte). Der mittelalterliche Paradigmenwechsel vom Zeitalter des Vergil (*aetas Vergiliana*, bis um 1300) zum Zeitalter Ovids (*aetas Ovidiana*, ab etwa 1300) ergab sich endgültig mit jenem anonymen Kleriker, der um 1310/20 die Hauptgeschichten aus Ovids *Metamorphoses* und einige weitere antike Mythen im sog. *Ovide moralisé* (um 1310/20) in moraltheologisch-allegorischen Interpretationen vorlegte. Seither stand **Ovids Hauptwerk eindeutig im Mittelpunkt des Interesses**, nicht nur in Spätmittelalter, Renaissance, Manierismus und Barock, sondern nach erneutem Paradigmenwechsel von den Hauptwerken der römischen Poesie zu den ‚griechischen Originalgenies‘ (Homer, *Ilias/Odyssee*; attische Tragiker) seit dem europäischen Klassizismus (ab etwa 1760) durchgehend bis in Moderne und Postmoderne. Zu den genialsten Einzelgeschichten in diesem großen Standardwerk der griechisch-römischen Mythentradition gehört die *story* von Athene/Minerva und Arachne.<sup>2</sup>

## 2. Zu Stellung und Bedeutung der Arachnegeschichte in den *Metamorphoses*

Wenn Ovid in den ‚Trauergedichten‘ (*Tristia* 1,117) hervorhebt, seine *Metamorphoses* seien in drei Pentaden gegliedert (*ter quinque volumina*), so ist es wohl kein Zufall, wenn das zweite Werkdrittel beginnt mit dem Mythos von Arachne, der genialen Weberin aus Lydien (6,1-147), während der Mythos vom Tod des **Orpheus**, des genialen Musikers aus Thrakien, durch die rasenden Mänaden am Beginn des dritten Werkdrittels steht (11,1-66). Den engen Zusammenhang beider Passagen unterstreicht auch das Detail, dass jeweils der Versschluss „für ein so wahnwitziges Wagnis“ vorkommt (*pro tam furialibus ausis*: 6,84 = 11,12; Näheres in Abschnitt 5). Das auffällige Faktum, dass es hier wie dort um künstlerische Gestaltung und ausgeprägte Kreativität geht<sup>3</sup>, legt den Gedanken nahe, dass Orpheus wie Arachne ganz bewusst gerade an diesen herausgehobenen Stellen jenes Hauptwerkes erscheinen, mit dem Ovid nachhaltig seine eigene literarische Genialität im Urteil der Neuzeit begründet hat.

Wenn weiterhin Ovid im **Proöm** der *Metamorphoses* nach dem Götteranruf mit der knappen Parenthese „Denn ihr habt euch (selbst) und jene (Gestalten) verwandelt“ (*nam vos mutastis et illas* 1,2) die beiden Grundtypen von Metamorphose benennt, nämlich Selbstverwandlung der Götter und Verwandlung anderer Wesen durch Götter<sup>4</sup>, so fällt auf, dass in der Exposition der Arachnegeschichte die Verwandlung der Göttin Athene/Minerva in eine alte Frau eine wesentliche Rolle spielt (ähnlich wie schon die Verwandlung der Göttin Hera/Iuno in Beroë, die Amme ihrer Rivalin Semele: 3,273ff.), während im Finale Arachne von Athene/Minerva in eine Spinne verwandelt wird. Demgegenüber ist in Ovids *Metamorphoses* die Anzahl von Geschichten, in denen gleich beide Grundtypen von Metamorphose vorkommen, eher begrenzt.

Und wenn man schließlich aus den letzten Büchern von Ovids *Metamorphoses* ergänzend die reizvolle Geschichte um den altitalischen Jahreszeitengott **Vertumnus** heranzieht, der sich bei seinem Liebeswerben um die schöne Nymphe **Pomona** nach diversen anderen Erscheinungsformen ebenfalls in eine alte Frau verwandelt und auf diese Weise doch Zugang in den verschlossenen Garten der noch verschlosseneren Angebeteten findet (14,654ff.)<sup>5</sup>, so wird allein schon im Vergleich mit dem großen Katalog von göttlichen Verwandlungen aus

---

<sup>2</sup> (a) Basistext: Anderson 1972, 39-42/151-172 (Text/Kommentar); Bömer 1976, 11-47 (Kommentar); Anderson 1977/88, 124-128 (Text/Textkritik); Albrecht 1994, 280-289 (Text/Übersetzung); (b) Sekundärliteratur: Rychner 1957, 5-26; Lausberg 1982, 112-123; Harries 1990, 64-82; Spahlinger 1996, 62-81; Pöschl 1999, 423-429; Albrecht 2000, 79-89, spez. 79 (mit A. 1: Literatur); Bömer/Schmitzer 2006, 155-158 (mit neuester Literatur 155); Ballestra-Puech 2006, 29-50; Johnston 2009, 1-22; Reinhardt 2011, 376-378 (mit A. 1427: Literatur).

<sup>3</sup> Vgl. auch den Beitrag von Voulikh 1999 (zu Piëriden/Musen, Arachne, Orpheus und Pygmalion).

<sup>4</sup> Reinhardt 2011, 347 A. 1337.

<sup>5</sup> Reinhardt 2011, 402-404 (mit A. 1500); Reinhardt 2012, 367 (im Rahmen von Motivreihe 4).

Liebesverlangen, die Arachne in ihrem Musterteppich thematisiert (6,103-126)<sup>6</sup>, aber auch in den weiteren Verwandlungen aus den warnenden Beispielen in den vier Ecken von Athenes Teppich (6,87-99) die zentrale Bedeutung der Arachne- und der Vertumnus-Pomona-Passage im Blick auf das Hauptthema von Ovids *Metamorphoses* deutlich.

Schon aufgrund dieser Beobachtungen ist davon auszugehen, **dass die Arachnegeschichte innerhalb der *Metamorphoses* eine ganz wesentliche Bedeutung hat**, und zwar sowohl literarisch im Blick auf das zentrale Thema des Werkes wie auch poetologisch für Ovids dichterisches Selbstverständnis. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass die ingeniöse Geschichte trotzdem zu keinem Zeitpunkt Eingang in den traditionellen gymnasialen Lektürekanon fand. Auch um dies zu ändern, ist dieses Buch entstanden.

Darüber hinaus interessiert im Folgenden die Stellung und Bedeutung der Arachnegeschichte am Beginn des 6. Buches im Vergleich mit der vorangehenden Geschichte vom Wettstreit zwischen *Musen und Piëriden* (5,294-678)<sup>7</sup> und mit den folgenden Geschichten von *Niobe* und ihren Kindern (6,148-312)<sup>8</sup>, den *lykischen Bauern* (6,313-381) und dem Wettstreit zwischen *Apollon und Marsyas* (6,382-400). Die bisherige Ovidforschung hat mit Recht betont, dass es in diesen fünf Mythen durchgehend um Bestrafung von menschlichen Wesen geht, die es wagen, sich mit göttlichen Wesen zu messen, und dass diese Serie von Geschichten somit einen thematisch zusammengehörigen Block innerhalb der *Metamorphoses* bildet.<sup>9</sup>

Nun entstand die Arachnegeschichte mit ihrem isolierten Erzählkern, mythengenetisch gesehen, wohl erst in hellenistischer Zeit, während die folgende Niobegeschichte mit dem Vorliegen aller konstitutiven Grundkategorien das Paradebeispiel eines frühgriechischen Mythos bietet.<sup>10</sup> Bei den drei Konkurrenzen zwischen sterblichen und göttlichen Wesen wurden allerdings in der bisherigen Forschung vorwiegend die Gemeinsamkeiten hervorgehoben, nicht hingegen jene wesentlichen Differenzierungen, mit denen Ovid die Piëriden einerseits, Arachne und Marsyas andererseits im Spannungsverhältnis zwischen traditionellem Mythosverständnis und zunehmend emanzipiertem dichterischem Selbstverständnis behandelt.

### 3. Erzählerische Voraussetzungen und Exposition (6,1-52)

Die eine Hauptperson der Arachnegeschichte, die Göttin *Athene/Minerva = Pallas = Tritonia*, ist als „Hintergrundfigur“<sup>11</sup> im vorangehenden Buch schon seit einiger Zeit präsent (ab 5,250ff.), speziell bei dem Wettstreit zwischen Musen und Piëriden (5,294-678), in dessen Verlauf von den Musen so eindrucksvolle Geschichten wie der Raub der Persephone/Proserpina durch Hades/Pluto (5,385-424) oder die Verfolgung der Nymphe Arethousa durch den elischen Flussgott Alpheios (5,577-641) erzählt werden; die Sequenz endet damit, dass die Piëriden als Strafe für ihre Niederlage in Elstern verwandelt werden. Auf dieses ganze Geschehen bezieht sich Ovid dann auch in der Exposition seiner neuen Geschichte (6,1-25):<sup>12</sup>

---

<sup>6</sup> Dazu Harries 1990, 69: „Arachne’s tapestry might well be entitled *Metamorphoses* ...“.

<sup>7</sup> Zum engen Zusammenhang beider Mythen z.B. Bömer 1976, 11: „Die Musen haben so die Pieriden bestraft (V 662ff.), Minerva straft Arachne (VI 129ff.) ...“; Harries 1990, 64-67. Albrecht 2000, 87 bescheinigt den Piëriden eine „dilettantenhafte Selbstüberschätzung“.

<sup>8</sup> Albrecht 2000, 88 sieht in Niobe „die perfekte Mutter“, in Arachne „die perfekte Künstlerin“.

<sup>9</sup> Z.B. Bömer 1976, 11 (Vorbemerkung zu 6,1-145); Albrecht 2000, 79.

<sup>10</sup> Reinhardt 2012, 18-20. Vgl. auch Rychner 1957, 24: „So eilt der Griffel des Dichters, um den Fall der Arachne mit dem Fall Niobe zu überbieten ...“.

<sup>11</sup> Bömer 1976, 11: „Minerva, die ‚Hintergrundfigur‘ des V. Buches [...] führt den Leser hinüber ins VI. Buch“.

<sup>12</sup> Dazu Bömer 1976, 12-17 (Kommentar); Harries 1990, 65f.; Spahlinger 1996, 65-69; Albrecht 2000, 84-87; Ballestra-Puech 2006, 30f., 33f.

Solchen Reden hatte Tritonia [= Athene/Minerva] ihr Ohr geliehen und die Lieder der Aoniden [= Musen] und ihren berechtigten Zorn [auf die Piëriden] gebilligt. Dann sprach sie bei sich: „Loben ist zu wenig; ich will auch selbst gelobt werden und nicht zulassen, dass meine göttliche Majestät ohne Strafe verachtet wird.“ Und sie richtete ihren Sinn auf den Untergang der Maionierin [= Lydierin] Arachne, von der sie gehört hatte, dass sie an Ruhm in der Webkunst ihr selbst nicht den Vortritt ließ. Nicht vom Stand oder der Herkunft ihres Geschlechts, sondern von ihrer Kunstfertigkeit her war sie berühmt. Ihr Vater, Idmon aus Kolophon, färbte saugfähige Wolle mit Purpurschnecken aus Phokaia; ihre Mutter war (schon) gestorben; doch auch sie war aus dem einfachen Volk und ihrem Mann ebenbürtig gewesen. Dennoch hatte sich Arachne durch ihre bemühte Tätigkeit überall in den Städten Lydiens einen Namen gemacht, obwohl sie, aus bescheidenem Haus stammend, im kleinen Hypaipa wohnte. Um ihr bewundernswertes Werk anzuschauen, verließen oft die Nymphen die Rebhänge ihres Tmōlosgebirges, verließen die Nymphen des Paktōlosflusses oft ihre Wellen. Und es machte ihnen Freude, nicht nur die fertigen Gewebe anzuschauen, sondern auch, wie sie entstanden (soviel Anmut zeigte sie bei der Ausübung ihrer Kunst), ob sie nun die rohe Wolle zu ersten Kugeln ballte oder ob sie unter ihren Fingern das Kunstwerk bearbeitete und die Schurwolle, die Nebelschleiern ähnelte, immer wieder anfasste und durch langes Ziehen geschmeidig machte, oder ob sie mit behendem Daumen die glatte Spindel drehte oder ob sie mit der Nadel Bilder stickte; man hätte den Eindruck gewinnen können, sie sei von Pallas als Lehrmeisterin ausgebildet worden. Doch genau das bestreitet Arachne und, schwer getroffen von der Annahme, von einer so großen Lehrerin ausgebildet zu sein, ruft sie: „Sie soll sich mit mir messen! Es gibt nichts, was ich bei einer Niederlage ablehnen würde“.

Dem Wettbewerb zwischen Musen und Piëriden im 5. Buch folgt also mit dem Wettstreit (Agon) zwischen Athene/Minerva und Arachne eine ganz ähnliche Geschichte. Das Ausgangsmotiv, dass eine Gottheit wegen mangelnder Beachtung ihrer Majestät<sup>13</sup> einem/einer Sterblichen schwere Bestrafung androht (6,3f.)<sup>14</sup>, findet sich immer wieder im antiken Mythos; vergleichbare Situationen bieten die Beschwerde der Göttin Leto/Latona sowie die Reaktion ihrer göttlichen Kinder Apollon und Artemis/Diana in der folgenden Niobegeschichte (6,204ff.) oder schon als klassisches Beispiel der Prolog der Liebesgöttin Aphrodite in Euripides' Tragödie *Hippolytos II* (13-23). Hier am Beginn des 6. Buches der *Metamorphoses* sinnt die große Athene/Minerva auf den Untergang einer kleinen Weberin aus Lydien, von der sie allerdings zunächst nur vom Hörensagen weiß (*audierat* 7), dass sie nicht bereit sei, irgend jemand in der Webkunst den Vortritt zu lassen. Allerdings ist die Göttin offenbar von Anfang an so sehr zu allem entschlossen (*animum fatis intendit Arachnes* 5)<sup>15</sup>, dass damit der Ausgang der Geschichte schon so gut wie festzustehen scheint: Arachnes Bestrafung (lat. *poena*, griech. *tisis*) ergibt sich im Rahmen eines typischen göttlichen Strafplanes als Reaktion auf eine schwere Grenzüberschreitung (lat. *peccatum*, griech. *hamártēma*), in diesem Fall ihre Überheblichkeit (lat. *superbia*, griech. *hybris*).<sup>16</sup>

Eine genaue Fixierung der personalen Individualität erfolgt nur bei den beiden mythischen Protagonisten. Dass *Arachne* bei ihrer einfachen Herkunft nicht einmal eine Heroine, sondern nur eine einfache Sterbliche ist, überrascht allerdings bei der ausgeprägten Vorliebe des Mythos für Gottheiten und Heroen/Heroinnen als handelnde Personen. Auch die Tatsache, dass zwar der Name des sonst völlig unbekanntes Vaters (Idmon = ‚Kenner‘) ebenso genannt wird wie sein Beruf (Purpurfärber), doch bereits die verstorbene Mutter namenlos bleibt, ist bei der durchgehenden Tendenz des Mythos zur personalen und dynastischen Fixierung der Hauptpersonen ungewöhnlich. Namenlos bleiben auch Arachnes Fans, die Nymphen von Tmōlosgebirge und Paktōlosfluss.

<sup>13</sup> Vgl. Rychner 1957, 5: „Sie vernahm ihn [Arachnes Ruhm], und schon war sie gekränkt, denn für sie hieß er nichts anderes als Mißachtung ihrer eigenen Kunst.“

<sup>14</sup> Vgl. Rychner 1957,6: „Arachne muß gezüchtigt werden für göttergleiche Kunstleistung, für Berühmtheit, für Ruhmentzug an der Göttin, für Gefährdung des olympischen Nimbus überhaupt.“

<sup>15</sup> Der ambivalente Begriff *fata* (3) meint sowohl ‚Schicksal‘ wie ‚calamitas‘/‚interitus‘ (Bömer 1976, 13 z.St.).

<sup>16</sup> Zu positiven und negativen Grundbegriffen des mythischen Schicksalsdenkens: Reinhardt 2011, 226f.

Topographisch spielt das Geschehen nicht im Kernraum des frühgriechischen Mythos (Peloponnes, Mittel- und z.T. Nordgriechenland; Raum der Ägäis mit kleinasiatischem Küstensaum und Kreta), immerhin aber in einer Kernlandschaft Kleinasiens und mit recht konkreten Angaben aus dem lydisch-phrygischen Raum (Stadt Kolophon und Dorf Hypaipa; Tmōlosgebirge und Paktōlosfluss in der Nähe von Sardes).<sup>17</sup> Dagegen fehlt völlig eine Zuordnung des Geschehens zum üblichen mythenchronologischen Gesamtschema (z.B. zu Götter- oder Heroenmythen, zu Gründerheroen, großen Mythenhelden wie Herakles oder Theseus, großen Unternehmungen wie Argonautenfahrt, Kalydonischer Eberjagd oder Troianischem Krieg).<sup>18</sup>

Immerhin sind mit der Beteiligung einer Gottheit am mythischen Geschehen und dem Grundschema von menschlichem Vergehen und göttlicher Bestrafung zwei weitere, für mythisches Denken wesentliche Kategorien gegeben. Doch weisen die z.T. beträchtlichen Defizite gegenüber den sonst konstitutiven Grundkategorien des frühgriechischen Mythos<sup>19</sup>, speziell das Fehlen jeder Einordnung in das fiktive chronologische Gesamtgerüst bzw. einen weiteren erzählerischen Kontext, nachdrücklich in die Richtung, dass die sich nun entwickelnde Geschichte mit ihrem isolierten Erzählkern einzuordnen ist unter den späteren **Mythennovellen** vorwiegend aus hellenistischer Zeit.<sup>20</sup>

Wichtig für den weiteren Fortgang ist die pointierte Formulierung (7f.), dass Arachnes Bekanntheit nicht auf Stand (*locus*) oder Herkunft (*origo*) beruht, sondern ausschließlich auf ihrer Kunstfertigkeit (*ars*);<sup>21</sup> entsprechend die spätere Antithese (11f.), dass sie trotz ihrer Herkunft aus einfachen dörflichen Verhältnissen (*orta domo parva*) mit der totalen Begeisterung für ihre Tätigkeit (*studium*) einigen Ruhm (*nomen memorabile*) erworben habe. Arachne ist also eine ‚Besessene‘ – mit allen Konsequenzen, die sich daraus im Verhältnis zum traditionellen mythischen Weltbild ergeben.<sup>22</sup> Übrigens fällt zunächst kein Wort über den besonderen Gehalt ihrer Kunstprodukte; am Anfang geht es nur darum, die Künstlerin ganz in ihrem Element zu zeigen, und um ihre charismatische Wirkung.<sup>23</sup> Dieser Aspekt des Künstlertums spielt auch im Folgenden eine wesentliche Rolle, z.B. in der Junktur ‚bewunderungswürdiges Werk‘ (*opus admirabile* 14); in dem Résumé, dass Anmut und Geschmack ihrer Kunst (*tantus decor adfuit arti* 18) die Nymphen im Tmōlosgebirge und am Paktōlosfluss dazu brachten, dem jungen Mädchen ganz fasziniert beim Weben zuzuschauen; schließlich in der Zusammenfassung, man hätte sie aufgrund ihrer Virtuosität für eine Schülerin der Göttin der Webkunst halten können (*scires a Pallade doctam* 23).

Doch genau diese Annahme weist Arachne, die sich in ihrer Selbstsicherheit – und wie der weitere Fortgang bei Ovid zeigt, nicht ganz zu Unrecht – für eine ganz geniale Weberin hält, ebenso entschieden wie abrupt zurück, ja sie empfindet als **reine Autodidaktin**<sup>24</sup> die

---

<sup>17</sup> Nach Nonnos, *Dionysiaká* 40,302f. kam sie gar aus Babylon und wurde auch vom Gott Dionysos bewundert. Zur Variante der Herkunft aus Attika (Scholien zu Nikandros, *Thēriaká* 12a): Abschnitt A 8, S. 43f.

<sup>18</sup> Reinhardt 2011, 107.

<sup>19</sup> Zu den konstitutiven Grundkategorien: Reinhardt 2011, 88ff. (räumliche Fixierung), 106ff. (zeitliche Fixierung), 114ff. (personale Fixierung), 161ff. (Beteiligung von Gottheiten), 207ff. (Schicksalsdenken).

<sup>20</sup> Zum Begriff: Reinhardt 2011, 364-407 (‚Mythen und Mythenovellen‘), spez. 364f.; Reinhardt 2012, 147.

<sup>21</sup> Zur psychologisch-psychoanalytischen Ausdeutung überzeugend Rieken 1995, 189: „Gerade weil Arachne kleinen Verhältnissen entstammt, möchte sie besonders hoch hinaus. Aber sie übertreibt...“ (mit Verweis auf Alfred Adlers ‚Überkompensation‘); Albrecht 2000, 85: „Das Verhalten der Arachne und ihren Stolz auf ihre Kunst motiviert Ovid durch ihre soziale Herkunft [...] Arachnes Denken wird also aus ihrem Lebensgang voll verständlich.“

<sup>22</sup> Vgl. Albrecht 2000, 83: „Arachne hat ja in der Tat ihre Kunst absolut gesetzt, höher gestellt als die *pietas* gegenüber der Alten und der Gottheit.“

<sup>23</sup> Vgl. Rychner 1957, 9.

<sup>24</sup> Vgl. Rychner 1957, 11: „Ihr Stolz ist beleidigt, der überempfindliche Stolz eines jungen Weibes ohne Herkunft, das alles, was sie ist und kann, nur sich selber verdanken will“; Albrecht 2000, 85: „Allein durch ihre Kunst hat sie sich emporgearbeitet, ist also begreiflicher Weise stolz darauf.“

Verbindung mit dieser bedeutenden Lehrerin ausgesprochen als Zumutung (*tanta offensa magistra* 24). Daraus leitet sie die hybride Konsequenz ab, die Göttin selbst zum Wettkampf herauszufordern („*certet ... mecum*“ 25), und versteigt sich zu der ebenso siegessicheren wie unbedachten Äußerung, im Fall einer Niederlage jede Bestrafung zu akzeptieren („*nihil est, quod victa recusem*“ 25). Genau dieses Motivdetail findet sich auch im Mythos vom Wettstreit zwischen dem Gott Apollon und dem virtuosen Satyr/Silen Marsyas, allerdings nicht in der späteren Darstellung Ovids (6,382-400), sondern im Parallelbericht des Mythographen Apollodor (1,24). Durchaus verständlich, dass die Göttin eine so selbstbewusste Ankündigung als unmittelbare Herausforderung empfindet (26-52):<sup>25</sup>

Pallas verstellt sich als alte Frau, legt sich falsches graues Haar um die Schläfen und stützt zusätzlich ihre gebrechlichen Glieder auf einen Stock. Dann beginnt sie so zu reden: „Das höhere Alter hat nicht nur Dinge, die wir meiden sollten; mit den späten Jahren kommt die nützliche Praxis. Verschmähe nicht meinen Rat! Du magst den höchsten Ruhm in der Wollarbeit unter den Sterblichen erstreben; der Göttin aber lass den Vortritt und bitte mit unterwürfiger Stimme für deine Worte um Verzeihung, du Unbedachte! Auf dein Bitten hin wird sie dir Verzeihung gewähren.“ Arachne blickt sie finster an, legt die begonnenen Fäden beiseite, kann kaum ihre Hand zurückhalten, verrät durch die Miene ihren Zorn und antwortet der unerkannten Pallas mit folgenden Worten: „Arm an Verstand und vom langen Greisenalter verbraucht, kommst du daher, und es schadet dir, (schon) allzu lange gelebt zu haben. Wenn du eine Schwiegertochter hast, wenn du eine Tochter hast, so mag sie solche Sprüche anhören! In mir selbst habe ich genug Rat und Urteilskraft; und damit du nicht glaubst, durch deine Mahnungen etwas erreicht zu haben: meine Meinung ist und bleibt dieselbe. Warum kommt sie nicht selbst? Warum geht sie dem Wettkampf mit mir aus dem Weg?“ Da sprach die Göttin: „Sie ist (schon) gekommen“, legte das Aussehen der alten Frau ab und offenbarte sich als Pallas. Der Gottheit erweisen die Nymphen und die mygdonischen [= lydischen] Frauen ihre Ehrerbietung; als einzige bleibt das Mädchen unerschrocken. Immerhin errötete sie; wider Willen schoss ihr plötzlich Röte ins Gesicht und verschwand wieder, wie sich die Luft mit Purpur zu färben pflegt, sobald die Morgenröte emporsteigt, und nach kurzer Zeit weiß zu werden von der aufgehenden Sonne. Arachne beharrt auf ihrem Vorsatz und rennt aus Begierde nach einem törichtem Sieg in ihr Verderben; denn Iupiters Tochter weigert sich nicht, ermahnt sie nicht weiter und verschiebt den Wettkampf nicht mehr.

Wenn sich nun die große Göttin von Taktik und Strategie, zugleich als Athene Ergánē Schutzpatronin der Webkunst, in eine unscheinbare *alte Frau* mit grauem Haar und einem Stock als Gehhilfe verwandelt, so will sie nicht wie Hera/Iuno in ihrer Rolle als alte Amme Beroë (*Metamorphoses* 3,273ff.) die Rivalin Semele vernichtend täuschen. Vielmehr hat sie hier im Sinn, in verwandelter Gestalt Arachnes Vertrauen zu gewinnen und sie zur Besinnung zu bringen; wenn erfolglos, sie dann zu verleiten, die Unerkannte persönlich zum Wettkampf herauszufordern.<sup>26</sup> Ihre kurze Rede (28-33) läuft nach einer allgemeinen Bemerkung über die Lebenserfahrung (*usus* 29) des Alters auf den vernünftigen Rat hinaus (*consilium* 30), nach höchstem Ruhm (*fama ... maxima* 30f.) in der Webkunst nur unter den Sterblichen zu streben (*inter mortales* 31), der Göttin den Vorrang zu lassen (*cede deae!* 32) und sich für die früheren hybriden Worte in angemessener Demut (*supplice voce* 33) zu entschuldigen (*veniam ... roga!* 32f.). Die nachdrückliche Anrede ‚du Unbedachte!‘ (*temeraria* 32) setzt der menschlichen Hybris im Sinne mythischen Denkens eine klare Grenze<sup>27</sup>, die Verheißung, die Göttin werde ihre Entschuldigung annehmen, einen verbindlichen Schlusspunkt.<sup>28</sup> Die Gottheit bestraft also hier, anders als in mythischen Parallelfällen, nicht sofort, was sie erst

<sup>25</sup> Dazu Bömer 1976, 17-21 (Kommentar); Albrecht 2000, 80f.; Ballestra-Puech 2006, 34f.

<sup>26</sup> Eine andere Akzentuierung findet sich bei Albrecht 2000, 86: „Andererseits ist Minerva keineswegs als gnädige, sondern von vornherein als eine eher tyrannische Gottheit eingeführt.“

<sup>27</sup> Albrecht 2000, 81 versteht das Adjektiv bereits i.S. von „gotteslästerlich und selbstzerstörerisch“.

<sup>28</sup> Vgl. Rychner 1957, 13: „Keine Drohung. Im Verhandlungsstil, einem Vergleich nicht unbedingt abgeneigt, grenzt Pallas die Interessenssphären gegeneinander ab mit dem Wink, die Göttin aus dem Spiele zu lassen. Keine Drohung, indessen ist Grollen im Unterton vernehmbar.“

durch Hörensagen (6f.), dann von Arachne selbst vernahm (25), sondern sie beschränkt sich in ihrer göttlichen Langmut und Klugheit auf eine letzte Warnung.

Doch sie redet dem jungen Mädchen vergeblich ins Gewissen.<sup>29</sup> Auf den Vermittlungsversuch reagiert Arachne nicht mit Bedacht, sondern erst unwirsch, dann zunehmend aggressiv und jähzornig. Dabei entsprechen ihre Körpersprache, der finstere Blick, die kaum zurückgehaltene Hand und die empörte Miene ganz dem jäh aufflammenden Zorn, mit dem sie die scheinbare Alte ohne den ihr zustehenden Respekt abkanzelt (37-42): sie sei (in der Jugendsprache der Gegenwart) ‚gaga‘ (*mentis inops* 37) bzw. ‚gruffy bis komposty‘ (*longa ... confecta senecta* 37) und der beste Beweis dafür, was bei allzu langem Leben herauskomme (*et nimium vixisse diu nocet* 38); ihre ‚dummen Sprüche‘ (*istas ... voces* 38f.) solle sie lieber bei Schwiegertochter oder Tochter loswerden. Arroganter kann sich ein junger Mensch kaum gegenüber dem Autoritätsanspruch eines/einer Älteren äußern, ganz zu schweigen vom berechtigten Verehrungsanspruch einer Göttin.<sup>30</sup>

Nicht weniger selbstherrlich erklärt sie sich zur Sache: sie habe genug Verstand (*satis consilii* 40 als Replik auf *consilium* 30, zugleich als Bestätigung von *temeraria* 32); jede Mahnung sei überflüssig (40f.); sie bleibe bei ihrem Standpunkt (*eadem est sententia nobis* 41). Dabei geht die rhetorische Doppelfrage am Schluss (*cur non ipsa venit? cur haec certamina vitat?* 42) im provokativen Unterton gegenüber der verwandelt anwesenden Göttin deutlich hinaus über die frühere Herausforderung an die Abwesende (*certet ... mecum!* 25).<sup>31</sup> So bleibt der Angesprochenen nur, die Provokation anzunehmen; ihre knappe Antwort „Hier ist sie!“ („*venit*“ 43, als Replik auf *cur non ipsa venit?* 42), die **Rückverwandlung** in ihre wahre Gestalt und die Manifestation des Göttlichen in einer strahlenden **Epiphanie** (*Palladaque exhibuit* 44) – all dies enthält einen denkbar hohen Verblüffungseffekt, zumal wenn Ovid an dieser Stelle nur das Faktum gibt, ohne jede weitere Einzelheit.

Doch im Gegensatz zu den Nymphen von Tmōlosgebirge und Paktōlosfluss sowie den einfachen lydischen Frauen, die der Göttin in ehrfürchtiger Anbetung begegnen, schreckt Arachne als einzige nicht zurück (*sola est non territa virgo* 45). Zwar zeigt sie gegen ihren Willen (*invita* 46) doch etwas Wirkung, wird plötzlich rot im Gesicht und ebenso schnell wieder blass (46f.; den Vorgang unterstreicht ein ausmalender Vergleich mit der Atmosphäre bei Morgenrot und bei Sonnenaufgang).<sup>32</sup> Doch in ihrer hybriden Selbstsicherheit bleibt sie bei ihrem Vorsatz (*perstat in incepto* 50). Der bedenkliche Kommentar des Dichters an dieser Stelle geht über die Intention der Göttin zu Beginn (*animum fatis intendit Arachnes* 5) noch hinaus: ihre einzige Motivation ist törichte Gier nach der Siegespalme (Enallage: *stolidae ... cupidine palmae* 50) mit dem sicheren Ziel, ins Verderben zu stürzen (*in sua fata ruit* 51).<sup>33</sup>

Wie sehr dieses absehbare Ende dem traditionellen mythischen Denken entspricht<sup>34</sup>, zeigt der Vergleich mit der Aktaiongeschichte, wo der Dichter den Weg des jungen ahnungslosen Heros in sein Verderben mit einer ganz ähnlichen Formulierung kommentiert: „So führte ihn sein Schicksal ins Verderben“ (*sic illum fata ferebant* 3,176). Daher läuft nun alles auf den Wettkampf zwischen Göttin (hier umschreibend herausgehoben als *Iove nata* 51) und Sterblicher hinaus; denn auch die Göttin ist nun zu allem entschlossen (*nec ... nec ... nec ...*

---

<sup>29</sup> Vgl. Rychner 1957, 12: „Psychologisch ein Fehlgriff, denn welche Jugend fiel auf das Überlegenheitspochen der Grauköpfe herein?“

<sup>30</sup> Diesen Aspekt betont Albrecht 2000, 85: „Was freilich bei der Weberin gänzlich außer Betracht bleibt, ist die spezifisch religiöse Dimension. Sie vergißt, daß der Mensch auch und gerade in seiner Begabung und seiner geistigen Leistung von der göttlichen Gnade abhängig ist.“ Vgl. auch Teil B am Ende zu Hans Sachs, S. 91-94.

<sup>31</sup> Vgl. Rychner 1957, 14: „Zweite übermütige Herausforderung, Ende der Retardation.“

<sup>32</sup> Dazu Albrecht 2000, 80: „Formal betrachtet, markiert das Gleichnis die Peripetie, inhaltlich exponiert es den Affekt: Arachnes Stolz.“

<sup>33</sup> Dazu Albrecht 2000, 81: „Diese Klugheit [...] wird sich letztlich als Torheit erweisen.“

<sup>34</sup> Dazu Rieken 2003, 128: „Im traditionellen Kontext ist die Bewertung ihres Verhaltens eindeutig.“

51f. als effektvolles Trikolon): „Jetzt ist es Pallas, die kein Wort mehr verliert und sofort den Wettstreit, Sieg, Untergang der Rivalin will. Beide treten an“ (Max Rychner)<sup>35</sup>

#### 4. Die Vorbereitungen zum Wettstreit (6,53-69; mit Motivparallelen)

Wie der vorangehende Abschnitt mit der Entschlossenheit der Göttin endet (*nec iam certamina differt* 52), so betont die Einleitung des neuen Abschnitts (*haud mora* 53), wie zielgerichtet nun beide Seiten auf eine Entscheidung drängen (53-69):<sup>36</sup>

Ohne weitere Verzögerung stellen beide auf verschiedenen Seiten zwei Webstühle auf und bespannen sie mit den feinen Kettfäden. Die (Seitenpfosten der) Webstühle sind durch den Querbaum verbunden; den Aufzug trennt ein Rohrstab. Der Einschlag, den die Finger abwickeln, wird mit spitzen Schiffchen dazwischengeschoben; und nachdem er zwischen die Kette gezogen ist, drücken ihn die Zähne des geschlagenen Kammes zurecht. Beide beeilen sich; (jeweils) das Gewand an der Brust gegürtet, bewegen sie die kunstfertigen Arme, wobei ihr Eifer die Mühe vergessen lässt. Da wird Purpur verwoben, der den tyrischen Färberkessel gespürt hat, und feine Schattierungen mit ganz geringen Unterschieden, wie der Regenbogen, wenn Sonnenstrahlen vom Regen getroffen werden, in gewaltiger Krümmung den weiten Himmel zu färben pflegt: obwohl tausend verschiedene Farben in ihm schimmern, täuscht doch gerade der (fließende) Übergang das betrachtende Auge. In einem solchen Maße ist das, was sich berührt, gleich; dennoch unterscheiden sich die äußersten Enden. Da wird auch geschmeidiges Gold zwischen die Fäden gezogen, und im Gewebe wird ein alter dichterischer Inhalt dargestellt.

Die Aufstellung von zwei Webstühlen ist Voraussetzung für den geordneten Ablauf des Wettkampfes; jede Frage, woher bei Arachnes beengten dörflichen Voraussetzungen dieser zweite Webstuhl kommen und wo er in der kleinen Hütte stehen soll, geht an der Eigengesetzlichkeit dichterischer Fiktion vorbei. Dabei werden die komplizierten technischen Einzelangaben zu Beginn (55-58) ebenso dem antiken Bedürfnis nach konkreter Realisierung und glaubhafter Verifizierung des vorausgesetzten Geschehens gerecht, wie sie für einen weniger in der Webkunst versierten Hörer (oder Leser) als retardierendes Element die Spannung im Blick auf den Fortgang noch erhöhen.

Sehr schnell machen sich dann auch die beiden Hauptpersonen ans Werk (*utraque festinant* 59) und bewegen gekonnt ihre Arme (*bracchia docta movent* 60a). Eine sentiöse Zusatzbemerkung (*studio fallente laborem* 60b) unterstreicht die Intensität ihrer Tätigkeit, die sich teils (61f.) auf tyrischen Purpur (als kostbarste Variante im Farbenspektrum) und kleine, kaum unterscheidbare Schattierungen im Material bezieht (erneut verdeutlicht durch den recht umfangreichen atmosphärischen Vergleich mit einem Regenbogen 63-67); teils (68) auf eingewirktes Gold (als kostbarstes Material, das man sich denken kann). Erst der letzte Vers (69) richtet sich über alle webtechnischen Details hinaus auf die im Gewebe dargestellten Inhalte, die im Folgenden (70ff./103ff.) eine entscheidende Rolle spielen werden. Dabei drückt die Junktur *vetus ... argumentum* (lateinische Synonyma: *antiqua fabula* bzw. *historia fabularis*; griechisches Äquivalent: *archaía hypóthesis*, synonym für *mýthos*, *mythikòs lógos*, *mythología* oder *mythológēma*) ziemlich genau das aus, was wir heute mit dem literaturwissenschaftlichen Terminus ‚mythischer plot‘ bezeichnen würden.<sup>37</sup> Dabei ist es poetologisch mehr als relevant, dass in beiden Musterstücken der Konkurrenz genau der Bereich thematisiert wird, der zugleich für die Inhalte von Ovids *Metamorphoses* zentral ist.

Im Blick auf den weiteren Verlauf des Wettbewerbs ist es wichtig, zunächst einige Voraussetzungen zu klären durch Heranziehen von *Motivparallelen* zur Beantwortung der

---

<sup>35</sup> Rychner 1957, 15.

<sup>36</sup> Dazu Bömer 1976, 21-26 (Kommentar); Spahlinger 1996, 69f.

<sup>37</sup> Vgl. Rychner 1957, 17: „Das Thema war offenbar freigestellt, aber beide griffen ohne langes Besinnen in den Sagenvorrat oder in die Geschichte, was damals noch nicht zu unterscheiden war, ...“.

Frage, wie sich das für die Antike allgemein wie auch für Ovids *Metamorphoses* so wesentliche ‚agonale Prinzip‘ in mythischen Einzelfällen normalerweise realisiert; das wichtigste Basismaterial hatte schon Ingomar Weiler zusammengestellt in seiner Monographie ‚Der Agon im Mythos‘ (1974). Die entscheidende Vorgabe bei der anstehenden Auseinandersetzung zwischen unsterblicher Göttin und sterblichem Wesen benannte schon Max Rychner:<sup>38</sup> „Hätte man je gesehen, daß ein Mensch eine Gottheit, gleichviel in welcher Kampfarm, überwunden hätte? Die siegesbewußte Menschentochter kann sich auf keinen Fall berufen, wo das geglückt wäre, und dennoch traut sie sich das Udenkbare zu ...“.

Beim schon erwähnten Wettkampf im 5. Buch (294-678)<sup>39</sup> produzierten sich als erste die herausfordernden *Piëriden*, als zweite die *Musen*, mit dem Ergebnis, dass letztere siegten entsprechend dem rhetorisch-poetischen Prinzip der *deuterologia* (Motto: ‚Wer als zweiter spricht, gewinnt dann auch‘). In derselben Reihenfolge verläuft im Schlussdrittel der *Metamorphoses* (11,146-193) auch der Wettkampf zwischen dem Naturgott *Pan* und dem Musengott *Apollon* vor dem Berggott Tmōlos als Schiedsrichter:<sup>40</sup> Als erster spielt der Herausforderer auf seiner Rohrflöte, als zweiter der Gott der Musik auf seiner Kithara. Als dieser durch Tmōlos zum Sieger erklärt wird und alle Zuhörer mit dieser Entscheidung einverstanden sind, erhebt der phrygische König Midas völlig zu Unrecht Einspruch, weshalb ihn Apollon für seine Fehleinschätzung sehr drastisch mit den Eselohren bestraft.

Auch die übrigen Motivparallelen entsprechen, soweit sich Einzelheiten des Verfahrens noch ermitteln lassen, durchweg den beiden Grundregeln, dass der Herausforderer sich als erster produziert und der spätere Sieger als letzter agiert. Dazu gehören als ‚musische Agone im engeren Sinn‘ z.B. die Konkurrenzen zwischen Linos und Apollon, zwischen Thamyris und den Musen sowie zwischen Sirenen und Musen<sup>41</sup>; als ‚musische Agone im weiteren Sinn‘ z.B. das Parisurteil (mit dem Sieg der Liebesgöttin, die sich dem Hirtenprinzen auf dem Idagebirge als letzte vorstellte – im frühgriechischen Epos *Kýpria* des Stasinus mit dem traditionellen Dreierschema, im Satyrspiel *Krísis* des Sophokles mit reduziertem Zweierschema)<sup>42</sup>, weiterhin die Herausforderung der Hera durch Side bzw. die Töchter des Proitos (s.u. in Abschnitt 5) und die Schönheitskonkurrenz, die sich aufgrund von Kassiopeias Hybris (Ovid, *Metamorphoses* 4,676: *quantaque maternae fuerit fiducia formae*), sie selbst (Apollodor 2,42 u.a.) oder ihre Tochter Andromeda (Hygin, fab. 64) sei schöner als die Meerestöchter, zwischen der äthiopisch-phoinikischen Königin als Herausfordererin (Ps.-Eratosthenes, *Katasterismoi* 16) und den Nereiden entwickelte.<sup>43</sup> Hierher gehört schließlich als ‚anekdotenhafter Dichteragon‘ auch der Wettstreit zwischen Hesiod und Homer.<sup>44</sup>

Dasselbe gilt für den verwandten Grundtyp des ‚*Redeagon*‘ in alten Mythen (z.B. beim berühmten Streit zwischen Odysseus und dem Großen Aias um die Waffen des gefallenen Achilleus; Hauptquelle im frühgriechischen Epos: Lesches, *Iliàs mikrā*; in der attischen Tragödie: Aischylos, *Hóplōn Krísis*; vgl. Ovid, *Metamorphoses* 13,1-383)<sup>45</sup> oder in mythischen Neubildungen (z.B. beim Sieg der Tugend über das Laster im philosophischen Gleichnis von Herakles am Scheideweg: Prodikos nach Xenophon, *Apomnēmoneúmata* 2,1,21-34),<sup>46</sup> im attischen Drama, z.B. beim Streit der Hirten vor dem Schiedsrichter Kerkyon

---

<sup>38</sup> Rychner 1977, 11.

<sup>39</sup> Dazu Weiler 1974, 72-77. Zu Motivparallelen aus den *Metamorphoses* vgl. auch Spahlinger 1996, 76f.

<sup>40</sup> Dazu Weiler 1974, 59-62.

<sup>41</sup> Zu diesen Agonen: Weiler 1974, 62-72, 77-80.

<sup>42</sup> Zum Parisurteil: Weiler 1974, 104-108; zur Variante in Sophokles, *Krísis* (nach Athenaios, *Deipnosophistai* 15,687c): Reinhardt 2011, 342; zu Herakles am Scheideweg mit der Reihenfolge von Laster = *Kakía* und Tugend = *Aretē* als Siegerin: Reinhardt 2011, 343f.

<sup>43</sup> Weiler 1974, 110f.

<sup>44</sup> Weiler 1974, 118-120.

<sup>45</sup> Dazu der Kommentar von Franz Bömer (1982), 195-293, spez. 196-198 (zu den Stoffvarianten).

<sup>46</sup> Reinhardt 2011, 342-345.

um die Erkennungszeichen seines unerkannten Enkels Hippothoon in Euripides' verlorener Tragödie *Alópē* bzw. beim Streit der Sklaven Daos und Syriskos vor Smikrines in Menanders Komödie *Epitirépontes* (218-376)<sup>47</sup>, oder auch in der Realität des praktischen Lebens.

Die **einzigste Ausnahme** bietet teilweise der Wettkampf zwischen **Apollon** als Gott der Musik und dem Satyr/Silen **Marsyas** als virtuosem Vertreter der Flötenkunst (*aulētēs*) im Grenzbereich zur Überheblichkeit (*hybristēs* bei Platon, *Sympósion* 215b).<sup>48</sup> Die berühmteste Realisierung des Stoffes in der antiken Kunst war eine späthellenistische Gruppe mit dem sitzenden Kitharapfeiler Apollon als Sieger, dem schon an einem Baumstumpf hängenden Marsyas als Verlierer und einem skythischen Diener, der im Auftrag des Gottes die schreckliche Bestrafung realisierte.<sup>49</sup> Auf diesen schon seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. belegbaren Mythenstoff bezieht sich Ovid im weiteren Fortgang der *Metamorphosen* (6,382-400) und auch in den *Fasti* (6,697-708), allerdings jeweils nur auffallend kurz und ohne nähere Detailangaben zum Verlauf der Konkurrenz.

Eine der frühesten Quellen, der rationalisierende Autor Palaiphatos in seiner Schrift ‚Über Unglaubliches‘ (*Peri apístōn* 47; Ende 4. Jh. v. Chr.), betonte den Aspekt der Überheblichkeit (*hybris*) bei dem späteren Verlierer ebenso ausschließlich wie eine der spätesten Quellen, Apuleius von Madaura in seiner Schrift *Florida* (3,1ff.: 2. H. 2. Jh. n.Chr.), wo in einer Konkurrenz zwischen Unhold und Gott (*belua – deus* 3,6) Marsyas als Musterbeispiel größter Torheit (*stultitiae maximae specimen* 3,13) erscheint.<sup>50</sup> Damit ergibt sich jeweils „der Eindruck, dass dieser Agon, wie der unbefangene Leser vielleicht annehmen könnte, eine ‚glatte Sache‘ für Apollon wäre“.<sup>51</sup> Eine dem ‚Agonschema‘ entsprechende Reihenfolge mit dem ungebildeten Herausforderer an erster und dem souveränen Apollon an zweiter Stelle ist auch aus den zahlreichen Vasenbildern zu erschließen.<sup>52</sup> Zu einem ganz anderen Ergebnis führen hingegen die drei mythographischen Hauptreferate zum Thema:

(1) **Apollodor** berichtet in seiner ‚Bibliothek‘ (*Bibliothēkē* 1,24; 1. Jh. n. Chr.), dass Marsyas die von Athene erfundene, doch aus Eitelkeit weggeworfene Doppelflöte fand und einen musischen Wettbewerb mit Apollon begann; dabei wurde vereinbart, der Sieger könne mit dem Besiegten machen, was er wolle. Im weiteren Verlauf spielte Apollon mit umgekehrter Kithara und verlangte anschließend von Marsyas, dasselbe mit umgekehrter Doppelflöte zu machen. Da das unmöglich war, siegte Apollon nur mit diesem Trick und bestrafte Marsyas mitleidlos durch Abhäuten bei lebendigem Leib.

(2) Nach den ‚Geschichten‘ des **Hygin** (*Fabulae* 165; 2. Jh. n. Chr.?) hatte Athene beim Wegwerfen der von ihr erfundenen Doppelflöte jeden verflucht, der das Instrument wieder aufhebe. Als Marsyas dies dennoch tat und sich durch langes Üben zu einem wahren Virtuosen in der Flötenkunst entwickelte, forderte er schließlich Apollon zum Wettstreit heraus. Dazu erschien der Gott der Musik mit seiner Kithara und den Musen als Schiedsrichtern. Als Marsyas dann schon auf dem besten Weg war, als Sieger aus dem Wettstreit hervorzugehen, verfiel Apollon auch hier auf den Trick mit der umgekehrten Kithara (entsprechend der frühmittelalterliche *Mythographus Vaticanus II* 115/116), gewann die Konkurrenz und häutete danach den unterlegenen Gegner ab.

---

<sup>47</sup> Zu Euripides, *Alópē*: Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF) 5. Euripides. Editor: Richard Kannicht. Göttingen 2004, 228-323 (Fragmente); Reinhardt 2012, 255 (Handlung). Zu Menander, *Epitirépontes*: Udo Reinhardt, Mythologische Beispiele in der Neuen Komödie (Menander, Plautus, Terenz), Teil I. Diss. Mainz 1974, 110-126 (Handlung/Verhältnis zu Euripides).

<sup>48</sup> Dazu ausführlich Weiler 1974, 37-59.

<sup>49</sup> Rekonstruktion von Adolf Neubauer nach: Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbein-Gruppe. Hrsg. von Reinhold Baumstark und Peter Volk, AK München, Bayerisches Nationalmuseum 1995, 40. Zu dem Grundtyp des hängenden Marsyas: LIMC 6 (1992) s.v. Marsyas 1, Nr. 61ab.

<sup>50</sup> Dazu Weiler 1974, 39 (Palaiphatos), 41 (Apuleius). Entsprechend Rychner 1957, 12: „Aber Marsyas war, wie sich erwies, ein Stümper gewesen, ein aufgeblasener.“

<sup>51</sup> Weiler 1974, 49.

<sup>52</sup> Dazu Weiler 1974, 44f. (Kompositionstypen nach C.W. Clairmont).

(3) Den ausführlichsten Bericht bietet **Diodor** in seiner ‚Historischen Bibliothek‘ (*Bibliothēkē historikē* 3,59,2-5; 1. Jh. v. Chr.):<sup>53</sup> Als Marsyas in Begleitung der Göttin Kybele im kleinasiatischen Nysa auf die Götter Apollon und Dionysos traf, forderte er den Gott der Musik zum Wettkampf heraus; als Schiedsrichter betätigten sich die Einwohner von Nysa. Der siegessichere Apollon eröffnete den Agon mit einem Kitharavortrag; doch mit seinem hinreißenden Flötenvortrag fand Marsyas anschließend mehr Beifall beim Publikum. Um der drohenden Niederlage zu entgehen, setzte Apollon einen zweiten Durchgang mit zusätzlicher Gesangsbegleitung durch (was Marsyas mit der Doppelflöte ungleich mehr Schwierigkeiten bereiten musste) und erhielt so schließlich noch mehr Beifall als Marsyas zuvor allein mit dem Instrument. Trotz seinen lebhaften Protesten bestätigten die Schiedsrichter auch aufgrund der spitzfindigen Argumentation des Apollon im Endeffekt ihr zweites Votum. Daraufhin bestrafte der erzürnte Gott seinen unterlegenen Gegner zunächst auch hier mit der fürchterlichen Schindung; was ihn nicht daran hinderte, anschließend in einer Anwendung von Reue die Saiten seiner Kithara zu zerreißen und schließlich Kithara wie Doppelflöte dem göttlichen Kollegen Dionysos zu weihen.

Also bietet der Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas – von der Arachnegeschichte einmal abgesehen – das einzige mythische Beispiel, dass ein Herausforderer nicht als erster, sondern erst als zweiter agiert und aus dieser Position heraus nach dem üblichen Schema zunächst tatsächlich als Sieger bewertet wird, allerdings mit der Modifizierung, dass es dem Kontrahenten gelingt, in einer zweiten Runde durch einen mehr oder weniger unfairen Zusatztrick die Konkurrenz doch noch zu gewinnen und nach diesem Erfolg den Rivalen schrecklich zu bestrafen, ohne jedoch seines Sieges wirklich froh zu werden. Eine bezeichnende Ergänzung bietet schließlich in Lukians ‚Göttergesprächen‘ (*Theōn diálogoi* 18,1f.; 2. H. 2. Jh.) die Meinung der Hera/Iuno in ihrem Gespräch mit Leto/Latona, deren Sohn Apollon habe dem Marsyas als dem Sieger in der Konkurrenz nach einer Fehlentscheidung der Musen zu Unrecht die Haut abgezogen.

Die verschiedenen Versionen des Marsyasmythos waren Ovid sicher bekannt; umso erstaunlicher ist der Umstand, dass er sich in den *Metamorphoses* (6,382-400) darauf beschränkt, die für die Zeugen des Wettbewerbs unerträgliche Grausamkeit der Bestrafung zu betonen.<sup>54</sup> Im Vordergrund der noch kürzeren Passage in den *Fasti* (6,697-708) steht die Vorgeschichte um Athene mit dem Abschluss (706-708): „Und schon war Marsyas bei den Nymphen in seiner Kunst überheblich; er forderte auch Apollon heraus. Als Phoebus siegte, wurde er aufgehängt; die verstümmelten Glieder hingen an seiner Haut herab.“<sup>55</sup> Die Parallelen zu Arachne, die sich auf den ersten Blick ergeben: auch sie zeigte sich vor den Nymphen von Tmōlosgebirge und Paktōlosfluss überheblich (zu den Nymphen vgl. *Metamorphoses* 6,15f. bzw. 44; zu *superbus arte* 6,706 vgl. die Passage 6,8ff. zum Thema *ars* bzw. 6,34ff. zum Thema *superbia*); auch sie forderte die Gottheit heraus (zu *provocat et Phoebum* 707 vgl. 6,25 und verstärkt 6,42). Vorläufiges Fazit: die Mythen von Arachne und Marsyas hängen für Ovid offenbar viel enger zusammen, als es die Forschung bisher sah.

## 5. Der Teppich der Athene/Minerva (6,70-102)

Angesichts dieser mythischen Motivparallelen ist es überraschend, dass für den Wettbewerb zwischen Athene und Arachne kein Schiedsrichter bestimmt wird.<sup>56</sup> Noch

---

<sup>53</sup> Dazu Weiler 1974, 39f.; Ausgabe/Übersetzung: Diodorus of Sicily. With an English Translation by C.H. Oldfather. Vol. II, Cambridge/Mass., London 1935 (mit Ndr.), 272-277; Diodore de Sicile, Bibliothèque Historique, Livre III. Texte établi et traduit par Bibiane Bommelaer. Paris 1989, 91-93.

<sup>54</sup> Dazu Bömer 1976, 108-112 (Kommentar).

<sup>55</sup> P. Ovidius Naso, Die Fasten. Hrsg., übers. und komm. von Franz Bömer. Bd. I: Einleitung, Text und Übersetzung. Heidelberg 1958 (Ndr. 1992), 290f.; Bd.II: Kommentar. Heidelberg 1958, 382.

<sup>56</sup> Vgl. Rychner 1957, 15: „Der Dichter erwähnt kein Preisgericht, keine unparteiische Instanz“; ebenso 23.

überraschender allerdings ist die Tatsache<sup>57</sup>, dass nach Ovid nicht die herausfordernde Arachne, sondern die ‚titelverteidigende‘ Göttin die Konkurrenz eröffnet, und das mit derselben Siegesicherheit, wie sie nach Diodor schon Apollon bei Marsyas zeigte (70-82):<sup>58</sup>

Pallas bildet den Felsen des Ares auf der Akropolis des Kekrops ab und den alten Streit um den Namen des Landes. Zweimal sechs himmlische Götter thronen in erhabener Würde auf hohen Sitzen, mit Iuppiter in der Mitte. Jeden der Götter bestimmt eine spezifische Erscheinungsform genau; Iuppiters Auftreten ist königlich. Den Meergott stellt sie dar, wie er da steht und den langen Dreizack auf den rauhen Felsen stößt und wie mitten aus der Wunde im Fels ein Gewässer entspringt; (dies macht der Meergott), um mit diesem Unterpfand die Stadt für sich zu beanspruchen. Doch sich selbst gibt sie den Schild, gibt sich die Lanze mit scharfer Spitze, gibt ihrem Haupt den Helm; ihre Brust wird geschützt von der Aegis; und sie gestaltet aus, wie die Erde, von ihrer Lanze erschüttert, den Spross einer graugrünen Olive mit seinen Beeren hervorbringt und wie die Götter staunen. Die Siegesgöttin [= Nike/Victoria] beschließt das Kunstwerk.

(Z) In Athenes Musterstück präsentiert das große *zentrale Bildfeld* (konkret vorstellbar als kreisförmiges oder leicht rundovales Medaillon nach Art der hellenistisch- römischen Gemme etwa aus der Zeit Ovids (1. Jh. v./n. Chr.)<sup>59</sup> den Sieg der Göttin in dem berühmten *Streit mit dem Meergott Poseidon/Neptun* um die Herrschaft über die Stadt Athen,<sup>60</sup> einerseits als eindrucksvollen Beleg ihrer Überlegenheit selbst gegenüber einem göttlichen Wesen (zumal unter den Augen der versammelten Olympier einschließlich des Götterkönigs Zeus/Iuppiter), andererseits auch zur suggestiven Vorwegnahme ihres Sieges im aktuellen Wettbewerb mit der sterblichen Weberin. Dabei wirkt diese Darstellung im Zentrum des Musterstücks der Göttin wie ein Fanal.<sup>61</sup> Der abschließende Satz (*operis Victoria finis* 82) bietet indirekt auch im Blick auf ihre eigene Siegesicherheit einen bezeichnenden Schlusspunkt. Lokalisiert wird das bekannte, auch schon im Westgiebel des Athener Parthenon (um 438/432) dargestellte Geschehen<sup>62</sup> bei der Themenangabe (79f.) auf dem Aresfelsen der Akropolis; der halbgöttliche Heros Kekrops ist als mythischer Gründer der Stadt genannt.

Um die handwerkliche und künstlerische Perfektion der Darstellung zu unterstreichen, ist nicht nur für die rahmende Götterversammlung, sondern auch für die beiden Protagonisten die wesensmäßig spezifische, ganz individuelle und auch ikonographisch in wesentlichen Attributen erfasste Erscheinungsform aller Beteiligten hervorgehoben (*sua quemque deorum inscribit facies* 73f.). Der Gesamteindruck der Versammlung wird als würdig und erhaben definiert (*augusta gravitate* 73a), die spezielle Erscheinung von Zeus/Iuppiter als königlich (74b), z.B. entsprechend dem klassischen Sitztypus des Zeus von Olympia (Goldelfenbeinbild des Phidias um 430 v. Chr.) oder des späteren Zeus Otricoli/Verospi (Marmorbüste bzw. Sitzstatue nach Original des Bryaxis um 320 v. Chr.; Rom, Vatikan).

Für die weitere Beurteilung der Konkurrenz zwischen Göttin und Sterblicher ganz wesentlich ist die Tatsache, dass sich diese Konkurrenz in der Konkurrenz, der Streit

---

<sup>57</sup> Dieses für die Gesamtbewertung wesentliche Kriterium wird z.B. bei Weiler 1974, 100-104, Spahlinger 1996, 76-79 und selbst bei Albrecht 2000, 82f. ungenügend gewürdigt. Auch Rychner 1957, 16 beginnt bei der Nacherzählung ebenso instinktiv mit Arachne wie schon Edmund Spenser bei seiner Neufassung der Geschichte im ‚Scherzepos‘ *Muiopotmos* (London 1590; Näheres in Teil C, S. 153).

<sup>58</sup> Dazu Bömer 1976, 26-31 (Kommentar); Spahlinger 1996, 71f.; Ballestra-Puech 2006, 31f.

<sup>59</sup> Napoli, MAN 25837: LIMC 2 (1984) s.v. Athena/Minerva, Nr. 343; Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London 1986, 81 no. 41; Lisippo. L'arte e la fortuna. AK Roma, Palazzo delle Esposizioni 1995, 298\*. Das Objekt war auch noch im Mittelalter so berühmt, dass es in der ‚Staufischen Renaissance‘ unter Friedrich II. mehrfach kopiert wurde.

<sup>60</sup> Zum Mythos: Gruppe 1906, 995 A. 5 (Quellen); Ernst Wüst, RE 22,1 (1954) s.v. Poseidon, 460,52-461,18.

<sup>61</sup> Zurückhaltender Rychner 1957, 17: „Pallas geht indirekt zu Werk. Sie will der anderen in Gemäldeform nochmals klarmachen, mit wem sie es zu tun hat, und stellt sich selber dar, sich, Athene...“

<sup>62</sup> LIMC 2 (1984) s.v. Athena, Nr. 234; John Boardman, Griechische Plastik. Die klassische Zeit. Ein Handbuch. Mainz 4. Aufl. 1996 (Kulturgeschichte der antiken Welt 35), 132 Abb. 77 (Rekonstruktion von E. Berger).

zwischen den beiden Göttern, nach dem üblichen ‚Agonschema‘ entwickelt: der spätere Verlierer tritt als erster auf, die spätere Siegerin als zweite, mit dezenter Andeutung ihres Erfolges im abschließenden Staunen der Götter (82a) und mit der Siegesgöttin als Begleitfigur (82b). Nach diesem Vorbild hätte man auch in der aktuellen Konkurrenz zwischen Göttin und Sterblicher damit rechnen sollen, dass Arachne als erste und Minerva als zweite agierte.

Die statuarische Erscheinung des Meergottes Poseidon/Neptun, die der Text voraussetzt (74), orientiert sich z.B. an dem bekannten Vorbild im Westgiebel des Parthenon oder an der nicht weniger spektakulären Erscheinung des Poseidon vom Lateran (römische Marmorkopie nach Bronzeoriginal des Lysipp um 340 v. Chr.: nackter Standtyp mit aufgesetztem Fuß, in der Rechten der lange Dreizack als Attribut).<sup>63</sup> Auch die Beschreibung der mythischen Aktion, als deren Ergebnis und Gabe des Gottes für die Stadt eine Süßwasserquelle aus dem Fels hervorsprudelt, ist denkbar präzise gegeben (75-77).

Die göttliche Kontrahentin erscheint bei ihrer eigenen Realisierung, wie sie der Text voraussetzt (78-79), im Standtyp der Athena Parthenos (Goldelfenbeinbild des Phidias um 440 v. Chr.) oder auch der Athena Promachos (z.B. römische Marmorkopie nach Bronzeoriginal um 450 v. Chr.)<sup>64</sup> mit den traditionellen Attributen Schild, Lanze, Helm auf dem Haupt und Aegis als Brustwehr. Die mythische Aktion, durch die als Gabe der Göttin für die Stadt ein Olivenbaum mit graugrünen Beeren hervorspriest (80-81), wird von den göttlichen Zuschauern mit bewunderndem Staunen zur Kenntnis genommen (82).

Die weitere Beschreibung bezieht sich dann auf die vier äußeren Ecken des Musterteppichs, die wiederum als kleinere Medaillons vorstellbar sind (6,83-100):<sup>65</sup>

Damit aber die Rivalin um den Ruhm an (warnenden) Beispielen erkenne, welchen Preis sie für ein so wahnwitziges Wagnis zu erwarten habe, fügt sie in den vier Ecken vier Wettkämpfe hinzu, die sich durch ihre besondere Farbe abheben und durch die Kleinheit der Figuren auszeichnen. Die erste Ecke stellt die Thrakierin Rhodope dar und Haimos, jetzt eiskalte Gebirge, einst menschliche Körper, die sich die Namen der höchsten Götter [Iuppiter und Iuno] zuwies. Die zweite Ecke stellt das bedauernswerte Geschick der pygmäischen Mutter dar; Iuno besiegte sie im Wettstreit, verwandelte sie zum Kranich und ließ sie ihren Landsleuten den Krieg erklären. Auch Antigone stickte sie in Farbe, die einst gewagt hatte, mit der Gemahlin des großen Iuppiter zu konkurrieren; die königliche Iuno verwandelte sie in einen Vogel; und nichts nützte ihr (die Herkunft aus) Ilion oder ihr (königlicher) Vater Laomedon, um nicht ein Federkleid zu bekommen und sich als schneeweiße Störchin mit klapperndem Schnabel selbst Beifall zu spenden. Die einzige Ecke, die noch übrig ist, zeigt Kinyras nach dem Verlust seiner Kinder; während er Tempelstufen unarmt, (vordem) die Glieder seiner Töchter, und auf dem Stein liegt, scheint er zu weinen. Mit friedensbringenden Olivenzweigen umsäumt sie den äußersten Rand – dies setzt (dem Ganzen) Maß und Ziel – und schließt mit ihrem Baum das Werk ab.

Als wesentliche Ergänzung zum dominierenden Zentrum fügt die Göttin der Webkunst, auch als speziellen Beitrag zur aktuellen Konkurrenz an die Adresse der Rivalin (*aemula laudis* 83), in den vier Teppichecken (*quattuor in partes* 85) vier mythische Konkurrenzen (*certamina*) zwischen Gottheiten und sterblichen Wesen hinzu.<sup>66</sup> Diese warnenden Musterbeispiele (*exempla*) wählt die Göttin, um Arachne zu zeigen, zu welchem Ergebnis ihre tollkühne Aktion im Grenzbereich zwischen Hybris und Wahnsinn führen müsse (*quod premium speret pro tam furialibus ausis* 84). Auch für diese kleineren Bildfelder wird die handwerkliche und künstlerische Perfektion der Darstellung hervorgehoben: einerseits die

---

<sup>63</sup> Roma, Vaticano 10315: LIMC 7 (1994) s.v. Poseidon, Nr. 34 (ohne Abb.; zum Grundtyp Nr. 34a-d); AK Lisippo, wie Anm. 59, 223.

<sup>64</sup> Napoli, MAN 6007 (aus Erculano): LIMC 2 (1984) s.v. Athena, Nr. 171.

<sup>65</sup> Dazu Bömer 1976, 31-35 (Kommentar, auch zu den mythischen Details); Harries 1990, 71-73.

<sup>66</sup> Vgl. Rychner 1957, 17f.: „Um noch deutlicher zu werden, fügt sie in die Ecken vier Szenen ein, nämlich Strafmetermorphosen, von Göttern an Menschen vollzogen, weil diese die gefährliche Grenze aufs vermessenste überschritten hatten.“ Alle vier Stoffe in den Bildzyklen von Landshut (S. 82) und J.U. Krauss (1690; S. 134).

hohe Qualität der markanten Erkennbarkeit (*clara*) durch ganz spezifische Farbgebung (*colore suo*), andererseits die deutliche Unterscheidbarkeit (*distincta*) durch miniaturhaft kleine Figuren (*brevibus ... sigillis*).

(E 1) Die Bestrafung von **Rhodope und Haimos** (87-89): Nach diesem Mythos, der nur durch wenige weitere mythographische Zeugnisse belegt ist (z.B. Ps.-Plutarch, ‚Über Flüsse‘ = *Peri potamôn* 11,3; Lukian, ‚Über Tanz‘ = *Peri orchēseōs* 51; Scholien zu Ovid, *Ibis* 561), lebten die thrakischen Königskinder miteinander in Blutschande und bezeichneten sich in ihrer Hybris als Zeus und Hera (ebenso wie in einer bekannteren Motivparallele der Aiolossohn und spätere Tartarossünder Salmoneus und seine Gattin Alkidike: Apollodor 1,89 u.a.). Zur Strafe wurden die Geschwister von den Göttern in die gleichnamigen thrakischen Gebirge verwandelt.

(E 2) Die Bestrafung der **Pygmäenmutter** (90-92): Nach diesem ähnlich wenig bekannten Mythos, der nach Antoninus Liberalis (*Metamorphōseis* 16) auf das Lehrgedicht ‚Vogelentstehung‘ (*Ornithogonia*) des hellenistischen Dichters Boios zurückgehen soll, missachtete eine Pygmäenfrau namens Oinoë (Antoninus Liberalis) oder Gerana vor allem die Göttinnen Hera und Artemis; von einer Konkurrenz allerdings berichten die weiteren erhaltenen Zeugnisse nichts. Dafür wurde sie von Hera in einen Kranich verwandelt und lebte seither in steter Feindschaft mit den Pygmäen. Pygmäen und Kraniche als Feinde werden übrigens schon seit Homers *Ilias* (3,3ff.) vorausgesetzt.

(E 3) Die Bestrafung der Laomedontochter **Antigone** (93-97): Nach diesem kaum bekannten Mythos, für den es sonst nur wenige, wohl auf Ovid zurückgehende mythographische Belege gibt (z.B. Servius zu Vergil, *Aeneis* 1,27; *Mythographus Vaticanus I* 179 Bode = 2,77 Zorzetti; *Mythographus Vaticanus II* 69), wurde Antigone, Tochter des troianischen Königs und Vorgängers von Priamos, Laomedon, von Hera/Iuno in eine Störchin verwandelt (nach anderen in eine Schlange, dann von den übrigen Göttern aus Mitleid in eine Störchin), weil sie entweder behauptet hatte, schöner als die höchste Göttin zu sein (Servius), oder weil sie mit deren Gatten Zeus/Iuppiter ein Liebesverhältnis eingegangen war (Lactantius Placidus, *Narrationes fabularum Ovidianarum* 6,1). Im Übrigen fiel bei Antigone der Apfel nicht weit vom Stamm; löste doch ihr Vater Laomedon durch seinen schnöden Undank und Betrug gegenüber den unerkannten Göttern Poseidon und Apollon, die im Auftrag des Zeus Troia mit uneinnehmbaren Mauern umgeben hatten, den göttlichen Schicksalsplan gegen seine Königsdynastie und die ganze Stadt aus.<sup>67</sup>

Zwei weitere Motivparallelen mit einer Schönheitskonkurrenz zwischen Hera und anderen sterblichen Heroinen<sup>68</sup>, die Ovid mit Sicherheit ebenfalls aus dem antiken Mythos bekannt waren, waren nicht für den Teppich der Pallas verwendbar, da sie in keinem Zusammenhang mit einer Metamorphose standen: (a) **Side**, die erste Gattin des riesigen Jägers Orion, unterlag ebenso wie Antigone der höchsten Göttin und musste nach ihrer Niederlage zur Strafe den Gang in die Unterwelt antreten (Apollodor 1,25). Dabei könnte ihr Name (= ‚Granatapfel‘) nicht nur mit dem Attribut der Fruchtbarkeitsgöttinnen Hera und Aphrodite sowie der Erdgöttinnen Demeter und Persephone zusammenhängen, sondern auch mit dem Mythos, dass Persephone nach dem Raub durch Hades durch den Genuss eines bannenden Granatapfels an die Unterwelt gebunden war (Ps.-Homer, *Hymnoi* 2,370ff.; Apollodor 1,33 u.a.). (b) Nach Vergil, *Eklogae* 6,48 wurden die **Töchter des Proitos**<sup>69</sup>, Lysippe, Iphinoë und Iphianassa, von Hera damit bestraft, dass sie in dem Wahn, sie seien Kühe, laut muhend durch Felder und Wälder streiften, entweder weil sie ebenfalls behauptet hatten, schöner als die höchste Göttin zu sein, und in einer Konkurrenz unterlegen waren oder weil sie als Oberpriesterinnen im Heratempel gewagt hatten, vom Gewand am Kultbild der Göttin Gold für sich zu stehlen (Servius zu Vergil, *Eklogae* 6,48).

<sup>67</sup> Reinhardt 2011, 228 mit A. 854.

<sup>68</sup> Zu beiden Agonen: Weiler 1974, 108-110.

<sup>69</sup> Zu Proitos/Proitiden: Reinhardt 2011, 209 mit A. 763 (Literatur).

(E 4) Die Bestrafung des *Kinyras* (98-100): Nach diesem völlig unbekanntem Mythos, der durch keine weiteren antiken Zeugnisse mehr belegbar ist, verlor der orientalische Machthaber Kinyras (unklar, ob der König der Assyrer oder der König auf Zypern gemeint ist) seine Kinder (Töchter oder auch Söhne?), die nach seiner Niederlage in einer nicht mehr näher fassbaren Konkurrenz mit den Göttern zur Strafe in die Marmorstufen eines Tempels verwandelt wurden. Die abschließende Angabe, dass er auf den Steinstufen zu weinen schien, hebt erneut die Lebensnähe der Darstellung hervor.

Dass drei der vier Mythenstoffe jeweils in drei Zeilen behandelt sind, verstärkt den Eindruck einer gewissen Gleichförmigkeit, von der sich nur die Einleitung (mit vier Versen) und das dritte Beispiel (mit fünf Versen) etwas unterscheiden. Dass alle vier Mythenstoffe, die Athene/Minerva für ihren Bildteppich heranzieht, auffallend selten sind, mag die exklusive Abgehobenheit der göttlichen Webkünstlerin unterstreichen. Jedenfalls liegt im Blick auf Ovid und seine Zeit ein Abschnitt vor, der in besonderem Maße dem hellenistisch-neoterischen Ideal des ‚gelehrten Dichters‘ (*poeta doctus*) entspricht. Ob einem gebildeten Zeitgenossen Ovids diese abgelegenen, fast schon etwas verstaubt wirkenden Mythen überhaupt präsent waren, ist zu bezweifeln.

Immerhin sind sie als warnende Musterbeispiele von Bestrafung von menschlichen Wesen, die in einer Konkurrenz mit Gottheiten unterlegen waren, im Zusammenhang mit der laufenden Konkurrenz zwischen Athene/Minerva und Arachne durchaus nachvollziehbar, auch ohne dass man den jeweiligen mythischen Inhalt im Einzelnen kennen müsste. Wichtiger ist das, was den gemeinsamen Grundcharakter dieser vier ‚Strafmetamorphosen‘ ausmacht:<sup>70</sup> „In Steine und Tiere verwandelt wurden diese Menschen, die sich über ihr Menschentum leichtfertig oder mit frevelhafter Absicht zu erheben trachteten; ins Untermenschliche also. Ähnliches steht dir bevor!“ (Max Rychner).

Die bemerkenswerte Verbindung von Würde und Erhabenheit (*augusta gravitas* 73a), mit der Ovid die rahmende Göttersammlung bezeichnet, ist auch auf Minervas Teppich insgesamt übertragbar. Dass die Göttin der Webkunst abschließend ihr Musterstück mit einem Randdekor von Olivenzweigen und dem Ölbaum umgibt, der beim Streit mit dem Meergott den Ausschlag zu ihren Gunsten gab und seither ihr Attribut ist (101f.), rundet die ganze Beschreibung wirkungsvoll ab. Die kurze Parenthese gegen Ende (*is modus est* 102) ist zunächst einmal ganz äußerlich im Blick auf die Begrenzung des Musterstücks am Rand zu verstehen.<sup>71</sup> Doch bringt diese einfache Formulierung zugleich das Ganze auf den Punkt, da sie mit dem Zentralbegriff ‚Angemessenheit‘ (griech. *métron*) das künstlerische Leitprinzip des durch die göttliche Archegetin vorgelegten Musterstücks aufdeckt. Denn das ebenso repräsentative wie für die Macht der Göttin aussagekräftige Mittelbild stellt zusammen mit den thematisch eher exklusiven Eckbildern ein wohlgeordnetes Ensemble dar, das dem geschlossenen Weltbild der göttlichen Schöpferin voll und ganz entspricht.

Die Formulierung „für so ein wahnwitziges Wagnis“ (*pro tam furialibus ausis* 84) erinnert nicht nur an den Mythos des verwegenen Apollonsohnes Phaëthon im 2. Buch der *Metamorphosen* (*magnis tamen excidit ausis* 328, als Teil seiner Grabinschrift später von dem genialen Michelangelo als Maxime aufgenommen), sondern sie findet sich im gleichen Wortlaut am Versende auch in der Geschichte vom Tod des Orpheus durch die thrakischen Mänaden am Beginn des letzten Werkdrittels (11,12), dort im Zusammenhang mit einem auf den genialen Musiker geworfenen Thyrsusstab als bezeichnende Junktur für den bacchantischen Wahnsinn. In dieser pointierten Formulierung, dem Verlauf der Konkurrenz zwischen den beiden Göttern im Mittelbild und den vier warnenden mythischen Beispielen der Teppichecken erreicht die seit der Exposition konsequent durchgehaltene Linie, Arachnes

---

<sup>70</sup> Rychner 1957, 18. Albrecht 2000, 82 konstatiert „eine hieratische, offizielle, polis-bezogene Kunst.“

<sup>71</sup> Michael von Albrecht übersetzt: „Damit lässt sie es genug sein“ (287); Bömer 1976, 35 kommentiert: „das ist der Rahmen (äußere Rand)“ (mit Verweis auf Plinius, *Naturalis historia* 35,67).

bedenkliche Hybris und die als Konsequenz ihres Verhaltens drohende persönliche Katastrophe hervorzuheben (vgl. *animus fatis intendit* 5 als Absicht der Athene; *in sua fata ruit* 51 als Kommentar des Dichters), einstweilen ihren Höhepunkt, allerdings mit der entscheidenden Einschränkung, dass hinter dieser Formulierung nun nicht mehr der Dichter, sondern nur noch die Göttin steht. Denn so siegessicher Athene/Minerva auch ihr Musterstück vorlegen und ihrer Gegnerin für ein so aberwitziges Wagnis den Untergang vorhersagen mag, nach dem Prinzip der *deuterologia* steht ja noch Arachnes Musterteppich aus.

Und hier schwant es dem Leser bzw. Hörer der Geschichte endgültig, dass Arachne noch längst nicht verloren hat, im Gegenteil, dass es die **Hybris der Selbstsicherheit** nicht nur unter Sterblichen, sondern **auch unter Gottheiten** gibt. Man denke an das Paradebeispiel aus Homers *Ilias* (19,91-133), wie der eben noch so siegessichere Zeus, als ihm Hera mit einem einzigen Schachzug, der vorzeitigen Geburt des Siebenmonatskindes Eurystheus, all seine Pläne im Blick auf Herakles als neuen Herrn über die Dynastie des Perseus durchkreuzte, das Debakel damit quittierte, dass er die Göttin der Verblendung, Atē, an den Haaren packte, vom hohen Olymp hinabschleuderte und in seinem Zorn schwor, nie mehr solle sie in den Himmel zurückkehren, sondern auf ewig bleiben „bei den Werken der Menschen.“

Max Rychner sah in seinem wichtigen Beitrag zu Arachne (1957) dieses Problem, doch blieb er auf der Hälfte der Strecke stehen:<sup>72</sup> „Natürlich mußte die Göttin in der Reihenfolge den Vorrang haben; andererseits wäre es den Kunstgesetzen, die sich jederzeit bewährt hatten, zuwider, wenn zuerst die stärkere Leistung, im Anschluss dann eine schwächere gezeigt würde. Steigerung ist das Gebot in solchen Fällen; darf aber in diesem besonderen Fall gesteigert, d.h. Arachne über ihren Gegenpart erhoben werden? Das darf eigentlich nicht sein.“ Wenn man allerdings den Weg konsequent zu Ende geht, so heißt das doch, auf die aktuelle Konkurrenz und ihre mythischen Motivparallelen bezogen: bei Ovid wird das im Mythos Undenkbare nicht nur vorstellbar, sondern in seiner Geschichte geradezu absehbar: „Einzig Arachne ist einer Göttin ebenbürtig“<sup>73</sup> (Lothar Spahlinger).

## 6. Der Teppich der Arachne (6,103-128)

An dieser ‚Nahtstelle‘, die sich im Ovidtext zwischen den beiden Teppichen ergibt, literarisch zwischen der ersten und zweiten Bildbeschreibung (= Ekphrasis)<sup>74</sup>, in der dichterischen Bewertung zwischen der Kritik an Arachnes Hybris im Vorangehenden und unübersehbarer Sympathie und Anerkennung für die geniale menschliche Weberin im Folgenden, fehlt eine denkbare Zwischenbemerkung des Dichters zur Situation ebenso wie jede Angabe, ob und wie die Lydierin den Entwurf der Konkurrentin in seiner beeindruckenden Geschlossenheit und moralisierenden Tendenz zur Kenntnis genommen hat oder mit welcher inneren Einstellung und äußeren Haltung sie ihr eigenes Werk beginnt.<sup>75</sup> Dafür setzt völlig unvermittelt die Beschreibung von Arachnes Gegenentwurf ein<sup>76</sup>, zunächst

---

<sup>72</sup> Rychner 1957, 19.

<sup>73</sup> Spahlinger 1996, 77.

<sup>74</sup> Zur literarischen Ekphrasis allgemein: Reinhardt 2011, 304 mit A. 1167 (weitere Literatur); speziell in Teppichen: Michael von Albrecht, Der Teppich als literarisches Motiv. In: Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung 7, 1972, 11-89 (grundlegend). Weitere Literatur bei Albrecht 2000, 382 A. 1/3. Zur Ekphrasis bei Ovid: Eleanor Winsor Leach, Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*. In: Ramus 3, 1970, 102-142; Lausberg 1982, 112-123; Pöschl 1999, 423.

<sup>75</sup> Ganz im Gegensatz zu Rychners ausufernder Phantasie (1957, 16): „Arachne webt und kämpft einsam, in wahrhafter Gottverlassenheit, aber äußerst gesammelt und mit Schwung. [...] Bis zur Vollendung des Werkes ist sie ganz auf der Höhe, über alle ihre Mittel gebietend, biegsam gespannt wie eine Pantherkatze.“

<sup>76</sup> Vgl. Rychner 1957, 16: „Sie muß sich nicht lange besinnen, was da auszuführen ist; es scheint, als könne sie auf einen Bestand zurückgreifen, den sie längst in sich trägt, längst überlegt und in sich ausgereift hat...“; entsprechend 18f.: „Kein Kommentar. Einen Atemzug lang Pause, nicht länger...“.

mit einem selektiven Katalog mythischer Verwandlungen, die der Götterkönig Zeus/Iuppiter bei seinen zahlreichen Liebschaften einging (103-114):<sup>77</sup>

Das Mädchen aus Maionien [= Lydien] gab Europa wieder, wie sie vom Trugbild des Stieres zum Besten gehalten wurde; man hätte den Stier für wirklich, das Meer für wirklich halten können. Sie selbst schien zum Festland, das sie hinter sich gelassen hatte, zurückzublicken, nach den Begleiterinnen zu rufen, sich vor der Berührung mit dem hochspritzenden Wasser zu fürchten und ängstlich die Fußsohlen hochzuziehen. Arachne stellte auch Asterië dar, wie sie vom Adler, der mit ihr rang, festgehalten wurde, sie stellte Leda dar, wie sie unter den Flügeln des Schwanes ruhte. Sie fügte hinzu, wie Iuppiter, verborgen unter der Gestalt eines Satyrs, die schöne Tochter des Nykteus [= Antiope] mit doppelter Nachkommenschaft erfüllte; wie er Amphitryon war, als er dich, Mädchen aus Tiryns [= Alkmene], nahm, wie er als Goldregen Danaë, als Feuer die Tochter des Asopos [= Aigina] täuschte, Mnemosyne als Hirte, als schillernde Schlange die Tochter der Deo [= Persephone].

Am Beginn von Arachnes buntem Kaleidoskop göttlicher Liebschaften steht, als Einzelbeispiel auch umfangsmäßig gegenüber den weiteren Kurzbelegen herausgehoben, ein Standardthema der antiken Mythen tradition und der gesamten späteren Rezeptionsgeschichte.

(A 1) **Zeus als Stier bei Europa**<sup>\*\*\*</sup>:<sup>78</sup> Bei der bekannten Geschichte von der phoinikischen Königstochter und dem zum Stier verwandelten Göttervater wird die frühere ausführliche Behandlung in den *Metamorphosen* (2,836-875) nun geschickt zum Abschluss gebracht. Die Darstellung des mythischen Geschehens beschränkt sich mit einer bemerkenswerten Vermenschlichung ganz auf das Finale, wie die sichtlich verunsicherte Heroine, vom Rücken des Stieres noch zum Land und den zurückbleibenden Gespielinnen hinblickend, wie ein kleines wasserscheues Mädchen ihre nackten Füße zu sich hochzieht (105-107).<sup>79</sup>

Deutlich engagierter als im Vorangehenden wird hier zugleich als künstlerisches Qualitätskriterium die Naturnähe der Gestaltung hervorgehoben (104b)<sup>80</sup>, was dieses erste Beispiel ebenfalls gegenüber den folgenden Belegen herausstellt. Wenn man allerdings den deutlichen Unterschied zwischen der durchweg sittsam bekleideten Heroine auf griechischen Vasenbildern des 6./5. Jahrhunderts und der halbnackten bis nackten, durchaus attraktiven jungen Frau auf pompeianischen Gemälden oder römischen Mosaiken zur Zeit Ovids berücksichtigt, so dürfte die Europa auf Arachnes Teppich in der Phantasie des Dichters kaum dem zurückhaltenden Pendant auf einem archaischen Metopenrelief aus Selinunt (um 560 v. Chr.) entsprochen haben<sup>81</sup>, auf dem die ‚Beglückung‘ der Heroine durch den höchsten Gott ganz im Vordergrund stand, verbunden mit der religiös-theologischen Aussage, dass göttliche Wesen unmittelbar in die Menschenwelt hineinwirken. Europa erscheint dort mit langem Gewand im Damensitz auf dem Stierrücken, die linke Hand am rechten Horn; der zum Stier verwandelte Gott wendet seinen Kopf unmittelbar dem Betrachter des Bauschmucks an der Außenfassade eines Göttertempels zu.

Ein römisches Farbmosaik aus einer Villa im norditalischen Aquileia (Ende 1. Jh. v. Chr.)<sup>82</sup> bietet auf den ersten Blick ein ähnliches Bildschema, allerdings entsprechend der aufgeklär-

---

<sup>77</sup> Dazu Bömer 1976, 35-37 (Kommentar zum Teppich insgesamt), 37-40 (zu Zeus, mit mythischen Details).

<sup>78</sup> Im folgenden Text wird die Bekanntheit des jeweiligen Stoffes durch drei bis kein Sternchen bezeichnet. Zu Europa: Reinhardt 2011, 243 mit A. 915 (mit reicher Literatur; zusätzlich Pigler 1974, 81-88); Reinhardt 2012, 403-405 (spez. zur Entführung).

<sup>79</sup> Rychner 1957, 18f. vergleicht die Szene mit der heiteren Gelassenheit, wie später Lukian den Mythos betrachtet. Eine gewisse literarische Vorstufe findet sich schon in Ovids ‚Liebesgedichten‘ (*Amores* 1,3,23).

<sup>80</sup> Vgl. Spahlinger 1996, 78: „Das höchste Kompliment, das Ovid selbst dem Kunstwerk Arachnes machen kann, ist das seiner Realitätsnähe.“ Zum differenziert-ironischen Spiel zwischen ‚Aussehen/Erscheinung‘ (*facies* 6,74/121) und ‚Erscheinung/Trugbild‘ (*imago* 6,74/103/110/122) in Ovids Beschreibungen beider Musterstücke: Harries 1990, 70f.

<sup>81</sup> LIMC 4 (1988) s.v. Europe I (Martin Robertson), 81 Nr. 78 (Palermo, MAN, aus Selinunt, Tempel Y).

<sup>82</sup> Aquileia, MAN: LIMC 4 (1988) s.v. Europe I, 85f. Nr. 168 (ohne Abb.); Carlo Bertelli, *Die Mosaiken*. Freiburg/Basel/Wien 1989, 29\*.

säkularisierten Entstehungszeit von Ovids *Metamorphoses* mit spektakulärer Visualisierung (helle Figuren vor dunklem Hintergrund), bemerkenswerter Sinnlichkeit der Darstellung (speziell in der völligen Nacktheit der Heroine) und detailreicher Ausgestaltung der Meeresfahrt (links oben ein vorausfliegender Amorino als Symbol des göttlichen Liebesverlangens; unten Meergötter als Geleit). Die in Arachnes Teppich vorausgesetzte Abschiedssituation erfasst z.B. ein römisches Mosaik aus Palestrina (1./2. Jh.)<sup>83</sup>, das in der oberen Bildebene den im Meer davontreibenden Stier zeigt. Auf seinem Rücken sucht die weitgehend nackte Heroine in ganz labiler Sitzposition nach Halt, den rechten Arm erhoben, mit der linken Hand das rechte Stierhorn fassend. In der unteren Bildebene verfolgen die am Strand zurückbleibenden Gefährtinnen sichtlich beunruhigt den Vorgang.

(A 2) **Zeus als Adler bei Asterië** (108):<sup>84</sup> Als erster Kurzbeleg folgt eine Zeusgeliebte, mit der sich eine recht ausgefallene (Doppel-)Metamorphose verband. Genealogisch war sie ebenso eine Tochter der Titanen Koios und Phoibe (Hesiod, *Theogonia* 409; Apollodor 1,8f.) wie die bekanntere Leto, die dem höchsten Gott, ohne dass er sich nach den älteren Mythographen verwandelt hätte<sup>85</sup>, die göttlichen Zwillinge Apollon und Artemis schenkte. Bei der Annäherung an Letos Schwester hingegen erschien Zeus als Adler (wie bei Ganymed, Thaleia und auch Aigina), rang mit der Kontrahentin und wollte sie sich durch Festhalten gefügig machen. Doch sie entzog sich seiner Zudringlichkeit (Kallimachos, *Hýmnoi* 4,36ff.), indem sie sich in eine Wachtel (griech. *órtyx*) verwandelte (Apollodor 1,8) bzw. die Götter auf ihre Bitte, sie in einen Vogel zu verwandeln, aus ihr eine Wachtel machten (Servius zu Vergil, *Aeneis* 3,73); oder Zeus verwandelte sie in diesen Vogel, wohl weil er sich als Adler mit ihr vereinigen wollte.<sup>86</sup> Doch um ihm zu entgehen, stürzte sie sich selbst ins Meer, oder er stieß sie wegen ihrer Widerspenstigkeit hinab (Hygin, *Fabulae* 53) bzw. verwandelte sie in einen Stein und stürzte diesen ins Meer (Servius zu Vergil, *Aeneis* 3,73). Auf diese Weise entstand aus ihr die Insel Ortygia (mythischer Name für das bekanntere Delos), wo später ihre Schwester Leto die göttlichen Zwillinge zur Welt brachte. Nach Musaios (Scholien zu Apollonios Rhodios, *Argonautiká* 3,1035) vereinte sich Zeus mit ihr und gab sie danach dem (Titanen?) Perses in die Ehe. In der antiken Kunst wird die Liebesepisode zwischen Zeus und Asterië nie dargestellt; die seltenen Belege in der neueren Kunsttradition gehen vorwiegend auf Ovids Teppich der Arachne zurück.<sup>87</sup>

Wie Asterië in eine Wachtel, so verwandelte sich in einer Motivparallele die Schicksalsgöttin Nemesis zur Gans (Apollodor 3,127), um der Zudringlichkeit des als Schwan erscheinenden Zeus zu entgehen. Diese Version schon aus dem alten Epos *Kýpria* des Stasinos (7. Jh. v. Chr.) diente der Realisierung des göttlichen Schicksalsplanes gegen Troia. Denn aus der Begegnung von Schwan und Gans ging ein Ei hervor, aus dem im spartanischen Palast von Tyndareos und Leda Helena schlüpfte, der Anlass des Troianischen Krieges.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> Oldenburg, Schlossmuseum: LIMC 4 (1988) s.v. Europe I, 84 Nr. 148 (ohne Abb.) = LIMC Agenor 1 (mit Abb.); *Antike Welt* 26, 1995, 433\*.

<sup>84</sup> Zu Asterië: Reinhardt 2011, 167 (zu Zeus unter L, Abschnitt a). In antiker Kunst kaum dargestellt: LIMC 2 (1984) s.v. Asteria I, 903f. (Helen Papastavrou).

<sup>85</sup> Vgl. allerdings die mythographischen Zeugnisse bei den Apologeten Aristeides, *Apología pròs Hadrianón* 9,7 und Tatian, *Lógos pròs Hèllēnas* 10,1; Näheres in Exkurs 1, S. 63f.

<sup>86</sup> Bömer (1976, 38) meint, der Kontext (*aquila luctante teneri* 108) widerspreche der Verwandlung. Parallelen zum mythischen Vorgang sind Zeus als Schwan und Nemesis als Gans (Stasinos, *Kýpria*), Poseidon als Widder und Theophane als Schaf (Hygin, *Fabulae* 188) und Poseidon als Hengst und Demeter als Stute.

<sup>87</sup> Z.B. Marco Liberi (1640-1725), Gemälde (118x153) um 1700? Budapest, *MusBildKünste*: Angelo Walther, Von Göttern, Nymphen und Heroen. Die Mythen der Antike in der Bildenden Kunst. Leipzig 1993, 119; *Treasures of Venice. Paintings from the Museum of Fine Arts Budapest*. AK High Museum of Art, Atlanta 1995, 144\*D.160/1\*; Von Raffael bis Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy. AK Schirn Kunsthalle Frankfurt 1999/2000, 321\*. Vgl. auch OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1071; zum Kupferstich aus dem Illustrationszyklus von J.U. Krauss (1690) S. 135.

<sup>88</sup> Zum Schicksalsplan: Reinhardt 2011, 229-232, zu Zeus und Nemesis 231f.

Obwohl sich nach dem sonderbaren Geschehen zwischen Zeus und Asterië für Arachnes Teppich diese nicht weniger ungewöhnliche Parallele angeboten hätte, entscheidet sich Ovid beim nächsten Beispiel für die literarisch-ikonographische Standardversion.

(A 3) **Zeus als Schwan bei Leda**\*\*\*(109):<sup>89</sup> Dass die schöne Helena nicht auf Zeus und Nemesis, sondern auf die Begegnung zwischen dem Zeusschwan und der spartanischen Heroine Leda am Ufer des Flusses Eurotas zurückging, findet sich in der literarischen Tradition zum ersten Mal im Spätwerk des Euripides (*Iphigéneia in Aulis* 793ff., 414 v. Chr.; *Helénē* 16ff., 412 v. Chr.; *Oréstēs* 1385ff., 408 v. Chr.), in der Bildenden Kunst spätestens seit der berühmten ‚Leda mit Schwan‘ des Bildhauers Timotheos (um 380 v. Chr.). Während des Hellenismus, in augusteischer Zeit (z.B. Apollodor 3,126) und in der späteren Kaiserzeit verdrängte diese neue Mythenvariante literarisch und bildlich<sup>90</sup> die alte epische Vorform völlig. Reizvolle Belege bietet der ‚Augenmensch‘ Ovid selbst schon in den ‚Liebesgedichten‘ (*Amores* 1,10,3f. bzw. 2,4,41f.) „[So schön] wie Leda war, mit der ein raffinierter Ehebrecher, unter weißen Federn verborgen, als scheinbarer Vogel sein Spiel trieb“ (*callidus in falsa lusit adulter ave*) bzw. „Wenn über einen weißen Nacken dunkles Haar herabfällt: Leda war ansehnlich mit ihrer schwarzen Lockenpracht“ (*Leda fuit nigra conspicienda coma*).

Bei aller Kürze der Formulierung aufgrund der hohen Bekanntheit des Stoffes erfasst der Wortlaut „wie sie unter den Flügeln des Schwanes ruhte“ recht genau einen bestimmten ikonographischen Typ:<sup>91</sup> Leda, die dem Schwan weniger stehend, leicht gebückt oder sitzend<sup>92</sup> als in der Rückenlage begegnet<sup>93</sup>, berührt meist mit dem Mund den sich ihr entgegenstreckenden Schnabel, wobei die breiten Vogelschwinge neben und über dem Paar die Liebesbegegnung dekorativ rahmen. Im Anschluss an römische Antiken ist dieser Bildtyp in seinen verschiedenen Varianten auch wieder in der Kunst seit der Renaissance beliebt<sup>94</sup>, und das, obwohl es einen mythischen *locus classicus* in der erhaltenen antiken Literatur nicht mehr gibt. Erstaunlicherweise hat Ovid darauf verzichtet, dieses erotisch überaus pikante Geschehen in den *Metamorphosen* ausführlicher zu behandeln, was nachdrücklich unterstreicht, welch unglaubliche Fülle an Verwandlungsmysmen sich ihm anbot.

(A 4) **Zeus als Satyr bei Antiopē**\*\* (110f.):<sup>95</sup> Bereits in der ‚Nekyia‘, der berühmten Unterweltschau von Homers *Odysee* (11,260-265), als Zeusgeliebte und spätere Mutter der halbgöttlichen Zwillinge Amphion und Zethos erwähnt, wurde die schöne Heroine, Tochter des thebanischen Königs Nykteus (bzw. des Flussgottes Asopos: Homer, Apollodor 3,42-43 u.a.) nach der Vorhandlung zu Euripides’ in der Antike bekannter Tragödie *Antiópē*<sup>96</sup> und der später nicht weniger beachteten *Antiopa* des römisch-republikanischen Tragikers Pacuvius<sup>97</sup> von Zeus in einer Höhle des Kithairongebirges nahe bei Theben ‚heimgesucht‘, und zwar eher

---

<sup>89</sup> Zu Leda und Schwan: Reinhardt 2011, 231 mit A. 868 (Literatur).

<sup>90</sup> LIMC 6 (1992) s.v. Leda, 231-246 (Lilly Kahil/Noelle Icard-Gianolio), mit weiterer Literatur 232.

<sup>91</sup> Musterbeispiel: Röm. Onyx-Kameo 1. Jh.v./n. Chr.: Napoli, NM 25967 (vgl. auch LIMC Leda Nr.126-129).

<sup>92</sup> (1) Leda stehend/gebückt (LIMC 6 (992) s.v. Leda, 233f., Nr. 15-18; 237-241 Nr. 61-101): (a) stehend: hell. Marmorrelief 1. Jh. v. Chr. London, BM 2199 (LIMC Nr.15); (b) leicht gebückt: röm. Kameo 1. Jh.v./n. St. Petersburg, Ermitage (LIMC Leda Nr. 18); röm. Marmorrelief (Brauron) 2.Jh. n. Athen, NM 1499 (LIMC Leda Nr. 100); (2) Leda sitzend (LIMC 233, Nr. 20-23; 241-242, Nr. 102-106): italisches Goldmedaillon 4./1. Jh. v. Chr. Malibu, Getty Museum 81.AM.76.78 (LIMC Leda Nr. 22); röm. Marmorgruppe 200/230. Roma, Galleria Borghese: Correggio e l’antico. A cura di Anna Coliva. AK Roma, Galleria Borghese 2008. 180\*.

<sup>93</sup> Leda liegend (LIMC 233f., Nr. 24-27; 242-243, Nr. 109-135): z.B. röm. Sarkophagrelief 3. Jh. Roma, Palazzo Corsetti (LIMC Leda Nr. 117a); röm. Marmor-Tischbein 3. Jh. Istanbul, Arch.Mus. 1494 (LIMC Leda Nr. 133).

<sup>94</sup> Vgl. die Listen bei Pigler 1974, 156-160; OGCM 1993, 629-635; Moormann/Uitterhoeve 1995, 414-416; Lücke, AM 1999, 526-528; Harrauer/Hunger 2006, 296-298.

<sup>95</sup> Zu Antiopē: Reinhardt 2011, 244 mit A. 919 (Literatur); Reinhardt 2012, 250f. (mit Hauptquellen).

<sup>96</sup> TrGF, wie Anm. 47, 5 (2004), 274-312.

<sup>97</sup> Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung von Petra Schierl. Berlin/New York 2006 (Texte und Kommentare 28), 91-130.

mit mehr als mit weniger Gewalt (vgl. Cicero, *Ad familiares* 9,25). Zu diesem Liebesabenteuer verwandelte sich der Gott in die Gestalt eines lüsternen Satyrs (Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock).

Das lustvoll-pikante Geschehen wurde in der antiken Kunst gelegentlich dargestellt<sup>98</sup>, speziell auf römischen Mosaiken der Kaiserzeit für sich allein<sup>99</sup> oder auch in Bildzyklen zu den Liebschaften des Zeus/Iuppiter.<sup>100</sup> Innerhalb der neueren Bildtradition erscheint der Stoff immer wieder in Renaissance und Manierismus (z.B. Caraglio, Correggio, Tizian, Tintoretto, Spranger, Goltzius) sowie in Barock und Rokoko (z.B. van Dyck, Rubens, Rembrandt, Jordaens, Luca Giordano, Watteau), selten auch noch im 19. und 20. Jahrhundert (z.B. Géricault, Ingres, Lovis Corinth).<sup>101</sup>

(A 5) **Zeus als Amphitryon bei Alkmene**\*(112):<sup>102</sup> Im Anschluss an Antiope ebenfalls in der Unterweltschau von Homers *Odyssee* (11,266-268) als Gattin des Amphitryon, Zeusgeliebte und Mutter des Herakles eingeführt, wird die ebenso schöne wie kluge Heroine, Tochter des Perseussohnes und Königs von Mykene und Tiryns, Elektryon, in der antiken Mythentradition entweder als Verlobte des Amphitryon (seit Ps.-Hesiod, *Aspis* 1-58 = *Ēhoîai* fr. 195) oder als seine Ehefrau vorausgesetzt (seit Homer). Die ungewöhnliche List des Göttervaters, sich ausgerechnet in dessen Gestalt zu verwandeln, und zwar unmittelbar vor der Rückkehr des Siegers aus dem Feldzug gegen Taphier und Teleboer, durch den er übrigens Alkmenes Bedingung für die Heirat erfüllt hatte, verbirgt sich bei Ps.-Hesiod noch hinter der Formulierung: „Eine dunkle List zimmerte er bei sich ... und überdachte bei sich Taten voller Wunder“ (*Aspis* 31/34). Im Hintergrund steht ursprünglich Zeus' selbstherrliche Absicht, einen neuen Herrscher über die Dynastie des Perseus zu zeugen. Die im Mythos singuläre Verlängerung der Liebesnacht meist auf das Zwei- bis Dreifache unterstreicht die besondere Bedeutung des Vorgangs.

Dieses Wundergeschehen zwischen dem Göttervater und der Frau aus Tiryns<sup>103</sup> wurde auch noch in der verlorenen Tragödie *Alkmēnē* des Euripides vorausgesetzt, deren hochdramatische Handlung den *locus classicus* des Stoffes in der antiken Mythentradition bot.<sup>104</sup> Demgegenüber dominierte in der späteren Mythentravestie wohl aus der attischen Mittleren Komödie (*Mésē*; um 380-330 v. Chr.), die der erhaltenen Komödie *Amphitruo* des Plautus (um 190/180 v. Chr.) zugrunde lag, schon eine mythenkritisch-aufgeklärte Betrachtungsweise, in der aus dem göttlichen Wundergeschehen einer der gemeinsten Tricks des lüsternen Göttervaters bei seinen zahllosen Seitensprüngen wurde. So gibt es bildliche Darstellungen zum Verlauf der Liebesepisode in der antiken Kunst nur auf zwei paestanischen Phlyakenvasen des 4. Jahrhunderts<sup>105</sup>, in der neueren Bildtradition ab der Renaissance relativ selten<sup>106</sup>, sicher auch wegen der begrenzten Möglichkeiten, die Verwandlung des Gottes in gerade diesen Heros durch eindeutige Details und Attribute wiederzugeben.

---

<sup>98</sup> LIMC 1 (1981) s.v. Antiope I, 854-857 (Erika Simon), z.B. ein hellenistisches Reliefgefäß um 180/150 v. Chr.. Athen, NM 11798 (Antiope in der Höhle des Kithairon: LIMC Antiope I Nr. 1).

<sup>99</sup> Musterbeispiel: Röm. Mosaik aus Zeugma/Seleukia (Cubiculum P 38) 4. Jh? Gaziantep, Museum 11.26.00: LIMC Supplementum (2009), 68 (mit Abb. im Tafelband): Antiope I Nr. add. 3. Weitere Belege auf Mosaiken: LIMC Supplementum (2009) s.v. Antiope I, 68-69 (Erika Simon/ Martin Dennert), Nr. 2/4-5.

<sup>100</sup> Näheres in Exkurs 1, S. 59-62.

<sup>101</sup> Vgl. die Listen bei Pigler 1974 s.v. Jupiter als Satyr, 142-144; OGCM 1993 s.v. Antiope, 110-111; Harrauer/Hunger 2006, 52-54. Näheres zu Caraglio, Correggio und Tiziano in Exkurs 2, S. 97.

<sup>102</sup> Zu Alkmene: Reinhardt 2011, 355 mit A. 971 (Literatur), 273f.; Reinhardt 2012, 361-363 (Hauptquellen).

<sup>103</sup> Zu *Tirynthia* bei Ovid vgl. schon Euripides, *Alkestis* 838f.

<sup>104</sup> TrGF, wie Anm. 47, 5 (2004), 219-227.

<sup>105</sup> (a) Roma, Vaticano 17106 (um 340 v. Chr.; Asteas): LIMC 1 (1981) s.v. Alkmene, 553 Nr. 2; (b) London, BM F 150 (um 340 v. Chr.; Asteas): LIMC Alkmene, 554 Nr. 5.

<sup>106</sup> Dazu OGCM 1993 s.v. Amphitryon and Alcmene, 99-102; nicht berücksichtigt bei Pigler. Näheres zum Landshuter Zyklus S. 83, zu weiteren Belegen des Cinquecento S. 103, zum Kupferstich aus dem Illustrationszyklus von J.U. Krauss (1690) S. 135.

(A 6) **Zeus als Goldregen bei Danaë** \*\*\* (113a):<sup>107</sup> Dieser Mythos blieb in der griechisch-römischen Antike und der gesamten späteren Rezeption ebenso bekannt wie die Verwandlung des höchsten Gottes zum Stier bei Europa oder zum Schwan bei Leda (vgl. Exkurs 1 zu Bildzyklen auf römischen Mosaiken der Kaiserzeit). Daher genügte bei Ovid der denkbar knappe Wortlaut mit dem Adjektiv ‚golden‘ (*aureus*) als Hinweis auf die spezielle Metamorphose, mit dem Namen der Heroine und dem Verb ‚sein Spiel treiben‘ (*ludere*) als präziser Umschreibung des Vorgangs. Auf Danaë und König Midas, unter dessen Händen alles zu Gold wurde, bezieht sich später in den *Metamorphoses* eine ähnliche Formulierung (11,116f.): „Wenn er auch die Hände im fließenden Wasser gewaschen hatte, so hätte das von den Händen herabströmende Wasser Danaë täuschen können“ (*Danaën eludere posset*).

Auch bei der früheren Einführung des Mythenhelden Perseus in den *Metamorphoses* (4,611) beschränkt sich Ovid auf den vergleichsweise knappen Wortlaut „den Danaë von dem Goldregen empfangen hatte“ (*Persea, quem pluvio Danaë conceperat auro*). Ähnlich äußerte sich Danaë's Sohn selbst bei der Werbung um Andromeda (4,697f.): „Wenn ich um sie werben würde, ich, Perseus, ein Sohn des Zeus und jener eingeschlossenen Frau, die Zeus durch das fruchtbringende Gold schwanger machte“ (*implevit fecundo Iuppiter auro*). Vor diesen vier Zitaten hatte Ovid schon in seinem Frühwerk mehrfach den Mythos erwähnt, zunächst in den ‚Liebesgedichten‘ (*Amores*) mit der witzigen Pointe (2,19,27-28): „Wenn Danaë nicht der ehernen Turm eingeschlossen hätte, so wäre Danaë nicht durch Zeus zur Mutter geworden“, bzw. mit der unmittelbar an Horaz (*Carmina* 3,16,1-8) anschließenden Feststellung (3,8,29-30): „Zeus erinnerte sich daran, dass nichts mächtiger ist als Gold, und wurde selbst zum Kaufpreis für die Verführung des Mädchens“ (*corruptae pretium virginis ipse fuit*; mit weiteren Ausführungen 31-34); weiterhin in der ‚Liebeskunst‘ (*Ars amatoria*) mit der witzigen Argumentation (3,415-416): „Wer würde noch Danaë kennen, wenn sie immer eingeschlossen und in ihrem Turm bis ins hohe Alter verborgen geblieben wäre?“ bzw. mit dem kurzen Referat (3,631-632): „Akrisios sorgte sich, auf das Mädchen aufzupassen; trotzdem machte sie ihn durch ihren Fehltritt (*crimen*) zum Großvater.“

Angesichts der zahlreichen Kurzzitate bei Ovid und der hohen Bedeutung des Mythos in Literatur und Kunst der antiken Tradition<sup>108</sup> sowie im Verlauf der späteren europäischen Rezeption<sup>109</sup> ist es um so erstaunlicher, dass auch bei dieser spektakulären Metamorphose der Dichter auf eine ausführliche Behandlung des reizvollen mythischen Geschehens in den *Metamorphoses* verzichtet hat. Wie schon bei Leda und Schwan, so gibt es auch für diesen Stoff in der erhaltenen antiken Literatur keinen *locus classicus* mehr. Die Tragödien des Sophokles und mehr noch des Euripides (2. H. 5. Jh.)<sup>110</sup>, auf die später der Begründer des bürgerlichen Lustspiels, Menander, in seiner Komödie *Samia* (389ff.; um 300/280 v. Chr.) verwies und die wohl auch für Ovid noch die grundlegenden literarischen Stoffversionen darstellten, sind bis auf wenige Fragmente verloren.

Nach der frühesten Erwähnung von Danaë (allerdings ohne das Detail des Goldregens) durch den höchsten Gott selbst in seinem Katalog von Zeusgeliebten aus Homers *Ilias* (14,315-328, spez. 319; s.u. S. 52) bieten die mythographischen Referate bei Pherekydes (um 500/480 v. Chr.; fr. 10)<sup>111</sup>, Apollodor (2,34) und Hygin (*Fabulae* 63) die mythische Grundform, die ‚Beglückung‘ der Heroine durch den Gott im Rahmen des für den frühgriechischen Mythos spezifischen Schicksalsdenkens. Diese Konzeption übernahm auch

---

<sup>107</sup> Zu Danaë: Reinhardt 2011, 208-209, 295-297 mit A. 1124 (mit reicher Literatur; zusätzlich Pigler 1974, 62-66), 385-388; Reinhardt 2012, 242f., 285-288 (literarische Hauptquellen), 294f.

<sup>108</sup> LIMC 3 (1986) s.v. Danae, 325-337 (Jean-Jacques Maffre).

<sup>109</sup> Dazu Pigler 1974, 62-66; OGCM 1993 s.v. Danae, 319-323; Moormann/Uitterhoeve 1995, 211-213; Lücke, AM 1999, 215-221; Harrauer/Hunger 2006, 122f.

<sup>110</sup> Zu Sophokles: Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF) 4. Sophokles. Editor: Stefan Radt. Göttingen 1977, 173-175. Zu Euripides: TrGF, wie Anm. 47, 5 (2004) 371-380.

<sup>111</sup> FGrHist Nr. 3, I 61 Jacoby = Scholien zu Apollonios Rhodios, *Argonautiká* 4,1091.

noch ein inzwischen verlorenes pompejanisches Wandgemälde aus der Casa di Pansa, das sich wohl an einem verlorenen Original des im 4. Jahrhundert berühmten Malers Nicias orientierte.<sup>112</sup> Wesentlicher für das zunehmend aufgeklärte Mythosverständnis bei Arachne bzw. Ovid sind in der späteren antiken Tradition des Stoffes die Verwandlungen des himmlischen Goldregens erst in einen irdischen Komödienregen (Menander, *Samia* aaO.), dann in einen ganz materiellen Geldregen (Horaz, *Carmina* aaO.).

Dabei wird aus dem höchsten Gott auf Arachnes Teppich bzw. in Ovids Beschreibung ein lüsterner Verführer (*adulter*), der das ahnungslose Mädchen ebenso wie seine Göttergattin mit einem erneuten Seitensprung (*furtum*) an der Nase herumführt (*ludere = eludere*). Erst in spätantiker Rationalisierung und der Polemik frühchristlicher Apologeten entwickelt sich dann auch die unschuldige Heroine zur geldgierigen Hetäre, ehe ihr dank der hochmittelalterlichen Allegorese des *Ovide moralisé* (um 1310/20) aufgrund der Gleichsetzung von Goldregen und Heiligem Geist eine ebenso überraschende Karriere als mythische Identifikationsfigur mit der christlichen Jungfrau Maria vorbehalten bleibt.<sup>113</sup>

(A 7) **Zeus als Feuer bei Aigina** \*(113b):<sup>114</sup> Auf die Liebesbeziehung zwischen Zeus und der Heroine, einer Tochter des Flussgottes Asopos (wie z.T. auch Antiope, s.o.) und der Ladontochter Metope, bezieht sich im weiteren Verlauf der *Metamorphoses* noch einmal der Sohn Aiakos in einem Anruf an seinen göttlichen Vater (7,615f.): „Wenn es nicht fälschlich gesagt wird, dass du in die Umarmungen mit der Asopostochter Aigina gegangen seist.“ Ergänzend berichtet der Mythograph Apollodor (3,157-158), Zeus habe Aigina geraubt und der korinthische König Sisyphos ihrem Vater Asopos die Identität des Räubers verraten (vgl. auch 1,85), woraufhin Zeus mit Blitzschlägen (vgl. auch Kallimachos, *Hýmnoi* 4,77f.) den Verfolger zwang, in sein altes Flussbett zurückzukehren (als Ursprungsmythos = Aition, dass man dort noch Kohlen abbaute).

Anschließend habe er die junge Frau aus Furcht, mit ihr von seiner Gattin Hera/Iuno entdeckt zu werden, auf eine Insel im Saronischen Golf gebracht, die bis dahin Oinone hieß und später nach Aigina benannt wurde (Apollodor; Hygin, *Fabulae* 52), sich dort mit ihr vereinigt und als Nachkommen Aiakos gezeugt, den späteren Vater von Peleus und Telamon sowie Großvater von Achill und dem Großen Aias. Seine nur bei Ovid belegte Verwandlung in Feuer mag mit den Blitzschlägen gegen Asopos zusammenhängen; als Variante gibt es die Verwandlung zum Adler (Athenaios, *Deipnosophistai* 13, 566d; Nonnos, *Dionysiaká* 7,122; Ps.-Klemens, *Homilíai* 5,13,3 u.a.). Der in der Antike noch halbwegs bekannte Mythos um den Ahnherrn zweier bedeutender Troiahelden hat seinen Weg zu den seltenen Belegen der neueren Bildtradition vorwiegend über Ovids Teppich der Arachne und das mythographische Referat bei Hygin gefunden.<sup>115</sup>

(A 8) **Zeus als Hirte bei Mnemosyne** (114a):<sup>116</sup> Die Titanin Mnemosyne, Tochter der Urgötter Ouranos und Gaia (Apollodor 1,2), machte Zeus im Land Piëria (Hesiod, *Theogonía* 53ff.) zum Vater jener Musen (*Theogonía* 915-917; Apollodor 1,13), deren Streit mit den Piëriden schon im Verlauf des 5. Buches der *Metamorphoses* (294-678) geschildert wurde.

---

<sup>112</sup> Ehemals Pompeji VI,6,1: LIMC 3 (1986) s.v. Danae, Nr. 13 (ohne Abb.); Arthur Bernard Cook, *Zeus. A study in ancient religion*. Vol. III/1, Cambridge 1940, 462 Abb. 298.

<sup>113</sup> Näheres im Zusammenhang mit der Behandlung Arachnes im *Ovide moralisé* in Teil C, S. 118.

<sup>114</sup> Zu Aigina: Reinhardt 2011, 244 mit A. 920 (Literatur). In Darstellungen der antiker Kunst erscheint Zeus nur in menschlicher Gestalt: LIMC 1 (1081) s.v. Aigina, 367-371 (Sophia Kaempf-Dimitriadou), spez. Nr. 1-28. Vgl. auch LIMC Suppl. 1 (2009) s.v. Zeus, 504 (Abschnitt g2).

<sup>115</sup> Belege (Auswahl): (a) Ital. Majolikateller (Urbino/Venezia?) um 1570. Dresden, MKG 38125: Götter, Helden und Grottesken. Das Goldene Zeitalter der Majolika. AK Dresden, Schloss Pillnitz 2006, 163\*; (b) Ferdinand Bol (1616-80), *Aigina in Erwartung*. Gemälde (208x184) 1665. Meiningen, StaatlMus VI 311: Gerhard/Ursula Stelzer (Hrsg.), *Bildhandbuch der Kunstsammlungen in der DDR*. Leipzig 2. Aufl. 1990, 548; Postkarte\* (bei Pigler 1974, 147 unter Semele). Vgl. auch Pigler 1974, 142; OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1071. Weitere Belege in Teil B, S. 84 (Landshut) und Exkurs 2, S. 96, 106 und 107; zu J.U. Krauss (1690) S. 135.

<sup>116</sup> Zu Zeus und Mnemosyne: Reinhardt 2011, 167 (zu Zeus unter L, Abschnitt a).

Dass sich Zeus ihr in Gestalt eines Hirten näherte, findet sich später auch bei dem als Ps.-Klemens bezeichneten christlichen Apologeten (*Homiliai* 5,14,1; *Recognitiones* 10,22,7), vielleicht im Anschluss an die Ovidstelle. Bildliche Darstellungen zu dieser Verwandlung des Zeus/Iuppiter bei seiner Begegnung mit der späteren Mutter der Musen fehlen in antiker Kunst; in der neueren Kunst sind sie ganz selten.<sup>117</sup>

(A 9) **Zeus als Schlange bei Persephone\***(114b):<sup>118</sup> Mit Persephone als Tochter der Erdgöttin Deo = Demeter und späterer Herrin in der Unterwelt vereinigte sich Zeus in Gestalt einer Schlange (traditionelles chthonisches Attribut; Hauptquellen: Kallimachos, *Áitia* fr. 43,117 und fr. 643; Cicero, *De natura deorum* 3,58; Diodor 3,64,1 bzw. 5,75,4; Nonnos, *Dionysiaká* 5,565-569). Der frühe christliche Apologet Athenagoras gibt in seiner Schrift ‚Gesandtschaft für die Christen‘ (*Presbeia peri christianōn* 20,3; um 177 n. Chr.)<sup>119</sup> die monströse Variante, dass auch die Partnerin für die Liebesbegegnung in eine Schlange verwandelt worden sei (vgl. 6,118f.: Demeter als Stute in ihrer Begegnung mit Poseidon als Hengst, s.u.). Aus der Verbindung ging als Sohn Zagreus hervor, der ‚chthonische Dionysos‘.

Der ungewöhnliche Vorgang wird in antiker Kunst nie dargestellt, in der neueren Kunsttradition nur ganz vereinzelt, wiederum vorwiegend im Anschluss an den Teppich der Arachne.<sup>120</sup> Dabei ist das Liebesverhältnis mit Persephone, mit der sich der oberste Gott als Schlange vereinigte, nachdem er zuvor schon in seiner wahren göttlichen Gestalt mit ihrer Mutter Demeter/Ceres eine amoureuse Affäre hatte (Hesiod, *Theogonia* 912-914; Diodor 3,62,6f.), als Inzest mit der Tochter, die ihrerseits bereits aus einem Inzest mit der Schwester hervorgegangen war, eindeutig der provokative Gipfel von Arachnes göttlichen Skandalgeschichten (*caelestia crimina* 131).

Mythenkritisch äußerte sich später der jüdisch-christliche Apologet Klemens von Alexandria in seiner ‚Mahnrede an die Griechen‘ (*Protrepitkós eis toús Hállēnas*; um 195 n. Chr.) mit unverhohlener Entrüstung (2,16,1):<sup>121</sup> „Demeter wird schwanger; Kore [= Persephone] wird aufgezogen. Dann vereinigt sich dieser Zeus, der sie doch gezeugt hatte, wiederum mit Persephone, der eigenen Tochter, und das nach (Vereinigung mit) der Mutter Deo [= Demeter], ohne überhaupt noch an die vorangehende Schandtat zu denken, Zeus, der Vater und Schänder der Tochter, und er vereinigt sich mit ihr, in eine Schlange verwandelt, nachdem es sich herausgestellt hatte, wer er tatsächlich war.“ Nicht weniger empörte sich z.B. Arnobius in seiner Streitschrift ‚Gegen die Heiden‘ (*Adversus nationes* 5,20-21; um 300/310 n. Chr.) im Verlauf eines längeren Raisonnements über die skandalösen Beziehungen des höchsten Gottes erst zur Schwester, später zur gemeinsamen Tochter.<sup>122</sup>

<sup>117</sup> Z.B. Gemälde von Marco Liberi um 1700, Budapest, MusBildKünste (OGCM 1993 s.v. Mnemosyne, 669; Harrauer/Hunger 2006 s.v. Musen, 341; vgl. schon Anm. 87 zu Asterië). Zu J.U. Krauss (1690) S. 135.

<sup>118</sup> Zu Persephone: Reinhardt 2011, 196f. mit A. 729 (Literatur); zu Zeus-Persephone: 167 (zu Zeus unter L, Abschnitt a). Hauptquellen: Hans Schwabl in RE Supplement 15 (1978) s.v. Zeus, 1242,52-1243,18.

<sup>119</sup> Basistext: Edgar J. Goodspeed (Hrsg.), Die ältesten Apologeten. Texte mit kurzen Einführungen. Göttingen 1914, 335; Athenagoras, Legatio pro Christianis. Edited Miroslaw Marcovich. Berlin/New York 1990 (Patristische Texte und Studien 31), 61. Eine spätere Passage zum allegorischen Verständnis der alten Mythen bemerkt zu zwei anderen Standardthemen (22,5): „Was (ist mit) Europa und Stier, (mit) Schwan und Leda im Blick auf Erde und Luft, damit die schändliche Vereinigung des Zeus mit diesen (Heroinnen eine Vereinigung) von Erde und Luft ist?“ (Goodspeed 1914, 340; Marcovich 1990, 73).

<sup>120</sup> Belege (Auswahl): (a) fläm. Teppich-Medaillon (Antwerpen, Michiel Wauters) vor 1680. København, Rosenborg: Guy Delmarcel, Flemish Tapestry. New York 2000, 257\*; (b) Dt. Email-Deckelbecher (Daniel I Schaeffler) um 1720. Gotha, Schlossmuseum: Peter Arlt, Mythos und Figur. AK Schlossmuseum Gotha 2001, 40\*; (c) Karl Georg Merville, Bleigruppe (28x38) nach 1792. Bratislava, Galerie: Georg Raphael Donner 1693-1741. AK Wien, Unteres Belvedere 1993, 568; (d) Franziska Bilek, Buchillustration (*Heiterer Olymp*) 1944/62, 18. Zum Kupferstich von J.U. Krauss (1690) S. 135; sonst keine Belege in OGCM 1993 s.v. Persephone, 858ff.

<sup>121</sup> Basistext: Clement of Alexandria. The Exhortation to the Greeks (u.a.). With an English translation by G.W. Butterworth. Cambridge/Mass., London 1919 (Ndr. 1968), 34f.; Clemens Alexandrinus. Bd. 1: Protrepticus und Paedagogus. Hrsg. von Otto Stählin. Leipzig 1936, 13.

<sup>122</sup> Weiteres zu Arnobius als apologetischem Mythenkritiker in Exkurs 1, S. 71f.

Insgesamt werden in dieser ersten Sequenz aus der Beschreibung von Arachnes Musterteppich nach den sechs Versen zu Europa die Titanin Asterië und die Heroine Leda in je einem Vers behandelt, Antiope in zwei Versen, Alkmene wieder nur in einem Vers, die letzten vier Zeusgeliebten schließlich nur in je einem Halbvers (Danaë, Aigina; Mnemosyne, Persephone) – als werde nicht nur der Dichter beim Beschreiben, sondern auch die Künstlerin beim Gestalten zunehmend hektisch und atemlos. Die Skala der Verwandlungsformen reicht von zwei Vogelarten (Adler, zusätzlich Asterië als Wachtel; Schwan) über ein Mischwesen aus Mensch und Tier (Satyr) und die menschliche Gestalt von Ehemann bzw. Verlobtem sowie zwei Elementerscheinungen (Goldregen und Feuer) bis zu einem einfachen Hirten und der ungewöhnlichen Schlange am Schluss (mit der Mythenvariante, dass auch die Partnerin zur Schlange wurde). Eine extremere Zusammenstellung von mythischen Metamorphosen mit mythenkritischer Tendenz ist kaum vorstellbar: „Der Verführer – es ist der einzige Aspekt, unter dem die Jungfrau aus Hypaepa den Göttervater erblickt und mit dem vielfarbigen Wollgarn ins Teppichbild bannt“<sup>123</sup> (Max Rychner).

Von der Geläufigkeit her sind die Themen Europa, Leda, Antiope und Danaë in der antiken Mythentradition und auch in der neueren Rezeptionsgeschichte durchweg bekannt bis sehr bekannt (Näheres in Exkurs 1). Das gilt nicht nur für die Namen dieser vier Heroinnen, sondern auch für das mit ihnen verbundene mythische Geschehen, wie übrigens auch bei der seltener herangezogenen Alkmene. Eher im Hintergrund bleibt der genealogische Aspekt, dass als Konsequenz aus diesen Liebesepisoden bedeutende Heroen (Minos, Rhadamanthys und Sarpedon I bei Europa, Amphion und Zethos bei Antiope, Herakles bei Alkmene, Perseus bei Danaë) oder Heroinnen (Helena bei Leda) zur Welt kommen, was übrigens auch für die Asopostochter Aigina (mit ihrem Sohn Aiakos) zutrifft.

Nur die in der Antike selten, in der späteren Tradition kaum noch erwähnte Asterië fällt ganz aus dem Rahmen, nicht nur wegen der Vielzahl von Varianten bei der zusätzlichen eigenen Metamorphose, sondern auch, weil sie unter den zunächst genannten Heroinnen als Titanin die einzige Göttin ist. Am Schluss des Katalogs stehen mit Mnemosyne und Persephone zwei weitere Göttinnen, von denen die Titanin nur in der Antike halbwegs bekannt war, die Zeustochter in der Antike recht bekannt, in späterer Tradition, was ihre Liebesepisode mit Zeus betrifft, schon weniger.

Mythische Gestalten, die in Arachnes Katalog als Zielpunkte von Zeus' Liebesbegehren und Verwandlungskünsten fehlen<sup>124</sup>, sind neben der bei Homer angeführten *Dia* (*Ilias* 14,317f.: Zeus als Hengst; Sohn Peirithoos) vor allem als Geliebter und späterer Mundschenk der troianische Königssohn *Ganymed* (Zeus als Adler: *Metamorphoses* 10,155-161 u.a.), der auffallend regelmäßig auch in späteren Bildzyklen auf römischen Mosaiken eine Rolle spielt (vgl. Exkurs 1). Als weitere göttliche Geliebte fehlt im Teppich der Arachne die Schicksalsgöttin Nemesis (Zeus als Schwan, ergänzend Nemesis als Gans; s.o. zu Leda). Weit mehr noch vermisst man zwei Standardthemen geliebter Heroinnen, die allerdings jeweils an anderer Stelle in den *Metamorphoses* ausführlich behandelt werden: die Inachostochter *Io* (1,588-600; Zeus als Wolke; weitere Belege aus Ovid in Exkurs 1) sowie die Nymphe *Kallisto* (2,409-440; Zeus als Artemis/Diana). Nur Mythenspezialisten werden an Thaleia denken, eine kaum bekannte Nymphe und Tochter des Schmiedegottes Hephaistos (Zeus als Adler) oder an die Tochter des Kleitos bzw. Acheloos, Eurymedousa (Zeus als Ameise; Sohn Myrmidon als Stammvater der Myrmidonen). Andere mythologische Kuriositäten dieser Art im Blick auf weitere Zeusgeliebte bzw. ganz skurrile Verwandlungsformen des Gottes (z.B.

---

<sup>123</sup> Rychner 1957, 20. Noch entschiedener Spahlinger 1996, 73: „Hier sind die Götter den Menschen überlegene Mächte, die sich ihrer Überlegenheit hemmungslos bedienen, um ihre Lust und Begehrlichkeit zu befriedigen. Damit stellt der Teppich ein massives Aufbegehren gegen die göttlich garantierte Weltordnung dar.“

<sup>124</sup> Einen ebenso umfassenden wie detaillierten Überblick zu den Zeusgeliebten gibt Hans Schwabl, RE Supplement 15 (1978) s.v. Zeus, 1225,18-1246,47 (Frauen), 1246-48-1247, 32 (Knaben); das Wichtigste auch bei Reinhardt 2011, 167f. (zu Zeus unter L, mit A. 680), 243f.

Regenguss; Kuckuck, Geier, Wiedehopf) enthält das umfangreiche Material bei dem als Ps.-Klemens bezeichneten Apologeten (*Homiliai* 5,12-14; um 300/310 n. Chr.).<sup>125</sup>

Nach der längeren Serie von Zeusgeliebten folgt mit demselben selektiven Prinzip eine kürzere Zusammenstellung von Liebschaften des göttlichen Bruders Poseidon/Neptun (*amores Neptuni*), die im antiken Mythos eine kaum geringere Bedeutung haben und nach der traditionellen Textform in folgendem Wortlaut vorliegen (6,115-120).<sup>126</sup>

Dich auch, Neptun, stellte sie dar, in einen finster blickenden Jungstier verwandelt, auf der Tochter des Aiolos [= Kanake, Arne oder Melanippe; Näheres S. 33f.]; du zeugst, als (Flussgott) Enipeus erschienen, die Aloaden [= Ōtos und Ephialtes, Mutter Iphimedeia; Näheres S. 34]; als Widder täuschst du die Tochter des Bisaltes [= Theophane]. Und dich bekam die gütigste blondhaarige Mutter der Feldfrüchte [= Demter/Ceres] als Hengst zu spüren, als Vogel spürte dich die schlangenhaarige (künftige) Mutter [= Medousa] des Flügelpferdes [= Pegasus]; als Delphin (spürte dich) Melantho.

Im Vergleich zur vorangehenden Passage wirkt dieser neue Katalog auf den ersten Blick viel weniger ausgewogen, ja teilweise fast wie das Kuriositätenkabinett eines mit der ganzen antiken Tradition souverän spielenden Mythenkenners in seiner Rolle als *poeta doctus*.

(B 1) **Poseidon als Stier bei Melanippe\*** (115-116a):<sup>127</sup> Die im Ovidtext benannte Aioloströchter wurde in der früheren Forschung durchweg mit Kanake identifiziert, die durch den Meergott zur Mutter von Hoplaus, Nereus II, Epopeus, Aloeus und Triops wurde (Apollodor 1,53), seltener mit Arne (Sohn Boiotos nach Diodor 4,69), bis Howard Jacobson (1972)<sup>128</sup> ihre Identifizierung mit Melanippe vorschlug. Von allen Göttergeliebten, die im Teppich der Arachne eine Rolle spielen, ist die mit ihr verbundene Geschichte (Hygin, *Fabulae* 186) die mit Abstand komplizierteste, schon was Herkunft und Jugend dieser mythischen Gestalt betrifft.

Die Heroine ging hervor aus einer Liebesaffäre des thessalischen Urkönigs Aiolos mit Thea, der Tochter des Kentauren Cheiron. Um die Schwangerschaft zu verheimlichen, verwandelte der Meergott Poseidon, dem Aiolos in Freundschaft verbunden, die Mutter in eine Stute namens Euhippe („Gutpferd“). Nachdem sie dann ein Fohlen namens Melanippe („Schwarzpferd“) zur Welt gebracht hatte, verwandelte es der Gott später in ein Mädchen zurück, das der Kindsvater Aiolos nun Arne nannte und es schließlich dem kinderlosen Thessalier Desmontes zur Adoption überließ.

Zur schönen jungen Frau herangewachsen, erregte Melanippe = Arne ausgerechnet die Aufmerksamkeit des Gottes Poseidon, der sich zur inzestuösen Vereinigung wohl in einen Stier verwandelte (wie Zeus bei Europa), wurde von ihm schwanger und brachte die Zwillinge Aiolos II und Boiotos zur Welt. Der Pflegevater, empört über die Schande, blendete die Pflgetochter und sperrte sie nur bei Wasser und Brot in ein Verlies; die Zwillinge ließ er im nordgriechischen Peliongebirge aussetzen. Die weitere Leidensgeschichte der Heroine bis zur Wiedererkennung zwischen Mutter und Söhnen interessiert in diesem Zusammenhang weniger. Jedenfalls wurde Melanippe zur Titelfigur zweier in der Antike viel beachteter Dramen des Euripides.<sup>129</sup> Entgegen dem ersten Eindruck eröffnet also mit Melanippe eine namhafte Heroine Arachnes Sequenz von Geliebten des Meergottes. Bildliche Darstellungen der Begegnung gibt in der antiken Kunst nicht, in der neueren Kunst kaum.<sup>130</sup>

<sup>125</sup> Näheres später in Exkurs 1, S. 68f.

<sup>126</sup> Dazu Bömer 1976, 40-43 (Kommentar, auch zu den mythischen Details). Ein umfassender Überblick zu den fast ausschließlich weiblichen Geliebten des Poseidon findet sich bei Ernst Wüst, RE 22,1 (1954), 462,3-468,59; eine Kurzfassung bei Reinhardt 2011, 169f. (Abschnitt L), 244. Weiteres in Exkurs 1, S. 63-76 (Apologeten).

<sup>127</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2011, 244 mit A. 922; Reinhardt 2012, 248-249.

<sup>128</sup> A note on Ovid, Met. VI, 115-116. In: American Journal of Philology 93, 1972, 459-461.

<sup>129</sup> Fragmente: TrGF, wie Anm. 47, 5 (2004), 524-553.

<sup>130</sup> Vgl. immerhin zum Landshuter Zyklus S. 84, zu J.U. Krauss (1690) S. 135.

(B 2) *Poseidon als Flussgott Enipeus bei Tyro*\*(116b-117a):<sup>131</sup> Die einleitende Angabe, dass der Meergott in der Gestalt des Enipeus tätig wurde, passt genau auf die Heroine Tyro, die schon aus Homers *Odyssee* (11,235-259), vor allem aber durch eine verlorene Tragödie des Sophokles<sup>132</sup> in der Antike durchaus bekannt war. Als Tochter des Salmoneus und Enkelin des thessalischen Urkönigs Aiolos I in der vom Vater gegründeten Stadt Salmonia aufgewachsen, verliebte sich die schöne junge Frau in den elischen Flussgott Enipeus, einen Nebenfluss des Alpheios. Ihre Leidenschaft nutzte Poseidon, zugleich Herr der Flüsse, verwandelte sich in dessen Gestalt, löste Tyro den Gürtel und goss Schlaf über sie herab. Nach der Vereinigung gab er sich als Gott zu erkennen, sagte ihr eine glänzende Nachkommenschaft voraus, die sie pflegen und aufziehen solle; allerdings verbot er ihr, seine göttliche Identität als Vater der Kinder zu benennen. „Da die Beilager mit den Unsterblichen nicht fruchtlos bleiben“ (*Odyssee* 11,249f.), bekam Tyro nach neun Monaten die halbgöttlichen Zwillinge Pelias und Neleus, aus denen später zwei bedeutende Gestalten im Vorfeld der Argonautensage wurden. Auch in diesem Fall kann auf die weitere Leidensgeschichte der Heroine bis zu ihrer späten Wiedervereinigung mit den Söhnen nur verwiesen werden.

Allerdings weist bei Ovid die traditionelle Textform „du zeugst die Aloaden“ (*gignis Aloadas* 117) nicht auf Pelias und Neleus als Zwillingssöhne von Poseidon und Tyro, sondern auf die mythischen ‚Riesenbabys‘ Ōtos und Ephialtes (Apollodor 1,53-55; Hygin, *Fabulae* 28)<sup>133</sup> als Zwillingssöhne von Poseidon und Iphimedeia, einer Tochter jenes Triops, der schon unter den Söhnen von Poseidon und der Aiolostochter Kanake genannt wurde, und der Gemahlin seiner Bruders Aloeus. Doch ist nirgends sonst bezeugt, dass der Meergott auch bei Iphimedeia in der Gestalt des Enipeus erschien. Daher setzte die Forschung z.T. eine Verwechslung von Tyro und Iphimedeia voraus. Doch ausgerechnet Ovid eine solche ‚Panne‘ zuzutrauen, ist bei seiner stupenden Kenntniss der überreichen Mythentradition seiner Zeit abwegig, zumal in einer Passage, die ein denkbar hohes dichterisches Bewusstsein verrät.<sup>134</sup>

Das Problem löst sich erst, wenn man den traditionell vorausgesetzten Text am kritischen Apparat der großen älteren Metamorphosenausgabe von Hugo Magnus (1914) überprüft. Dabei ergibt sich, dass die Erwähnung der Aloaden in der Unterweltschau von Vergils *Aeneis* (6,582ff.) offenbar einen Abschreiber der *Metamorphoses* schon im Hochmittelalter dazu brachte, mit dieser Reminiszenz den ihm vorliegenden Ovidtext zu verändern. Dieser Textfehler wurde dann über acht Jahrhunderte hin von mittelalterlichen Schreibern, humanistischen Gelehrten und klassisch-philologischen Herausgebern immer wieder unbesehen übernommen, bis hin zur neuesten Oxford-Ausgabe der *Metamorphoses* von J.A. Tarrant (2004). Als ursprünglicher Text bei Ovid ist aus den verschiedenen Lesarten der frühesten Handschriften eindeutig der Wortlaut *gignis et Aeolidas* zu erschließen: „Als Enipeus erschienen, zeugst du (mit Tyro) auch (als) Nachkommen des Aiolos (dessen Urenkel Pelias und Neleus).“ Es folgt also mit Tyro in Arachnes zweiter Sequenz eine weitere in der Antike namhafte Heroine; allerdings fehlen auch zu dieser Liebesbegegnung Belege in der antiken und neueren Bildtradition.<sup>135</sup>

(B 3) *Poseidon als Widder bei Theophane* (117b):<sup>136</sup> Der Mythograph Hygin (*Fabulae* 188) berichtet, vermutlich im Anschluss an eine hellenistische Mythennovelle, als die Thrakerin Theophane, Tochter des Bisaltes (des Ahnherrn der gleichnamigen Völkerschaft), wegen ihrer Schönheit von zahlreichen Freiern umworben wurde, habe der Meergott sie für

<sup>131</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2011, 213 mit A. 786, 244; Reinhardt 2012, 249f. (Aspekt der Königskinder), 263 (Aspekt der Verwandlung).

<sup>132</sup> Fragmente: TrGF, wie Anm. 110, 4 (1977) 463-472.

<sup>133</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2011, 36 mit A. 117.

<sup>134</sup> Zu den Text- und Interpretationsproblemen im Einzelnen: Reinhardt 2010, spez. 48ff.

<sup>135</sup> Vgl. immerhin zu röm. Mosaik Italica S. 59, zum Zyklus Landshut S. 84, zu J.U. Krauss (1690) S. 135.

<sup>136</sup> Zum Mythos: Gruppe 1906, 565 mit A.5, 1146 mit A. 13; Reinhardt 2011, 170 (Unterabschnitt L).

sich auf die Ägäisinsel Kroumissa entführt und, um die verfolgenden Freier zu täuschen, die Geliebte in ein Schaf verwandelt, sich selbst in einen Widder und die Inselbewohner in anderes Kleinvieh. Als die Freier die Insel menschenleer vorfanden und das Kleinvieh schlachteten, um zu überleben, verwandelte der Meergott sie in Wölfe. Dann vereinigte er sich als Widder mit der zum Schaf verwandelten Theophane (vgl. Zeus als Schwan bei Nemesis als Gans; Poseidon als Hengst bei Demeter als Stute). Aus der Liebesverbindung ging später jener Widder mit goldenem Vlies hervor, der dann im Vorfeld der Argonautensage eine wichtige Rolle spielte (vgl. Hygin, *Fabulae* 3,1). Im Gegensatz zu den beiden vorangehenden Geschichten blieb diese gleich mit mehreren Verwandlungen verbundene Liebesepisode in der antiken Mythentradition und auch später ohne besondere Beachtung.<sup>137</sup>

(B 4) **Poseidon als Hengst bei Demeter/Ceres** (118-119a):<sup>138</sup> Wie Zeus/Iuppiter (Homer, *Ilias* 14,326), so hatte auch dessen göttlicher Bruder ein Liebesverhältnis mit seiner Schwester Demeter/Ceres (Pausanias 8,25,3-5). Aus der inzestuösen Vereinigung dieser göttlichen Geschwister ging das Götterpferd Areion hervor. Dahinter steht wohl als ursprüngliche Variante, dass dem Meergott als Hengst die Naturgöttin als Stute begegnete (Ptolemaios Hephaistion, nach Photios, *Bibliothēkē* 190, 148a)<sup>139</sup>, ähnlich wie schon dem Zeus als Schwan Nemesis als Gans (s.o. zu Leda), oder dass Demeter sich vor der Vereinigung in eine Erinys = Furie (mit Schlangenhaaren) verwandelte (Apollodor 3,77). Bildliche Darstellungen der Vereinigung fehlen in antiker und neuerer Kunst fast völlig.<sup>140</sup>

(B 5) **Poseidon als Vogel bei Medousa\*** (119b-120a):<sup>141</sup> Bekannter als der vorangehende Mythos ist die monströse Beziehung des Meergottes zur Gorgone Medousa (Hauptquellen: Apollodor 2,32; 2,40-41; Hygin, *Fabulae* 151), einer Tochter des Meeralters Phorkys und der Urzeitriesin Kētō. Aus der seltsamen Liebesbeziehung gingen als Nachkommen das Flügelpferd Pegasos und der Riese Chrysaor hervor, die nach dem Abschlagen des sterblichen Hauptes durch den Zeussohn Perseus aus dem Leib der Medousa heraus sprangen (Apollodor/Hygin). Das ergänzende Detail, der Meergott sei der Gorgone als Vogel erschienen, ist nur hier belegt, doch kaum erst von Ovid erfunden. Bildliche Darstellungen der Begegnung fehlen in antiker und auch neuerer Kunst m.W. völlig.

(B 6) **Poseidon als Delphin bei Melanthe** (120b):<sup>142</sup> Am Ende des Katalogs steht eine der vielen Töchter des durch die Sintflut bekannten Deukalion, die von dem zum Delphin verwandelten Meergott mit dem Nachkommen Delphos beglückt wurde. Da auch diese Geschichte eine echte mythologische Kuriosität ist, findet sich ein Parallelbeleg nur in den erklärenden Scholien zur Rätseldichtung *Alexandra* des hellenistischen Dichters Lykophron (zu Vers 207).<sup>143</sup> Wenn die Ehe des Poseidon mit der Nereide Amphitrite (Apollodor 1,28) durch Vermittlung eines Delphins zustande kam (Ps.-Eratosthenes, *Katasterismoi* 31; Hygin, *Astronomica* 2,17; 3,16), Poseidon selbst in der antiken Kunst immer wieder mit dem Delphin als Attribut erschien<sup>144</sup> und auch kultisch (ebenso wie Apollon Delphinios) eng mit dem

<sup>137</sup> Liebesszene: ital. Majolikaplatte (Urbino, Francesco Xanto Avelli) um 1540. Washington, National Gallery; Entführung ohne Metamorphose: Giovanni Battista Tiepolo (Umkreis), Gemälde (50x32) um 1770? Ludwigsburg, Barockgalerie 312; August B. Rave, Staatsgalerie Stuttgart, Barockgalerie im Schloss Ludwigsburg. Ostfildern-Ruit 2004, 165\*. Zum Landshuter Zyklus vgl. S. 85, zu J.U. Krauss (1690) S. 136.

<sup>138</sup> Zum Mythos: Otto Kern, RE 4,2 (901) s.v. Demeter, 2733, 5ff.; Reinhardt 2011, 169 (Unterabschnitt L).

<sup>139</sup> Photius, Bibliothèque. Tome 3: „Codices 186-222“. Texte établi et traduit par René Henry. Paris 1962, 56.

<sup>140</sup> Gemälde von Simon Vouet (1649): OGCM 1993 s.v. Poseidon, Loves, 921; zu J.U. Krauss (1690) S. 136.

<sup>141</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2011 57f. mit A. 227 (Medousa), 118 (Perseus), 169 (Poseidon/Medousa).

<sup>142</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2012, 170 (Unterabschnitt L).

<sup>143</sup> Lycophonis Alexandra. Recensuit Eduardus Scheer. Vol. 2 scholia continens. Berlin 1908 (Ndr. 1958), 98. Die Scholien zu Aischylos, *Eumeniden* 2 nennen als Poseidongeliebte und Mutter des Delphos Melaina, eine Tochter der Melanthe.

<sup>144</sup> Literarische Belege: Gruppe 1906, 1145 A. 2. Bildliche Belege in LIMC 7 (1994) s.v. Poseidon, 446-479 (Erika Simon), spez. Nr. 140ff.; s.v. Poseidon/Neptunus, 483-500 (Erika Simon u.a.), spez. Nr. 1ff., 53ff.

Meersäuger verbunden war, spricht wenig für die Annahme, erst Ovid habe sein Erscheinen als Delphin bei Melanthe erfunden.<sup>145</sup> Die seltenen Darstellungen in der neueren Kunst gehen wiederum auf den Teppich der Arachne zurück.<sup>146</sup>

Im Vergleich mit der ersten Sequenz von Zeusgeliebten fällt zunächst auf, dass in der zweiten Sequenz die beiden ersten Poseidongeliebten mit ungewöhnlich komplizierten mythischen Verhältnissen verbunden sind, auch wegen der Herkunft der jeweiligen Handlung aus attischen Tragödien. Dass mit Poseidon und Demeter gleich zwei bzw. mit Poseidon und Theophane sogar vier Verwandlungen verbunden sind, passt in diesen an Metamorphosen überreichen Kontext. Bei seinen Liebesepisoden präsentiert sich der Meergott vorwiegend in unterschiedlichen tierischen Verwandlungsformen (Stier, Widder, Hengst, Vogel, Delphin). Dazu passt der Umstand, dass im antiken Mythos seine entsprechenden Aktivitäten durchweg weniger jovial als gewalttätig ausfallen. In menschlicher Gestalt erscheint Poseidon/Neptun lediglich bei Tyro; seine Verwandlung in ihren Geliebten, den Flussgott Enipeus, erinnert unmittelbar an die Verwandlung von Zeus/Iuppiter in Amphitryon, den Verlobten bzw. Ehemann Alkmenes aus der ersten Sequenz (112).

Die Begegnung zwischen Poseidon und der Heroine Tyro hatte übrigens Ovid auch schon in den abschließenden Briefpaaren der *Heroides* erwähnt innerhalb eines weiteren längeren Katalogs von Liebschaften des Meergottes, mit dem die junge Hērō, Priesterin der Liebesgöttin Aphrodite/Venus in Sestos am mysischen Ufer des Hellespont, bei ihrer Antwort auf den Brief des jungen Leandros aus Abydos am gegenüberliegenden thrakischen Ufer ihren Geliebten ermutigte, trotz aller Furcht vor Sturm und Wellen weiterhin nachts über die Meerenge zu ihr herüberzuschwimmen (19,129-140):<sup>147</sup>

„Aber du, Neptun, wenn du an deine eigenen Liebschaften denkst, darfst doch keine Liebe durch die Winde behindern, sofern weder Amymone ein Mythos ist, der dir grundlos zur Last gelegt wird, noch Tyro, in höchsten Tönen gelobt wegen ihrer Schönheit, oder die attraktive Alkyone und Kalyke, Tochter des Hekataion, oder Medousa, deren Haare noch nicht durch Schlangen verbunden waren, und die blonde Laodike, oder Kelaino, in den Himmel aufgenommen, und all die (anderen), deren Namen gelesen zu haben ich mich erinnere. All diese und noch mehr, so singen die Dichter, haben mit deiner Seite, Neptun, ihre weiche Seite zusammengelegt. Warum also willst du uns den gewohnten Weg durch einen Sturmwirbel verschließen, wo du doch selbst so oft die Macht des Amor erfahren hast?“

Wie später im Katalog der Arachne, so geht es auch bei Hērō um Liebschaften (*flammae* 129) des Poseidon/Neptun (allerdings nicht nur in Verbindung mit einer Metamorphose des Gottes), und zwar um eine begrenzte poetische Auswahl von hocherotischen mythischen Episoden (*has certe pluresque canunt, Neptune, poetae/ molle latus lateri composuisse tuo* 137f.). Aus der Tatsache, dass der Meergott mehr als einmal die Macht des Liebesgottes zu spüren bekam (*totiens vires expertus Amoris* 139), fordert Hērō am Anfang wie am Ende der Passage im Blick auf ihren Geliebten, dass der Gott seinem Leidensgenossen nicht schaden, sondern ihm gnädig gesinnt sein sollte. Dabei stellt die junge Frau, belesen wie Ovid sie macht, auch an den Anfang dieses Katalogs zwei recht bekannte Geliebte, zunächst Amymone, eine der Töchter des argivischen Königs Danaos, die der Meergott an einer Quelle zunächst vor zudringlichen Satyrn schützte, um sie gleich darauf selbst zu vergewaltigen (der Nachkomme Nauplios I wurde später zum Vater des Troiahelden Palamedes: Apollodor 2,13-

---

<sup>145</sup> Dazu Bömer 1976, 42 (Kommentar zu 6,120b).

<sup>146</sup> Zu nordböhm. Glaspokal (Anf. 18. Jh.; Coll Ernesto Wolf) vgl. Anm. 439; Näheres zur Metamorphosen-Illustration von J.U. Krauss (Augsburg 1690) S. 136.

<sup>147</sup> Basistext: Ovide, *Héroïdes*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. Paris 1928 (mit Ndr.), 136f. (Text/Übersetzung); P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum. Edidit Heinrich Dörrie. Berlin/New York 1971 (Text und Kommentare 6), 252 (Text/Textkritik); P. Ovidii Nasonis Heroidum epistulae XVIII-XIX. Leander Heroni/Hero Leandro. A cura di Gianpiero Rosato. Firenze 1996, 154f. (Text), 210-215 (Kommentar).

14), und anschließend die auch von Arachne herangezogene Tyro, hier als besondere Schönheit hervorgehoben (*laudatissima forma* 131). Die pointierte Formulierung „wenn es kein Mythos ist, der dir grundlos zur Last gelegt wird“ (*criminis ... fabula vana tui* 132) nimmt schon weitgehend die spätere Junktur *caelestia crimina* (6,131) vorweg, mit der Ovid Arachnes provokatives Kaleidoskop von Götterliebschaften zusammenfasst.

Insgesamt bietet Ovid als *poeta doctus* in Hērōs Katalog<sup>148</sup> mit Amymone und Tyro am Anfang und der auch wieder bei Arachne herangezogenen Medousa im weiteren Verlauf drei relativ geläufige Namen im Gegensatz zu Alkyone, Kalyke, Laodike und der Pleiade Kelaino, die als selten bis nie in der erhaltenen antiken Mythen tradition behandelte Stoffe eher einer Asterië in Arachnes erster Sequenz, einer Theophane oder Melantho in Arachnes zweiter Sequenz oder auch den recht gesuchten Musterbeispielen menschlicher Hybris in den vier Eckthemen des von Athene/Minerva bereits vorgelegten Teppichs entsprechen.

Doch zurück zu den restlichen göttlichen Liebschaften auf Arachnes Teppich, dessen Beschreibung mit den folgenden Detailangaben ihren Abschluss findet (6,121-128):<sup>149</sup>

Diesen allen gab sie ihre besondere Erscheinung und die passende Umgebung; dort war Phoibos (Apollon zu sehen) in der Erscheinung eines Landmannes, und wie er bald das Gefieder eines Habichts, bald das Fell eines Löwen getragen hat, wie er als Hirte der Makareustochter Isse einen Streich spielte; wie Liber [= Dionysos/Bacchus] mit einer trügerischen Weintraube Erigone getäuscht hat; wie Saturn [= Kronos] als Hengst (mit Philyra) den zweigestaltigen (Kentauren) Cheiron gezeugt hat. Der äußerste Rand des Gewebes, von einer feinen Borte umsäumt, enthält Blumen, die zwischen zusammenhängende Efeuranken eingewebt sind.

Der Hinweis zu Beginn auf die jeweils spezifische Erscheinung der dargestellten Liebespaare in ihrem unterschiedlichen mythischen Ambiente<sup>150</sup> schließt zwar an frühere Bemerkungen dieser Art an (73f. zur Erscheinung der Götter; 86 zu Farbe und Konturierung der Miniaturen; zur Lebensnähe von Kinyras 100 und von Europa 104), wirkt jedoch auf den ersten Blick wie eine Abschlussformel. Trotzdem folgt dann eine dritte, noch kürzere Sequenz, die sich zunächst auf Apollon bezieht, zumal weil er er nach Zeus und Poseidon der drittgrößte Liebhaber unter den Olympiern ist.<sup>151</sup> Allerdings sind wegen fehlender Parallelbelege bei den ersten drei Kurzbeispielen die näheren Begleitumstände der Verwandlung ebenso wie die Identität der beteiligten Geliebten nicht mehr zu klären.

(C 1) **Apollon als Landmann** (122b): Als ländlicher Hirte der königlichen Herden betätigte sich der Gott bei Admet im thessalischen Pherai (Apollodor 3,122; Diodor 6,8,1; Hygin fab. 49-51; Servius zu Vergil, *Aeneis* 7,761).<sup>152</sup> Ob mit diesem mythischen Geschehen ein Zusammenhang besteht, ist zweifelhaft.

(C 2) **Apollon als Habicht** (123a): Für diese spezielle Form der mythischen Verwandlung bietet die erhaltene Literatur der Antike keine weiteren Anhaltspunkte.

(C 3) **Apollon als Löwe** (123b-124a): Die Formulierung, dass Apollon „das Fell eines Löwen trug“ (*terga leonis gerere*), erinnert zwar an das typische Attribut des Herakles. Doch weist die frühere Formulierung „die Gesichter von Mädchen haben“ (*virginis ora gerere*

---

<sup>148</sup> Zu weiteren Geliebten des Meergottes und vergleichbaren Kuriositäten bei frühchristlichen Apologeten (z.B. Klemens von Alexandria, *Protreptikós* 2,32, mit Abbruchformel; Arnobius, *Adversus nationes* 4,26; Ps.-Iustin, *Apologia pròs Hèllènas* 2,2, mit Abbruchformel; Firmicus Maternus, *De errore profanarum religionum* 12,2) ausführlich in Exkurs 1, S. 63-76.

<sup>149</sup> Dazu Bömer 1976, 43-44 (Kommentar, auch zu den mythischen Details).

<sup>150</sup> Die Junktur *facies locorum* (121) bezeichnet mehr als nur „Landschaftsdarstellungen“ (Lausberg 1982, 114).

<sup>151</sup> Zu seinen Liebschaften: Reinhardt 2011, 180f. (zu Apollon, Abschnitt L), 182 (zu Helios, Abschnitt L). Zu weiteren Geliebten mit vergleichbaren Kuriositäten bei frühchristlichen Apologeten in Exkurs 1, S. 63-76.

<sup>152</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2011, 255 mit A. 973.

5,553) i.S. von ‚wie Mädchen aussehen‘ im Blick auf die vogelgestaltigen Sirenen in die Richtung, dass Apollon hier tatsächlich als Liebhaber die Gestalt eines Löwen annahm.

(C 4) **Apollon als Hirte bei Isse** (124b):<sup>153</sup> Nach dem hellenistischen Dichter Parthenios (fr. 19)<sup>154</sup> war Isses Vater Makaros, wohl identisch mit Makareus, der ein Sohn des thessalischen Königs Aiolos I war (übrigens ebenso wie Sisypchos, Kretheus und Salmoneus; vgl. Ovid, *Metamorphoses* 4,466). Später wurde er König auf der Insel Lesbos (vgl. Ps.-Homer, *Hýmnoi* 3,37), die entweder in früherer Zeit Issa hieß oder auf der die Stadt Issa lag (Parthenios; Diodor 5,81,2; Lykophron, *Alexándra* 219f. und Scholien zur Stelle). Auch hier bleiben die weiteren mythischen Begleitumstände unklar. Der idyllische Stoff wurde später in der großen Zeit der Schäferromane (17./18. Jh.) im europäischen Barock mehrfach literarisch behandelt<sup>155</sup>, während bildliche Darstellungen der Begegnung zwischen dem Gott und dem Mädchen in antiker Kunst völlig, in neuerer Kunst fast ganz fehlen.<sup>156</sup>

Weitere aus den *Metamorphosen* z.T. bekannte Heroinnen, die man in Arachnes Serie von Apollongeliebten noch hätte erwarten können, waren **Leukothoë**, die Tochter des persischen Königs Orchamos (Verwandlung des Gottes in ihre Mutter Eurynome: 4,190-255); **Dryope**, die Tochter des thessalischen Königs Dryops (Verwandlung des Gottes in eine Schildkröte bzw. Schlange: 9,324-393); schließlich **Chione bzw. Philonis**, die Tochter des Daidalion (Verwandlung des Gottes in eine alte Frau: 11,306-310). Den Abschluss der dritten Sequenz und zugleich des gesamten Katalogs von Liebschaften aus dem Teppich der Arachne bilden zwei Einzelbeispiele, die sich auf bisher noch nicht genannte Götter beziehen:

(C 5) **Dionysos/Bacchus/Liber als Weintraube bei Erigone\*** (125):<sup>157</sup> Deutlich hinter den drei großen Verführern (Zeus/Iuppiter, Poseidon/Neptun, Apollon/Sol Apollo) und auch noch hinter dem umtriebigen Götterboten Hermes/Merkur sowie dem eher brutalen Kriegsgott Ares/Mars weist der ekstatische Gott von Wein, Weib und Gesang nur eine relativ begrenzte Liste von Liebesabenteuern auf.<sup>158</sup> Eine der Betroffenen, Erigone, war die Tochter des Atheners Ikarios, der von dem Weingott als Dank für seine Gastfreundschaft die Weintraube geschenkt bekam zur weiteren Verbreitung in Attika. Bei dieser Tätigkeit wurde der brave Mann von attischen Bauern umgebracht, die, vom Weingenuss betrunken, fälschlich annahmen, er habe sie mit dem Wein vergiftet. Aus Schmerz über seinen Tod erhängte sich die Tochter (Kallimachos, *Aítia* fr. 135,1ff. Asper;<sup>159</sup> Apollodor 3,191f., Hygin, *Fabulae* 130; Hygin, *Astronomica* 2,4). Die Verwandlung des Weingottes bei seiner Annäherung an Erigone in eine Weintraube dürfte also mit deren Einführung in Attika zusammenhängen; weitere Quellen zu dieser speziellen Mythenvariante sind nicht erhalten. Auch bildliche Darstellungen in der antiken Kunst fehlen fast völlig;<sup>160</sup> die auffallend zahlreichen Belege in

---

<sup>153</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2011, 181 (Abschnitt L).

<sup>154</sup> Parthenios of Nicaea. The poetical fragments and the *Erōtikà Pathēmata*. Edited with introduction and commentaries by J.L. Lightfoot. Oxford 1999, 110 (Text), 160f. (Kommentar).

<sup>155</sup> OGCM 1993 s.v. Apollo, Loves, 183f.: z.B. Libretto von Antoine Houdar de la Motte für Opern von André Cardinal Destouches (Fontainebleau 7.10. 1697) und Georg Caspar Schürmann (Wolfenbüttel 1710); Libretto von Vittorio Amadeo Cigna Santi für Oper von Gaetano Pugnani (Torino 1771).

<sup>156</sup> OCGM 1993 s.v. Apollo, Loves, 184 verweist auf Entwürfe von François Boucher (zur Operntradition), z.B. *Apollon révelant sa divinité à Issé*. Gemälde (129x158) 1750. Tours, MBA: L'opera completa di Boucher. Milano 1980 (Classici dell'Arte 100), Tf. 36\*; François Boucher 1703-1770. AK Grand Palais, Paris 1986/87, 250\*; David Wakefield, Boucher. London 2005, 95\*; AK 1986, 250\*; Les Amours des Dieux. La Peinture Mythologique de Watteau à David. AK Grand Palais, Paris, 1991/92, 324. OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1071 verweist auf ein Gemälde von Antoine Coytel (um 1720) mit Zeus und Isse, weiterhin Internet 2013 auf ein Stuckrelief (1897-99) mit Apollon als Hirte und Isse aus der Oper in Graz/Steiermark.

<sup>157</sup> Zu Erigone: Reinhardt 2011, 186 mit A. 713 (Literatur).

<sup>158</sup> Dazu Reinhardt 2011, 186 (zu Dionysos, Abschnitt L).

<sup>159</sup> Kallimachos, Werke. Griechisch und deutsch. Hrsg. und übers. von Markus Asper. Darmstadt 2004, 188-191.

<sup>160</sup> Dazu LIMC 3 (1986) s.v. Erigone I, 823-824 (Erwin Pochmarski). Ausnahme: Dionysos bei Ikarios und Erigone: Röm. Mosaik (111x433) Anf. 3.Jh. Nea Paphos, House of Dionysos (R.16): Führer der Paphos Mosaiken. Texte: W.A. Daszewski, D. Michaelides. Nikosia 1989, 42/43\*D.

der neueren Kunst, z.B. auf Majoliken der Renaissance sowie Gemälden und anderen Kunstobjekten des Barock und Rokoko, dürften wiederum auf die Ovidstelle zurückgehen.<sup>161</sup>

(C 6) *Kronos/Saturn als Hengst bei Philyra*\* (126):<sup>162</sup> Von seinen relativ wenigen Liebesaffären hatte der Titanenherrscher seine bekannteste mit Philyra, einer Tochter der alten Meergötter Okeanos und Tethys (Hauptquellen: Apollonios Rhodios, *Argonautiká* 2,1231-1241; Hygin, *Fabulae* 138). Zur Vereinigung mit ihr verwandelte er sich in einen Hengst (Hygin), was an entsprechende Aktionen seiner Söhne Poseidon mit seiner göttlichen Schwester Demeter (118-119a) und Zeus mit der Heroine Dia erinnert (Homer, *Ilias* 14,317f.), oder er nahm die Gestalt eines Hengstes an, um seiner Gattin Rheia zu entgehen, die ihn beim Beilager mit Philyra überrascht hatte (Apollonios Rhodios; Arnobius, *Adversus nationes* 4,26). Aus der Liebesverbindung zwischen Hengst und Okeanide ging als Mischwesen aus Mensch und Pferd der Kentaur Cheiron hervor (Apollodor 1,9; Ovid, *Fasti* 5,379; *Metamorphoses* 2,676 u.a.). In der antiken Kunst gibt es keine Darstellungen des Geschehens;<sup>163</sup> die relativ zahlreichen Bildbelege in der neueren Kunst, speziell in Renaissance, Manierismus und Barock, sind neben dem mythographischen Referat bei Hygin wiederum auf die Erwähnung im Katalog der Arachne zurückzuführen.<sup>164</sup> Aus der Tatsache, dass gerade diese letzten, durch ihre Stellung als Abschlussbeispiele im Katalog exponierten Stoffe in der neueren Kunsttradition so stark beachtet sind, ergibt sich, welche hohe Aufmerksamkeit die ganze Passage seit Beginn der Neuzeit auf sich zog.

Die Schlussverse (127f.) enthalten als Pendant zum Teppich der Athene (101f.) die Angabe, dass Arachnes Teppich in der Randzone von Blumen und Efeuranken gesäumt war. Dass mit dem letzten Detail auf ein traditionelles Attribut des ekstatischen Gottes Dionysos hingewiesen wird, ist sicher kein Zufall: Olivenzweige und Olivenbaum symbolisieren bei Athene das Prinzip von Maß und Ordnung, Blumen und Efeuzweige bei Arachne das

---

<sup>161</sup> Belege (Auswahl): (a) Ital. Majolikaschale (Francesco Xanto Avelli/Urbino) 1531. Berlin, KGM: Dia\*; (b) Nicolas Poussin, Gemälde 1626/27. Stockholm, NatMus: Christopher Wright, Poussin, Paintings. A Catalogue Raisonné. London 1984, 143\* no. 20; (c) Guido Reni, Gemälde um 1633. Schweiz, Pö: Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. AK Schirn Kunsthalle Frankfurt 1988/89, 189\* A 24; (d) Nordböh. Glaspokal Anf. 18. Jh. (Coll Ernesto Wolf; Näheres in Anm. 439); (e) Charles van Loo, Gemälde um 1747. Atlanta, High MusArt: AK Amours des Dieux 1991/92, wie Anm. 156, LXVI; (f) François Boucher, Gemälde (100x136) 1749. London, Wallace Collection: James Smalls, Die Homosexualität in der Kunst. New York 2003 136\*; (g) Dt. Porzellangruppe (KPM Berlin; Christian Müller) um 1765. Braunschweig, HAUM Porz 3579: Dia\*; (h) Dt. Porzellangruppe (Berlin, KGM; Johann Georg Müller) ca. 1785: Berlin-Charlottenburg, Belvedere 278: Dia\*; (i) Clodion, Gipsstatue (205) 1782. Maisons-Lafitte, Chateau: Clodion 1732-1814. AK Musée du Louvre, Paris 1992, 255\* no.52; (j) Clodion, Terrakottafigur (56) 1783. Paris, Petit Palais/Stockholm, NM: AK Clodion 1992, 261 no. 53/263\* no. 54; (k) A.L. Girodet de Roussy-Trioson, Gemälde (32x24) um 1824. Orléans, MBA: Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen. AK Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum 1968, Abb. 145 no. 248; (l) Léon Riesener, Gemälde 1855. Paris, Atelier Delacroix: Jean-Jacques Lévêque, L'aube de l'Impressionisme 1848-1869. Courbevoie 1994, 355\*. Weiteres Material bei OGCM 1993 s.v. Erigone, 389-390; Harrauer/Hunger 2006 s.v. Ikarios II, 244f. Zum Caraglios Kupferstich (1527/30) S. 97, zu J.U. Kraus (1690) S. 136.

<sup>162</sup> Zu Philyra: Reinhardt 2011, 166 mit A. 677 (Literatur); zu Kronos: 165f. mit A. 676 (Literatur).

<sup>163</sup> Dazu LIMC 7 (1994) s.v. Philyra, 386-387 (Anneliese Kossatz-Deissmann).

<sup>164</sup> Belege (Auswahl): (a) Ital. Majolikaschale (Francesco Durantino 1545/50. London, V+A C 2280-1910: Dia\*; (b) Ital. Majolikaplatte (Urbino) 1543. Firenze, Bargello inv. 12: Dia\*; (c) Ital. Majolikaplatte (Urbino, Fontana) um 1550. Faenza, MIC no. 1308; (d) Giulio Romano/Bonasone, Kupferstich vor 1574: Giulio Romano. AK Mantova, Palazzo Te/Palazzo Ducale 1989, 284; (e) Jan Sons, Gemälde 1580/90. Napoli, Capodimonte: Der Glanz der Farnese. AK Haus der Kunst München 1995, 274\* no. 77; (f) Bartholomäus Spranger, FZlav ca. 1600. Braunschweig, HAUM: Pegasus und die Künste. AK Museum für Kunst und Gewerbe 1993, 81\*; (g) Ital. Schränkchen (Napoli) 1670/80. Napoli, Pö: Civiltà del Seicento a Napoli. Napoli, Museo di Capodimonte (u.a.) 1984/85, II 374 (neben anderen Mythen); (h) Thomas Regnaudin (1622-1706), Marmorgruppe (280; Versailles, Jardins) 1678. Paris, Louvre MR 2084: Victor Bayer, u Musée du Louvre. La sculpture française du XVIIe siècle. Gorle/Bergamo 1977, Abb. 47; (i) Nordböh. Glaspokal Anf. 18. Jh. (Coll Ernesto Wolf; Näheres in Anm. 439); (j) Dt. Silbergruppe (Augsburg) ca. 1750. Darmstadt, HLM Kg.62.6: Dia\* (Chronos zu Pferd). Vgl. auch OGCM 1993 s.v. Cronus, 310-314; Lücke, AM 1999, 518. Zum Kupferstich aus Caraglios Serie „Amori degli Dei“ S. 96f., zum Kupferstich aus dem Illustrationszyklus von J.U. Krauss (1690) S. 136.

Gegenprinzip einer ausufernden, z.T. geradezu chaotischen Kreativität: „Es schwirrte vor Hohn und Bosheit um ihren Webstuhl, und ihr wütender Schwung trug sie immer weiter, von der Leporelloliste des Götterkönigs zu den Liebesstreichen anderer Unsterblicher, wobei jedesmal Verwandlung und Trug zum Ziele geführt hatten“<sup>165</sup> (Max Rychner).

Im Vergleich zu den vorangehenden Zeusgeliebten bieten die Liebschaften des Poseidon ein wahres mythologisches Kuriositätenkabinett, das nur noch von der folgenden Kurzserie mit Liebschaften des Apollon (122-124) übertroffen wird, ehe zwei markante Einzelexempel, Dionysos/Bacchus und Erigone (125) bzw. Kronos/Saturn und Philyra (126), das Ganze beschließen. Abgesehen von diesem Abschluss, gibt es eine klare Tendenz von den durchweg bekannten Geschichten um Zeus/Iuppiter zu Beginn bis hin zu den weitgehend unbekanntem, auch wegen der knappen Formulierung z.T. kaum mehr nachvollziehbaren Liebschaften des Apollon gegen Ende. Mit dieser bunten Vielfalt von Einzelthemen legt Arachne insgesamt im Vergleich zu dem in seiner Geschlossenheit eher konventionellen, in den vier Eckthemen ausgesprochen moralisierenden Musterstück der Göttin *ein ebenso provokatives wie hinreißendes Gegenstück* vor. Das dominierende Gestaltungsprinzip ist hier nicht eine durchdachte Symmetrie, sondern die *spontane Reihung*, besonders ausgeprägt schon im Anfang bei den Zeusgeliebten (*designat* 103, *fecit* 108, *fecit* 109, *addidit* 110). Dabei fehlt in der Beschreibung jeder formale Hinweis auf Disposition oder gar Komposition.<sup>166</sup>

Während beim Musterstück der Göttin mit einem Haupt- und vier Nebenmythen genau fünf Stoffe herangezogen werden, reiht Arachnes Gegenstück neun Zeus/Iuppiter-Liebschaften, sechs Poseidon/Neptun-Affären, vier Apollon-Verwandlungen und zwei Abschlussbelege, also insgesamt mehr als viermal soviel Stoffe aneinander: „Die *poikilia*, die bunte Vielfalt der Variation, ist ein für die hellenistische Dichtung und erst recht für Ovids Metamorphosen charakteristisches Prinzip“ (Marion Lausberg).<sup>167</sup> Dem entspricht von den Inhalten her ein buntes Kaleidoskop göttlicher Skandalgeschichten (*caelestia crimina* 130), „eine geradezu hektische Jagd durch all diese Schandtaten“<sup>168</sup>, „in jedem Vers ein Affront gegen die Götter“<sup>169</sup> (Franz Bömer) – mit starker Nachwirkung der ganzen Passage speziell in der Bildenden Kunst seit der Renaissance, bis hin zur Ausgestaltung des Arachnezimmers in der Landshuter Stadtresidenz (Näheres in Teil B).

## 7. Der Ausgang des Wettstreits (6,129-147)

Nachdem die junge Frau einem eher konventionellen Probestück der Göttin mit ihrem provokativ-genialen Gegenstück nicht nur in handwerklicher Technik und Lebensnähe der Darstellung, sondern auch in der dezidierten Differenzierung der inhaltlichen Aussage etwas zumindest Gleichwertiges gegenübergestellt hat, wird nun die Entscheidung fallen: „Jetzt ist der große Augenblick da, wo die beiden Bildfolgen dem Vergleich unterzogen werden müßten.“<sup>170</sup> So ist man auf den narrativen Abschluss der Geschichte gespannt (6,129-133):<sup>171</sup>

---

<sup>165</sup> Rychner 1957, 20.

<sup>166</sup> Bömer 1976, 36: „...sagt aber nichts über die Einteilung des Bildes“. Präziser Lausberg 1982, 114: „In der Komposition weist Arachnes Bild keine Aufteilung in Haupt- und Nebenthemen und keine Geschlossenheit und Symmetrie [...] auf, ja es ist überhaupt keine bestimmte Anordnung des Bildes selbst erkennbar“; Harries 1990, 75: „The sequence of stories does not seem to work towards perfecting any coherent plan of arrangement ...“.

<sup>167</sup> Lausberg 1982, 114 oben.

<sup>168</sup> Bömer 1976, 36. Vgl. auch Lausberg 1982, 114: „...es entsteht der Eindruck einer bunten Vielfalt und Fülle trotz der zugrundeliegenden Gleichartigkeit der Thematik, bei der es immer um Metamorphosen bei göttlichen Liebesabenteuern geht.“

<sup>169</sup> Bömer 1976, 35 (Kommentar zu 103-128).

<sup>170</sup> Rychner 1957, 23.

<sup>171</sup> Dazu Bömer 1976, 44-45 (Kommentar); Ballestra-Puech 2006, 32f., 35f., 47-49.

Jenes (Kunstwerk) könnte nicht (einmal) Pallas, jenes Kunstwerk nicht (einmal) Livor [der Neid] zerpfücken; Schmerz über den Erfolg verspürte die blonde Heldenjungfrau, und sie zerriss das bunte Gewebe, die himmlischen Skandalgeschichten. Und wie sie (gerade) ein Weberschiffchen vom Berge Kytoros in der Hand hielt, schlug sie damit drei-, viermal Idmons Tochter Arachne an die Stirn.

Dem engagierten Schlusskommentar des Dichters, wenn er Arachnes Probestück eine Qualität bescheinigt, die jede Kritik nicht nur durch die Göttin der Webkunst, sondern sogar durch den Gott des Neides ausschließt, entspricht völlig die spontane Reaktion der göttlichen Konkurrentin: „Pallas schaut hin und erkennt blitzartig, daß an Arachnes Teppich nicht das mindeste ausgesetzt werden kann“<sup>172</sup> (Max Rychner). So braucht sie keinen Schiedsrichter, sondern nur ihre unbestechlichen göttlichen Augen, um Arachnes Präsentation als *Erfolg* (*successus* 130) zu registrieren – und zugleich *stinksauer* zu reagieren (*doluit* 130).<sup>173</sup> Dabei bleibt von ihrer göttlichen Majestät (zusätzlich herausgehoben durch die epische Junktur *flava virago* 130) ebenso wenig übrig wie von der erhabenen Würde (*augusta gravitas* 73a) und Angemessenheit (*modus* 102) ihres Musterstücks<sup>174</sup>, wenn sie zunächst wie ein zänkisches Weib Arachnes Gewebe zerreißt, sicher nicht nur wegen des kritisch-aufrührerischen Inhalts (*caelestia crimina* 131), sondern auch aufgrund der überragenden künstlerischen Qualität. Den letzten Rest von Fassung verliert die Göttin, als sie danach ebenso maß- wie würdelos mit dem Weberschiffchen gleich mehrfach auf Arachnes Kopf einschlägt (133f.). So berechtigt beide Strafaktionen gewesen wären, wenn Arachne vorher wirklich verloren hätte, so ungerecht sind sie hier gegenüber der zumindest Gleichwertigen und heimlichen Siegerin; nicht weniger ungerecht übrigens als Apollons Strafaktion für Marsyas angesichts der von Diodor berichteten Voraussetzungen (3,59,2-5).<sup>175</sup> Am Abschluss steht bei Ovid Arachnes spektakuläre Metamorphose zur Spinne (135-147):<sup>176</sup>

Die Unglückliche ertrug es nicht und schnürte sich, stolz (wie sie war), mit einer Schlinge die Kehle zu. Aus Mitleid hob Pallas die Hängende hoch und sprach: „Bleib zwar am Leben, aber hänge, du Böse! Und damit du nicht sicher für die Zukunft bist, soll dieselbe Bedingung der Strafe gelten für dein (ganzes) Geschlecht und für die späten Enkel.“ Schon im Weggehen besprengte sie dann Arachne mit den Säften von Hekates Kraut; und sogleich schwanden ihre Haare dahin, mit dem unheilvollen Medikament in Berührung gekommen; zugleich auch die Nase und die Ohren; und es entsteht ein winziger Kopf; auch am ganzen Körper ist sie klein; an der Seite hängen dürre Finger statt der Beine; (alles) übrige beherrscht der Bauch; doch aus ihm entlässt sie einen Faden und übt (auch) als Spinne ihre frühere Webkunst (wieder) aus. Ganz Lydien wispert, und durch die Städte Phrygiens geht das Gerücht von dem Geschehen und erfüllt mit Gesprächen den weiten Erdkreis.

So bleibt Arachne, nach Ovids Kommentar wegen der Demütigungen durch die Göttin bedauernswert (*infelix* 134), ihrem früheren Selbstbewusstsein (*animosa*) treu, wenn sie die unwürdige Behandlung nicht hinnimmt, sondern sich in einer Mischung aus Stolz, Trotz und

---

<sup>172</sup> Rychner 1957, 23.

<sup>173</sup> Vgl. Rychner 1957, 23: „Die blonde Göttin leidet an der Einsicht, daß die Feindin, der Mensch, die ihr Haupt so hochtragende Jungfrau aus dem windigen Hypaepa, etwas Vollkommenes geschaffen hat, denn das hatte sie ihr nicht zugetraut...“; Rieken 2003, 128: „Arachne [...] ist sogar besser als ihre göttlichen Kontrahentin“ (m.E. in dieser Bewertung zu weitgehend).

<sup>174</sup> Zur mangelnden Souveränität der Göttin Rieken 1995, 189 (mit psychoanalytischem Hintergrund): „Wäre Athene wirklich souverän, dann würde es sie nicht stören, wenn eine Sterbliche in nur einer einzigen Kunst ihr überlegen ist, denn ihr genügte das Wissen um Souveränität in allen anderen Bereichen. Aber sie zeigt menschliche Schwächen [...]; wenn man ein wenig abstrahiert, kann Athene als Repräsentantin einer bedrohten Ordnung angesehen werden, sei sie staatlicher oder gesellschaftlicher Natur“ (auch im Blick auf Patriarchat). Zu weit geht mir allerdings Rieken 2003, 129: „Athene verkörpert daher ein autoritäres oder diktatorisches Regime, das Kritik im Keim ersticken muss, weil seine Macht auf tönernen Füßen steht, indem sie nicht auf Überzeugung ruht, sondern auf Gewalt.“

<sup>175</sup> Näheres schon in Abschnitt A 4, S. 18f.

<sup>176</sup> Dazu Bömer 1976, 45-47, 53f. (Kommentar).

Renitenz aufhängt.<sup>177</sup> Damit führt sie selbst am Ende dieser Geschichte rein äußerlich ein ähnliches Ergebnis herbei, wie es in der Motivparallele Marsyas durch Apollon erleidet (zu *pendentem* 135 vgl. *pependit* Ovid, *Fasti* 6,707 von Marsyas). Und wie nach Diodors Bericht und einer Parallelversion bei dem spätantiken Epiker Nonnos (*Dionysiaká* 19,323f.; 5. Jh. n. Chr.) der Musengott Apollon die Bestrafung des Marsyas später bereute, so erhält hier Athene/Minerva in einer Anwandlung von Mitleid (*miserata* 135)<sup>178</sup> ihre Kontrahentin am Leben und verwandelt sie durch Besprengen mit einem Zaubermittel der Unterweltgöttin Hekate (139f.) zur Spinne (mit allen Einzelheiten ihrer Metamorphose: 141-145).

Allerdings spricht die Göttin nicht mehr wie früher von Unbedachtheit (*temeraria* 32) oder gar wahnwitzigem Wagnis (*pro tam furialibus ausis* 84), sondern sie bedenkt ihr Opfer nur noch mit dem ganz allgemeinen Schimpfwort „du Böse“ (*improba* 136). Und so angemessen der Wortlaut von Arachnes Verfluchung im Munde der Göttin gewesen wäre, wenn sie vorher wirklich verloren hätte, so willkürlich und selbstherrlich<sup>179</sup> wirken diese Worte nun angesichts der mit dem Verlauf dieses Wettbewerbs gegebenen Voraussetzungen und dem klaren Résumé des Dichters, Arachnes Werk sei über jede Kritik erhaben gewesen (129f.) und ihr Erfolg habe der großen Göttin überhaupt nicht geschmeckt (130).

## 8. Ovids Arachnegeschichte im Vergleich mit ihren antiken Stoffparallelen

Insgesamt fehlt es in der Ovidversion zunächst nicht an ebenso eindeutigen wie bedenklichen Signalen für eine negative Bewertung von Arachnes Verhalten: Athene/Minerva sinnt wegen mangelnder Beachtung ihrer göttlichen Majestät auf ihren Untergang (*animum fatis intendit* 5); Arachne beharrt eigensinnig auf der Herausforderung zu einem Wettstreit (*perstat in incepto* 50) und rennt so (nach Ovid) in ihr Verderben (*in sua fata ruít* 51). In ihrem Jähzorn, ihrer Arroganz (34ff.) und ihrem blinden Ehrgeiz (*cupido* 50) scheint sie zunächst nicht weniger dumm (*stolida* 50) und verblendet als die Piëriden (*stolidarum turba sororum* 5,305) in ihrem Wettstreit mit den Musen oder auch König Midas mit seinen Eselohren (11,175) als törichter Schiedsrichter im Wettstreit zwischen Apollon und Pan. Dass Arachne mit dem Wettstreit ein wahnsinniges Risiko eingeht (*pro tam furialibus ausis* 84), ergibt in Verbindung mit den warnenden Beispielen in den vier Ecken von Athenes Teppich ein letztes bedenkliches Signal.

Daher schimmert in der ganzen narrativen Exposition und dann auch wieder weitgehend im narrativen Finale (143-145) offenbar die ältere Konzeption durch, dass Arachne mit dem Größenwahn ihrer Herausforderung ähnlich an der Göttin scheiterte wie in der Parallelsituation die Piëriden an den Musen und dass sie schließlich mit der Verwandlung zur Spinne ebenso ihre berechnete Bestrafung bekam wie die Piëriden durch die Verwandlung zu Elstern. So spricht einiges dafür, dass Ovid in diesen Passagen, die weitgehend dem geläufigen mythischen Grundschema von Hochmut (lat. *superbia*, griech. *hýbris*) und Bestrafung (lat. *poena*, griech. *tísis*) folgen, auf eine frühere Vorlage zurückgriff, vermutlich jene hellenistische Mythennovelle, die schon in Vergils *Georgica* vorausgesetzt wird (s.u.) und deren äußerer Geschehensverlauf sowie die zugrunde liegenden Motivationen völlig den traditionellen Grundregeln des ‚Agonschemas‘ entsprachen.

---

<sup>177</sup> Dazu Albrecht 2000, 83 (mit A. 6); von Verzweiflung ist dabei allerdings m.E. keine Spur.

<sup>178</sup> Dazu Rychner 1957, 24: „Für sie selbst überraschend wird die Göttin für einen Moment von Mitleid berührt, flüchtig nur, aber genügend, um Vernichtung in Verwandlung abzubiegen“; differenzierter Albrecht 2000, 88: „In dieser gnadenlosen Welt wirkt Athenes freundliche Geste, mit der sie die Erhängte auffängt und in eine Spinne verwandelt, geradezu ironisch.“

<sup>179</sup> Vgl. Brunner Ungricht 1998, 30: „Solche Affektverwandlungen der Göttinnen ähneln den Märchenverzauberungen der bösen Stiefmutter oder Hexe und geschehen auch meist recht unzimerlich, mit handfesten Mitteln“ (mit Verweis auf 6,139-145).

Der entscheidende Bruch<sup>180</sup> gegenüber dieser früheren Konzeption ergibt sich in dem Moment, als bei Ovid nicht Arachne als menschliche Herausfordererin, sondern die siegessichere göttliche ‚Titelverteidigerin‘ als erste ihr Probestück vorlegt. Nach dem Normalschema der *deuterologia* kommt damit, wie in fast allen Motivparallelen, Arachne zugleich in die Position der Siegerin. Die überraschende Entwicklung des weiteren Wettkampfes bestätigt im Endeffekt Arachnes schon von Anfang an vertretene Selbsteinschätzung, in ihrer spezifischen Weise des Webens nicht weniger perfekt zu sein als die Göttin der Webkunst selbst. Das Fazit „Arachne’s disrespectful self-assertiveness appears to us to be proud independence of spirit and artistic integrity“<sup>181</sup> gilt nach Byron Harries<sup>182</sup> nicht nur für Ovids dichterisches Geschöpf, sondern auch für den Dichter selbst.

Wenn dann die zunächst so siegessichere Göttin, mehr als erzürnt über den unerwarteten Ausgang der Konkurrenz, in dem mulmigen Gefühl, dass nicht Arachne, sondern sie selbst letztlich ein Opfer der Atē geworden sei, bei ihren Strafaktionen jede Contenance verliert und schließlich in einer Anwendung von Mitleid ihr Opfer zur Spinne verwandelt, so wird aus der zunächst erwarteten, nach mythischem Denken durchaus berechtigten Bestrafung für mangelnden Respekt gegenüber einer in ihrer Würde gekränkten Göttin (und nebenbei auch gegenüber den Göttern, die in dem bunten Kaleidoskop von Arachnes Teppich eine z.T. nicht gerade rühmliche Rolle spielen) das willkürliche Niedermachen einer gleichwertigen Konkurrentin – aus niederen Motiven (Missgunst, Neid, Eifersucht, Enttäuschung, Verletztheit, Rachsucht), fern jeder Angemessenheit, Würde oder gar Erhabenheit. Ja die Göttin übertrumpft noch das bekannte Motto ‚Wer schreit, hat Unrecht‘ mit ihrem autoritär-gewalttätigen Verhalten.<sup>183</sup> ***Arachnes Schicksal wirkt vom Ausgang der Geschichte her bei Ovid ganz und gar unverdient<sup>184</sup>, so berechtigt es auch vom Ansatz her in seiner literarischen Vorlage erscheinen mochte.***

Dabei weist die eingehende Interpretation des Ovidtextes in dieselbe Richtung wie das auf den ersten Blick vorliegende Fehlen von wesentlichen weiteren Zeugnissen zum mythischen Stoff in der Antike, das die bisherige Forschung überwiegend betonte.<sup>185</sup> Einige Zeit nach Ovid erwähnt der ältere **Plinius** in seiner ‚Naturgeschichte‘ (*Naturalis historia* 7,196; um 70 n. Chr.?) einen sonst unbekanntem Sohn der Arachne als Erfinder der Spindel: „Die Ägypter erfanden die Textilien, die Lyder in Sardes das Färben von Wolle, die Spindeln beim Weben von Wolle Klostër, der Sohn der Arachne, das Leinen und das Garn Arachne, die Walkerkunst Nikias aus Megara ...“.<sup>186</sup>

In der früheren Forschung teilweise übersehen<sup>187</sup> sind dagegen zwei Stellen aus den **Scholien** zu den ‚Mitteln gegen Tierbisse‘ (*Thēriaká*) des hellenistischen Dichters **Nikandros von Kolophon** (2. Jh. v. Chr.). Die erste Angabe deckt sich noch halbwegs mit der

---

<sup>180</sup> Vgl. Ballestra-Puech 2006, 29: „Le retournement ovidien d’un mythe d’*impietas* ...“.

<sup>181</sup> Harries 1990, 76.

<sup>182</sup> Harries 1990, 76: „I have already noted some casual parallels between Arachne and Ovid, both in the exercise of their artistry and in their personal *fata: ingenio est poena reperta meo* (Tr. 2.12).“

<sup>183</sup> Zu diesem Aspekt Rieken 2003, 126-129, spez. 129: „Man kann Athene durchaus als Repräsentantin eines autoritären politischen Herrschaftssystems ansehen, das auf Kritik empfindlich reagiert und ausschließlich ‚staatstragende‘ Kunst duldet, die der eigenen Glorifizierung dient.“ Völlig anders Spahlinger 1996, 74. „Über die ganze Erzählung hin hat der Dichter stets die Überheblichkeit Arachnes deutlich gemacht, sie ist gewarnt vor göttlicher Strafe und deswegen keinem Akt der Willkür ausgesetzt.“

<sup>184</sup> Etwas anders nuanciert Albrecht 2000, 83: „Ovid leugnet nicht Arachnes Schuld, stellt aber ihre spezifisch diesseitige Sensibilität mit einem Höchstmaß an Einfühlung dar, die fast bis zur Identifikation geht.“

<sup>185</sup> Zur Quellenfrage zuletzt Bömer 1976, 11f.; Spahlinger 1996, 62-64; Ballestra-Puech 2006, 20ff. (Frühzeit), 79ff. (Spätantike).

<sup>186</sup> Basistext: C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch VII. Anthropologie. Hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. München 1975, 138-141.

<sup>187</sup> Berücksichtigt in RML 3,2 (1902-09) s.v. Phalanx, 2240 (H.W. Stoll); LIMC 2 (1984) 470; Lücke, AM 1999, 106; Ballestra-Puech 2006, 21f.; Iles Johnston 2009, 1-3, 10ff. (mit allen Details). Fehlt z.B. bei Gruppe 1906, in RML, RE, DNP s.v. Arachne und in den übrigen neueren Beiträgen (z.B. Spahlinger 1996, 63f.).

Ovidversion (zu Vers 8b):<sup>188</sup> „Phalángia: eine Art kleiner Schlangen [oder besser Spinnen].<sup>189</sup> Man sagt, Arachne habe mit Athene über Werke [*érga*; der Webkunst] gestritten, zunächst noch als Frau, und sei deshalb in ihre jetzige tierische Erscheinung verwandelt worden.“ Einige Überraschungen bietet hingegen die zweite Angabe (zu Vers 12a):<sup>190</sup>

Der Zenodoteer Theophilos berichtet, in Attika hätten zwei Geschwister gelebt, als Bruder Phalanx und eine Schwester namens Arachne. Phalanx lernte von der (Göttin) Athene, was sich auf das Kämpfen mit schweren Waffen bezog, Arachne das, was mit Webkunst (*histopoía*) zu tun hatte. Als sie aber Inzest miteinander begingen, zogen sie sich den Hass der Göttin zu und wurden in Kriechtiere verwandelt, bei denen es geschieht, dass sie von ihren eigenen Kindern aufgefressen werden.

Demnach wird hier einem sonst nicht näher fixierbaren Historiker oder Dichter (wohl 3. Jh. v. Chr.), der vermutlich Schüler des berühmten Homerphilologen Zenodot war, eine typisch hellenistische Ursprungsgeschichte (Aition) für die bekannte antike Schlachtordnung der Phalanx zugewiesen. Im Blick auf Arachne ergibt sich gegenüber der ‚lydischen‘ Variante eine eigenständige Mythenvariante, die gegenüber Ovid und seiner Vorlage weitgehend unabhängig war zunächst vom Schauplatz her (Attika im Kernbereich des griechischen Mythos), dann im Blick auf Arachne (wohl als Erfinderin des Webstuhls<sup>191</sup>, ebenso wie hier ihr Bruder Phalanx als Erfinder der Schlachtordnung und bei Plinius ihr Sohn Klostēr als Erfinder der Spindel genannt werden), vor allem aber durch den Geschwisterinzest als Motivation für Athene, beide zur Strafe in Giftspinnen zu verwandeln. Nach der ersten Angabe in den Nikandros-Scholien (zu Vers 8b) könnte auch in dieser ‚attischen‘ Variante eine Konkurrenz zwischen Arachne und der Göttin der Webkunst, Athene/Minerva, schon eine Rolle gespielt haben.<sup>192</sup>

In römischer Literatur setzte nur *Vergil* in den *Georgica* (entstanden 38-30 v. Chr.) ganz beiläufig den Hass der Göttin auf die Spinne voraus (*invisa Minervae [...] aranea* 4,246f.). Dass er auf eine hellenistische Vorlage zurückgriff, von der die Ovidversion im Ausgang abwich, legt der Kommentar des *Servius* nahe (zu *Georgica* 4,247; 4. Jh. n. Chr.):<sup>193</sup>

(Der Dichter) sagt aber deshalb ‚der Minerva verhasst‘, weil von ihr das lydische Mädchen in dieses Tier verwandelt wurde, als sie als Unterlegene (*inferior*) die Göttin in der Wollwebkunst herausgefordert hatte. [Erweiterte Alternativfassung:] (Der Dichter) sagte, sie sei der Minerva verhasst aufgrund jener Geschichte, weil die Spinne, einst ein Mädchen, Minerva im Raffinement des Wollwebens (*lanificii subtilitate*) herausgefordert haben soll; von ihr besiegt (*a qua victa*), wurde sie in die Tierart verwandelt, die Spinnweben webt.

Während Ovid Arachnes Erfolg (*successus* 6,130) und die überragende Qualität ihres Kunstwerkes (6,129f.) hervorhebt<sup>194</sup>, setzt Servius ihre klare Niederlage (*inferior* bzw. *a qua*

---

<sup>188</sup> Scholia in Nicandri Theriaka cum glossis. Edidit Annunciata Crugnola. Milano/Varese 1971, 37.

<sup>189</sup> Platon (*Euthydēmos* 290a1), Xenophon (*Apomnēmoneúmata* 1,3,12), Theophrast (*Peri phytōn historías* 8,10,1) u.a. verstehen unter der Tierart *phalángion* eine Giftspinne (spez. Tarantel).

<sup>190</sup> Scholia in Nicandri Theriaka 1971, wie Anm. 188, 39f.

<sup>191</sup> Der Begriff *histopoía* bezeichnet analog *hoplopoiía* u.ä. im engeren Sinn die Erschaffung (*-poiía*) des Webstuhls (*histós*), im weiteren Sinn jegliche Betätigung am Webstuhl i.S. von Webkunst.

<sup>192</sup> Neben Arachnes Herkunft aus Lydien (Ovid/spätantike Quellen) bzw. Attika (Scholien zu Nikandros) gab es noch eine persisch-babylonische Variante (Nonnos, *Dionysiaká* 18,214f.; 40,303; 43,409). Vgl. auch die ‚Spinnengewebe‘ (*arachniōn nēmata kai hyphásmata*) der orientalischen Serer (Heliodoros, *Aithiopiká* 10,25).

<sup>193</sup> *Servii grammatici quae feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Vol. 3: *Bucolica et Georgica*. Recensuit Georg Thilo. Leipzig 1887 (Ndr. Hildesheim 1961), 340.

<sup>194</sup> Vgl. auch *Carmen Epigraphicum* 1996, 7: *lanifica nulla potuit contendere Arachne* (Anthologia Latina II. *Carmina Latina Epigraphica*. Conlegit Franz Buecheler. Fasc. 3: Supplementum, curavit Ernst Lommatzsch. Leipzig 1926, Ndr. Stuttgart 1982, 55) und den Reflex bei Sidonius, *Carmina* 15,148 (Exkurs 1, S. 57f.).

victa) ebenso eindeutig voraus wie der schon zwischen Spätantike und frühem Mittelalter stehende *Mythographus Vaticanus I* (6. Jh. n. Chr.?: 91 Bode = 1,90 Zorzetti):<sup>195</sup>

Die Lydierin Arachne, Tochter des Idmon und der Edomnis, hatte sich durch ihre Begeisterung für die Wollwebkunst [*studio lanificii*, vgl. 6,12] Ruhm erworben [*famam quaesiverat*; vgl. *nomen memorabile* 6,12]; und als sie durch den von der Mutter ererbten Fleiß in der Verfertigung von Geweben alle übertroffen hatte, rühmte sie sich an Feiertagen maßloser, als es für einen Sterblichen angemessen gewesen wäre (*insolentius gloriata est, quam mortalem decuerat*). Denn sie forderte Minerva zu einem Wettbewerb heraus; diese kam, in eine alte Frau verwandelt, zu ihr in der Absicht, ihre maßlose Überheblichkeit (*audacia*) zu beschwichtigen. Als sie durchschaute, dass Arachne auf einem Wettbewerb bestand, verwandelte sie sich in ihre wahre Erscheinung zurück [= 6,43ff.] und stieg, nachdem die Aufgabe gestellt worden war, in den Wettbewerb ein. Als auf diese Weise Arachne besiegt (*victa*) und von Minerva mit Schimpf und Schande aus dem Feld geschlagen war (*contumeliose a Minerva pulsa*), hängte sie sich auf [= 6,134f.]. Doch wegen ihrer Begeisterung, die sie von Minerva erhalten hatte (*propter studium, quod a Minerva acceperat*), wurde sie in eine Spinne verwandelt, um (in Zukunft) durch nutzlose Tätigkeit keine Wirkung aus sich heraus zu erzielen (*ut opere inutili nullum sui effectum caperet*).

Dass die Forschung bisher überwiegend auf die Zitate aus Vergils *Georgica* bzw. der *Historia naturalis* des älteren Plinius verwies und sich mit der Feststellung begnügte, neben der Ovidversion gebe es sonst keine eigenständige Stofftradition, überrascht angesichts der Tatsache, dass auch diese Quelle aufgrund der maßlosen Selbstüberschätzung Arachnes eine eindeutige bis vernichtende Niederlage voraussetzt, für die es bei Ovid keine Entsprechung gibt.<sup>196</sup> Weiterhin verliert das Referat des *Mythographus Vaticanus I* kein Wort über den Verlauf des Wettbewerbs, ganz zu schweigen von seiner besonderen poetologischen Bedeutung für Ovid. Vor allem aber finden sich hier **gegenüber der Ovidversion auffallend viele eigenständige Elemente**:<sup>197</sup> eine Angabe zum Namen von Arachnes Mutter (Edomnis); das damit wohl zusammenhängende Detail, Arachne habe ihren Fleiß von der Mutter ererbt; weiterhin als Rahmen und äußeren Anlass für Arachnes Überheblichkeit ein mehrtägiges Götterfest (wohl zu Ehren der Athene/Minerva; zur Situation vgl. das Fest für Aphrodite/Venus in der Geschichte von Pygmalion: *Metamorphoses* 10,270ff.); schließlich die Abqualifizierung von Arachnes späterer Spinnentätigkeit als nutzlos und ineffektiv.<sup>198</sup>

Zu den spätantiken Quellen zählt schließlich *Lactantius Placidus* (*Narrationes fabularum Ovidianarum*; 6. Jh. n. Chr.), dessen Referat zunächst die Voraussetzungen mit geringen Erweiterungen ganz ähnlich wie die Parallele im *Mythographus Vaticanus I* gibt (6,1):<sup>199</sup>

---

<sup>195</sup> *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*. Edidit ac scholiis illustravit Georg Heinrich Bode. Vol. 1 *mythographos continens*. Celle 1834 (Ndr. Hildesheim 1968), 31; *Le Premier Mythographe du Vatican*. Texte établi par Nevio Zorzetti et traduit par Jacques Berlioz. Paris 1995, 55. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 79.

<sup>196</sup> So schon Pöschl 1999, 427f. (zu Servius), spez. 428: „Es dürfte sich dabei wohl um eine ältere als die bei Ovid vorliegende Fassung handeln.“ Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 79-82.

<sup>197</sup> Anders Spahlinger 1996, 63 (mit A. 6). Diese Quellen enthalten auch sonst wertvolle mythographische Informationen, z.B. die Reihe der *fata Troiae* bei Servius (zu *Aeneis* 2,166) oder die entscheidende Motivation zur Troilosepisode aus den *Kýpria* des Stasinos (7. Jh. v. Chr.) in *Mythographus Vaticanus I* 210 = 3,8,2.

<sup>198</sup> So auch bei Lactantius Placidus und im *Mythographus Vaticanus II* (Teil C, Abschnitt 2, S. 112). Ballestra-Puech 2006, 70-79, spez. 72f. nennt unter weiteren Parallelen aus der christlichen Patristik Hieronymus, *Epistulae* 140,12 (um 400 n. Chr.): ... *ita et opus araneae incassum textitur*.

<sup>199</sup> Basistext: P. Ovidi Nasonis *Metamorphoseon libri XV*. Lactanti Placidi qui dicitur *Narrationes Fabularum Ovidianarum*. Edidit Hugo Magnus. Berlin 1914 (mit Ndr.), 659-662; Gabriella Senis, *Le Narrationes Ovidianae e il Cod. Neap. IV F 3*. In: 0, 1990, 167-178, spez. 174f. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 79-82 (mit weiterer Literatur und der m.E. fraglichen Voraussetzung, dass das Referat im *Mythographus Vaticanus I* von Lactantius Placidus abhängt). Zur literarischen Einordnung: Brooks Otis, *The 'Argumenta' of the So-Called Lactantius*. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 47, 1936, 131-163.

Die Lydierin Arachne, Tochter des Idmon, deren Mutter, in Hypaipa geboren, sich mit ihrer Tätigkeit, Wolle zu weben, einen guten Ruf erworben hatte, ließ dank ihrem von der Mutter ererbten Fleiß alle (Frauen) in der Ausübung ihrer Tätigkeit weit hinter sich. (So) äußerte sie sich an Feiertagen in ihrer Ruhmredigkeit maßloser, als es für eine Sterbliche angemessen war (*insolentius gloriata, quam mortalem decuit*). Denn sie forderte Minerva, von der sie ihre Ausbildung erhalten hatte (*a qua docta fuerat*), zu einem Wettbewerb heraus. Diese war, in eine alte Frau verwandelt, zu ihr gekommen in der Absicht, die Triebkraft ihrer Überheblichkeit, mit der sie sich verhasst machen musste, zu beschwichtigen (*ut eius audaciae impetum odio futurum compesceret*). Als sie sah, dass Arachne auf einem Wettbewerb bestand, nahm sie wieder ihre eigentliche Gestalt an und stieg, nachdem die Aufgabe gestellt war, in den Wettbewerb ein. Und sie fügten dem Gewebe die folgenden Details ein, zuerst Minerva, danach Arachne. Denn es sind einige (Angaben) notwendig, die sich aus den Versen ergeben und (jeweils) das Musterstück der beiden (Beteiligten) darstellen. Minerva beginnt: ...

Gegenüber dem Parallelreferat fehlt der Name der Mutter; dafür hatte diese sich schon früher einen Namen gemacht hatte (nicht erst die Tochter); ihrer Herkunft aus Hypaipa entspricht bei Ovid der Wohnort der Tochter (6,13). Mit der Parallele deckt sich das Götterfest als Anlass ihrer Selbstüberhebung, deren negative Wirkung stärker betont wird; die Angabe, dass die Göttin Arachnes Lehrerin war, widerspricht der Ovidversion (6,24). Während im *Mythographus Vaticanus I* jede Angabe zum weiteren Verlauf der Konkurrenz fehlt, wird sie hier nach Reihenfolge und Inhalt ganz ausführlich und in engem Anschluss an die Ovidversion geschildert. Dabei ist weniger die genaue Beschreibung von Minervas Musterstück (mit dem zentralen Götterstreit und den vier warnenden Einzelepisoden) von Interesse als Inhalt und Eigenart der Beschreibung von Arachnes Gegenstück:

Arachne aber, damit sie durch die (dargestellten) Taten der Konkurrenz zu entsprechen schien (*ut videretur per opera respondisse contentioni*), webte in ihr Gewebe Iuppiter ein, der sich aus Liebe zu Europa zu einen Stier verwandelte, und sie stellte ihn ebenso zum Adler verwandelt dar, um mit Asterië zu schlafen (*ut ... comprimeret*), als Schwan bei Leda, der Tochter des Thestios, als Satyr bei Nykteïs [= Antiope], der Tochter des Nykteus, als Amphitryon bei Alkmene, der Tochter des Elektryon, als Goldregen bei Danaë, der Tochter des Akrisios, als Feuer bei der Asopostochter [Aigina] – zwei Mythen enthält hier ein Vers. Ebenso als Hirten, um mit Mnemosyne zu schlafen, als Schlange bei der Tochter der Deo [= Demeter/Ceres; sc. Persephone] – auch hier kommen zwei Mythen auf einen Vers. Auch die Liebesgier des Neptun nahm sie in das Gewebe so auf, dass sie darstellte, wie er sich zum Jungstier verwandelte, um eine Aiolostochter [= Melanippe] zu schänden (*ut ... stupraret*), in den Fluss(gott) Enipeus, um mit einer Nachfahrin des Aiolos<sup>200</sup> [= Tyro], in einen Widder, um mit Bisaltis [= Theophane] zu schlafen – diese drei Mythen (stehen) in drei Versen; anders können sie nicht ablaufen. Ebenso als Hengst bei Ceres, als Vogel bei der Gorgone Medousa, die das Pferd Pegasos geboren haben soll, als Delphin bei Melantho – diese drei Mythen stehen in drei Versen. Außerdem webte sie bei derselben Konkurrenz von Apollo bestandene Liebesabenteuer (*amoris furta*) ein; sie gab an, er sei ein Habicht geworden, bald ein Löwe, ein andermal ein Hirte, um mit Isse, der Tochter des Makareus, zu schlafen. (Es erschien) auch Vater Liber [= Dionysos], zur Weintraube verwandelt, bei Erigone, weiterhin Saturn als Hengst bei Philyra, der Tochter des Okeanos, mit der er den Kentauren Cheiron gezeugt zu haben scheint. Als Arachne nach der (Gestaltung und) Anordnung dieses Gewebes (*post quae [...] ordinata tela*) zu ihrer Schande (*contumeliose*) von der Göttin geschlagen worden war, hängte sie sich auf. Doch im letzten Moment wurde sie wegen ihres Eifers (*studium*), den sie von der Göttin empfangen hatte, in eine Spinne verwandelt, um durch ihre unnütze Betätigung keine Wirkung für sich zu erzielen (*ut opere inutili nullum sui effectum capere posset*). Der Dichter berichtete aber, dass die Taten (auf dem Teppich) der Arachne viel mehr gewesen seien als die Minervas, um zu zeigen, dass letztere gekämpft habe mit ihrer Kunstfertigkeit, durch die sie überlegen ist (*scientia artis, qua potentior est*), erstere (nur) mit ihrer Bemühung (*labore*).

---

<sup>200</sup> Der überlieferte Text *A(e)olia*, der sich auf Tyro als Enkelin des Aiolos bezieht, bestätigt gleichzeitig *Aeolidas* (nicht *Aloidas*) als ursprünglichen Ovidtext, in dem Pelias und Neleus als Urenkel des Aiolos und Söhne von Tyro und Poseidon/Neptun bezeichnet wurden; Näheres schon auf S. 34 (zu 6,117a).

Im Gegensatz zur Ovidversion betont auch diese Quelle den Erfolg der Göttin (*qua potentior est*) und die Blamage der Arachne (*contumeliose*) ganz eindeutig. Dabei stehen Minervas überlegene Kunstfertigkeit (*scientia artis*) bei Arachne nur Eifer (*studium*) und Bemühung (*labor*) gegenüber, in der Konkurrenz einen halbwegs gleichwertigen Eindruck (*respondisse contentioni*) zu erwecken. Nach dem Schlusssatz belegt die größere Anzahl der Mythen in Arachnes Katalog, die hier nahezu vollständig, rein katalogartig und fast lieblos mit fast identischer Terminologie und wenigen erläuternden Zusätzen aufgezählt werden, diese Differenzierung. Die Nutzlosigkeit ihrer weiteren Tätigkeit hob schon der *Mythographus Vaticanus I* hervor.

Während das relativ kurze Referat im *Mythographus Vaticanus I* eine ganze Anzahl von bemerkenswert eigenständigen Elementen enthält, erwähnt Lactantius Placidus diese Details nur teilweise und beschränkt sich im Übrigen auf eine teils paraphrasierende, teils katalogisierende Inhaltsangabe der Ovidversion, ohne allerdings deren poetischer Ambitioniertheit auch nur annähernd gerecht zu werden. Für diesen Gesamtbefund gibt es letztlich nur eine plausible Erklärung: ***dass sich die spätantiken Quellen teilweise noch auf jene verlorene hellenistische Mythennovelle zurückbeziehen, die schon für Vergils Georgica als Vorlage vorauszusetzen war.***

## 9. Zur Bewertung der Arachnegeschichte im Gesamtrahmen der *Metamorphoses*

Wenn Michael von Albrecht bilanziert:<sup>201</sup> „Auf diese Weise wird es möglich, einen Blick in die Werkstatt des Dichters zu tun. Als Meister der Psychologie akzentuiert Ovid die alte Geschichte neu“, so wird seine Einschätzung durch die vorliegende Untersuchung und ihre motiv- wie quellenkritische Analyse in wesentlichen Punkten ergänzt. Die entscheidende Veränderung gegenüber der ursprünglichen Konzeption ergab sich vermutlich in dem Moment, als von Ovid die Inhalte der beiden Musterstücke ins Spiel gebracht wurden, und dies nicht beiläufig, sondern im Rahmen einer ausführlichen Beschreibung mit ihrer ganzen Polarität. Durch dieses wesentliche Zusatzelement trieb Ovid die schon in der hellenistischen Vorlage gegebene Konkurrenzsituation auf die Spitze.<sup>202</sup> Denn mit den beschriebenen Darstellungsinhalten ergaben sich automatisch ganz gegensätzliche künstlerische Tendenzen, deren Bedeutung über die reine Ästhetik weit hinausging: „Beide Frauen verführen dabei tendenziös: die Webgemälde wurden zu Kampfmitteln. Wohl wurden Schönheit und Vollkommenheit angestrebt, aber mit der gleichen Energie die Demütigung des Gegners. Diese scheint das Ziel aller Ziele zu sein“<sup>203</sup> (Max Rychner).

Wenn aber Ovid seine brillante Mythenversion aus einer älteren Vorlage übernommen und weitgehend eigenständig umgestaltet hat, so stellt sich abschließend die Frage nach der speziellen poetologischen Motivation an dieser Stelle, aber auch im Blick auf die *Metamorphoses* als Ganzes.<sup>204</sup> Dass dabei die beschriebenen Musterstücke eine zentrale Rolle

---

<sup>201</sup> Albrecht 2000, 89.

<sup>202</sup> Vgl. Rieken 1995, 189: „Im Arachnemythos geht es um die Frage nach Fähigkeit und Macht, denn die lydische Weberin möchte nicht nur besser sein als jeder andere Mensch, sondern auch besser als die Götter, was den Zorn der Athene hervorruft.“

<sup>203</sup> Rychner 1957, 17. Vgl. auch Pöschl 1999, 425: „Von Anfang an besteht somit nicht nur Rivalität, sondern Gegnerschaft, und zwar Gegnerschaft von beiden Seiten.“; Albrecht 2000, 86: „Beide begegnen einander beinahe wie stolze Vertreterinnen zweier verschiedener Stände, die einander beweisen wollen, wessen Standesdenken das bessere ist. Beide tragen weniger menschliche, als vielmehr menschlich-allzumenschliche Züge. Auf beiden Seiten herrscht Kleinlichkeit, Rechthaberei, heftige Emotion und ein gewisser tierischer Ernst...“.

<sup>204</sup> Diesen Aspekt betonte auch schon der Literat Italo Calvino in der Einleitung zu einer Übersetzung der *Metamorphoses* (1979): Italo Calvino, *Gli indistinti confini = Ovidio e la contiguità universale*. In: Mario Barenghi (Hrsg.), *Italo Calvino, Saggi 1945-1985*. Milano 1995, I 907f. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 353ff. (mit Textauszügen und Verweis auf Catarina de Caprio, *La sfida di Aracne*. Studi su Italo Calvino. Napoli 1996).

spielen, hat Marion Lausberg ebenso zutreffend in der Antithese ‚maiestas vs. amor‘ erfasst<sup>205</sup> wie Michael von Albrecht in der Überschrift ‚Zwei Teppiche: zwei Welten‘.<sup>206</sup> Dabei entspricht der *Teppich der Athene/Minerva* „in großer und ruhiger Symmetrie“<sup>207</sup> mit seiner eher konventionellen Disposition, den wohl durchdachten, genau kalkulierten Inhalten, der teils repräsentativen, teils repressiven Moralität<sup>208</sup> und Leitvorstellungen wie Würde, Erhabenheit und Angemessenheit nicht nur einer nach antikem Urteil für Phidias spezifischen Sichtweise<sup>209</sup>, sondern auch den späteren Traditionen von repräsentativen frankoflämischen Tapissereien, bei denen das geschlossene Weltbild des europäischen Barock unübersehbar im Hintergrund steht. Hingegen erinnert der *Gegenentwurf der Arachne* mit seiner kritisch-aufmüpfigen, grundsätzlich aufklärerischen, z.T. auch respektlosen Tendenz ansatzweise durchaus an neuere mythologische Bildentwürfe eines Giambattista Tiepolo, mit der ebenso auführerischen wie überschäumenden Kreativität bei der genialischen Erfindung und fast atemlosen Aneinanderreihung von z.T. höchst ungewöhnlichen und disparaten Inhalten<sup>210</sup> an manieristische Zeichnungen eines Giambattista Piranesi, mit der völlig spontanen, teilweise fast improvisierenden Gestaltung frei in den Raum hinein<sup>211</sup> an gewisse Kunstprinzipien der klassischen Moderne, z.B. in neueren Bildentwürfen eines Marc Chagall.

Was die *Gesamtbewertung* angeht, so äußerte sich Franz Bömer noch bemerkenswert zurückhaltend: „Welche Absicht der Dichter dabei verfolgt hat, werden wohl nur die kongenialen Philologen unseres Jahrhunderts mit Sicherheit deuten können; *ich* wage nicht zu entscheiden, ob Ovid die bildliche Komposition für so selbstverständlich gehalten hat, dass er sie dem Hörer überlassen mochte oder ob er implicite bewußt den Gegensatz zur Symmetrie und überlegenen Ruhe des Minerva-Bildes zeichnen wollte oder ob er, was nicht ungewöhnlich wäre, des Details müde, sich nicht wiederholen und zum Schluß kommen wollte.“<sup>212</sup> Nach der eingehenden Interpretation des Ovidtextes, gerade auch im Vergleich zu mythischen Motivparallelen und der bei späten Mythographen noch durchschimmernden hellenistischen Vorlage,<sup>213</sup> scheint mir eine dezidiertere Stellungnahme angemessen.

Literarisch und geistesgeschichtlich gesehen, bietet die Konkurrenz zwischen Athene/Minerva und Arachne bei Ovid ganz allgemein ein bedeutendes Exempel im Verlauf

<sup>205</sup> Lausberg 1982, 113 (mit explizitem Verweis auf Ovids auktorialen Kommentar bei der ersten Behandlung des Europamythos: *non bene conveniunt nec in una sede morantur/ maiestas et amor* 2,846f.).

<sup>206</sup> Albrecht 2000, 82f. (mit A. 5); entsprechend 87: „... daß die Bildteppiche beider Weberinnen jeweils eine grundverschiedene Weltanschauung, Ästhetik und Soziologie voraussetzen.“ Vgl. auch Lausberg 1982, 112: „Die beiden Bilder, die Minerva und Arachne bei ihrem Wettbewerb weben, hat Ovid in Inhalt und Stil in einem scharfen Gegensatz zueinander gestellt...“; Spahlinger 1996, 70-73, spez. 71: „Thematisiert sind Formen göttlichen Waltens, es ist gewissermaßen ein Kampf zweier Konzepte des Göttlichen, die hier in Wettstreit miteinander treten“; 73: „Beide Sichtweisen stehen unversöhnlich nebeneinander“; Pöschl 1999, 426: „Zwei Kunstformen, zwei Stilrichtungen, aber auch zwei Lebenseinstellungen werden miteinander konfrontiert“; Ballestra-Puech 2006, 42-45, spez. 43: „Les deux tapisseries s’opposent autant par leur composition et leur style que par la nature des scènes qu’elles montrent, dans la mesure où il y a dans chacune d’elles parfaite adéquation entre le sujet choisi et son mode de représentation.“

<sup>207</sup> Bömer 1976, 35 (zu 103-128). Vgl. auch Lausberg 1982, 112: „Minerva zeigt in strengem, geschlossenen Bildaufbau die Erhabenheit, Würde und Macht der Götter“; Harries 1990, 75: „Whereas Minerva’s work has a clearly defined formal structure...“.

<sup>208</sup> Vgl. Lausberg 1982, 113: „...so kann damit allgemeiner die augusteische Auffassung von Kunst und Dichtung als Mittel sittlich-religiöser Erneuerung mitgemeint sein, von der Ovid sich deutlich abhebt.“

<sup>209</sup> Quintilian, *Institutio oratoria* 12,10,9 (gegenüber Lysipp/Praxiteles). Vgl. Lausberg 1982, 112 (mit A. 4).

<sup>210</sup> Spahlinger 1996, 77: „eine katalogartige, geradezu impulsiv wirkende Aufzählung einzelner Mythen“.

<sup>211</sup> Vgl. Lausberg 1982, 114: „Kompositionsform [...] des reihenden Katalogs“; Spahlinger 1993, 78: „lose, scheinbar assoziative Verbindungen“; Pöschl 1999, 427: „die lockere Ordnung und die Lebensnähe“.

<sup>212</sup> Bömer 1976, 36 (Ende des 1. Abschnitts).

<sup>213</sup> Diese beiden Aspekte, durch die sich die vorliegende Untersuchung von früheren Beiträgen zum Thema unterscheidet, rechtfertigen m.E. auch, warum die frühere Forschungsliteratur (Näheres schon in Anm. 2) z.T. nur selektiv berücksichtigt wurde.

des uralten Streites zwischen zwei unterschiedlichen Formen poetischer Imagination, der von dem Dichteragon zwischen dem ‚konservativen‘ Aischylos und dem ‚progressiven‘ Euripides in Aristophanes’ Komödie ‚Frösche‘ (*Bátrachoi* 830ff.) bis zur neuzeitlichen *Querelle des anciens et des modernes* und darüber hinaus bis in die Literaturtheorie der Gegenwart reicht. Was Ovid selbst betrifft, so erweist sich die Geschichte als eine wesentliche Schlüsselszene für das dichterische Selbstverständnis der *Metamorphoses*:

(1) Dabei geht es zunächst einmal um die Wechselbeziehung zwischen dem traditionellen **Weltbild frühgriechischer Mythen** und der säkularisierten **Weltsicht hellenistisch-römischer Mythennovellen**<sup>214</sup>, allerdings mit einer entschieden systemkritischen Gesamttendenz<sup>215</sup>, auch im Blick auf die eng mit Mythos verbundene patriarchalische Grundkomponente, der die völlige Dominanz der Männerwelt in Arachnes Teppich entspricht.<sup>216</sup> **Dass Ovid in der Geschichte anfangs immer wieder den fatalen Zusammenhang zwischen Hochmut (*hýbris*) und Strafe (*tísis*) betont, erweist sich im weiteren Verlauf der Erzählung als ein ebenso raffiniertes wie engagiertes und ironisch aufgeklärtes Spiel des Dichters mit einem zentralen Element des traditionellen mythischen Denkens.**<sup>217</sup>

Daher ist die Ovidversion der Arachnegeschichte zunächst einmal zu verstehen im Kontext einer zunehmend aufgeklärten Grundhaltung gegenüber dem traditionellen mythischen Weltbild<sup>218</sup>, wie sie sich vom Ausgang der großen mythischen Epoche (Ende des 5. Jh.s: Euripides und Sophisten) konsequent über die Zeit des Hellenismus (z.B. Menander), der ausgehenden römischen Republik (z.B. Cicero) und der augusteischen Zeit (z.B. Ovid) sowie die ‚Zweite Sophistik‘ in der mittleren römischen Kaiserzeit (z.B. Lukian) bis zur christlichen Spätantike entwickelte. Noch weiter geht Michael von Albrecht: „Hinter den Charakteren leuchten die verschiedenen Wertvorstellungen einer hierarchisch gegliederten bzw. einer leistungsorientierten Gesellschaft auf. Die Fragestellung ist nicht eigentlich theologisch, sondern auf das Gebiet des menschlichen Zusammenlebens verlagert.“<sup>219</sup>

Wesentlich ist dabei die Bilanz, dass es Arachne von Anfang an nicht weniger an Frömmigkeit (griech. *eusébeia*, lat. *pietas*) gegenüber der Göttin<sup>220</sup> und auch an Achtung (griech. *aidōs*, lat. *pietas/respectus*) gegenüber der scheinbaren alten Frau fehlen lässt<sup>221</sup> als Athene/Minerva am Ende an Achtung gegenüber ihrer menschlichen Konkurrentin.<sup>222</sup> Nicht weniger wesentlich ist aber die mit dem traditionellen mythischen Weltbild gegebene Differenzierung, dass Frömmigkeit im frühgriechischen Denken immer eine hierarchische

---

<sup>214</sup> Erheblich reservierter urteilt Spahlinger 1996, 74: „Aber so klar bezieht der Dichter keineswegs Stellung zugunsten der Künstlerin“; 79 (mit A. 61): „Sich selbst jedoch schlägt der Dichter eindeutig keiner Seite zu“; 80: „Verknüpfung von traditionell-homerischem und kallimacheisch-neoterischem Dichtungsideal.“ Berechtigte Kritik bei Pöschl 1999, 428f. (zur Exposition).

<sup>215</sup> So Rychner 1957, 21: „*Fecit indignatio telam*, so könnte man sagen, Empörung schuf ihr Bildwerk. Unter ihren heftigen, aber in jedem Finger beherrschten Händen wird dieses zum Pamphlet, zwar nicht unmittelbar gegen ihre hohe Feindin gerichtet, denn Pallas ist auf dem erwähnten heiklen Gebiet nichts vorzuwerfen, sondern indirekt gegen göttliche Willkür, Skrupellosigkeit, selbstische Allzumenschlichkeit“; Rieken 2003, 129: „Arachne verkörpert demgegenüber eine systemkritische Haltung, wie sie Künstlern und Intellektuellen oftmals eigen ist.“

<sup>216</sup> Zur Passage: Rychner 1957, 22; Rieken 2003, 130; allgemein Reinhardt 2011, 82-83, 243-245, 253-269.

<sup>217</sup> Vgl. auch Harries 1990, 71 (zu 6,85-100). Anders Albrecht 2000, 83: „Die Gegenüberstellung der beiden Weltbilder ist von modern anmutender Illusionslosigkeit“ (was m.E. das hohe Engagement erkennt, mit dem Ovid für Arachne Stellung nimmt).

<sup>218</sup> Vgl. Albrecht 2000, 83: „Deutlich wird dabei die Unüberbrückbarkeit des Gegensatzes von ‚menschlicher‘ und ‚göttlicher‘ Perspektive“.

<sup>219</sup> Albrecht 2000, 86 (unter 2). Zum psychoanalytischen Aspekt Rieken 1995, 189: „Man mag einwenden, daß es zur Logik göttlicher Instanzen gehört, Hochmut zu bestrafen, doch sind sie im rechten Licht gesehen nichts Absolutes, sondern Produkte und Projektionen der menschlichen Phantasie.“

<sup>220</sup> Vgl. Spahlinger 1996, 74f.; Albrecht 2000, 81, 85f.

<sup>221</sup> Vgl. Albrecht 2000, 80f., 88: „Der alten Frau gegenüber verletzt sie die *pietas*.“

<sup>222</sup> Undifferenziert Albrecht 2000, 86: „Nicht Arachne allein, auch Minerva läßt es an *pietas* fehlen.“

Überlegenheit der Gottheiten gegenüber den Heroen/Heroinnen voraussetzt, während Achtung nur unter Gleichgestellten praktikabel ist.<sup>223</sup>

(2) Darüber hinaus geht es um die Wechselbeziehung zwischen eher konventioneller Gestaltung mit durchdachten Inhalten und einer durchaus moralisierenden Tendenz einerseits (z.B. in der Geschichte von Niobe: *Metamorphoses* 6,148-312), andererseits einer eher kritischen, grundsätzlich aufklärerischen Grundhaltung, die sich vielfach äußert in genialischer Kreativität bei Erfindung und Zusammenstellung von ungewöhnlichen, z.T. höchst disparaten Inhalten (z.B. in der Geschichte von Tereus, Prokne und Philomela: 6,412-674), vereinzelt bis in die Grenzbereiche einer völlig spontanen, fast improvisierenden Gestaltung (z.B. bei der Beschreibung von Arachnes Teppich: 6,103-128). Dieses Spannungsverhältnis zwischen eher konventionellem ‚Klassizismus‘<sup>224</sup> und betont exzentrischem, oft geradezu extrovertiertem ‚Manierismus‘<sup>225</sup> erklärt auch die nachhaltige Wirkung dieses großen Dichters in Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne.

Daher entspricht zwar Ovids Kunstwollen insgesamt eher einer Arachne als einer Athene/Minerva;<sup>226</sup> so auch das Fazit von Viktor Pöschl:<sup>227</sup> „Insgesamt gesehen, scheint hier jedenfalls ein Plädoyer für Ovids Kunstauffassung vorzuliegen, freilich nicht in dem Sinn, daß das Frühere, Klassische völlig abgewertet wird [...], aber doch so, daß dem Dichter selbst das Neue mehr am Herzen liegt.“ Dabei gilt allerdings für Ovids künstlerisches Selbstverständnis dasselbe wie für Arachne:<sup>228</sup> „Es ist ein tragischer Zug, daß Arachne ihren gesamten Erfolg allein ihrer Kunst verdankt und dementsprechend geneigt ist, diese Kunst absolut zu setzen. Ihre Persönlichkeit ist im höchsten Maße mit ihrer Leistung identisch, daher in dieser tödlich verwundbar. Das Zerreißen des Teppichs trifft Arachnes Lebensnerv“ (Michael von Albrecht). Das gilt ebenso für Ovid nach der Verbannung durch Augustus: „An meiner Genialität bin ich, der Dichter Naso, zugrunde gegangen“ (*Tristia* 3,3,74: *ingenio perii Naso poeta meo*).<sup>229</sup> Ovid ist von seiner Kunst nicht weniger besessen als Arachne (vgl. 6,12: *quaesierat studio nomen memorabile*). Auch deshalb liegt seine Sympathie am Schluss ebenso eindeutig bei ihr (6,129ff.) wie die Anteilnahme des Hörers bzw. Lesers.<sup>230</sup>

---

<sup>223</sup> Zu Voraussetzungen und Grundwerten des mythischen Weltbilds: Reinhardt 2011, 224-226, spez. 226: „In all diesen Einzelfällen liegt jeweils eine schwere Grenzüberschreitung (*hyperbasia*) im Blick auf das angemessene Verhalten primär gegenüber Göttern, sekundär auf Heroenebene vor...“.

<sup>224</sup> Ganz zutreffend Lausberg 1982, 115: „...auch Kompositionsprinzipien wie Symmetrie, Ordnung, Ponderierung, Geschlossenheit, wie sie die klassische augusteische Dichtung einerseits und Minervas Bild andererseits auszeichnen, fehlen in Ovids Metamorphosen keineswegs ganz, auch wenn auf den ersten Blick der Eindruck einer bunten, scheinbar regellosen Fülle überwiegt“ (mit Verweis auf Due 1974 und Leach 1974).

<sup>225</sup> Nicht nachvollziehbar m.E. Voulikh 1999, die Ovid eine „Barockkunst“ bescheinigt (435). Nach Spahlinger 1996, 78 „führt Ovid zugleich die beiden grundsätzlichen Positionen in einem Literaturstreit vor, den man als die Auseinandersetzung zwischen Traditionalisten und Neuerern bezeichnen könnte.“

<sup>226</sup> Dazu Harries 1990, 69: „How closely is the individuality of Ovid’s technique reflected in the sophistication of the programme of the tapestry itself? How far does Arachne’s weaving resemble that of Ovid?“. Michael von Albrecht betont mit Recht (2000, 83): „Psychologie und Lebensnähe sind ein ‚hellenistischer‘ Aspekt. Zweifellos besteht auch in der Kunstauffassung eine Nähe zu Ovid.“ Andererseits ergänzt er völlig zutreffend (2000, 382 A. 5): „Doch lehnt Ovid auch Minervas Teppich nicht ab; die *Metamorphosen* sind nicht ausschließlich ‚hellenistisch‘ oder ‚barock‘...“ (mit weiterer Literatur). Dieselbe Grundtendenz vertreten neben dem Beitrag von Leach 1970 auch Lausberg 1982, 113ff. (spez. 116 oben) sowie Spahlinger 1996, 80 und Pöschl 1999, 434: „Nicht nur Arachnes gewebte Bilder spiegeln, was man immer gesehen hat, Ovids Dichtkunst, sondern auch Minervas Teppich.“

<sup>227</sup> Pöschl 1999, 427.

<sup>228</sup> Albrecht 2000, 87.

<sup>229</sup> Vgl. Albrecht 2000, 88 (im Kontext dieses Zitats): „Ovid schildert hier Glanz und Elend des Künstlers, die beide aus derselben Wurzel stammen [...]. Seine tiefe Sympathie für derartige Gestalten beruht nicht auf Zufall“; 89: „Menschliches Schöpfertum tritt in seiner Größe, aber auch in seiner tragischen Ambivalenz hervor.“ Vgl. auch Harries 1990, 76 (mit Verweis auf *Tristia* 2,12: *ingenio est poena reperta meo*).

<sup>230</sup> Vgl. Pöschl 1999, 429 (mit Verweis auf Galinsky); Albrecht 2000, 88: „...fördert die Identifikation des Lesers mit der Heldin.“

Doch für den Dichter der *Metamorphoses*, der in seinem reifsten Werk das Prinzip der Veränderung weit über die Welt des Mythos hinaus zu seinem Leitthema gemacht hat, liegen als künstlerische Identifikationsfiguren mythische Gestalten wie Proteus (*Metamorphoses* 8,730-737) oder Vertumnus (14,642ff.) entschieden näher. ***Ob Ovid im Einzelfall eine größere ‚Schnittmenge‘ zu Athene/Minerva oder zu Arachne aufweist, ändert sich in den Metamorphoses von Geschichte zu Geschichte, manchmal von Abschnitt zu Abschnitt oder gar von Vers zu Vers, nicht anders als bei Proteus oder Vertumnus von Augenblick zu Augenblick. In dieser Faszination eines jederzeit möglichen Wandels schon im nächsten Moment liegt das Geheimnis von Ovids Modernität.***

Zur poetologischen Relevanz der Arachnegeschichte für den Dichter bemerkte Max Rychner zusammenfassend:<sup>231</sup> „Ovid hat nach eigenem Urteil nicht erreicht, was er seine Arachne erreichen ließ: die vollkommene Schöpfung, an welcher auch der Neid vergeblich nach Mängeln suchen würde, der menschliche und der ihm so ähnliche Neid der Götter. Arachne ist die Traumfigur seines künstlerischen Willens, ist die menschliche Siegesgöttin des Bildners. Aber ihr Werk, das vollkommene, ist mit blassem Schein einzig in seinem unvollkommenen Werk vorhanden. Von diesem wurde es durch Jahrhunderte getragen, durch Jahrtausende. Es ist Zeugnis eines göttlichen Kampfes, den der Mensch, der ewige Verwandler, führt.“ Ob Ovid in Arachnes Teppich tatsächlich diese vollkommene Schöpfung sah, sei dahingestellt. Vollkommen in der Welt von Mythos und Wirklichkeit war für ihn m.E. vor allem das Prinzip des Wandels.

Abschließend noch ein Wort zur denkbaren politisch-persönlichen Relevanz des Textes im Blick auf das ***Schicksal des Dichters***, das wohl gerade in der Zeit, als seine Arachneversion entstand, ebenso eng mit den *Metamorphoses* und ihrer Fertigstellung wie mit Gnade und Ungnade des ***Augustus*** verknüpft war: Wenn man auf der einen Seite die z.T. recht plakative Ideologie in Minervas moralisierend-autoritärem Musterstück berücksichtigt, in dem Würde, Erhabenheit und Angemessenheit als oberste Prinzipien vertreten werden, auf der anderen Seite die menschlich würdelose, völlig unangemessene Reaktion der Göttin, mit der sie ihre mindestens gleichwertige Kontrahentin einfach niedermachte<sup>232</sup>, so fällt es schwer, dieses indiskutable persönliche Verhalten einer Göttin nicht auch als Demontage der zuvor beschworenen hohen Wertmaßstäbe zu verstehen.<sup>233</sup> In diesem heiklen Zusammenhang könnte das im Text wohl nicht ganz beiläufig verwendete Adjektiv *augusta* (6,73a) mehr als nur ein zufälliges Signal sein.<sup>234</sup> Doch solange es Ovids Geheimnis bleibt, wann und zu welchem Zeitpunkt vor der Verbannung er die neue Arachneversion in seine *Metamorphoses* integrierte, so lange bleibt auch alles Weitere spekulativ.<sup>235</sup> Und ich fürchte, es wird immer sein Geheimnis bleiben. Leider.

---

<sup>231</sup> Rychner 1957, 26.

<sup>232</sup> So Pöschl 1999, 429: „Aber auch Minervas Reaktion auf den offensichtlichen Erfolg von Arachnes Kunst ist Überreaktion, Verletzung des Maßes [...]. Die Strafe ist vielmehr unverhältnismäßig und überzogen.“

<sup>233</sup> Vgl. Pöschl 1999, 429: „... und so dürfen wir die Geschichte nicht nur als Zeugnis menschlicher Anmaßung lesen, die ihre Strafe haben muß, sondern auch als Zeugnis des Mißbrauchs von Macht...“

<sup>234</sup> Dazu Bömer 1976, 29: „Die Verbindung von *augusta gravitas* zum Namen des Kaisers ist unüberhörbar...“

<sup>235</sup> Zur politisch-persönlichen Dimension vgl. auch Harries 1990, 65: „I shall further argue that Arachne is a prototype of exiled poet“; Ballestra-Puech 2006, 37-42.

## Exkurs 1:

### Antike Literatur- und Bildzyklen zu ‚Amores Iovis‘ und Verwandtem

In der Schilderung der Konkurrenz zwischen Göttin und menschlicher Kontrahentin ist die erste Sequenz aus Arachnes Teppich mit den Liebschaften des Zeus/Iuppiter (6,103-115) zweifellos ein Höhepunkt. Im Folgenden werden thematisch relevante Parallelzitate aus der antiken Literatur und ergänzende Belege aus der römischen Kunst zusammengestellt.

#### a. Griechisch-römische Literatur<sup>236</sup>

(1) Eine erste Passage gegen Ende von *Hesiods Theogonia* (um 700 v. Chr.) zählt in rein genealogischer Betrachtungsweise eine ganze Reihe von Namen ohne nähere Begleitumstände oder Einzelheiten von Verwandlung auf (886-944). Der Katalog präsentiert zunächst die drei göttlichen Gattinnen des Zeus, die Titanin Mētis (886-900) als Mutter der Athene, die Titanin Themis (901-906) als Mutter von Horen und Moiren sowie die olympische Schwester Hera (921-923) als Mutter von Hebe, Ares und Eileithyia, ergänzt von drei göttlichen Geliebten, der Titanin Eurynome (907-911) als Mutter der Chariten, der olympischen Schwester Demeter (912-914) als Mutter der Persephone und der Titanin Mnemosyne (915-917) als Mutter der Musen. Im späteren Kontext erscheint noch die Titanin Maia (938-939) als Mutter des Hermes sowie gegen Ende des Kataloges zwei bedeutende Heroinnen als Geliebte, die Kadmostochter Semele (940-942) als Mutter des Gottes Dionysos und die Elektryontochter Alkmene (943-944) als Mutter des Superhelden Herakles. Aus der speziellen Thematik der epischen Dichtung ergibt sich ein eindeutiges Übergewicht bei den göttlichen Partnerinnen. Immerhin finden sich drei Gestalten, Demeter, Mnemosyne und Alkmene, auch wieder unter den Kurzbelegen aus dem Teppich der Arachne.

(2) Eine viel interessantere Parallelpassage ergibt sich in *Homers Ilias* (um 700/650 v. Chr.) aus dem epischen Kontext, als auf der Gargaronspitze des Idagebirges nahe Troia der Wolkensammler Zeus, von Hera durch den Zaubergürtel der Liebesgöttin Aphrodite verführt, seine Gattin aufs Lager zieht mit den Worten (14,315-328):<sup>237</sup>

„Denn noch nie hat das Verlangen nach einer Göttin oder einer Frau mir den Mut in der Brust rings überströmt und bezwungen! Auch nicht, als ich beehrte die Gattin des Ixion, die den Peirithoos gebar, den Ratgeber, gleichwiegend den Göttern. Auch nicht, als es Danaë war mit den schönen Fesseln, die Akrisiostochter, die den Perseus gebar, den Ausgezeichneten vor allen Männern. Auch nicht des Phoinix Tochter, des weitgerühmten, Europa, die mir gebar den Minos und den gottgleichen Rhadamanthys. Auch nicht Semele und auch nicht Alkmene in Theben, die Herakles, den starksinnigen, als Sohn geboren; doch den Dionysos gebar Semele zur Freude den Sterblichen. Auch nicht, als es Demeter war, die flechtenschöne, die Herrin, noch Leto, die herrlich prangende, noch auch du selber – so wie ich jetzt dich begehre und das süße Verlangen mich ergreift.“

In diesem bemerkenswerten Katalog, der Ovid mit Sicherheit bekannt war, zählte der höchste Gott ohne die für den Arachnetepich gegebene Einschränkung, dass auch jeweils eine Metamorphose vorliegen sollte, insgesamt fünf Heroinnen als Zeusgeliebte auf (Dia, Danaë, Europa, Semele und Alkmene) sowie abschließend drei Göttinnen (Demeter, Leto und Hera), ohne dass die näheren Umstände der Begegnung jeweils benannt, doch bei der knappen Aufzählung wohl als bekannt vorausgesetzt werden: Dia erschien der Gott als Hengst, Danaë als Goldregen, Europa als Stier, Alkmene in Gestalt ihres Verlobten Amphitryon, hingegen

<sup>236</sup> Vgl. schon Hans Schwabl, RE Supplement 15 (1978), 1309-1317 (§ 106/107. ‚Z. als Liebhaber/Lukian‘).

<sup>237</sup> Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt; Kommentar: *The Iliad: A Commentary*. Vol. IV: books 13-16. (By) Richard Janko. Cambridge 1992, 201-205. Zum Katalog vgl. auch Reinhardt 2011, 82; Reinhardt 2012, 285 (zu Danaë). Der christliche Apologet Ps.-Justin zitiert den Katalog als abschreckendes Beispiel in seiner *Apologia pròs Hèllēnas* (2,3).

Semele, Demeter, Leto<sup>238</sup> und Hera in seiner wahren Gestalt. Bis auf Dia handelt es sich um Namen, die in der weiteren Mythentradition bekannt bis sehr bekannt blieben. Die Standardthemen Danaë, Europa und Semele finden sich auch wieder in Arachnes Katalog, ebenso wie die Disposition, dass nach einer Reihe von Heroinnen (mit der Titanin Asterië als Ausnahme) wenige Göttinnen die Liste abschließen.

(3abc) Der auffallende Tatbestand, dass sich weitere Passagen in der altgriechischen und griechisch-hellenistischen Literatur kaum finden, mag mit deren rudimentärem Erhaltungszustand zusammenhängen. In der römischen Literatur gibt es, von Erwähnungen einzelner Zeusgeliebten in den *Elegiae* des Properz abgesehen<sup>239</sup>, neben dem Arachnekatalog aus den *Metamorphoses* und dem Hērōkatalog aus den *Heroïdes* bei **Ovid** auch einige weitere Zitate zur Thematik der Zeusgeliebten. In seinen ‚Liebesgedichten‘ (*Amores*) hebt der Dichter beim Werben um seine Geliebte Corinna den verlockenden Aspekt hervor, dass sie berühmt werden könne, wenn sie ihm ergiebigen Stoff für Gedichte biete, mit Verweis auf drei bekannte Zeusgeliebte (1,3,21-24):<sup>240</sup> „Durch Gedichte haben einen Namen die von (Stier- oder Kuh-)Hörnern<sup>241</sup> erschreckte Io und (Leda), mit der ihr Verführer als Flussvogel [= Schwan] sein Spiel trieb und (Europa), die, als sie auf dem scheinbaren Jungstier übers Meer fuhr, sich mit ihrer Mädchenhand an den auseinandergebogenen Hörnern festhielt.“ Die Schönheit seiner Geliebten Corinna lässt Ovid befürchten, dass sich auch ein Iuppiter oder Neptun für sie interessieren könnte (1,10,1-8):<sup>242</sup> „Schön wie Helena, die, vom Eurotas auf phrygischen Schiffen davongetragen, für zwei Gatten [Menelaos und Paris] Anlass zum Krieg war; schön wie Leda, mit der ein listiger Verführer, verborgen unter weißen Federn, als falscher Vogel sein Spiel trieb; schön wie Amymone, die im dünnen Argos umherirrte, als der Wasserkrug die Haare oben auf dem Scheitel drückte; so schön warst du. Bei dir fürchtete ich den Adler [wie bei Ganymed, Thaleia, Asterië oder auch Aigina], den Stier [wie bei Europa] und jede andere Verwandlungsform, zu der Amor den großen Iuppiter brachte.“ In dem großen Katalog von mythischen Stoffen (3,12) schließlich folgen auf die zur Bärin verwandelte Kallisto (31) drei weitere bekannte Verwandlungsformen des höchsten Gottes (33f.):<sup>243</sup> „Iuppiter verwandelt sich entweder in Vögel oder in Gold oder er durchpflügt als Stier mit einem Mädchen auf seinem Rücken die Fluten.“

(3de) Europa und Io erscheinen dann auch in der ‚Liebeskunst‘ (*Ars amatoria*) im ungewöhnlichen Zusammenhang mit der perversen Sehnsucht der Heroine Pasiphaë nach sodomistischer Vereinigung mit dem Stier des Minos (1,323-324):<sup>244</sup> „Und bald wünschte sie, Europa zu werden, bald Io, weil die eine (nach der Verwandlung) eine Kuh war, die andere auf einem Stier ritt.“ Bei den didaktischen Anweisungen an gelehrige Klientinnen im dritten Buch dienen vier wegen ihrer Schönheit herausragende mythische Heroinnen als Kontrastfiguren zur Lebenswirklichkeit des Dichters, darunter gleich drei bekannte Zeusgeliebte (3,251-256):<sup>245</sup> „Semele oder Leda, ihr seid nicht zu mir gekommen, um euch belehren zu lassen, und das Mädchen aus Sidon [= Europa] nach der Meerfahrt auf dem

---

<sup>238</sup> Nach dem Apologeten Aristeides (‚Verteidigungsschrift an Hadrian‘ 9,7) verwandelte sich Zeus auch bei ihr.

<sup>239</sup> Z.B. Alkmene 2,22,25-28; Antiope 3,15,19f./39f.; Danaë 2,20,10-12; 2,32,59; Europa 2,28,52; Io 2,28,17; 2,30,29; 3,22,35; Io/Leda 1,13,29-32; Kallisto 2,28,23.

<sup>240</sup> Textbasis: P. Ovidius Naso, *Amores/Liebesgedichte*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1997 (Universal-Bibliothek 1361), 12f.; P. Ovidi Nasonis *Amorum libri tres*. Erklärt von Paul Brandt. Leipzig 1911 (Ndr. Hildesheim 1963), 46f.

<sup>241</sup> Nach Ovid, *Metamorphoses* 1,611 (vgl. *Ars amatoria* 1,324) verwandelte der Gott die Heroine in eine Kuh; nach Aischylos (*Hiketides* 299-301) näherte er sich ihr als Stier (wie bei Europa).

<sup>242</sup> Albrecht 1997, wie Anm. 240, 40f.; Brandt 1911/63, wie Anm. 240, 71.

<sup>243</sup> Albrecht 1997, wie Anm. 240, 166f.; Brandt 1911/63, wie Anm. 240, 184f.

<sup>244</sup> P. Ovidius Naso, *Ars amatoria*. *Liebeskunst*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1992, 32f.; P. Ovidi Nasonis *de arte amatoria libri tres*. Erklärt von Paul Brandt. Leipzig 1902 (Ndr. Hildesheim 1963), 30.

<sup>245</sup> Albrecht 1992, wie Anm. 244, 162-165; Brandt 1902/63, wie Anm. 244, 157.

scheinbaren Stier, oder Helena, die du, Menelaos, (gar nicht dumm!) zurückforderst, und die du, troianischer Räuber [= Paris], bei dir behältst (auch nicht dumm!). Zu mir kommt die Masse, um sich belehren zu lassen, schöne und hässliche Mädchen, und das Schlechtere ist immer häufiger als das Gute.“

(4a) In der griechisch-römischen Literatur der Kaiserzeit und Spätantike wird die seit dem Hellenismus zunehmend ausgeprägte Tendenz, den höchsten Gott und seine Liebschaften nicht mehr ganz ernst zu nehmen, immer deutlicher. Thematisch entsprechende Kataloge finden sich bei dem aufgeklärten Essaisten und späteren Lieblingsautor von Christoph Martin Wieland, **Lukian** aus Samosata/Syrien (um 160/180 n. Chr.), zunächst mehrfach in seinen ‚Göttergesprächen‘ (*Theōn diálogoi*), z.B. als der große Zeus einmal dem Liebesgott Eros die heftigsten Vorwürfe macht (6,1 = 2,1):<sup>246</sup>

„Sieh zu, ob du mir wenig angetan hast, verfluchter Kerl, der du deinen Mutwillen so an mir auslässt, dass es nichts gibt, wozu du mich nicht schon gemacht hast, zu Satyr, Stier, Gold, Schwan, Adler. Doch überhaupt noch keine von all den Frauen hast du dazu gebracht, mich liebevoll zu begehren, und ich habe noch nie gemerkt, dass ich für eine Frau durch dich süß und angenehm wurde. Vielmehr muss ich ihnen blauen Dunst vormachen und meine wahre Identität vor ihnen verbergen; sie lieben mich nur als Stier oder als Schwan; doch wenn sie mich selbst sehen, sterben sie vor Furcht.“

Damit ergibt sich die überraschende Pointe, dass der oberste Gott bei seinen Liebesabenteuern nicht etwa als ausführendes Organ im Rahmen des frühgriechischen Schicksalsdenkens tätig würde oder doch zumindest vordergründig seinen Lustgewinn hätte, sondern dass er – psychotherapeutisch gesehen – ganz und gar zu kurz kommt, wenn er wieder einmal in Diensten des Liebesgottes steht, z.B. als Satyr bei Antiope, als Stier bei Europa, als Goldregen bei Danaë, als Schwan bei Leda, als Adler bei Asterië, Thaleia oder Aigina.<sup>247</sup> Das traumatische Gegenbeispiel von Semele am Schluss, die bei seinem wahren Anblick vor Furcht verging, verstärkt noch seine Befürchtung, nicht als Mann begehrt zu werden (*erasthēnai*), sondern nur in seiner jeweiligen Verwandlungsform Zuneigung zu finden (*philoûsin*), und seine Abneigung, wieder einmal in die Trickkiste der Metamorphosen greifen zu müssen (*manganeúein*), um die eigene Identität zu verbergen (*krýptein emautón*).

(4b) Ein andermal beklagt sich die eifersüchtige Hera bei ihrem Göttergatten über seine zahllosen Seitensprünge auf Erden (z.B. bei Danaë, Antiope oder Europa) und die Kränkung, ihr Ganymed als Lustknaben im eigenen Haus vor die Nase zu setzen (8,2 = 5,2):<sup>248</sup>

„Damit verhältst du dich übel und dir selbst unangemessen, wenn du als Herrscher über alle Götter mich, deine dir gesetzlich anvertraute Gattin, verlässt und auf die Erde hinabsteigst, um herumzuhuren (*moicheúsōn*), nachdem du zu Gold(regen), einem Satyr oder einem Stier geworden bist. Außerdem, wenn jene (Heroinen) auch mit dir auf der Erde bleiben, hast du dieses Jüngelchen vom Idagebirge geraubt und im Flug emporgetragen, du edelster der Adler, und er wohnt bei uns, mir auf den Kopf heraufgetragen, angeblich als Mundschenk.“

(4c) In eine ähnliche Richtung geht die Kritik des Titelhelden von Lukians Schrift *Promētheús*, wenn er sich als Schöpfer des Menschengeschlechts im Verlauf eines

---

<sup>246</sup> Basistext: Lucian. With an English Translation by M.D. MacLeod. Vol. 7. London, Cambridge/Mass. 1961, 262f.; Luciani opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit M.D. MacLeod. Tom. IV: Libelli 69-86. Oxford 1987, 272.

<sup>247</sup> Der Peripatetiker Theophrast berichtet in seiner ‚Pflanzengeschichte‘ (*Peri phytōn historías* 1,9,5), Zeus habe sich in Gortyn/Kreta mit Europa auf einer Platane vereinigt – vermutlich ebenfalls als Adler (vgl. auch entsprechende Münzen aus Gortyn): Théophraste, Recherches sur les plantes. Tome 1: Livres 1-2. Texte établi et traduit par Suzanne Amigues. Paris 1988, 98 (Kommentar zur Stelle).

<sup>248</sup> MacLeod 1961, wie Anm. 246, Vol. 7, 268f.; MacLeod 1987, wie Anm. 246, Vol. 4, 275. In demselben Sinn bezeichnet Aphrodite bei einer Zurechtweisung ihres Sohnes Eros (20,1 = 12,1) Zeus wegen der zahllosen Verwandlungen als ‚vielgestaltig‘ (*polýmorphos*).

Gespräch mit dem Götterboten Hermes bei seiner Anklage gegen die Götter insgesamt und speziell gegen den Weiberhelden Zeus äußert (17):<sup>249</sup> „Doch was mich am meisten ärgert, ist dies, dass ihr (Götter) die Erschaffung der Menschen und besonders die Frauen (zwar) tadelt, doch trotzdem mit ihnen Liebesbeziehungen eingeht und nicht aufhört, auf die Erde herabzusteigen, bald zu Stieren, bald zu Satyrn und Schwänen verwandelt, und sie für würdig erachtet, mit ihnen Götter(kinder) hervorzubringen.“

(5) Einen ähnlichen Abschnitt bietet auch *Athenaios* im seinem Sammelwerk ‚Die Sophisten beim Mahl‘ (*Deipnosophistai*, um 200 n. Chr.), in diesem Fall ebenso mit Blick auf die diversen Geliebten von Göttinnen wie auf die Liebschaften des Zeus (13, 566cd):<sup>250</sup>

Denn wie es scheint, ist Schönheit etwas spezifisch Herrscherliches. Göttinnen stritten miteinander um Schönheit, und wegen der Schönheit entführten die Götter als Mundschenk für Zeus den Ganymed durch die Lüfte, „wegen seiner Schönheit, damit er mit den Unsterblichen Gemeinschaft habe“. Die Göttinnen aber, welche (Geliebte) rauben sie? (Rauben sie) nicht die schönsten Männer? Mit diesen leben sie (dann) sogar zusammen: Eos mit Kephalos, Kleitos und Tithonos, Demeter mit Iasion, Aphrodite mit Anchises und Adonis: Wegen Schönheit geht auch der größte der Götter als Goldregen durch Dachziegel, wird zum Stier, fliegt oft als Adler, wie z.B. auch bei Aigina.

Zum Thema ‚Schönheit‘ werden unterschiedlichste Beispiele aus dem Mythos vorgelegt: das berühmte Parisurteil (nach den *Kýpria* des Stasinus; vgl. Homer, *Ilias* 24,28-30); der Raub des Ganymed durch Zeus bzw. Zeusadler (Zitat nach Homer, *Ilias* 20,235f.) als päderastisches Musterbeispiel; eine Liste von Göttinnen, die sich schöne halbgöttliche Heroen als Geliebte nahmen;<sup>251</sup> schließlich eine Kurzliste von drei Verwandlungsformen des Zeus/Iuppiter bei der Heroine Danaë, bei der Heroine Europa sowie bei der Titanin Asterië und den Heroinnen Thaleia und Aigina (letztere als einzige namentlich genannt).

(6) Der mit Abstand ergiebigste Katalog mit gleich zwölf Zeusgeliebten<sup>252</sup> findet sich in der Spätantike bei *Nonnos* von Panopolis (5. Jh. n. Chr.) in seinem Epos ‚Taten des Dionysos‘ (*Dionysiaká* 7,110ff.) mit der originellen Vorstellung, der Liebesgott Eros habe in seinem Köcher vor allem zwölf Pfeile, durch die der in Liebesdingen höchst flexible Göttervater je nach Lust und Laune zu Seitensprüngen mit sterblichen Heroinnen entflammt worden sei; die Identität der betreffenden Damen, z.T. auch die Metamorphosen des Gottes, verrät die goldene Inschrift auf dem Köcher im Rahmen einer poetischen Ekphrasis (7,117-128):<sup>253</sup>

Der erste Pfeil führt den Kroniden [= Zeus] auf das Liebeslager mit der kuhäugigen Io; der zweite verbindet Europa mit dem Stier, der sie raubt; der dritte führt den Herrscher des Olymps zur Hochzeit mit Plouto; der vierte ruft den in Gold verwandelten Gatten zu Danaë; der fünfte bereitet für Semele eine Hochzeit in (Blitz-)Flammen vor; der sechste bietet Aigina einen Adler als Herrscher des Aithers an; der siebte verbindet Antiope mit dem listigen Satyr; der achte führt den verständigen Schwan zu Leda mit der nackten Haut; der neunte bringt der Perrhaiberin Dia das Lager mit dem Hengst ein; durch den zehnten wird der Bettgenosse der Alkmene in einer Nacht von dreifacher Länge bezaubert;

---

<sup>249</sup> Basistext: Lucian, with an English Translation by A.M. Harmon. Vol. II. London, Cambridge/Mass. 1915 (Ndr. 1953), 260f.; Luciani opera. *Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit M.D. MacLeod*. Tom. I: Libelli 1-25. Oxford 1972, 285.

<sup>250</sup> Basistext: Athenaios, *Das Gelehrtenmahl*. Buch XI-XV. Zweiter Teil: Buch XI-XIII. Eingeleitet und übersetzt von Claus Friedrich, kommentiert von Thomas Nothers. Stuttgart 2000 (Bibliothek der griechischen Literatur 53), 183 (Übersetzung), 335 (Kommentar); Athenaeus, *The Learned Banqueters*. Books 12-13. 594b. Edited and translated by S. Douglas Olson. Cambridge/Mass., London 2010, 282f.

<sup>251</sup> Zu diesen sechs und weiteren Einzelbeispielen: Reinhardt 2011, 76-78 (mit Literatur und Hauptquellen).

<sup>252</sup> Wohl nach Vorbild von Herakles' Zwölf-Taten-Kanon (vgl. *Anthologia Graeca* 16,91-93).

<sup>253</sup> Basistext: Nonnos, *Dionysiaca*. With an English Translation by W.H.D. Rouse. *Mythological Introduction and Notes* by H.J. Rose. Vol. 1: Books I-XV. London, Cambridge/Mass 1940 (Ndr. 1962), 252-255; Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*. Tome 3: Chants VI-VIII. Texte établi et traduit par Pierre Chuvin. Paris 1992, 90f.

der elfte zielt auf die Liebesverbindung mit Laodameia; der zwölfte zieht den dreifach gewundenen Schlangengatten zu Olympias.

Außer der relativ wenig bekannten Titanin Plouto (als späterer Mutter des Dynastiegründers und Unterweltfrevlers Tantalos: Hygin, *Fabulae* 82) enthält der Katalog fast nur sterbliche Heroinnen, von denen Io, Europa, Danaë, Semele, Antiope und Leda mythische Standardthemen darstellen, während Aigina (als Mutter des Aiakos) und Alkmene (als Mutter des Herakles nach einer von Zeus auf die dreifache Länge ausgedehnten Liebesnacht: Apollodor 2,61) nicht ganz so bekannt, doch genealogisch nicht weniger wichtig sind. Hingegen sind Dia (als Gattin des Lapithenkönigs Ixion und spätere Mutter des Peirithoos: Homer, *Ilias* 14,317f.) und Laodameia (als Tochter des Bellerophon und spätere Mutter von Sarpedon II: Homer, *Ilias* 6,198f.) selbst für Mythenspezialisten eher Kuriositäten. Eine Besonderheit in diesem mythischen Zusammenhang bleibt Olympias, als Tochter des Molosserkönigs Neoptolemos aus Epirus und eine der Frauen des Makedonenkönigs Philipp II. eine realhistorische Gestalt. Ihre pseudomythische Begegnung mit dem großen Göttervater, der sich bei dieser Gelegenheit (wie schon bei seiner Tochter Persephone: *Metamorphoses* 6,114b) in eine Schlange verwandelt haben soll (Plutarch, *Aléxandros* 3,1-5), diente zur mythisierenden Legitimation ihres Sohnes Alexander des Großen.<sup>254</sup>

(7ab) Auch unter den zahlreichen Epigrammen der *Anthologia Graeca* (zusammengestellt um 980 n. Chr. in Byzanz mit breitem Material seit dem 5. Jh. v. Chr.) finden sich, durchweg im Anschluss an die zunehmend mythenkritische Tendenz seit Hellenismus, Ovid und Lukian, manch interessante Einzelbelege, z.B. zu den drei Standardthemen Danaë, Europa und Leda in Buch 5 gleich zweimal, zunächst mit ganz lebensnahem Kontext und witziger Pointe bei Bassus (125,1-4):<sup>255</sup> „Nicht als Gold will ich irgendwann regnen; zum Stier mag ein anderer werden und zum süßtönenden Schwan am Gestade. Dem Zeus sollen solche Spielchen (*paígnia*) überlassen bleiben; ich werde der Korinna zwei Obolen geben und aufs Fliegen verzichten“; dann mit ähnlich aufgeklärt-respektlosem Unterton bei Palladas (257,1-6):<sup>256</sup> „Jetzt muss ich auch Zeus als schlechten Liebhaber beschuldigen, weil er sich nicht verwandelt hat wegen dieses prächtigen Weibes.<sup>257</sup> Denn an Schönheit bleibt sie nicht hinter Europa zurück, nicht hinter Danaë, nicht hinter der entgegenkommenden Leda. Es sei denn, dass er keine Dirnen zu sich kommen ließe; denn dass er ein Verführer von Jungfrauen aus königlichem Geblüt war, das weiß ich (sicher).“

(7cd) Eine prägnante Liste der vier bekanntesten Einzelgeliebten bietet das anonym überlieferte Epigramm (9,48):<sup>258</sup> „Zeus (wurde) Schwan, Stier, Satyr, Gold(regen) aus Liebe zu Leda, Europa, Antiope, Danaë (*Zeùs kýknos, taúros, sátyros, chrysòs di' érōta/ Lēdēs, Eurōpēs, Antiópēs, Danáēs*).“ Ein homosexuelles und ein heterosexuelles Paradebeispiel aus dem Mythos verbindet ein weiteres, anonym überliefertes Epigramm mit der unerwarteten Pointe (5,65):<sup>259</sup> „Als Adler kam Zeus zum göttergleichen Ganymed, als Schwan zur blonden

---

<sup>254</sup> Dazu Reinhardt 2011, 320f. mit A. 1250 (zur Mythisierung Alexanders des Großen).

<sup>255</sup> Basistext: *Anthologia Graeca*. Griechisch-Deutsch ed. Hermann Beckby. Bd. 1: Buch I-VI. München 2. Aufl. 1965, 322f. Die Gleichsetzung Gold(regen) = Geld bzw. die Verbindung mit dem Honorar einer Hetäre findet sich bei Antipatros von Thessalonike 5,30 (im Blick auf die ‚goldene Aphrodite‘), 5,31,5-6; Parmenion 5,31-34; Asklepiades 5,64; Paulus Silentiarius 5,217; Straton 12,239. Vgl. auch Leontios 16,285.

<sup>256</sup> Beckby 1965, wie Anm. 255, Bd. 1, 400f.

<sup>257</sup> Vgl. auch Iulius Leonidas 12,20: ‚Zeus vergnügt sich mit Knaben bei aithiopischen Trinkgelagen, als Goldregen im Gemach der Danaë und als Entführer des Ganymed; doch er übersieht den schönen Knaben Periandros.‘ Eine ähnliche Pointe findet sich schon bei Properz (*Elegiae* 2,2,3f.): ‚Warum verweilt diese menschliche Erscheinung auf Erden? Iuppiter, ich verzeihe dir deine früheren Seitensprünge (*furta*).‘

<sup>258</sup> Beckby 1965, wie Anm. 255, Bd. 3: Buch XI-XI, 38f.

<sup>259</sup> Beckby 1965, wie Anm. 255, Bd. 1, 292f. Außerdem enthält die Sammlung zahlreiche weitere Belege zu einzelnen Zeusgeliebten, z.B. Asklepiades 5,64 (Eros, Zeus, Danaë); Meleagros 5,172, 5f. (die Sprecherin verweist auf die verlängerte Nacht bei der Liebesbegegnung zwischen Zeus und Alkmene).

Mutter Helenas [= Leda]. So unvergleichlich ist beides; von diesen zwei (Möglichkeiten) scheint den einen dies, den anderen das besser, mir jedoch das eine wie das andere.“

(8ab) Unter den Gedichten der lateinischen Parallelsammlung *Anthologia Latina* (zusammengestellt im 6. Jh. n. Chr. mit Material seit dem 1. Jh. n. Chr.) bietet zunächst der unter dem Dichternamen *Vespa* überlieferte ‚Wettbewerb zwischen Koch und Bäcker mit Vulcanus als Schiedsrichter‘ (*Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano*) die folgende witzige Kurzpassage mit der Aussage des Kochs im Blick auf bekannte Zeusgeliebte (190,92-93): „Rindfleischbrühe fordert Pasiphaë, Rindfleischbrühe Europa; die Goldforelle würze ich gut für Danaë, den Schwan für Leda.“ Hingegen stellt das anonyme ‚Gedicht gegen die Heiden‘ (*Carmen contra paganos*) bereits bekannte Liebschaften des Zeus/Iuppiter mit christlich-apologetischem Unterton zusammen (3,9-12):<sup>260</sup> „Dieser euer Iuppiter, überwältigt von Liebe zu Leda, wollte ein weißes Gefieder haben, um einen Schwan vorzutäuschen, und maßlos verliebt (*perditus*) als Goldregen plötzlich zu Danaë fließen; (er wollte) als Verführer (*adulter*) muhend [mit Europa] das Meer der Parthenope [= Mittelmeer] durchqueren.“

(9) Schon gegen Ende der römischen Spätantike (vor 470 n. Chr.) gestaltete dann der christliche Dichter *Apollinaris Sidonius* in seiner Sammlung im Anschluss an heidnisch-antike Vorbilder sein ‚Hochzeitsgedicht‘ (*Epithalamium* = *Carmen* 15). Dabei wendet er sich in der fiktiven Vorstellung von zwei Tempeln der Philosophen (36ff.) zunächst an den philosophisch interessierten Bräutigam Polemius (36-125). Die Gegenvorstellung eines der Göttin Athene/Minerva geweihten Ateliers der Webkunst (126ff.) ist zugleich eine Hommage an die in dieser Richtung ambitionierte Braut; ihr Name *Araneola* (= ‚kleine Spinne‘) erinnert unüberhörbar an Ovids Arachnegeschichte.

Wie das mythische Vorbild *Arachne*, so betätigt sich hier ihre Nachfolgerin als herausragende Einzelkünstlerin (145ff.); ihre Einführung (146f.) „*Araneola* sticht hervor unter den Mädchen aus Athen [als Stadt des Kekrops] und *Ephyra* [= Korinth]“ erinnert unmittelbar an die Vorstellung *Arachnes* bei Ovid (6,7ff.). Die Fortsetzung (147-149) wirkt wie ein direkter Reflex auf den Verlauf der Konkurrenz zwischen Göttin und Sterblicher bei Ovid: „*Minerva* selbst hat den Ehrgeiz, in ihrer spezifischen Art Hand anzulegen (*proprias conferre ... manus*); doch dann gibt sie sich geschlagen, zieht sich von den Wollkörbchen zurück (*calathisque ... recedens*) und will lieber ihre (typischen) Waffen (*tela*) in den Händen halten, während ihr Gegenüber das Gewebe (*telas*) hält.“ Dabei entspricht der Begriff ‚geschlagen‘ (*evicta* 148) als dichterische Bewertung im Blick auf die Göttin weitgehend dem dortigen Begriff ‚Erfolg‘ (*successu* 6,130) im Blick auf *Arachne*. In einer Zeit, in der mit den heidnischen Göttern auch das mythenspezifische Schicksalsdenken zunehmend in den Hintergrund tritt, läuft das Brautlob bei *Sidonius* auf die hyperbolische Aussage hinaus, dass selbst die Göttin der Webkunst ihr den Vortritt lässt (mit der Gegenformulierung bei Ovid: *quam sibi lanificae non cedere laudibus artis audierat* 6,6f.).

Als ihr nun die Göttin in einer Mischung aus Großzügigkeit und Souveränität (also völlig anders als bei Ovid: 6,131ff.) völlig freie Hand lässt, webt *Araneola* zunächst eine Toga zu Ehren ihres konsularischen Vaters *Agricola* (150-153); anschließend weitere Mäntel in Erinnerung an seine Präfektur in Spanien (154-157); schließlich einen weißen Mantel mit scharlachroten Streifen, wie ihn Könige, Equites und Konsuln zu feierlichen Anlässen zu tragen pflegten (158ff.). Bei der spielerisch leichten Ausgestaltung (*luserat* 158) der Randsegmente dieser *Trabea* stehen für *Araneola* bzw. bei der Ekphrasis des Prachtstückes für *Sidonius* zunächst Themen im Vordergrund, die dem Grundcharakter des Hochzeitsliedes angemessen sind (*quod priscis illustre toris* 159): die Geschichte (*fabula*) der treuen *Penelope* an ihrem Webstuhl (159-161; nach Homer, *Odyssee* und Ovid, *Heroides* 3); der Mythos vom liebenden Gatten *Orpheus*, der seiner allzu früh verstorbenen *Eurydike* zuliebe bis in die

---

<sup>260</sup> Basistext: *Anthologia Latina*. I: *Carmina in codicibus scripta*. Recensuit D.R. Shackleton Bailey. Fasc. 1: *Libri Salmasiani aliorumque carmina*. Stuttgart 1982, 17f. Einzelne Zeusgeliebte erscheinen in weiteren Gedichten der Sammlung: *Leda* (46; 130), *Europa* (132; 133), *Danaë* (8,200; 1983,1ff.), *Ganymed* (60).

Unterwelt hinabstieg (162-164; nach Ovid, *Metamorphoses* 10,1-75); die Entscheidung der treuen Ehefrau Alkestis, statt ihres Gatten Admet den Opfergang in die Unterwelt anzutreten (165-167; nach Euripides, *Alkēstis*); schließlich der heroische Entschluss der Hypermnestra, entgegen dem Befehl ihres Vaters Danaos ihren Gatten Lynkeus in der Hochzeitsnacht nicht zu töten, sondern aus Liebe zu verschonen (168-173; nach Ovid, *Heroïdes* 14). Als Ergänzung folgt dann eine eher konventionelle Passage, mit der Araneola thematisch direkt an die Beschreibung des Teppichs ihrer Vorgängerin Arachne anschließt (15,174-180):<sup>261</sup>

Und schon verwandelte sie Iuppiter in die Gestalten, in denen jener Mnemosyne festzuhalten pflegte, Europa, Semele, Leda, Kynosoura, als Schlange [bei Persephone], als Stier [bei Europa], als Blitz [bei Semele bzw. Aigina], als Schwan [bei Leda], als Diktyнна [bei Kallisto]. Und schon ging sie in ihrem Kunstwerk über auf den Turm der Danaë und in den Regen aus Metall [= Goldregen], und Iuppiter tropfte hier herab in einer anderen Form von Gold – da blickte das Mädchen auf Tritonis [= Athene/Minerva], und es sah, dass diese ihr die Augen zugewendet hatte und mit lebhaftem Vergnügen (*libentius*) das vor Gelehrsamkeit tönende Kunstwerk betrachtete...

Mit der Grundidee, dass Araneola ein herausragendes Kunstwerk gestaltet, orientiert sich Sidonius an der beeindruckenden Kreativität, die schon Arachne im Wettbewerb mit der Göttin auszeichnete. Weiterhin werden hier bis auf zwei Ausnahmen alle mythischen Verwandlungsformen aus dem Arachnekatalog mit Zeusgeliebten wieder aufgenommen; aus dessen Anfangsteil fehlt nur der Adler bei der wenig bekannten Titanin Asterië, im weiteren Verlauf die Verwandlung in die menschliche Gestalt des Verlobten bzw. Ehemanns bei Alkmene. Dafür kommen zwei neue Beispiele aus Sternmythen hinzu: seine Verwandlung in eine nicht mehr näher bestimmbar Gestalt (Schlange?) bei Kynosoura<sup>262</sup>, die als Nymphe, Amme und Geliebte des Zeus zum Sternbild der Kleinen Bärin wurde (Ps.-Eratosthenes, *Katasterismoi* 2; Hygin, *Astronomica* 2,2,1), und seine Verwandlung zu Diktyнна = Artemis/Diana (*Metamorphoses* 2,441) bei der Nymphe Kallisto, die als Große Bärin am Sternenhimmel endete (Ps.-Eratosthenes, *Katasterismoi* 1; Hygin, *Astronomica* 2,1; vgl. Ovid, *Metamorphoses* 2,417ff. zur Verwandlung, 508ff. zur Verstirnung).

Wie schon in Arachnes Katalog, so kommen auch hier nur Liebschaften des Zeus/Iuppiter vor, bei denen sich eine Verwandlung des göttlichen Liebhabers eine wesentliche Rolle spielt. Während die übrigen Beispiele der Liste sich nur auf einen Namen bzw. Begriff beschränken, wird das abschließende Beispiel mit Danaë relativ breit in zwei Versen ausgeweitet mit der Schlusspointe, dass Iuppiter im dargestellten Mythos als Goldregen herabtropfte, im beschriebenen Kunstwerk in den Goldfäden des Gewebes. Weiterhin ist es sicher kein Zufall, dass der anerkennende Blick der Göttin die Künstlerin dazu bringt, nach diesem mythischen Komplex das Thema zu wechseln (181ff.) und mit der realhistorischen Gestalt der Hetäre Laïs als Kontrahentin des kynischen Philosophen Diogenes wieder zu jenem Bereich zurückzukehren, der den Interessen des Bräutigams entschieden näher kam.

Am Ende dieser langen Belegreihe aus der heidnischen Literatur der Antike bietet die Ekphrasis des Prunkmantels im *Epithalamium* des Sidonius als Pendant zum Teppich der Arachne bei Ovid und speziell die Liste von ‚Amores Iovis‘ als Entsprechung zu Arachnes erster Sequenz in den *Metamorphoses* (6,103-114) das einzige Rezeptionsdokument für Ovids Arachneversion in der christlichen Spätantike, während seine spezifische Behandlung des Stoffes in den spätantiken Referaten von Servius, im *Mythographus Vaticanus I* und bei Lactantius Placidus kaum Beachtung fand.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Basistext: Sidonius, Poems and Letters. With an English Translation, Introduction, and Notes by W.B. Anderson. Vol. I: Poems. Letters, Books I-II. London, Cambridge/Mass. 1936 (Ndr. 1956), 238f.; Sidone Apollinaire, Tome I. Poèmes. Texte établi et traduit par André Loyen. Paris 1960, 118.

<sup>262</sup> RE 12,1 (1924) s.v. Kynosura 6, 37-41 (Wilhelm Gundel).

<sup>263</sup> Näheres schon in Abschnitt A 8, S. 44-47.

## b. Römische Mosaikzyklen

Mancherlei Berührungen ergeben sich auch speziell zwischen der ersten Sequenz im Arachnekatalog bei Ovid und einer Gruppe von römisch-kaiserzeitlichen Mosaiken zum Thema ‚Amores Iovis‘ bzw. ‚Amores deorum‘, die weder von Klassischen Philologen (aufgrund mangelnder Bekanntheit des Materials) noch von Klassischen Archäologen (aufgrund mangelnder Bekanntheit der literarischen Parallelen) bisher angemessen gewürdigt wurden<sup>264</sup>, obwohl eine gründliche Text-Bild-Interpretation im Einzelfall durchaus zu neuen ikonographischen Ergebnissen führt:

(1) Den umfangreichsten Zyklus bietet als frühester Beleg ein Mosaik aus *Italica* nahe Sevilla/Andalusien (2. H. 2. Jh. n. Chr.; **Abb. 1**).<sup>265</sup> Das von den vier Eckmaillons gebildete Außenquadrat präsentiert ein Lieblingsthema römischer Mosaiken, die vier Jahreszeiten (links oben ein Jüngling ohne spezielle Attribute als Frühling, links unten die Göttin Ceres mit Ährenkranz als Sommer, rechts unten der Gott Bacchus mit Traubenkranz als Herbst, rechts oben die verhüllte Göttin Vesta als Winter).<sup>266</sup> Im zentralen Mittelmedaillon des Mosaiks begrüßt den Betrachter das Brustbild (*imago clipeata*) eines Jünglings mit Panflöte, der nach dem dritten Auge oben auf der Stirn<sup>267</sup> wohl als der in Galatea verliebte Kyklop Polyphem zu deuten ist: also ein idyllisch-pastorales Lieblingssujet von der hellenistischen Literatur bis zu Ovids *Metamorphoses* (13,740ff.). In dem kunstvollen Dekorationssystem dazwischen, das sich aus zwölf kreisförmigen Feldern mit je einer ornamentalen Blüte in der Mitte zusammensetzt, sind insgesamt acht Bildfelder mit Metamorphosen um Göttergeliebte in einer äußeren Raute und einem inneren Quadrat einander zugeordnet.

Die vier Medaillons der Raute, die sich jeweils in der Mitte zwischen den Darstellungen der Jahreszeiten nach außen orientieren, zeigen (a) am oberen Mosaikrand Danaë, die weitgehend nackt auf einem niedrigen Thron sitzt und aufschaut zu Zeus/Iuppiter (rechts über ihr als Büste in einem Wolkenstreifen), der von oben den Goldregen in ihren offenen Schoß hineinfließen lässt. (b) Im Bildfeld am linken Rand erscheint rechts der fast nackte Ganymed (mit phrygischer Mütze); er hält in der Rechten eine Trinkschale, die er dem Zeusadler reicht, der links, ihm zugewandt, auf einem Podest steht. (c) In der Szene am rechten Mosaikrand steht links die zur Kuh verwandelte Io am Fuß eines Felsens mit bekrönendem Baum (u.U. Beschädigung, ursprünglich mit dem thronenden Zeus/Iuppiter rechts?). (d) In dem Medaillon am unteren Rand liegt Leda in Rückenlage am Boden genau in der für Arachnes Teppich vorausgesetzten Position unter dem Zeusschwan, der, zwischen ihre Schenkel gedrängt, sich nun mit hochgestellten Schwingen zum Kuss nähert.

Von den vier inneren Bildfeldern, die mit abgerundeten Ecken fast quadratisch sind, orientieren sich zwei zum oberen Mosaikrand. (e) Die von oben her linke Szene zeigt einen Flussgott (mit Füllhorn in der Rechten und Schilfrohr in der Linken), der entspannt lagert am Fuß einer Felsformation (rechts, mit bekrönendem Baum). Als mythischer Kontext bietet sich aus der zweiten Sequenz des Arachnekatalogs (6,116f.) der Meergott an, der beim Liebesabenteuer mit Tyro als Flussgott Enipeus erschien.<sup>268</sup> (f) In der rechten Szene erhebt der Jäger Arkas (als Sohn der Kallisto aus ihrer Liebesbegegnung mit Zeus/Iuppiter) gerade mit der Rechten den Speer gegen die zur Bärin verwandelte Mutter (Ovid, *Metamorphoses* 2,496ff.). Die restlichen, zum unteren Mosaikrand ausgerichteten Bildfelder zeigen (g) links

<sup>264</sup> LIMC 8 (1997) s.v. Zeus/Iuppiter (Fulvio Canciani), 447 Nr. 303-306.

<sup>265</sup> Sevilla, Casa della Contessa di Lebrija: LIMC Zeus/Iuppiter 303 (es fehlt die Beschreibung des achten Bildfeldes; Europa wird fälschlich als auf dem Stier sitzend vorausgesetzt); Antonio Blanco Freijeiro, *Mosaicos romanos de Itálica I*. Madrid 1978, 25f., Taf. 1 (Totale), 2-7 (Details).

<sup>266</sup> Freijeiro 1978, wie Anm. 265, 26, Tf. 2b (Autumnus), 3a (Aestas), 7b (Ver), 7c (Hiems). Zum üblichen ikonographischen Schema: Reinhardt 2011, 205f. Nr. 59.

<sup>267</sup> Freijeiro 1978, wie Anm. 265, 26 (mit Verweis auf den dreiäugigen Polyphem im Piazza Armerina), Tf. 5a.

<sup>268</sup> Die Deutung als Nil bei Freijeiro 1978, wie Anm. 265, 26 (mit Taf. 6a) ist eine reine Verlegenheitslösung.

die fast nackte Europa, die vor dem zur Meerfahrt bereiten Zeusstier steht und ihm die rechte Hand ans linke Horn legt; (h) rechts den obersten Gott als Satyr (mit Hirtenstab), wie er die fast völlig nackte, vor ihm fliehende Antiope in lebhafter Aktion nach rechts verfolgt und mit der rechten Hand ein Ende ihres um die Schultern liegenden Schleiers festhält.

Insgesamt wird bei Kallisto nicht die Metamorphose des Gottes, sondern die Heroine in ihrer späteren Verwandlung zur Bärin dargestellt, was auch an der Schwierigkeit liegen mag, die menschengestaltige Verwandlung des Gottes zu Artemis/Diana präzise zu erfassen (ähnlich wie bei Zeus als Amphitryon bei Alkmene). Bei Ganymed erscheint nicht der bei der Entführung zum Adler verwandelte Gott, sondern lediglich der Adler als Attribut des Gottes mit dem jungen Heros als Mundschenk. Bei Io geht es nicht um die frühere Verwandlung des Göttervaters zur Wolke, sondern um die spätere Verwandlung der Heroine in eine Kuh.

Wie in der ersten Sequenz des Arachnekatalogs, so werden auch in sieben der acht Bildfelder des Mosaiks Liebschaften des höchsten Gottes dargestellt, in denen er in bestimmten Verwandlungsformen erschien. Wie in den weiteren Mosaikzyklen erscheinen hier als thematischer Kern die Standardstoffe Antiope, Danaë, Europa und Leda aus dem Arachnekatalog und Ganymed (als einziger päderastischer Liebespartner). Im Verlauf von Ovids *Metamorphosen* wird dieser Stoff ebenso behandelt (10,155-161) wie die Liebesepisoden mit Io (1,588-624) und Kallisto (2,409ff.). Dass ergänzend wohl auch die Verwandlung des Poseidon/Neptun in den Flussgott Enipeus aus der zweiten Sequenz des Arachnekatalogs (6,116f.) herangezogen wird, unterstreicht die Bedeutung dieser Textpassage als thematischer *locus classicus* in der literarischen wie bildlichen Tradition.

(2) Eine wesentliche Rolle spielt das Thema ‚Amores Iovis‘ auch auf einem großen Mosaik aus **Palermo**/Sizilien (1. H. 3. Jh.; **Abb. 2**)<sup>269</sup>, das in seiner zur unteren Schmalseite hin ausgerichteten Hälfte zunächst (a) ganz oben in der Mitte (nur fragmentarisch erhalten) die Heroine Europa zeigt, die am Beginn ihrer Meerfahrt vor dem weißen Stier steht.<sup>270</sup> In der Ebene darunter folgt, jeweils als Büste, links der Sonnengott Sol Apollo (mit Strahlenkranz), rechts der Meergott Neptunus (mit Dreizack). Das Bildfeld dazwischen (b), das offenbar schon in der Antike restauriert wurde, zeigt auf einem rätselhaften Flügellöwen mit Greifenkopf einen Reiter, der auf den ersten Blick entfernt an das Bildschema von Bellerophon auf dem Flügelpferd Pegasos beim Sieg über die Chimaira erinnert.<sup>271</sup> Wenn man allerdings die Parallelen berücksichtigt, so kam hier ursprünglich wohl ein weiteres Standardthema vor, Ganymed, den der Zeusadler zwischen Sonne (Sol Apollo) und Meer (Neptunus) zum Olymp emportrug. Dessen Darstellung entspricht noch die fast kindliche Erscheinung des troianischen Königssohnes und der Adlerflügel; aus dem Adlerkopf wurde später ein Greifenkopf. Anders als in den übrigen Bildfeldern gehen der später ergänzte Schwanz und Hinterlauf des Flügellöwen bis ganz zum linken Bildrand.

Wie im vorangehenden Beleg erscheint weiter unten in den vier Medaillons des inneren Quadrats das beliebte Thema der vier Jahreszeiten (die Darstellung des Winters ist verloren). In dem von diesen Medaillons gerahmten, nur noch teilweise erhaltenen Bildfeld (c) schaut Danaë im üblichen Empfängnisgestus zum Goldregen auf, der von oben in ihren Schoß herabrieselt. In den Nachbarbildfeldern folgen weitere Zeusingeliebte, links (d) die spärlich bekleidete Antiope, die nach Mänadenart mit einem Thyrsosstab verführerisch einhertantzt vor dem zum nackten Satyr verwandelten Gott, der, in der Rechten den üblichen Hirtenstab haltend, im Sitzen der schönen Heroine hinterherschaut; rechts (e) Leda, die nackt vor dem Zeusschwan steht, der sich ihr begehrllich mit steil emporgestellten Flügeln nähert.

---

<sup>269</sup> Palermo, Mus. Reg. 2286 (Piazza della Vittoria, Haus A): Dela von Boeselager, *Antike Mosaiken in Sizilien. Hellenismus und römische Kaiserzeit, 3. Jahrhundert v. Chr. – 3. Jahrhundert n. Chr.* Roma 1983 (Archaeologica 40), 175-183 (mit Abb. 123-124); LIMC Zeus/Iuppiter 304. Ausschnitt: Cook 1940, wie Anm. 112, 467 Tf. 39.

<sup>270</sup> So im Anschluss an Overbeck (1873) Boeselager 179 und Fulvio Canciani (LIMC zu Zeus/Iuppiter 304).

<sup>271</sup> So im Anschluss an Overbeck (1873) gedeutet auch noch von Boeselager 179 (mit Abb. 124: Detail) und Catherine Lochin in LIMC 7 (1994) s.v. Pegaso, Nr. 115 (ohne Abb.).

Nach den erhaltenen Resten waren am unteren Mosaikrand offenbar große Dichter dargestellt. Zu der schon von Karl Schefold geäußerten Hypothese, die im linken Bildfeld zwischen Schriftrollen und tragischer Maske thronende Persönlichkeit sei Euripides, passt die Tatsache, dass zu den bekanntesten Mythenfiguren dieses im Bewusstsein der Nachwelt bedeutendsten attischen Tragikers die im Bildfeld darüber dargestellte Antiope gehörte. Dem Tragiker entsprach vermutlich im rechten Bildfeld weniger der Kōmōdiendichter Menander (so Schefold) als angesichts der Mythen Themen darüber der Epiker Homer; denn die im Bildfeld darüber dargestellte Leda gehört ebenso zum troianischen Mythenkreis wie *Ilias* und *Odyssee*. Für das mittlere Bildfeld, das ein Betrachter des gesamten Mosaiks wohl als erstes wahrnahm, sollte man Ovid erwarten; denn alle fünf Standardthemen zum Thema ‚Amores Iovis‘ in den Bildfeldern darüber kamen bereits in den *Metamorphoses* vor, darunter Europa und Ganymed mehr oder weniger ausführlich, weiterhin gleich vier in der ersten Sequenz aus dem fiktiven Teppich der Arachne (6,103-114).

(3) Zwei bis drei Standardthemen bietet ein römisches Mosaik aus dem Triclinium der Sollertia Domus in *Thysdrus = El Jem*/Tunesien (1. H. 3. Jh. n. Chr.; **Abb. 3**), ohne bisher im LIMC unter Zyklusdarstellungen eingeordnet zu werden.<sup>272</sup> Das Medaillon im Zentrum des quadratischen Grundrisses (a) zeigt die Entführung des Ganymed (mit phrygischer Mütze) durch den Zeusadler. Dieser hat den jungen Mann, der bis auf einen Umhang völlig nackt ist und in der Linken einen kurzen Hirtenstab (*pedum*) trägt, in die Lüfte erhoben und wendet ihm einen seitlichen Blick zu. In dem kreuzförmigen Innenbereich um das zentrale Medaillon herum stehen, jeweils zu den Außenecken des Mosaiks hin, die schlanken Symbolfiguren der vier Jahreszeiten (entgegen dem Uhrzeigersinn): Flora (rechts unten) für den Frühling, Ceres (rechts oben) für den Sommer, Pomona (links oben) für den Herbst und Vesta (links unten) für den Winter; unter ihnen jeweils in einem kleinen Bildfeld zwei Masken.

Den Außenseiten des Quadrats liegen vier rechteckige Bildfelder an, deren Figuren sich jeweils nach außen orientieren. Zur rechten Seite hin (b) ruht die völlig nackte Leda genau im Bildtyp aus Ovids Arachnekatalog unter dem Zeusschwan, der, den linken Flügel erhoben, sich von rechts mit gebogenem Hals ihrem Mund zum Kuss nähert. Im unteren, leicht beschädigten Bildfeld (c) liegt eine nackte Frau, den Kopf unter einem Strauch mit zwei Wipfeln, in der Horizontalen am Boden. Rechts von ihr ist ein nackter Mann (mit Umhang im Rücken und Hirtenstab in der Linken) dabei, der ruhenden oder schlafenden Schönen (Bildtyp der Ariadne auf Naxos) ihre Decke wegzuziehen. Die Bildparallelen und das Fehlen eines Thyrsosstabes legen nahe, die Frau nicht als Mänade, sondern eher als Heroine zu deuten: also wohl als Antiope (womit der zudringliche Mann nicht ein beliebiger Satyr, sondern Zeus in Gestalt eines Satyrs wäre).<sup>273</sup> Das Bildfeld an der linken Seite (d) zeigt rechts eine nackte männliche Gestalt (wiederum mit Umhang im Rücken und einem *pedum* in der Linken), der mit einer Schlange in der vorgestreckten Rechten eine fast nackte junge Frau bedroht, die ihre Rechte abwehrend gegen ihn erhebt und in der Linken einen Thyrsusstab hält; zwischen beiden Gestalten erhebt sich eine hohe Stele als dekoratives Architekturelement. Im Bildfeld an der oberen Seite (e) überfällt ein nackter kompakter Mann (mit dunklem Inkarnat) eine nackte Frau (mit hellem Inkarnat); links hinter ihr wiederum ein Strauch mit zwei Wipfeln. Wie in der vorangehenden Szene, so weisen auch hier der Thyrsusstab links neben der Frau und das *pedum*, das der Mann hinter sich vor einer offenen Kiste abgelegt hat, auf Mänade und Satyr – ein Lieblingsthema in dionysischen Szenen nicht nur auf nordafrikanischen Mosaiken, hier offenbar statt weiterer Szenen mit Zeusgeliebten.

<sup>272</sup> El Jem, Museum F 44-46: Cécile Dulière/Hédi Slim (Hrsg.), *Thysdrus/El Jem. Quartier Sud-Ouest*. Tunis 1996 (Corpus des Mosaïques de Tunisie III/1), No. 7, 25-29 (Text), Tf. 14 (Totale), 15-19 (Details), 64-65\* (Details); LIMC 4 (1988) s.v. Ganymedes, Nr. 213 (ohne Abb.); LIMC 6 (1992) s.v. Leda, Nr. 113 (ohne Abb.).

<sup>273</sup> Von Sulière/Slim 1996 als „satyre et ménade“ gedeutet. In den Mosaikparallelen erscheinen zwar Zeus und Antiope jeweils stehend; doch nach der Tragödie des Euripides überraschte der Gott die Heroine in einer Höhle des Kithairongebirges; entsprechend die Szene auf dem in Anm. 98 erwähnten hellenistischen Reliefgefäß.

(4) Dieselben Mythen wie das Mosaik aus Palermo (Beleg 2) präsentiert ein Pendant aus *Ouled Agla*/Mauretanien (Ende 3./Anfang 4. Jh.; **Abb. 4**)<sup>274</sup>, das bei friesartiger Anordnung der Einzelthemen in der Mitte der Sequenz (c), als päderastisches Geschehen herausgehoben, den kleinen Ganymed zeigt (mit phrygischer Mütze), der dem majestätisch vor ihm thronenden Göttervater (halbnackt, mit Nimbus um den Kopf) als Mundschenk einen Becher reicht; zu Füßen der Adler als Attribut des Gottes. Rechts davon (d), nahe bei einer schlanken hohen Stele mit Ziervase als Bekrönung, sitzt Danaë, die zu dem Goldregen aufschaut, hier fast völlig bekleidet, die Rechte zu dem himmlischen Segen erhoben. Ganz rechts (e) legt die fast nackte Europa eine Girlande um den Hals des Zeusstieres, der sichtlich darauf wartet, die Heroine im Damensitz übers Meer davonzutragen. In der Szene halblinks (b) erscheint Antiope, halbnackt und mit erhobener Linker neben dem völlig menschengestaltigen Gott einherschreitend (seine Identität als Satyr deutet nur der übliche Kurzstab in seiner Rechten an). Nach den Parallelen ist zu erwarten, dass die eben noch erkennbare stehende Heroine im sonst nicht mehr erhaltenen linken Außenfeld (a) eine eher zurückhaltende Leda war, der sich auch hier der lüsterne Gott in Gestalt des Schwanes näherte.

(5) Schließlich beschränkt sich ein Mosaik aus *Beirut* (Anfang 4. Jh.; **Abb. 5**)<sup>275</sup> ohne genaue Abgrenzung der Bildfelder auf die vier häufigsten ‚Amores Iovis‘. (a) Oben links steht die völlig nackte Leda, die sich, ihr fast abgelegtes Gewand mit der Linken erhebend, vor dem Schwan in Position bringt und ihn mit der Rechten liebevoll am Hals fasst. (b) Rechts oben versucht Antiope, sich der Zudringlichkeit ihres Liebhabers (hier völlig ohne Aussehen und Attribute eines Satyrs) zu entziehen, der ihr schon die Rechte auf die Schulter legt und mit der Linken das Gewand herabzieht. (c) Unten links stützt sich der völlig nackte Ganymed (mit phrygischer Mütze), mit der Rechten den Hirtenstab hinter sich haltend, die Beine in bequemem Stand überkreuzt, auf den aufrecht neben ihm stehenden Zeusadler, ihm vertraulich die Linke auf den Flügel legend. (d) Die Szene unten rechts zeigt schließlich Danaë, im Oberkörper nackt, auf einem Thron mit hoher Rückenlehne sitzend und zu dem Goldregen aufschauend, den sie bereitwillig in ihrem Schoß aufnimmt.

Da diese Belege aus weit voneinander entfernten Orten im ganzen Mittelmeerraum stammen, wird es ursprünglich weitaus mehr Kunstobjekte dieser Art als Attraktionen bei der Ausgestaltung römischer Villen gegeben haben. Für ihr Zustandekommen spielten nicht nur gewisse literarische und mythologische Grundkenntnisse seitens der Auftraggeber und Berater eine Rolle, sondern wohl auch von den Mosaikkünstlern vorgelegte Musterbücher, an denen sich die Kunden ganz praktisch orientieren konnten. Das Spektrum der herangezogenen Stoffe deckt sich weitgehend mit den Standardthemen aus Arachnes erster Sequenz und den späteren literarischen Einzelbelegen (vor allem Europa mit Stier, Leda mit Schwan, Antiope mit Satyr, Danaë mit Goldregen; zusätzlich Ganymed mit Adler). Daher sind auch bei unvollständiger Erhaltung eines Mosaiks fehlende Einzelthemen relativ sicher bestimmbar.

### c. Christlich-apologetische Literatur<sup>276</sup>

Schließlich bieten verschiedene christliche Autoren von der mittleren Kaiserzeit bis zur Spätantike mehr oder weniger umfangreiche Listen zum Themenkomplex ‚Amores Iovis‘ bzw. ‚Amores deorum‘ als Ergebnis einer intensiven apologetischen Polemik gegen den alten heidnischen Glauben, z.T. mit erstaunlichen Übereinstimmungen speziell zur ersten Sequenz aus Arachnes Teppich (6,103-114).<sup>277</sup>

<sup>274</sup> Algier, Nationalmuseum: LIMC Zeus/Iuppiter 305.

<sup>275</sup> Beirut, Nationalmuseum: LIMC Zeus/Iuppiter 306.

<sup>276</sup> Vgl. schon Hans Schwabl, RE Supplement 15 (1978), 1317-1319 (§ 108. ‚Die Polemik der Kirchenväter‘); zu früheren Entsprechungen bereits bei heidnischen Autoren (z.B. Flavius Iosephus, *Katà Apíonos* 2,244): ebd. 1317,51-1318,9.

<sup>277</sup> Vgl. auch Bömer 1976, 35f. (Kommentar zu 6,103ff.)

(1) Bereits die ‚Verteidigungsschrift an Hadrian‘ (*Apología pròs Hadrianón*) des christlichen Autors **Markian Aristeides** (2. Jh. n. Chr.) enthielt eine solche Passage (9,2-8). Nach der Behandlung des kinderverschlingenden Titanenherrschers Kronos (3) und seiner Kastration durch Zeus (4; wohl Verwechslung mit dem entsprechenden Geschehen zwischen dem Urgott Ouranos und Kronos) setzt sich der Apologet ausführlich mit den Liebschaften des olympischen Göttervaters auseinander (6-8):<sup>278</sup>

Und er soll sich in Tiere verwandelt haben (*metamorphoûsthai eis zōa*) und manch anderes, um mit sterblichen Frauen Ehebruch zu betreiben (*moicheúein*) und mit ihnen Kinder zu zeugen. (7) So führen sie ihn ein, wie er sich in einen Stier verwandelte bei Europa, in Gold bei Danaë, in einen Schwan bei Leda, in einen Satyr bei Antiope und in einen Blitz bei Semele. Daraufhin habe er von diesen viele Kinder bekommen. Denn er soll mit Antiope Amphion und Zethos gezeugt haben, mit Semele Dionysos, mit Alkmene Herakles, mit Leto Apollon und Artemis, mit Danaë Perseus und mit Leda Kastor, Polydeukes und Helena. Mit Mnemosyne zeugte er neun Töchter, die sogenannten Musen, mit Europa Minos, Rhadamanthys und Sarpedon. Schließlich verwandelte er sich in die Gestalt eines Adlers aus Liebe zu dem Hirten Ganymed. (8) Wegen dieser Mythen (*fabulae*), mein Kaiser, kam großes Übel über die Menschen, die heute leben, weil sie ihre Götter nachahmen (*deos suos imitantur*), Ehebruch treiben (*moechantur*), sich verunreinigen (*se inquinant*) mit ihren Müttern und Schwestern und auch beim Beischlaf mit männlichen Wesen (*per concubitum cum masculis*). Und einige von ihnen wagten es sogar, ihre Eltern zu ermorden. Denn wenn der, welcher Haupt und König ihrer Götter genannt wird, dies getan hat, um wieviel mehr werden ihn seine Verehrer nachahmen?

Das Oberthema, dass sich Zeus/Iuppiter aus Lüsternheit in alle möglichen tierischen und sonstigen Gestalten verwandelte, reduziert die Fallbeispiele, wie schon in Arachnes Katalog, auf jene Liebesaffären, bei denen eine Metamorphose im Spiel war. Von den fünf Standardthemen Europa, Danaë, Leda, Antiope und Semele, die in einer ersten Reihe von Einzelfällen aufgezählt werden, finden sich die ersten vier schon in Arachnes erster Sequenz, während das fünfte ausführlich in *Metamorphoses* 3,273ff. behandelt wurde. Die erweiterte Liste mit Nachkommen aus den diversen Liebesbeziehungen, die sehr genaue Kenntnisse im genealogischen Gesamtsystem des Mythos voraussetzt, bringt mit Mnemosyne ein fünftes Beispiel aus Arachnes Sequenz, während Ganymed als letzte mythische Gestalt in *Metamorphoses* 10,155-161 behandelt ist.

Wenn in diesem Kontext Leto als Mutter der göttlichen Zwillinge erscheint, so wird offenbar auch bei ihr eine Verwandlung des Zeus/Iuppiter vorausgesetzt (als Vogel?), von der die übrigen mythographischen Quellen nahezu nichts berichten.<sup>279</sup> Der Abschlussgedanke (8), dass die heidnischen Mythen den gläubigen Menschen der Gegenwart reichlich schlechte Vorbilder für ihr eigenes Verhalten bieten, nimmt die weitere Entwicklung dieses apologetischen Topos bis zu Arnobius und Augustin vorweg. Wenn dabei die Grundtypen von sündhaftem Verhalten über Ehebruch hinaus auf Mutter- und Schwesterinzest sowie Päderastie (Musterbeispiel Ganymed) erweitert werden, so entspricht diese Kritik ganz der biblisch-christlichen Tradition. Allerdings fehlt hier das patriarchalische Tabuthema schlechthin<sup>280</sup>, der Inzest eines Vaters oder nahen männlichen Verwandten mit einem jungen Mädchen (apologetisches Musterbeispiel: Zeus bei Persephone).

(2) In der etwa gleichzeitigen ‚Rede an die Griechen‘ (*Lógos pròs Hèllēnas*, 2. H. 2. Jh.) kritisiert der frühchristliche Apologet **Tatian** an den heidnischen Göttern (und Heroinnen) weniger die unsittlichen Liebesverhältnisse als manch befremdliche Verwandlungen, über die schon der große heidnische Philosoph Platon in seinem ‚Staat‘ (*Politeia*, Ende 2. Buch)

---

<sup>278</sup> Basistext (teils griechische, teils lateinische Fassung): Goodspeed 1914, wie Anm. 119, 11-12. Vgl. auch Reinhold Seeberg, *Der Apologet Aristeides. Der Text seiner uns erhaltenen Schriften nebst einleitenden Untersuchungen über dieselben*. Erlangen/Leipzig 1894, 42f.

<sup>279</sup> Zur Verwandlung von Leto in Feldmaus bzw. Wachtel: S. 64 (zu Tatian, *Lógos pròs Hèllēnas* 10,1).

<sup>280</sup> Näheres bei Reinhardt 2012, 503-507.

geurteilt hatte, sie seien ganz und gar unvereinbar mit der Richtlinie „Der Gott ist also etwas ganz Einfaches und Wahres in Wort und Tat“ (382e).<sup>281</sup> In diese Richtung zielt auch die anschließende Kritik an den mythischen Metamorphosen, die allerdings, anders als in Arachnes Katalog, nicht nur mit göttlichen Liebesverhältnissen zusammenhängen (10,1):<sup>282</sup>

Verwandlung (*metamórphōsis*) ist den Menschen zum Mythos geworden; verwandelt werden bei euch auch die Götter. Rheia wird zum Baum, Zeus zur Schlange wegen Persephone, die Schwestern des Phaëthon zu Schwarzpappeln und Leto wird ein niedriges Lebewesen, derentwegen die jetzige Insel Delos Ortygia heißt. Sag mir, ein Gott wird zum Schwan [bei Leda], nimmt die Gestalt eines Adlers an und rühmt sich wegen der Tätigkeit des Ganymed als Mundschenk seiner Neigung zu Knaben?

Was die mythologischen Kuriositäten in dieser Passage betrifft, so gibt es für eine ‚Verbaumung‘ der Titanenherrscherin Rheia keine weiteren mythographischen Belege; immerhin spielte die Zypresse in ihrem Kult auf Kreta eine besondere Rolle (Diodor 5,66), während die Fichte nicht nur im Rheiakult, sondern auch bei der oft mit ihr gleichgesetzten phrygischen Kybele und bei Demeter von Bedeutung war.<sup>283</sup> Die Verwandlung der Heliaden in Pappeln wurde schon in Ovids *Metamorphoses* (2,340-367) relativ ausführlich berichtet. Dass sich Leto bei der Bedrohung durch das Ungeheuer Typhon in eine Feldmaus verwandelte, berichtete (nach Antoninus Liberalis 28) schon der hellenistische Dichter Nikander im 4. Buch seiner ‚Verwandlungen‘ (*Heteroiouména*). Wenn in Verbindung mit Leto auf Ortygia als mythischen Namen der Insel Delos verwiesen wird, so könnte auf die Verwandlung ihrer Schwester Asterië zur Wachtel in demselben mythischen Zusammenhang angespielt sein (Apollodor 1,21 u.a.), aber auch auf die Verwandlung von Leto selbst in eine Wachtel (Servius zu Vergil, *Aeneis* 3,73).<sup>284</sup>

Zwei der hier genannten Standardbeispiele von ‚Amores Iovis‘ finden sich bereits in Arachnes erster Sequenz, die Verwandlung zur Schlange bei Persephone (6,114) und zum Schwan bei Leda (6,109), während die Verwandlung zum Adler bei Ganymed auf *Metamorphoses* 10,155-161 zurückverweisen dürfte, wo auch dessen spätere Tätigkeit als Mundschenk hervorgehoben ist. Dabei konzentriert sich Tatians Kritik auf Inzest zwischen Vater und Tochter (Zeus und Persephone als besonders skandalöses Paradebeispiel) und päderastische Neigung zu männlichen Partnern (Zeus bei Ganymed).

(3) Aus der ‚Mahnrede gegen die Griechen‘ (*Protreptikòs eis toùs Hèllēnas*, um 195 n. Chr.) des jüdisch-christlichen Apologeten **Klemens von Alexandria** wurde schon seine entrüstete Polemik über die Liebesepisoden des Zeus mit Demeter als Mutter und Persephone als Tochter zitiert (2,16,1).<sup>285</sup> Eine nicht weniger bezeichnende Textpassage zielt nicht nur auf Zeus/Iuppiter, sondern auch auf Poseidon/Neptun bzw. Apollon als den zweit- bzw. drittgrößten Vergewaltiger unter den Olympiern (2,32,1-4):<sup>286</sup>

Vernehmt nun also die Liebesgeschichten eurer Götter und die paradoxen Mythenbildungen voll von Lüsterheit (*tàs paradóxous tēs akrasías mythologías*)! [...] Nenne mir Poseidon und die Schar der von ihm verführten Mädchen: Amphitrite, Amymone, Alope, Melanippe, Alkyone, Hippothoë, Chione und die unzähligen anderen (Frauen)! Bei ihnen allen und bei noch so vielen weiteren fanden die Liebesleidenschaften (*tà páthē*) eures Poseidon noch nicht genügend Befriedigung. Nenne mir Apollon! Er ist Phoibos [= ‚der Strahlende‘], ein heiliger Weissager, ein guter Ratgeber. Doch das

<sup>281</sup> Näheres bei Reinhardt 2011, 348.

<sup>282</sup> Basistext: Goodspeed 1914, wie Anm. 119, 276f.

<sup>283</sup> Details bei Gruppe 1906, 748; 788 A.6; 1179 A.2.

<sup>284</sup> Zu Leto als Maus: Gruppe 1906, 803 A.6; zu Leto als Wachtel: Gruppe 1906, 1278,4; RE Supplement 5 (1931) s.v. Leto, 567,31ff. (Wehrli). Näheres zu Asterië als Wachtel schon in Abschnitt A 6, S. 26.

<sup>285</sup> Näheres in Abschnitt A 6, S. 31.

<sup>286</sup> Basistext (griechisch): Clement of Alexandria 1919, wie Anm. 121, 64-67. Basistext (lateinisch): Clemens Alexandrinus 1936, wie Anm. 121, 23f.

meint Sterope nicht so, nicht Aithousa, nicht Arsinoë, nicht Zeuxippe, nicht Prothoë, nicht Marpessa, nicht Hypsipyle; Daphne entging als einzige dem Weissager und der Schändung (*pthorá*) durch ihn. Nach all diesen soll Zeus selbst drankommen, nach eurer Meinung ‚der Vater der Menschen und Götter‘. In einem derartigen Maße verausgabte er sich in seinen Liebesabenteuern (*perì tà aphrodisia exechýthē*), dass er alle Frauen begehrte (*epithymeîn pasôn*), seine Begierde an allen befriedigte (*ekplerôûn eis pásas tēn epithymían*). Er sättigte sich also an Frauen nicht weniger als an Ziegen der unterägyptische Ziegenbock.

Dem Arachnekatalog entspricht zunächst die Gesamtdisposition mit den drei Teilabschnitten, bei Ovid zu Verwandlungen von Zeus, Poseidon und Apollon jeweils im Kontext eines speziellen Liebesabenteuers, hier in veränderter Reihenfolge zu speziellen Geliebten von Poseidon und Apollon sowie abschließend zu den Liebschaften des Zeus ganz allgemein. Gemeinsam ist beiden Passagen weiterhin die Tendenz, die z.T. recht ungewöhnlichen Liebesaffären vorwiegend aus Triebbefriedigung zu verstehen.

Dabei erinnert die längere Namensliste mythischer Frauen, die der Meergott beglückt haben soll, sowohl an die zweite Sequenz aus dem Arachnekatalog (6,115-120) wie auch an den Katalog der Hērō aus Ovids *Heroïdes* (19,129-140), auch was einige mythologische Kuriositäten mit weniger bekannten Heroïnen betrifft (z.B. Alkyone und Hippothoë). Nähere Begleitumstände zu den ‚Heimsuchungen‘ (z.B. zusätzliche Angaben zur Form der Verwandlung) werden bei Klemens nicht gegeben. Die Reihe eröffnet hier die Titanin Amphitrite als spätere Gattin des Meergottes (weder bei Arachne noch bei Hērō). Von den folgenden Frauen war die Danaostochter Amymone (Apollodor 2,23, Sohn Nauplios I; schon im Katalog der Hērō) ebenso bekannt wie die Kerkyontochter Alope (Hygin, *Fabulae* 187 nach Euripides; weder bei Hērō noch bei Arachne) und die Aiolostochter Melanippe (Hygin, *Fabulae* 186 nach Euripides; Poseidon als Stier, schon im Katalog der Arachne 6,115f.). Die beiden letzten waren übrigens Titelfiguren aus bekannten Euripidestragödien, die in römischer Kaiserzeit und Spätantike noch vorlagen. Mit der Dominanz des Euripides in der späteren Rezeption mag auch das Fehlen von Tyro zusammenhängen, die, wohl im Anschluss an Sophokles, von Ovid noch in beiden Katalogen Ovids genannt wurde.

Erheblich weniger geläufig waren die Titanin und Atlastochn Alkyone (Apollodor 3,110f., Tochter Aithousa; schon im Katalog der Hērō) und die Pelopstochter Hippothoë (Apollodor 2,50f., Sohn Taphios; weder bei Hērō noch bei Arachne). Die zuletzt genannte Chione war nicht identisch mit der Tochter des Daidalion (Ps.-Hesiod, *Ēhoîai* fr. 64; Ovid, *Metamorphoses* 11,291-345; Hygin, *Fabulae* 200), die gleich von zwei anderen Olympiern geschwängert wurde, dem schnell entschlossenen Götterboten Hermes (Sohn Autolykos) und in der folgenden Nacht vom Musengott Apollon in Gestalt einer alten Frau (Sohn Philammon), sondern mit der gleichnamigen Tochter von Boreas und Oreithyia (Apollodor 3,201), die, von Poseidon schwanger, ihren Sohn Eumolpos nach der Geburt aus Angst vor der Entdeckung ins Meer warf, woraus ihn der Kindsvater rettete und dessen Stiefschwester Bentesikyme (Tochter von Poseidon und Amphitrite) zur Aufzucht überließ.<sup>287</sup>

Auch die folgenden Ausführungen zu Apollon ziehen zunächst ganz generell dessen göttliche Glaubwürdigkeit in Zweifel. Die anschließende Einzelliste, die ebenfalls auf zusätzliche Angaben zu den Begleitumständen verzichtet, enthält fast nur Namen, die selbst einem Mythenspezialisten weitgehend fremd sind, und ist nicht weniger exklusiv als der kürzere Katalog von Apollongeliebten aus dem Teppich der Arachne (6,122-124). Von den zunächst genannten Geliebten ist die Euēnostochter Marpessa (Apollodor 1,60f.: Apollon als Räuber unterlegen gegen Idas)<sup>288</sup> noch am bekanntesten. Halbwegs identifizierbar sind auch die Alkyonetochter Aithousa (Apollodor 3,111; Sohn Eleuthēr), die Leukippostochter Arsinoë

<sup>287</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2011, 69 mit A. 305 (Literatur); Reinhardt 2012, 247f.

<sup>288</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2011, 181 (Unterabschnitt L), 204f. mit A. 751; Reinhardt 2012, 334f. (mit Hauptquellen zur Freierprobe).

(Apollodor 3,118; Sohn Asklepios), sowie die Ikariostochter und Schwester Penelopes, Hypsipyle (Scholien zu Homer, *Odyssee* 4,797; nicht identisch mit der gleichnamigen Thoastochter aus Lemnos). Die restlichen drei Namen sind nach den erhaltenen Quellen nicht mehr genealogisch und personal festlegbar bzw. als Geliebte des Apollon bestimmbar: Sterope (wohl nicht identisch mit der gleichnamigen Titanin und Atlastochochter sowie Geliebten des Ares und späteren Gattin des Aressohnes Oinomaos),<sup>289</sup> Zeuxippe (nicht identisch mit der Gattin des Pandion oder der Tochter des Laomedon, sondern wohl Tochter des Athamas; Sohn Ptoios: Pindar, *Hýmnoi* fr. 52bc Mähler)<sup>290</sup> und Prothoë (Diodor 4,16 erwähnt eine im Kampf gegen Herakles unterlegene Amazone gleichen Namens).

Der kurze Nachtrag bezieht sich auf die wohl bekannteste und zugleich unglücklichste Liebschaft des Apollon, Daphne, in der lakonisch-elischen Version (Parthenios 15; Pausanias 8,20,2-4) amazonenhafte Tochter des Königs Amyklas aus Amyklai südlich von Sparta, in den geläufigeren anderen Versionen (nach Ovid, *Metamorphoses* 1,452-567) Tochter des Flussgottes Peneios, die vor der Zudringlichkeit des Gottes auf ihre Bitten hin vom Vater bzw. der Erdgöttin Gaia in einen Lorbeerbaum verwandelt wurde.<sup>291</sup> Als Ausnahme hervorgehoben, entging die Nymphe als einzige dem Schicksal, von dem strahlenden Lichtgott heimgesucht zu werden. Dieser Sonderstellung hier und später auch bei Firmicus Maternus (Beleg 9) entspricht ihre Bedeutung als Symbolfigur schlechthin für das Ideal der Jungfräulichkeit in römischer Kaiserzeit und auch noch in der christlichen Spätantike.

Wenn abschließend die nicht weniger kritischen Bemerkungen zu den Liebschaften des Zeus (mit ironischem Unterton als ‚Vater der Götter und Menschen‘ eingeführt) auf Einzelnamen von Betroffenen und die näheren Begleitumstände völlig verzichten, so entspricht das durchaus der späteren sarkastischen Feststellung von Ps.-Justin, *Apologia pròs Hèllēnas* (2,2; mit Blick auf die Liebschaften des Meergottes): „Wenn wir deren Namen aufzählen, werden wir eine große Menge an Worten verschwenden.“<sup>292</sup> Doch lässt die Schlusspassage, obwohl sie hier ganz pauschal bleibt, an Eindeutigkeit und Drastik nichts zu wünschen übrig.

(4) Die wohl wichtigste frühchristliche Schrift, das *Apologeticum* des Quintus Septimius Florens **Tertullianus** (um 200 n. Chr.), behandelt das Thema der göttlichen Liebschaften des höchsten Olympiers eher beiläufig in dezidierter Antithese zu Christus (21,8-9).<sup>293</sup>

Er duldete nicht, dass Gottvater bei Blutschande (*incestum*) mit der Schwester, bei Schändung (*stuprum*) der Tochter oder einer fremden Ehegattin mit Schuppen einer Schlange, mit Hörnern eines Stiers oder im Federkleid erschien, als Liebhaber (*amator*) der Danaë zu Gold verwandelt. Das sind eure menschlichen Geschichten um Iuppiter. Der Sohn Gottes hingegen hat keine Mutter von Unreinheit (*impudicitia*); auch war die Mutter, die er zu haben scheint, unverheiratet.

Etiam, quam videtur habere, non nupseratXX

Im Kontrast zur Lichtgestalt des neuen Glaubens wird der alte heidnische Göttervater (in Entsprechung zum christlichen Gottvater) vor allem kritisiert wegen Inzest mit Schwester (Hera und Demeter; vgl. auch Poseidon mit Demeter) und Tochter (Persephone) sowie Verführung von Ehefrauen zum Ehebruch (z.B. Alkmene und Leda). Die Verwandlung zur Schlange bezieht sich erneut auf die skandalöse Begegnung mit der eigenen Tochter; die

---

<sup>289</sup> Gruppe 1906, 1875 s.v. Sterope unterscheidet insgesamt fünf Göttinnen bzw. Heroinnen dieses Namens.

<sup>290</sup> Zu Zeuxippe/Ptoios/Ptoos: RML 3,2 (1902-1909) s.v. Ptoios 1, 3267-69 (Höfer); RE 23,2 (1959) s.v. Ptoos 1, 1889-1892 (Gerhard Radke); RE 10 A 1 (1972) s.v. Zeuxippe, 378-379 (Hans von Geisau), mit sechs verschiedenen Heroinnen dieses Namens. Zu Pindar: Pindari carmina cum fragmentis. Pars II: Fragmenta, Indices. Edidit Hervig Mähler. Leipzig 1989, 15.

<sup>291</sup> Näheres zu den verschiedenen Mythenversionen bei Reinhardt 2011, 365-367 (mit A. 1394 bzw. 1402).

<sup>292</sup> Nähere Angaben zu Beleg 8, S. 73 (mit Anm. 309).

<sup>293</sup> Basistext: Tertullian, *Apology, De spectaculis*. With an English Translation by T.R. Glover (u.a.). London, Cambridge/Mass. 1931 (Ndr. 1960), 104f.; Tertullien, *Apologétique*. Texte établi et traduit par Jean-Pierre Waltzing avec la collaboration de Albert Severyns. Paris 1961, 48f.

Verwandlung zum Stier auf das Standardbeispiel Europa (als Muster einer sitzamen Frau später auch bei Arnobius, *Adversus nationes* 5,22). Bei der Verwandlung der höchsten Gottes zum Vogel reicht die Skala der Geliebten von Asterië, Thaleia, Aigina und Ganymed (jeweils Adler) über Nemesis bzw. Leda (Schwan) bis zu Leto bzw. Asterië (Wachtel). Dabei finden sich Europa, Asterië, Leda, Alkmene, Danaë und Persephone auch schon in Arachnes erster Sequenz (6,103-114). Die Zurückweisung dieser allzu menschlichen Menschlichkeiten (*Iovis sunt ista humana vestra*) wird unterstrichen durch den Vergleich mit dem Erlöser Christus und der untadligen Gottesmutter Maria.

(5a) Mit den Problemen, die aus christlicher Sicht die Liebschaften des Zeus/Iuppiter und anderer Götter darstellen, befasst sich auch in den *Homiliai* des **Ps.-Klemens** (um 300/320 n. Chr.) zunächst ein kürzerer Abschnitt mit mythenchronologisch-genealogischem Hintergrund (4,15-16). Am Anfang (15,2) sind mit den Namen Zeus und Poseidon, Plouton und Apollon, Dionysos und (dem später vergöttlichten) Herakles jene göttlichen Gestalten als größte Verführer genannt, auf die (abgesehen von Plouton und Herakles) auch der Arachnekatalog bei Ovid (6,103-126) in seiner Substanz zurückgeht. Die folgende Behandlung des „höchsten Königs Zeus“ (16,1) läuft nach wenigen Angaben zu traumatischen Hypotheken der ganzen Götterdynastie (Kronos als Kinderverschlinger; Kastration des Ouranos durch Kronos) auf seine erste Gattin Mētis hinaus, die Zeus selbst verschlang (16,2; vgl. Apollodor 1,20). Die Fortsetzung ist auch für den nächsten herangezogenen Abschnitt (5b) von einiger Bedeutung (4,16,3-4).<sup>294</sup>

Zur Rechtfertigung der Päderasten raubte er Ganymed. Als Helfer für Hurer zugunsten der Hurerei (*moicheia*) erwies er sich selbst oft als Hurer (*moichós*). Zum Geschwisterinzest ermunterte er dadurch, dass er mit seinen Schwestern zusammenkam, mit Hera, Demeter und der himmlischen Aphrodite, die einige Dione nennen. Für die, die sich mit ihren Töchtern vereinigen wollen, wurde er, als er mit Persephone zusammenkam, zu einem üblen Beispiel aus den Mythen.

Als bedenkliches ‚Vorbild‘ für Päderastie erscheint hier wiederum der troianische Königssohn Ganymed, Lustknaube und bekanntester homosexueller Liebespartner des Zeus, als nicht weniger fragwürdige ‚Vorbilder‘ für heterosexuelle Verführung die zahlreichen Liebesabenteuer mit Heroinen (ohne Nennung einzelner Namen), als ‚Vorbilder‘ für Geschwisterinzest die drei Beziehungen des Gottes zu seiner Schwester und Gattin Hera/Iuno, seiner Schwester Demeter/Ceres und einer dritten göttlichen Schwester (16,3). Als solche erscheint im Gegensatz zum üblichen dynastischen Schema der Kroniden bei Ps.-Klemens eine weitere ältere Olympierin, die nach seiner Zusatzangabe mit der Titanin Dione<sup>295</sup> identifiziert wurde, der traditionellen Partnerin von Zeus bei der Zeugung der Liebesgöttin Aphrodite/Venus. Als skandalöses ‚Vorbild‘ für Tochterinzest dient schließlich wieder einmal die Beziehung des Zeus zu seiner Tochter von Demeter, Persephone, also jenes negative mythische Paradebeispiel, das Arachnes erste Sequenz von Zeusgeliebten abschloss (6,114) und auch bei den früheren Apologeten immer wieder eine Rolle spielte.

(5b) Thematisch ungleich wichtiger ist ein längerer Abschnitt aus demselben Werk (5,11-17). Ausgehend von der pauschalen Feststellung, dass Zeus als der große Gesetzgeber auf Erden mit unzähligen Frauen zusammenkam, teilweise unter Veränderung seiner Erscheinung (11,3), wird erneut betont, dass es unmöglich sei, allein für den ‚Vater der Menschen und Götter‘ alle Frauen zu benennen, mit denen er Umgang hatte (12,1). Als seine Gattin wird zunächst wieder Hera genannt, die er heiratete, „obwohl sie seine eigene Schwester war,

---

<sup>294</sup> Basistext: Die Pseudoklementinen I: Homilien. Hrsg. von Bernhard Rehm, 3. Aufl. von Georg Strecker. Berlin 1992, 89. Eine erheblich erweiterte Paraphrase bietet Rufinus von Aquileia (um 400 n. Chr.) in seiner Schrift *Clementis recognitiones* (20,1-12); Basistext: Die Pseudoklementinen II: Recognitionen in Rufins Übersetzung. Hrsg. von Bernhard Rehm, 2. Aufl. von Georg Strecker. Berlin 1994, 338f.

<sup>295</sup> Die handschriftliche Überlieferung ‚Dodone‘, auch an der späteren Stelle der *Homiliai* (5,13,1) und in Rufins Übersetzung bezeugt, wurde schon von Schwegler, Lagarde u.a. durch die Konjekture ‚Dione‘ ersetzt.

wobei er sich in einen Kuckuck verwandelte“ (12,4; Töchter aus der Verbindung: Hebe und Eileithyia); weiterhin Mētis, die er nach Ps.-Klemens sogar ohne Vereinigung schwängerte (12,4; Tochter: Athene; mit Nebenverweis auf die parthenogenetische Geburt von Hephaistos durch Hera). Außerdem habe sich der höchste Gott vereinigt „mit einer Schwester, die ihm geboren wurde von Ouranos und Thalassa aufgrund der Kastration [des Ouranos] durch Kronos; aus ihr gingen Eros und Kypris [= Aphrodite] hervor; man nennt sie auch Dione“ (13,1). Diese z.T. rätselhaften Angaben klären sich aus der früheren Parallelstelle zu Göttergeliebten (Beleg 5a), in der schon jene Dione als dritte Schwester und Sexualpartnerin des Zeus vorausgesetzt wurde (4,16,3), die traditionell allerdings nicht Tochter von Ouranos, sondern von Okeanos und Tethys ist (als alte Urgöttin des Meeres identisch mit Thalassa bei Ps.-Klemens).<sup>296</sup> Nach diesem Vorspiel aus den alten Göttermynthen folgt eine Passage, in der es vorwiegend um sterbliche Heroinnen geht (5,13,2-14,3):<sup>297</sup>

Er vereinigte sich aber auch mit Antiope, der Tochter des Nykteus, wobei er die Gestalt eines Satyrs annahm; von ihr stammten Amphion und Zethos ab. Mit Alkmene, der Tochter des Elektryon<sup>298</sup>, kam er zusammen, ihrem Gatten Amphitryon gleichend; von ihr stammte Herakles ab. Und Aigina, der Tochter des Asopos, näherte er sich, zum Adler verwandelt; von ihr wurde Aiakos geboren. Mit Amaltheia, der Tochter des Phokos, schlief er, einem Bären gleichend, und zu Danaë, der Tochter des Akrisios, floss er als Goldregen herab; von ihr ging Perseus hervor. Kallisto, der Tochter des Lykaon, erschien er als wilder Löwe; und sie brachte als weiteren Sohn Arkas zur Welt. Mit Europa, der Tochter des Phoinix, kam er als Stier zusammen; aus ihr gingen Minos, Rhadamanthys und Sarpedon hervor. (Er begegnete) Eurymedousa, der Tochter des Acheloos, zur Ameise verwandelt; ihr Sohn war Myrmidon; und der Tochter des Hersaios, zum Geier geworden; von ihr stammten die Paliken in Sizilien ab. Mit der erdgeborenen Himalia kam er auf Rhodos als Regenguss zusammen; ihre Söhne waren Spartaios, Kronios und Kytos. Mit Kassiopeia verband er sich, ihrem Gatten Phoinix gleichend; von ihr wurde ihm Anchinoos geboren. Mit Nemesis, der Tochter des Thestios, die auch für Leda gehalten wurde, zeugte er Helena, zum Schwan oder zur Gans geworden; und ein andermal zu einem Stern geworden, brachte er Kastor und Polydeukes zum Vorschein; bei Lamia verwandelte er sich zum Wiedehopf. Mnemosyne machte er, selbst einem Hirten gleichend, zur Mutter der Musen; Semele, die Tochter des Kadmos, nahm er zur Frau, in Feuer [seines Blitzes] verwandelt; mit ihr brachte er Dionysos zustande. Seine eigene Tochter Persephone nahm er sich, einer Schlange gleichend, als Frau; bei ihr setzte man voraus, dass sie auch die Gattin seines Bruders Plouton war. Und mit vielen weiteren [Ehefrauen] vereinigte er sich auch ohne Metamorphose, wobei deren Ehemänner nicht eifersüchtig waren wie bei einem Vergehen; vielmehr wussten sie wohl, dass er reichlich Nachkommen zeugte, als er sich mit ihren Ehefrauen zusammentat, wobei er ihnen manchen Hermes, Apollon, Dionysos, Endymion schenkte und all die anderen, die wir nannten. Aufgrund der Vereinigung mit ihm waren sie [als seine Nachkommen] an Schönheit ganz ausgezeichnet.

Mit der beeindruckenden Fülle mythischer Namen und Details ist dieser Katalog von ‚Amores Iovis‘ in der antiken Literatur einmalig, auch aufgrund der differenzierten Zusatzangaben zu Nachkommen und näheren Begleitumständen der Begegnung mit den betroffenen Frauen. Bekannte Themen, z.T. sogar Standardthemen, sind im Anfangsteil wieder einmal die Heroinnen Antiope, Alkmene, Aigina, Danaë, Kallisto und Europa, im weiteren Verlauf Nemesis/Leda, Mnemosyne, Semele und Persephone. Von ihnen kamen lediglich Kallisto, Nemesis und Semele noch nicht in der ersten Sequenz bei Arachne vor. Umso erstaunlicher ist die breite Skala von weniger oder kaum bekannten Stoffen sowie

---

<sup>296</sup> Daher ist der handschriftlich überlieferte Text ‚ex Ouranoû‘ mit der Konjektur ‚ex Ōkeanoû‘ zu korrigieren.

<sup>297</sup> Basistext (griechisch): Pseudoklementinen I, wie Anm. 294, 97-98. Die lateinische Übersetzung des Rufinus von Aquileia in seiner Schrift *Clementis recognitiones* übernimmt die hier herangezogene Passage mit geringen Verkürzungen fast wörtlich (10,22,2-8); Basistext (lateinisch): Pseudoklementinen II, wie Anm. 294, 341f.

<sup>298</sup> Für die Konjektur ‚tēi Elektryōnos‘ statt des handschriftlich überlieferten Textes ‚tēi Amphitryōnos gynaikí‘ spricht der Umstand, dass alle Zusatzangaben bei den übrigen Heroinnen der Passage den Vater betreffen, und die gegenüber dem überlieferten Text redundante Fortsetzung, Zeus sei als ihr Gatte Amphitryon erschienen.

seltenen oder singulären genealogischen Varianten, die nachhaltig bestätigen, wie breit die antike, speziell griechische Mythentradition auch noch am Beginn des vierten nachchristlichen Jahrhunderts war.

Selbst Mythenspezialisten werden ihre Probleme haben mit Amaltheia (kaum identisch mit der Nymphe aus der Jugendgeschichte des Zeus auf Kreta; vgl. Apollodor 1,5 und die Motivparallele mit Kynosoura) als Tochter eines Phokos (vielleicht identisch mit dem Sohn des Aiakos; vgl. Apollodor 3,160) sowie der für diesen Mythos sonst nicht bezeugten Verwandlung von Zeus zum Bär; mit der singulären Verwandlung von Zeus zum Löwen bei Kallisto; mit Eurymedousa weniger als Mutter des Myrmidon nach Verwandlung von Zeus zur Ameise (Klemens von Alexandria, *Protreptikós* 2,39; Arnobius, *Adversus nationes* 5,26) als mit ihrer singulären Abkunft vom Flussgott Acheloos; vollends aber mit der Tochter eines sonst völlig unbekanntem Hersaios, bei der Zeus als Geier erschien und mit ihr die bekannten Paliken zeugte (eine an die Dioskuren erinnernde Gruppierung, vgl. Ovid, *Metamorphoses* 5,406; sizilische Lokalsage?)<sup>299</sup>, und einer nur noch bei dem Mythographen Diodor (5,55,5) bezeugten rhodischen Nymphe Himalia, die Zeus als Regenguss heimsuchte<sup>300</sup> und mit drei ganz obskuren Nachkommen beglückte (rhodische Lokalsage?).

Völlig singulär ist auch die Motivdublette zu Zeus, Amphitryon und Alkmene mit Kassiopeia/Kassiopeia (wohl der phoinikischen Königin und Mutter Andromedas), der Zeus in Gestalt ihres Gatten Phoinix erschienen sein soll und sie mit dem sonst nicht bezeugten Sohn Anchinoos beglückte. Auch Nemesis nicht als parthenogenetische Tochter der Urgöttin Nyx (Hesiod, *Theogonia* 213), sondern jenes Thestios, der auch Leda und Althaia als Töchter hatte (Apollodor 3,125), und die seltsame Verwirrung bei der Gleichsetzung (?) von Nemesis und Leda sowie den Verwandlungsformen Schwan (Zeus bei Leda) und Gans (Nemesis bei Zeus) sind mythologische Kuriositäten. Die schöne Lamia ist auch in anderen Quellen bezeugt als Tochter von Belos und Libyë (z.B. Scholien zu Aristophanes, *Eirēnē* 758; Diodor 20,41), nicht hingegen die Verwandlung von Zeus bei der Liebesbegegnung mit ihr ausgerechnet in einen Wiedehopf. Schließlich fällt auf, dass einige der Zeusgeliebten dieses Katalogs eher aus Randbereichen der traditionellen mythischen Welt kommen (z.B. Phoinikien, Rhodos, Sizilien).

(5c) Im anschließenden Katalog mit päderastischen Partnern diverser mythischer Gestalten (5,15,2-3; speziell des Gottes Apollon) wird u.a. der troianische Königssohn Ganymed als Zeusgeliebter nachgetragen. Die weitere Argumentation ergänzt eine Liste von Sternmythen, z.B. mit der Bärin (Zeus und Kallisto) sowie dem Delphin (Poseidon und Amphitrite), bei deren Abschluss erneut verschiedene Zeusgeliebte eine Rolle spielen (5,17,3-4):<sup>301</sup>

Zeus versetzte den Adler, weil er beim Raub des Ganymed Beihilfe geleistet hatte, und Ganymed selbst in der Ehrenstellung des Wassermanns (an den Himmel) und ehrte (ebenso) den Stier wegen (seiner Mitwirkung beim Raub der) Europa. Aber auch Kastor und Polydeukes sowie Helena machte er Leda zuliebe zu Sternbildern, weiterhin Perseus wegen Danaë und Arkas wegen Kallisto, die Jungfrau, die auch Dike (heißt), wegen Themis und Herakles wegen Alkmene.

Der Adler beim Raub des Ganymed (hier allerdings nicht als Verwandlungsform des Zeus, sondern als Helfer) und der Stier als Verwandlungsform bei der Entführung der Europa spielten schon in der großen Passage zuvor eine Rolle, ebenso wie als weitere Betroffene die Heroinnen Leda (mit Schwan; hier nicht nur als Mutter Helenas, sondern auch der Dioskuren), Danaë (mit Goldregen), Kallisto (mit der Verwandlung von Zeus in Artemis/Diana) und Alkmene (mit der Verwandlung in Amphitryon). Damit enthält auch diese Liste wieder jene

---

<sup>299</sup> Näheres bei Gruppe 1906, 810f. (mit 810 A.5: Hauptquellen) und im Metamorphosen-Kommentar von Franz Bömer (1976), 331 z.St.

<sup>300</sup> Näheres bei Gruppe 1906, 1110 A.1.

<sup>301</sup> Basistext: Pseudoklementinen I, wie Anm. 294, 99. Ohne lateinische Entsprechung bei Rufinus von Aquileia.

sechs Standardthemen, die, von Ganymed abgesehen, auch schon in der ersten Sequenz der Arachne vorkamen (6,103-114). Eine mythologische Besonderheit ist hier lediglich die Geschichte, dass Zeus seiner zweiten Gattin Themis zuliebe, der er sich übrigens in seiner wahren Gestalt genähert hatte, die gemeinsame Tochter Dike, eine der drei Horen (Hesiod, *Theogonia* 901-906), als Sternbild der Jungfrau an den Himmel versetzte (Ps.-Eratosthenes, *Katasterismoi* 9, Hygin, *Astronomica* 2,25; 3,24).

(6a) Noch ausführlicher beschäftigt sich der große Apologet **Arnobius** in seiner Streitschrift ‚Gegen die Heiden‘ (*Adversus nationes*; um 300/310 n. Chr.) mit den Liebesabenteuern der olympischen Götter und speziell den Eskapaden des obersten Olympiers, zunächst in einem mythenchronologisch-genealogischen Abriss aus dem Anfangsteil (2,70):<sup>302</sup>

Von einem bestimmten Zeitpunkt an begann Iuppiter, ein Gott zu sein, von einem bestimmten Zeitpunkt an, sich kultische Verehrung und Opfer zu verdienen und von einem bestimmten Zeitpunkt an, gegenüber seinen Brüdern im Machtbereich vorgezogen zu werden. Wenn aber nun Liber [= Dionysos/Bacchus], Venus, Diana, Mercurius, Apollo, Hercules, die Musen, die Tyndaridenzwillinge [= Kastor und Polydeukes] sowie der feuermächtige Vulcanus aus ihrem Vater Iuppiter hervorgegangen und von ihm als Vater, einem Nachkommen des Saturn, gezeugt sind, bevor Memoria [= Mnemosyne], bevor Alkmene, Maia, Iuno, Latona, Leda, Dione und auch Semele durch Beischlaf von Diespiter [= Iuppiter] schwanger wurden (*compressionibus fetae*), so existierten diese nirgends in der Welt oder in irgendeinem Bereich als natürliche Wesen, sondern sie wurden durch die Vereinigung mit Iuppiter (*ex conventu Iovis*) gezeugt und geboren und begannen (so), eine gewisses Bewusstsein von sich selbst zu haben. *nusquam et hi gentium nec in aliqua parte rerum fuere naturae*XX

In dieser polemischen Argumentation über Entstehung und Wesen der heidnischen Gottheiten findet sich zunächst eine bunte Liste von Nachkommen des Zeus/Iuppiter, anschließend eine nicht weniger bunte von Müttern dieser Nachkommen. Daraus lassen sich folgende Partnerinnen und Kinder des höchsten Gottes einander zuordnen: Mnemosyne/Memoria und die Musen, Alkmene und Herakles, Maia und Hermes/Merkur, Hera/Iuno und Hephaistos/Vulcanus, Leto/Latona und Apollon bzw. Artemis/Diana, Leda und die Dioskurenzwillinge Kastor und Polydeukes, Dione und Aphrodite/Venus, Semele und Dionysos/Liber/Bacchus. Dem genealogischen Kontext entsprechend, sind die meisten hier genannten Sexualpartnerinnen Göttinnen aus der Dynastie der Titanen (Mnemosyne, Maia, Leto, Dione) bzw. Olympier (Hera), nur wenige Heroinnen der späteren Zeit (Alkmene, Leda, Semele). Verbindungen zur ersten Sequenz der Arachne (6,103-114) ergeben sich nur bei Mnemosyne, Alkmene und Leda (dort allerdings als Mutter der Helena).

(6b) Erheblich engere Beziehungen zum Arachnekatalog weist ein Abschnitt aus dem Mittelteil des Werkes auf, der, eng anschließend an frühere Vorgaben bei Klemens von Alexandria (Beleg 3), die Liebschaften des Zeus/Iuppiter, seines Bruders Poseidon/Neptun, seines Sohnes Apollon und seines Vaters Kronos/Saturn thematisiert (4,26):<sup>303</sup>

Denn was soll ich über jene Liebesverhältnisse (*amores*) reden, bei denen die heiligen Himmlischen sich für Frauen erwärmten, wie es sich als literarischer Inhalt und (poetische) Tradition bei euren [heidnischen] Autoren findet? Denn wird von uns etwa der König des Meeres beschuldigt, (all die) Amphitrites, Hippothoës, Amymones, Melanippes, Alkyones aus Liebesglut einer rasenden Begierde ihrer reinen Jungfräulichkeit beraubt zu haben (*per furiosae cupidinis ardorem castimoniae virginitate privasse*)? Wird etwa Apollon, jener unbefleckte, absolut keusche und reine Sohn der Leto, beschuldigt, (all die) Arsinoës, Aithousas, Hypsipyles, Marpassas, Zeuxippes und Prothoës, Daphnes und Steropes mit der Liebesglut seines unbedachten Herzens begehrt zu haben (*inconsulti pectoris adpetisse fervoribus*)? Wird etwa der Greis Saturn, schon längst bedeckt von schmutzigen grauen Haaren und als bejahrter Alter schon ohne Empfindung, in unseren Gedichten bezichtigt, dass er, von

<sup>302</sup> Basistext: *Arnobii adversus nationes libri VII. Recensuit et commentario critico instruxit August Reifferscheid*. Wien 1875 (CSEL 4), Ndr. 1968, 104.

<sup>303</sup> Basistext: Ausgabe Reifferscheid 1875/1968, wie Anm. 302, 162f.

seiner Gattin beim Ehebruch ertappt (*in adulterio comprehensus*), die Erscheinungsform eines Tieres angenommen habe und sich in Gestalt eines Stücks Vieh [= Hengstes] mit lautem Gewieher davongemacht habe? Iuppiter selbst, der König der Welt, ist er etwa nicht von euch her berüchtigt, durch unzählige Erscheinungsformen gegangen zu sein (*is se per innumeras species*) und die Glut seiner hemmungslosen Liebe durch Sklaventricks verdeckt zu haben (*petulantis amoris flammam servilibus obumbravisse fallaciis*)? Ist es etwa einmal von uns beschrieben worden, dass er sich, um seine lüsternen Seitensprünge durchzuführen (*libidinosa ut perficeret furta*), bald in Gold verwandelte, bald in einen belustigenden Satyr, in eine Schlange, in einen Adler, in einen Stier, und, was wohl alle Arten von Schändlichkeiten übersteigt (*quod omnia genera contumeliarum transiliat*), in eine kleine Ameise, offenbar um die Tochter des Kletor/Kleitos bei den Thessalern zur Mutter des Myrmidon zu machen? Wer ließ jenen (Gott) neun Nächte ununterbrochen in Alkmene wach bleiben?

Nach einer allgemeinen Vorbemerkung über die Bedenklichkeit all dieser göttlichen Liebschaften in der heidnischen Literatur der Antike wird auch hier zunächst Poseidon/Neptun als zweitgrößter Vergewaltiger unter den Olympiern an den Pranger gestellt durch einen Musterkatalog betroffener Frauen, der mit der früheren Liste bei Klemens von Alexandria weitgehend übereinstimmt (Beleg 3; mit Ausnahme der dort zusätzlich genannten Kerkyontochter Alope und der Boreastochter Chione). Nähere Begleitumstände der Übergriffe (z.B. spezielle Formen der Verwandlung) werden auch hier nicht angegeben; die pointierte Nennung der Namen im Plural hebt den Meergott als notorischen Wiederholungstäter hervor.

Was den angeblich untadligen Apollon betrifft, so befriedigte er nach Arnobius seine Lust und Begierde an nicht weniger Frauen. Die Namen der Betroffenen, die erneut im Plural stehen und ebenfalls ohne Zusatzangaben zu den Begleitumständen, decken sich, von geringen Veränderungen in der Reihenfolge abgesehen, völlig mit der entsprechenden Liste bei Klemens von Alexandria, einschließlich der drei nicht mehr genauer bestimmbar Heroinnen (Zeuxippe, Prothoë, Sterope). Auch hier ist die Euënostochter Marpessa als relativ Bekannteste nicht herausgehoben, ebenso wenig wie Daphne, die bei Klemens von Alexandria (Beleg 3) und später bei Firmicus Maternus (Beleg 9) die große Ausnahme bleibt.

Der bei Arnobius folgende Mythos, das Liebesverhältnis des Kronos/Saturn mit der Okeanide Philyra auf Kosten seiner Gattin Rheia, bildete bereits den Abschluss von Arachnes Katalog (6,126).<sup>304</sup> Wie der Titanenherrscher hier als äußerlich unattraktiver Greis ohne jede erotische Ausstrahlung abgetan wird, so bekommt sein Sohn und Nachfolger als neuer Weltherrscher (Kosmokrator) erst einmal bescheinigt, seine schamlosen Liebschaften mit zahllosen Verwandlungsformen und üblen Tricks realisiert zu haben, wie man sie eher von Sklaven erwarten sollte.

Die anschließende Einzelaufstellung seiner lüsternen Seitensprünge speist sich ebenso aus den Katalogen früherer christlicher Apologeten wie aus der ersten Sequenz bei der Beschreibung von Arachnes Teppich (6,103-114), wo nicht nur die Standardbeispiele Danaë, Antiope und Europa (sowie später Alkmene) vorkamen, sondern auch die weniger bekannten Verwandlungen des göttlichen Liebhabers zum Adler bei Asterië und zur Schlange bei Persephone. Als besonders krasser und zugleich entwürdigender Einzelfall wird dann aus dem langen Katalog in den *Homiliai* des Ps.-Klemens (5,13-14; Beleg 5b) die Verwandlung des großen Gottes in eine winzige Ameise übernommen, um sich mit der Kletor- bzw. Kleitostochter Eurymedousa zu vereinen und den Ahnherrn der thessalischen Myrmidonen zu zeugen. Als effektvoller Schlusspunkt dient die bekannte Geschichte um Amphitryon und Alkmene mit der bemerkenswerten Übertreibung, dass der lüsterne Gott seine Liebesnacht mit der hingebungsbereiten Heroine nicht nur verdoppelte (Hygin, *Fabulae* 29; Properz, *Elegiae* 2,22,25-28) oder auf das Dreifache verlängerte (Apollodor 2,61), sondern nach Arnobius in der mathematischen Potenz gleich auf das Neunfache.

---

<sup>304</sup> Näheres schon in Abschnitt A 6, S. 39.

(6c) Während die umfangreiche Passage aus den *Homiliai* des Ps.-Klemens (Beleg 5b) auch durch die Masse des ausgebreiteten Mythenmaterials beeindruckte, steht in den entsprechenden Abschnitten bei Klemens von Alexandria (Beleg 3) und nun wieder bei Arnobius die Stoßkraft der apologetischen Argumentation ganz im Vordergrund. Ähnlich eindeutig sind die Kommentare zu den ausgewählten Beispielen, wenn sich das Interesse in einem späteren Abschnitt dieser Rechtfertigungs- und Streitschrift ganz auf die ‚Amores Iovis‘ konzentriert (5,22):<sup>305</sup>

Denn welcher Sterbliche, selbst wenn er (nur) die Sensibilität einer geringen Bildung mitbringt (*vel exiguae humanitatis sensum ferens*), durchschaut nicht selbst, wie entartet dies alles ist, wie skandalös (*scelerata*), wie schändlich (*foeda*) und was an Schimpf und Schande (*quantas ignominias*) die Götter davontragen unmittelbar aus den Geheimnissen der Mysterien und aus den unanständigen Ursprüngen dieser Geheimnisse? Iuppiter, sagt man, entbrannte für Ceres. Was hat sich nur, bitteschön, dieser Iuppiter, wer er auch sein mag, euch [Heiden] gegenüber so Großes zu schulden kommen lassen, dass es keine Art von Schandtät und üblem Gerücht, keinen Ehebruch gibt (*genus est nullum probri, infamiae, adulterium nullum*), die ihr nicht auf sein Haupt wie auf irgendeine billige und unwürdige Person aufhäuft (*velut in aliquam congeratis vilem luteamque personam*)? Leda hat ihre geheiligte Ehe verraten: Man sagt, Iuppiter sei der Urheber ihrer Sünde (*auctor culpae*). Danaë konnte ihre Jungfräulichkeit nicht bewahren: Man sagt, es sei ein Seitensprung (*furtum*) des Iuppiter. Europa eilte vom Status ‚Mädchen‘ zum Status ‚Frau‘: Derselbe (Iuppiter) rühmt sich, der Eroberer Ihrer Schamhaftigkeit zu sein (*expugnator pudicitiae idem esse iactatur*). Alkmene, Elektra, Latona, Laodameia, tausend andere Mädchen und tausend Mütter und zusammen mit ihnen der Knabe Ganymed sind (von ihm) ihrer Ehrenhaftigkeit und Schamhaftigkeit beraubt worden (*pudoris spoliatus ... honestate*). Überall ist es dieselbe Geschichte mit Iuppiter (*eadem ubique est Iuppiter fabula*), und es gibt keine Art von Schändlichkeit (*turpitude*), im Zusammenhang mit der ihr seinen Namen nicht mit vereinten Lüsten überhäuft (*consociatis libidinibus congeratis*), so dass diese bedauernswerte Existenz aus keinem anderen Grund geboren zu sein scheint, als um der Wohnsitz von Verbrechen zu sein, der Stoff für Beschimpfungen, ein gewisser exponierter Bereich, auf den sich aller Unflat des Abschaums aus dem Unrat ableitet (*criminum sedes, maledictorum materia, locus quidam expositus, in quem spurcitiae se omnes sentinarum e conluvionibus derivarent*).

Der Ausgangsgedanke, dass es bei diesen göttlichen Eskapaden auch um Bildung (*humanitas*) und Fingerspitzengefühl (*sensus*) bei der kritischen Beurteilung gehe<sup>306</sup>, spricht der heidnischen Gegenseite genau das ab, was sie normalerweise für sich beansprucht. Die Häufung von abwertenden Begriffen (*scelerata, foeda, ignominiae*) mündet zunächst in den Skandalmythos um Zeus/Iuppiter und Demeter/Ceres (mit der Tochter Persephone in der Hinterhand), der auch schon am Ende von Arachnes erster Sequenz eine Rolle spielte (6,114), dann nach einer Serie weiterer Diskreditierungen (*probrum, infamia, adulterium*) des höchsten Gottes als anrühiger Existenz (*aliqua vilis luteaque persona*) in einen Katalog weiterer Zeusgeliebter mit drei auch schon bei Arachne herangezogenen Standardbeispielen an der Spitze. Dabei erscheint der göttliche Verführer bei der sittsamen Ehefrau Leda als Urheber ihres Sündenfalls (*auctor culpae*), bei der auf Bewahrung ihrer Jungfräulichkeit bedachten Danaë als Initiator des Seitensprungs, bei der um ihren guten Namen besorgten Europa als Ruin ihrer Schamhaftigkeit.

In der anschließenden Kurzliste erscheinen als weitere Betroffene die schon von Arachne herangezogene Heroine Alkmene (6,112), dann die Titanin Elektra, als Tochter von Atlas und Pleione eine von mehreren Pleiaden, die den Verführungskünsten von Zeus erlagen (Apollodor 3,110/3, 138; Söhne: Dardanos und Iasion), weiterhin die Titanin Leto/Latona, die von Zeus zum Missvergnügen seiner Gattin Hera/Iuno die göttlichen Zwillinge Apollon und Artemis/Diana empfing (Apollodor 1,21), schließlich die später auch wieder in dem Katalog

---

<sup>305</sup> Basistext: Ausgabe von Reifferscheid 1875/1968, wie Anm. 302, 193f.

<sup>306</sup> Dieser Topos findet sich z.B. auch wieder bei Prudentius, *Contra Symmachum* (1,72; 79ff.).

des Nonnos (*Dionysiaká* 7,127)<sup>307</sup> herangezogene Laodameia, Tochter von Bellerophon und spätere Mutter von Sarpedon II (Homer, *Ilias* 6,198f.). Nach diesen Frauen, zwei Göttinnen und zwei Heroinnen, von denen zwei recht bekannt sind, zwei weniger bekannt, folgt ein zusammenfassender Verweis auf die unzähligen sonstigen Mädchen und Mütter, denen der höchste Olympier ebenso ihre Ehre und Schamhaftigkeit raubte wie dem knabenhaften Ganymed, der auch hier zum Beweis seiner päderastischen Neigungen dient. Die eindrucksvolle Schlusspartie, eine geballte Ladung apologetischer Polemik, die teils moralisierend gegen den höchsten Gott *raisonniert*, teils seine bedauernswerte Existenz auf das niedrigste Niveau hinabzieht, rundet den Abschnitt wirkungsvoll ab.

(6d) Eine letzte bemerkenswerte Passage bei Arnobius betrachtet die Liebschaften des Zeus/Iuppiter im Zusammenhang mit den überaus bedenklichen Darstellungen heidnischer Mythen in Drama und Pantomimus (7,33):<sup>308</sup>

Und welchen Grund gibt es wiederum, dass die Menschen ruhig, sanft und friedsam werden, wenn die Dinge albern werden und von müßigen Menschen gespielt werden vor einer Menge von Zuschauern? Beruhigt Iuppiter die Sinne, wenn der plautinische *Amphitruo* aufgeführt und vorgetragen wird, oder wenn Europa, wenn Leda und Ganymed [im Pantomimus] vorgetanzt werden oder Danaë, bezähmt das die Wallung des Jähzorns?

Dass bei den seinerzeit überaus populären Aufführungen im römischen Theater der Kaiserzeit die auf der Bühne dargestellten bzw. im pantomimischen Tanz vorgeführten mythisch-erotischen Themen nichts als belanglose Albernheiten (*ineptae ... res*) seien, gehört zur gängigen Topik der christlichen Apologeten. Als Standardthemen erscheinen Alkmene (mit der ausdrücklichen Fixierung auf die beliebte Mythentravestie *Amphitruo* des Plautus) sowie (jeweils nur auf den bekannten Namen beschränkt) Europa, Leda, Ganymed und Danaë, also jene Stoffe, die, von dem päderastischen Musterbeispiel abgesehen, auch in der ersten Sequenz zum Teppich der Arachne bei Ovid (6,103-114) die Substanz ausmachten. Die besondere Pointe liegt hier darin, dass die prickelnde Erotik gerade dieser Stoffe als populärer ‚Sinnenkitzel‘ keineswegs im Sinne christlicher Erbauung oder auch stoischer Kontrolle der Leidenschaften gewirkt haben dürfte.

(7) Die schon von römischen Mosaikzyklen und Arachnes Katalog bekannten Standardbeispiele finden sich auch bei dem Apologeten *Ps.-Justin* in seiner etwa gleichzeitigen ‚Rede an die Griechen‘ (*Apologia pròs Hèllēnas* 2,3; um 310 n. Chr.):<sup>309</sup>

Zeus war nun in vielfacher Weise ein Hurer (*moichós*), bei Antiope als Satyr, bei Danaë als Gold(regen), bei Europa als Stier; mit dem Gefieder [eines Schwanes] versah er sich bei Leda. Die Liebe zu Semele machte seiner Maßlosigkeit (*akrasia*) und der Eifersucht der ehrwürdigen Hera Schande. Den Phryger Ganymed, sagt man, entführte er gewaltsam zur Tätigkeit als Mundschenk.

Wie schon bei Arachne, so dienen auch hier als Belege für die Verführungskünste des höchsten Gottes nur Mythen, die mit einer speziellen Verwandlung verbunden sind. Die knappe Angabe des Namens der Heroine und der jeweiligen Erscheinungsform des Gottes entspricht, von der ausführlicheren Einleitung zu Europa bei Ovid (6,103-107) abgesehen, weitgehend den kurzen Informationen zu Leda, Antiope und Danaë im weiteren Verlauf von Arachnes erster Sequenz. Die beiden letzten, bei Arachne fehlenden Stoffe werden um Elemente kritisch-polemischer Bewertung erweitert (bei Semele, der Zeus im Blitz als Feuer erschien, seine schändliche Maßlosigkeit und Heras Eifersucht als Reaktion, bei Ganymed, zu dem Zeus als Adler kam, die gewalttätige Aktion des göttlichen Entführers).

---

<sup>307</sup> Näheres zum Katalog des Nonnos schon in Abschnitt a dieses Exkurses, S. 55f.

<sup>308</sup> Basistext: Ausgabe von Reifferscheid 1875/1968, wie Anm. 302, 266.

<sup>309</sup> Basistext: Pseudo-Justin, *Ouvrages Apologétiques*. Introduction, texte grec, traduction et notes par Bernard Pouderon. Paris 2009 (Sources Chrétiennes 528), 282/283.

(8) *Athanasios von Alexandria* (295-373), der seit 328 Bischof seiner Heimatstadt war, behandelte in seiner apologetischen Schrift ‚Rede gegen die Griechen‘ (*Lógos katà tōn Hellēnōn*; 319 bzw. nach 335 n.Chr.) die Thematik in einer recht unkonventionellen Weise (11-12):<sup>310</sup>

Denn wenn man sich bei ihren sogenannten Göttern, um zunächst mit diesen niedrigen Dingen zu beginnen, deren Taten vornimmt, so wird man herausfinden, dass sie nicht nur keine Götter, sondern sogar die schändlichsten der Menschen waren. Was kann man z.B. bei den Dichtern an Liebschaften und Ausschweifungen (*érōtes kai asélgeiai*) des Zeus entdecken? Man kann z.B. hören, wie er Ganymed raubte, wie er insgeheim Ehebrüche (*klopimáioi moicheíai*) beging, wie er voll Furcht und Angst war, die Mauern Troias könnten gegen seinen Ratschluss fallen. Man muss z.B. ansehen, wie er über den Tod seines Sohnes Sarpedon betrübt war; wie er ihm helfen wollte und doch nicht konnte; wie ihm (selbst) nachgestellt wurde von anderen sogenannten Göttern – ich meine Hera, Athene und Poseidon; wie ihm geholfen wurde von Thetis, einem (einfachen) Weib, und dem hundertarmigen Aigaion; wie er von seinen Lüsten besiegt wurde (*nikōmenon hypò hēdonōn*), bei Weibern Knechtsdienste leistete (*douleúonta gynaxí*) und sich ihretwegen in den Erscheinungsformen (*phantasíai*) von unvernünftigen vierfüßigen und geflügelten Lebewesen in Abenteuer stürzte (*parakindyneúonta*); wie er sich bald vor den Anschlägen seines Vaters verbarg, bald Kronos von ihm in Fesseln gelegt wurde, bald jener seinen Vater kastrierte? Ist es nun angemessen, den für einen Gott zu halten, der solche Dinge verbochen hat und sich vorwerfen lassen musste, wie sie nicht einmal die öffentlichen Gesetze der Römer selbst den einfachen Menschen zu tun gestatten? (12) Denn um von den vielen (Geschichten) wegen ihrer übergroßen Zahl nur wenige zu erwähnen: wenn man sich sein Fehlverhalten (*paranomía*) und die schändliche Verführung (*phthorá*) von Semele, Leda, Alkmene, Artemis, Leto, Maia, Europa, Danae und Antiope ansieht oder wenn man seinen dreisten Anschlag (*epicheírísis kai tólma*) gegen die eigene Schwester betrachtet, dass er sie (gleichzeitig) als Schwester und Ehefrau hatte, würde man ihn nicht mit Spott und Hohn bedenken und mit dem Tod bestrafen? Dass er nicht nur Ehebruch beging (*emoicheusen*), sondern auch noch die bei seinen Ehebrüchen gezeugten Kinder zu Göttern erhöhte (*theopoiēsas anéthēken*), indem er ihnen zur Bemäntelung seines Fehlverhaltens (*epikállyma tēs paranomías*) den Anschein der Vergöttlichung verlieh (*tēs theopoiías phantasían kataskeuázōn*); zu ihnen zählen Dionysos, Herakles, die Dioskuren, Hermes, Perseus und Sötēr [= Apollon/Asklepios?].<sup>311</sup>

Die Polemik gegen die unwürdigen Schandtaten<sup>312</sup> der heidnischen Götter und speziell des Zeus ist hier insgesamt wie in den Details ungewöhnlich breit und beschränkt sich nicht auf die üblichen Liebesabenteuer. Auf bestimmte Stellen aus Homers *Ilias* beziehen sich z.B. Zeus‘ Besorgnis um den Plan für Troia (20,30), seine Trauer um den Tod des Sarpedon II (16,433ff.) und der Verweis auf den Teilaufstand der Olympier, der mit Hilfe von Thetis und den Hekatoncheiren niedergeschlagen wurde (1,398ff.). Zum üblichen Material der christlichen Apologeten gehören hingegen als Themen aus der Mythentradition im Anschluss an Hesiods *Theogonía* die Kastration des Ouranos durch Kronos, das Verbergen des Zeus durch Rhea vor dem kinderverschlingenden Vater und dessen Bestrafung nach der Titanomachie durch den siegreichen jungen Gott. Mehrfach und ungewöhnlich stark wird hier

---

<sup>310</sup> Basistext: S.P.N. Athanasii archiepiscopi Alexandrini opera omnia quae exstant ... accurante et recognoscente J.-P. Migne. Vol. 1. Paris 1857 (Ndr. Turnhout 1979), 25f. (mit lat. Übersetzung); Des Heiligen Athanasius Schriften. Bd. 2. Gegen die Heiden, Über die Menschwerdung. Aus dem Griechischen übersetzt von Anton Stegmann. Kempten/München 1917 (Bibliothek der Kirchenväter 31), 28f.; Athanase d'Alexandrie, Contre le païens et Sur l'incarnation du verbe. Introduction, traduction et notes de P.Th. Camelot. Paris 1946 (Sources Chrétiennes 18), 132-134; Athanasius, Contra Gentes and De Incarnatione. Edited and translated by Robert W. Thomson. Oxford 1971, 32-35; Athanasius von Alexandria, Gegen die Heiden, Über die Menschwerdung Gottes, Über die Beschlüsse der Synode von Nizäa. Aus dem Griechischen übers. und hrsg. von Uta Heil. Frankfurt/M. u.a. 2008, 25f.

<sup>311</sup> Eine nahe liegende Konjektur, da die durch das handschriftlich überlieferte ‚Sōteira‘ bezeichnete Zeustochter Artemis nicht in eine Liste passt, die sonst ausschließlich Söhne des höchsten Olympiers enthält.

<sup>312</sup> Der am Anfang verwendete Begriff *práxeis* (11) bezeichnet durchaus auch ‚Heldentaten‘ (z.B. bei Herakles).

die Unangemessenheit und Unrechtlichkeit von Zeus' Verhalten betont (z.B. im Vergleich zu den Rechtsmaßstäben für einen normalen römischen Bürger Ende 11).

Was speziell die Liebschaften des höchsten Gottes betrifft, so werden nach dem päderastischen Paradebeispiel Ganymed seine heterosexuellen Schandtaten zunächst pauschal behandelt; der provokativen Einordnung als ‚Opfer der Lüste‘ und ‚Weiberknecht‘ (was vom Motiv her auch an die klägliche Rolle des Herakles bei der lydischen Königin Omphale erinnert) folgt wiederum ein pauschaler Hinweis auf die diversen Verwandlungsformen bei seinen heimlichen Liebesabenteuern. Zu den zahlreichen Vierfüßlern zählt der Stier bei Europa und Io (Aischylos, *Hiketides* 299-301 u.a.), aber auch (nach Ps.-Klemens, *Homiliai* 5,13f.: Beleg 5b) ein Bär bei der Phokostochter Amaltheia oder ein Löwe bei Kallisto; zu den Vögeln z.B. der Adler bei Asterië und Thaleia sowie der Schwan bei Leda und Nemesis, aber auch (nach Ps.-Klemens) ein Kuckuck bei Hera und ein Wiedehopf bei Lamia. Die Liste der an den Skandalgeschichten beteiligten Geliebten enthält neben der göttlichen Tochter Artemis (was wegen ihrer Jungfräulichkeit völlig singulär und ganz rätselhaft bleibt) sowie zwei Titaninnen (Leto, Maia) die üblichen sechs bekannten Heroinnen, die bis auf Semele auch schon in Arachnes Katalog und auf römischen Mosaiken vorkamen. Während der Skandal mit der Schwester und Gattin Hera eigens herausgehoben wird, fehlt hier im Gegensatz zu anderen Passagen der Inzest mit Demeter. Eine Besonderheit in apologetischen Texten ist schließlich die Liste der bei den Liebesabenteuern gezeugten Zeussöhne, die zu allem Überfluss später auch noch Götter wurden (Dionysos, Hermes, Herakles, Apollon/Asklepios?) oder zumindest Sternbilder (Dioskuren, Perseus).

(9) Auch die apologetische Schrift ‚Über den Irrtum der heidnischen Religionen‘ (*De errore profanarum religionum*) des **Firmicus Maternus** (um 347 n. Chr.) enthält eine Passage zu ‚Amores deorum‘ (12,2-3)<sup>313</sup>, die sich nicht nur durch die Gliederung in drei Sequenzen, sondern auch in vielen Details (z.B. den fast identischen Namenslisten zu Poseidon und Apollon) mit den Vorgaben aus früheren apologetischen Schriften deckt. Allerdings wird hier das Problem, dass die heidnischen Gottheiten alles andere als Vorbilder für die Menschen waren, in einer Deutlichkeit und Entschiedenheit hervorgehoben, wie sie sich später vor allem wieder bei Augustin findet:<sup>314</sup>

Wenn einer an Ehebruch (*adulterium*) seinen Spass hat, dann verweist er auf Iuppiter und sucht bei ihm Linderung für seine Begehrlichkeit (*cupiditas*). Er billigt, ahmt nach und lobt, dass sein Gott als Schwan (bei Leda) täuscht, als Stier (Europa) raubt, als Satyr (mit Antiope) sein Spiel treibt und dass er, um sich daran zu gewöhnen, in seinen Schandtaten freigiebig zu sein (*liberalis in flagitiis esse*), die eingeschlossene Königstochter (Danaë) mit reichlich fließenden Gold korrumpiert. Wenn ein anderer seinen Spass an Umarmungen von Knaben hat, dann soll er doch Ganymed im Schoß des Iuppiter suchen. [...] Es fällt schwer, all ihre Frauenverführungen (*adulteria*) aufzuzählen, wer Amymone, wer Alope, wer Melanippe, wer Chione und Hippothoë geschändet hat (*quis ... corrupert*). Natürlich ist es euer (Meer-)Gott, von dem man erzählt, dass er dies getan hat. Jener Gott, von dem sie (behaupten) wollen, er korrigiere mit strengen Orakelsprüchen die Sünden der Menschen, die gefehlt haben, liebt Sterope, raubt Aithousa, schändet Zeuxippe, begehrt Prothoë und umschmeichelt Arsinoë mit der Begehrlichkeit eines Verführers. Doch aus dieser Schar von verführten Frauen (*ex isto corruptarum mulierum grege*) hat ein einziges Mädchen seinen göttlichen Liebhaber gemieden und ihn besiegt: der Gott, der weissagt und die Zukunft voraussagt, konnte Daphne weder finden noch schänden.

---

<sup>313</sup> Basistext: Firmicus Maternus, *L'erreur des religions païennes*. Texte établi, traduit et commenté par Robert Turcan. Paris 1982, 101f.

<sup>314</sup> Man denke z.B. an Augustins wiederholtes entrüstetes Lamentieren (*Confessiones* 1,16,26; *De civitate Dei* 2,7; *Epistulae* 91,4) gegen den Mythos von Zeus und Danaë (nach Terenz, *Eunuchus* 583ff.) als Musterbeispiel für das Problem, „welches Debakel den guten Sitten der Menschen und den Völkern die fiktionalen Produkte der Dichter bereiten, da sie denen, die sündigen wollen, Beispiele für ihre Schandtaten liefern“ (Aelius Donatus, Kommentar zu Terenz, *Eunuchus* 588); Näheres bei Reinhardt 2011, 350-352.

Die Behandlung von Liebesaffären des Zeus, Poseidon und Apollon entspricht in der Reihenfolge unmittelbar dem Arachnekatalog. Die vier Standardbeispiele von ‚Amores Iovis‘, Leda, Europa, Antiope und Danaë (letzteres umfangmäßig und mit der Interpretation Gold = Geld herausgehoben), kamen dort schon ebenso vor wie auf späteren römischen Mosaikzyklen. Wie unter deren Bildthemen und bei den meisten seiner Vorgänger, so wird auch von diesem christlichen Apologeten zur abrundenden Ergänzung und als Musterbeispiel für päderastische Neigung der göttliche Lustknabe Ganymed herangezogen. Anschließend wird die Rolle des Meergottes als zweitgrößter Frauenverführer durch eine mit Klemens von Alexandria (Beleg 3) und Arnobius (Beleg 6b) fast identische Namensliste dokumentiert (gegenüber Klemens fehlen nur Amphitrite als spätere Gattin und die Titanin Alkyone, während Alope und Chione aus Klemens anders als bei Arnobius beibehalten sind). Auch die kritische Behandlung des drittgrößten Verführers Apollon entspricht den Vorlagen bei Klemens und Arnobius ebenso weitgehend wie die betreffende Namensliste (bei leicht veränderter Reihenfolge fehlen nur Marpessa und Hypsipyle); Daphnes Sonderrolle am Schluss findet sich in dieser Weise schon bei Klemens von Alexandria.

(10) Schließlich ging auch der christliche Dichter **Prudentius** im Anfangsteil seines polemischen Lehrgedichtes ‚Gegen Symmachus‘ (*Contra Symmachum*, um 402 n. Chr.) recht eigenständig auf die bekannten Liebesabenteuer des höchsten Gottes ein (1,59-78):<sup>315</sup>

Schlechter als sein Vater, besudelte dann Iuppiter als Bewohner des waldreichen Olymp die Spartanerinnen mit unreinem Samenerguss (*incesta spurcavit labe*). Bald entführte er als Stier die aufs Meer hinausgetragene Geliebte zur Sünde (*crimen*); bald ließ er, zart und durch sein Federkleid leichter, ein schmeichelndes Säuseln ertönen nach Art eines lieblich dahinscheidenden Schwanes, damit das kleine Mädchen (*virguncula*), davon beeindruckt (*capta*), die Liebe des Vogels ertrug. Bald durchbrach der göttliche Liebhaber, als die Türflügel stumm blieben, die eine Querlatte oder ein Riegel mit eingezwängten Keilen gesichert hatte, die Dachziegel und goss von oben einen Regenguss flüssigen Goldes aus im Schoß der empfangenden Freundin (*gremio excipientis amicae*). Bald kam er mit unreiner Umarmung (*compressu immundo*) über den armen Ganymed; dabei besorgte der das Blitzbündel tragende Adler den recht schmutzigen Raub (*sordidulam rapinam*), und die [göttliche] Schwester [und Gattin] regte sich schon mehr über den Lustknaben auf als über eine Rivalin. Dies ist Ursache und Ursprung des Übels (*haec causa est et origo mali*), dass ein unkultivierter Mangel an Einfühlungsvermögen (*crudus stupor*) sich das Goldene Zeitalter vorstellte unter der Herrschaft eines ältlichen Gastgebers, und dass Iuppiter, durch eine bisher nie gekannte Ingeniosität mit allen Wassern gewaschen (*novo ingenio versutus*), ein Gewebe raffinierter Tricks und variabler Listen zusammenwob (*astus multiplices variosque dolos texebat*), so dass man glaubte, wenn er Erscheinung und Aussehen (*pellem faciemque*) ändern wollte, werde er (bald) zum Stier, (bald) entführe er als Adler seine Beute, (bald) werde er als Schwan zum Beischläfer, (bald) dringe er, in Geldstücke verwandelt, gewaltsam in den Schoss eines Mädchens ein.

Die Einführung des olympischen Herrschers als schlechterer Nachfolger seines Vaters und Vorgängers entspricht der klassischen Darstellung der Weltalter in Ovids *Metamorphoses* (1,89ff. zum Goldenen Zeitalter unter Kronos/Saturn, 113ff. zum Silbernen Zeitalter unter Zeus/Iuppiter). Die disqualifizierende Grundtendenz äußert sich hier nicht, wie bei Ovid und den christlichen Apologeten, in einem ganzen Komplex von ‚göttlichen Schandtaten‘ (vgl. Ovids *caelestia crimina*: 6,131) verschiedener Götter, sondern sie konzentriert sich auf die erotischen Aktivitäten des größten göttlichen Verführers. Der Begriff ‚Spartanerinnen‘ (60) bezeichnet wohl als *pars pro toto* die Heroinnen des griechischen Mythos insgesamt.

Dabei wird die übliche Namensliste von Zeusgeliebten, die sich seit Homers *Ilias* (14,315-328) und Ovids Arachnekatalog (6,103-114) aus dem überaus bewegten Liebesleben des

---

<sup>315</sup> Basistext: Prudence, Tome III: Psychomachie, Contre Symmaque. Texte établi et traduit par M. Lavarenne. Paris 1948, 138f.; Prudentius. With an English translation by H.J. Thomson. Vol. I. Cambridge/Mass., London 1949 (Ndr. 1969), 354-357.

höchsten Gottes ergab, hier konsequent reduziert auf vier Standardbeispiele, die (von Ganymed abgesehen) schon zur Substanz von Arachnes erster Sequenz zählten und später (zusammen mit Ganymed) das feste Repertoire in kaiserzeitlichen Bildzyklen ausmachten.<sup>316</sup> Wenn gegenüber den langen Listen früherer Apologeten einige schon in der Antike weniger bekannte Namen bei Prudentius wegfallen, mag dies auch mit der späten Entstehungszeit des Gedichts zusammenhängen, als die einstmals so breite antike Mythentradition allmählich, doch unaufhaltsam zurückging.

Dafür werden die vier Standardbeispiele zunächst jeweils relativ breit zusammengestellt (Europa 61; Leda 62-64; Danaë 65-68; Ganymed 69-71), inhaltlich verbunden mit einprägsamen Details (z.B. mit dem gewaltsamen Eindringen durchs Dach in den Schoß der Danaë; mit der Beteiligung des Adlers beim Raub des Ganymed und der anschließenden Empörung von Hera/Iuno über den neuen Lustknaben im Olymp)<sup>317</sup>, sprachlich höchst intensiv ausgestaltet (z.B. bei dem verführerischen Schwanengesang vor Leda oder der komplizierten Sicherung von Danaës Türflügeln in Verbindung mit der Rolle des Gottes, die an den traditionellen Typ des *exclusus amator* in der römischen Liebeslegie erinnert). Die prägnante, z.T. auch drastische Wiederholung im zweiten Durchgang (77f.; bei Danaë mit der von Horaz übernommenen Gleichsetzung Gold = Geld) rundet den Gesamteindruck ab.

Dass es sich bei Prudentius ebenso wie schon im Katalog der Arachne um Liebesepisoden handelt, die alle mit einer Metamorphose verbunden waren, unterstreicht einerseits die Bedeutung der Ovidpassage als wesentliche Vorlage für Prudentius. Andererseits bestätigt dieser Umstand nachhaltig die zentrale apologetische Aussage des Abschnitts; für das Goldene Zeitalter und seinen ältlichen Regenten Kronos/Saturn und mehr noch für die spätere Zeit unter seinem ungleich listenreicheren Nachfolger Zeus/Iuppiter, der hier mit allen denkbaren sprachlichen Raffinements als göttlicher *trickster* schlechthin dargestellt wird, haben sich die Heiden völlig unkultivierte, unsensible und z.T. geradezu absurde Vorstellungen vom Leben und insbesondere vom Liebesleben ihrer Götter gemacht.<sup>318</sup> Insgesamt bietet die meisterhaft ausgestaltete Passage einen glänzenden Abschluss dieser großen Traditionsreihe, die von Hesiods *Theogonie* und Homers *Ilias* über Ovids Arachnekatalog und die zwölf Pfeile des Liebesgottes bei Nonnos (*Dionysiaká* 7,117-128) bis in die christliche Spätantike reichte.

Zusammenfassend ist festzustellen, auch schon im Blick auf die später behandelten Bildzyklen zum Themenkomplex ‚Amori degli Dei‘ bzw. ‚Amori di Giove‘ aus dem italienischen Cinquecento (Teil B, Exkurs 2), dass in der erhaltenen lateinischen Literatur der Antike, abgesehen von derartigen Passagen bei frühchristlichen Apologeten, die eher kulturgeschichtlich interessant sind als literarisch oder rezeptionsgeschichtlich relevant wurden, dem Arachnekatalog in Ovids *Metamorphoses* (6,103-126) eine einmalige Bedeutung zukommt. Wann immer man in späteren Zeiten diese ebenso reizvolle wie heikle Thematik behandeln wollte, wie und in welcher Gestalt sich die antiken Götter mit unsterblichen Göttinnen oder sterblichen Heroinen vereinigten, so kam man ganz selbstverständlich auf diesen *locus classicus* zurück.

---

<sup>316</sup> Zu LIMC Zeus/Iuppiter 305 (Mosaik aus Ouled Agla/Mauretaniën: Leda?, Antiope, Ganymed, Danaë, Europa) und zu LIMC Zeus/Iuppiter 306 (Mosaik aus Beirut: Leda, Antiope, Ganymed, Danaë): S. 62.

<sup>317</sup> Vgl. schon zu Lukian, *Theōn diálogoi* 8,2 = 5,2 auf S. 54.

<sup>318</sup> Anklang an Arnobius, *Adversus nationes* 5,22,13; Näheres schon in Beleg 6c, S. 72.

## TEIL B: DAS ARACHNEZIMMER IN DER LANDHUTER STADTRESIDENZ (1542)

Der wichtigste Beleg des Arachnestoffes in der neueren Kunst findet sich im Erdgeschoss des ‚Italienischen Baus‘ der Landshuter Stadtresidenz, des ältesten Renaissancepalastes auf deutschem Boden. Von den Künstlern, die den Gebäudetrakt im Jahr 1542 ausmalten, kamen zwei aus dem süddeutschen Raum; der dritte hatte vorher im norditalienischen Mantova unter der Leitung von Giulio Romano bei der Ausgestaltung des Palazzo Te mitgewirkt.

### 1. Der Einzelraum im Rahmen des Gesamtkomplexes

Die Landshuter Stadtresidenz wurde in den Jahren 1536-1543 von Herzog **Ludwig X. von Bayern** (1495-1545; Regierungszeit ab 1516), der als Mitregent seines Bruders Wilhelm IV. bis dahin in Landshut Schlossherr auf Burg Trausnitz war, im Bereich der Altstadt erbaut.<sup>319</sup> Im Hintergrund stand die Tendenz der Renaissancefürsten, innerhalb der humanistischen ‚Aufklärung‘ zugunsten größerer Bürgernähe aus der Enge ihrer befestigten Burganlagen in geräumige Stadtresidenzen herabzuziehen. Eine wichtige Rolle spielte dabei eine Norditalienreise im Jahr 1536 nach Trento, Mantova, Ferrara und Torino, in deren Verlauf der Herzog mit Brief aus Mantova vom 18.4. 1536 den fürstlichen Bruder informierte: „Darnach haben wir d(r)ausen das nach(t)mal (ge)gessen in dem neuen pallast, so er paud [= erbaut], der geleichen glaub ich, daß kain sollicher gesehen worden an köstlichen gemachen und gepei [= ‚gepräg‘?, i.S. von ‚Aufwand, Prachtentfaltung‘; lat. *apparatus*], auch gemäll [= Gemälde], darvan vil zu schreiben und zu sagen wär.“<sup>320</sup>

Der Brief belegt, wie nachhaltig der bayerische Herzog beeindruckt war vom Palazzo Te, dem neuen Sommersitz der Gonzagas am südlichen Stadtrand von Mantova, der unter Leitung von Giulio Romano 1526-1534 erbaut worden war. Nun war in Landshut schon am 6.3.1536 an der Stelle eines abgerissenen alten Zollhauses der Grundstein zu jenem neuen Gebäude gelegt worden, das später als ‚Deutscher Bau‘ den Osttrakt der Stadtresidenz zur Altstadt hin bildete.<sup>321</sup> Als Baumeister war Bernhard Zwitzel aus Augsburg tätig, als Bauverwalter Niclas Überreither. Der Rohbau dieses Gebäudes kam 1536-37 zustande, der Dachstuhl 1538, die Aussenfassade um 1540, während sich die Ausgestaltung der Innenräume bis 1543 hinzog. Doch bei seiner Rückkehr im Herbst 1536 brachte Ludwig X. aus Norditalien eine völlig neue Konzeption zum Ausbau seiner Stadtresidenz mit.

Nachdem im Januar 1537 der Baumeister Sigmund und sein Diener Anthoni, bisher Mitarbeiter von Giulio Romano in Mantova, nach Landshut gekommen waren, entstand ab Mai 1537 unter dem ‚welschen‘ Maurermeister Bernhard Walch und seinen ‚welschen Maurern‘ zur Ländgasse hin der ‚**Italienische Bau**‘<sup>322</sup>, wie der Westtrakt der Stadtresidenz heute genannt wird. Um den großen Arkadenhof zwischen den beiden Hauptgebäuden

<sup>319</sup> Zu Baugeschichte und Grundriss: Mader 1927, 405-442 (Gesamtkomplex), spez. 406-414; Verheyen 1966, 85f.; Kronthaler 1987, 17-25; Stierhof 1994, 7-9, 28-30; Hojer 1994, 9ff., 55ff.; Lauterbach 1998, 39ff., 77ff., 193ff.; Ebermeier 1999, 14-15; Stierhof 1996, 4-13, 18-23. Zu den beteiligten Künstlern: Stierhof 1996, 14-17. Zur fragwürdigen Hypothese einer unmittelbaren Beteiligung von Giulio Romano: Hojer 1994, 153/155. Zu Ludwig X.: Kronthaler 1987, 15f.; Hojer 1994, 153-159; Georg Spitzlberger, Hof und Hofstaat Ludwigs X. im Zwielficht der Überlieferung. In: Lauterbach 1998, 11-22; Andreas Tönnemann, Die Zeugung des Bauwerks: Herzog Ludwig X. von Bayern und die Landshuter Residenz. In: Lauterbach 1998, 23-27; Ebermeier 1999, 9-12.

<sup>320</sup> Bayerisches Staatsarchiv München; zitiert nach Verheyen 1966, 86; Lauterbach 1998, 261 (dort auch die seit 1924 verlorenen Passagen in den Anmerkungen). Vgl. auch Stierhof 1996, 18. Zu ‚gepräg‘: Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. Hrsg. von Ulrich Goebel (u.a.). Bd. 6. Berlin/New York 2010, 958f. s.v.

<sup>321</sup> Zu ‚Deutscher Bau‘: Mader 1927, 414-418; Kronthaler 1987, 20-22, 29-31; Hojer 1994, 17-30; Hubertus Günther, Il Deutscher Bau della residenza di Landshut: Funzioni e Tipologie. In: Lauterbach 1998, 65-76.

<sup>322</sup> Zu ‚Italienischer Bau‘: Mader 1927, 418-442; Kronthaler 1987, 22-26, 32ff., 91-95; Hojer 1994, 31-106; Stierhof 1994, 7-63; Stierhof 1996, 25-47; Ebermeier 1999, 15-45 (Ausmalung); Christoph Luitpold Frommel, Zur Struktur des Italienischen Baus der Residenz in Landshut: Funktion, Typus, Stil. In: Lauterbach 1998, 77-84; Ebermeier 2010, 11-240 (Ausmalung).

einzuschließen, kamen später der schmalere Südtrakt mit Arkade, Treppenhaus und Zimmerannex sowie der schmalere Nordtrakt mit Arkade und Reitertreppe hinzu. Der Rohbau des neuen Hauptgebäudes war schon 1539 vollendet; die Ausgestaltung der Innenräume erfolgte von 1540 bis 1543. Für die Stuckarbeiten war ab 1541 der ebenfalls aus Mantova nachgekommene Benedetto Bartoldo gen. Pretini zuständig.

Schema 1: Landshuter Stadtresidenz, Erdgeschoss (Grundriss)  
Deutscher Bau (Osttrakt, links); Italienischer Bau (Westtrakt, rechts)  
A. Arachnezimmer, L. Latonazimmer, N. Nemesiszimmer

Die Wand- und Deckengemälde im ‚Italienischen Bau‘<sup>323</sup> gehen nach den erhaltenen Baurechnungen auf mindestens drei verschiedene Maler zurück. Der wichtigste (auch nach der Höhe der an ihn gezahlten Beträge), der renommierte Niederländer **Herman Posthumus** (um 1513/14 - um 1588)<sup>324</sup>, war nach längeren Lehrjahren in den Niederlanden und Norditalien unmittelbar vorher an der Ausgestaltung des Palazzo Te in Mantova beteiligt, die unter Leitung von Giulio Romano bis 1539 abgeschlossen wurde. Ihm werden in Landshut für den Zeitraum 1540-42 traditionell im ersten Obergeschoss das Venuszimmer (1541; restauriert 1781) und das Dianazimmer (1541) sowie die Decke des Apollozimmers (1542) zugewiesen, im Erdgeschoss die Ausmalung der Decke im Arachnezimmer (1542).

---

<sup>323</sup> Zum kulturgeschichtlichen Kontext: Georg Spitzlberger, Der geistesgeschichtliche Hintergrund der Bildausstattung in der Landshuter Residenz. In: Hojer 1994, 153-171, spez. 164f. (antike Quellen), 167ff. (Ikonologie); Ebermeier 1999, 12-14.

<sup>324</sup> Zu Posthumus: Kronthaler 1987, 81-84; Hubertus Günther, Herman Postma und die Antike. In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 4, 1988, 7-17; Gerhard Hojer, Illicitum non sperandum. Eine nach Landshut zurückgekehrte Allegorie des Hermannus Posthumus. In: Hojer 1994, 173-200; Nicole Dacos, Herman Posthumus in Landshut. In: Lauterbach 1998, 233-248.

Als zweitwichtigster Maler (auch nach Ausweis der Bauabrechnungen) wurde aus Salzburg Hans Bocksberger der Ältere (Lebenszeit nicht näher bekannt)<sup>325</sup> hinzugezogen, der im ersten Obergeschoss für den italienischen Saal, den Göttersaal, den Kapellengang und die Lünetten im Apollonzimmer zuständig gewesen sein soll, im Erdgeschoss für die Lünetten im Ecksaal und (nach bisheriger Forschung) auch im Arachnezimmer. Ludwig Refinger schließlich (um 1510/15 bis 1548/49)<sup>326</sup>, seit etwa 1528 in München ausgebildet und seit etwa 1535 für den bayerischen Hof tätig, soll ab 1543 im Erdgeschoss das benachbarte Latonazimmer, das benachbarte Nemesiszimmer und die Decke des Ecksaales ausgemalt haben, im Obergeschoss das Sternenzimmer und die Decke des Bacchussaales.

Das *Arachnezimmer*<sup>327</sup> ist ein quadratischer Raum (5,20 x 5,20 m Grundfläche; Gewölbehöhe im Zentrum 4,05 m) mit zwei Fenstern auf der Südseite (dazwischen ein Kamin mit Kaminaufsatz) und je einer hohen Tür (mit Marmorrahmen) als Verbindung zum Ecksaal im Westen bzw. zum Latonazimmer im Osten; die Wände sind bis zum Deckenansatz weiß getüncht. Von der Grundstruktur her ein ‚Klostergewölbe‘, weist der Raum im Deckenbereich ein achteckiges Mittelbild auf, um das herum sich in der Längs- und Querachse vier kleinere rechteckige Bildfelder gruppieren, dazwischen je  $4 \times 2 =$  acht kleinere sechseckige Bildfelder, zusätzlich jeweils in den Zwickeln vier kleine Quadrate, die, inhaltlich nicht auf das Hauptthema bezogen, je einen Puttenkopf als Symbolfigur der vier Winde zeigen.

Der oberste Wandbereich wird bestimmt durch  $4 \times 3 =$  zwölf größere Lünetten, von denen die beiden über den Fenstern der Südwand (S 1/S 3) in der Höhe stark reduziert sind. Nach der bisherigen kunsthistorischen Forschung wurde die Decke mit dem zentralen Achteck und den zwölf weiteren Bildfeldern nach norditalienischen Vorbildern (z.B. Mantova, Palazzo Ducale/Palazzo Te; Trento, Castello del Buonconsiglio, Magno Palazzo u.a.)<sup>328</sup> von Herman Posthumus konzipiert und realisiert, während man Hans Bocksberger bisher die Gestaltung der umlaufenden zwölf Wandlünetten zugewiesen hat.

Die vier mit Fresken versehenen Räume des Erdgeschosses (vom Durchgangsflur her gesehen, das Nemesiszimmer, dann der Ecksaal, das Arachnezimmer und das Latonazimmer) bilden nicht nur räumlich eine Einheit, sondern auch im Blick auf das Bildprogramm. Daher ist für das Arachnezimmer zu erwarten, dass sich die Umsetzung des Mythos ins Bildliche nicht nur an den textlichen Voraussetzungen der Ovidversion orientiert, sondern entscheidend auch an den ikonologischen Voraussetzungen der Nachbarzimmer.

## 2. Das Arachnezimmer I: Vorgeschichte und Vorbereitungen des Wettstreits

(1) Auf die narrative Exposition des mythischen Wettbewerbs (6,5-69) bezieht sich im Zentrum der Decke des Raumes mit lebhaften Farben das achteckige *Mittelbild* (M)<sup>329</sup>, das vor großer Architekturkulisse (links und rechts) mit schmalem Durchblick auf eine weite Landschaft und den leicht bewölkten Himmel (fast in der Mitte) zwei verschiedene Phasen im Ablauf des mythischen Geschehens als Simultanbild miteinander verbindet (**Abb. 6**):<sup>330</sup>

(a) Im zentralen Mittelgrund erkennt man auf einem Treppenabsatz vor dunkler Hausfassade mit romanischen Fenstern links Arachne (mit gelbem Gewand) bei der Arbeit am

<sup>325</sup> Zu Bocksberger: Kronthaler 1987, 84-86; Horst H. Stierhof, Hans Bocksberger d.Ä. in Neuburg und Landshut – Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Hojer 1994, 201-218.

<sup>326</sup> Zu Refinger: Kronthaler 1987, 86f.

<sup>327</sup> Zum Arachnezimmer: Mader 1927, 426 (‚Konditorei‘); Kronthaler 1987, 44f.; Verheyen 1966, 86-96; Stierhof 1994, 31; Stierhof 1996, 31f.; Ebermeier 1999, 24-27; Ebermeier 2010, 214-230.

<sup>328</sup> Zu den italienischen Vorbildern: Kronthaler 1987, 88-90.

<sup>329</sup> Entsprechend dem Gesamtschema (S. 87) sind mit Großbuchstaben das Mittelfeld (M) und die Wandlünetten außen nach Osten (O), Süden (S), Westen (W) und Norden (N) bezeichnet, mit Kleinbuchstaben die Deckenbildfelder nach Osten (o), Süden (s), Westen (w) und Norden (n).

<sup>330</sup> Verheyen 1966, 88 Abb.4; Hoyer 1994, 212\*D; Stierhof 1996, 84 Abb. 6\*; Lauterbach 1998, 241; Ebermeier 1999, 25\*; Ebermeier 2010, 214\*, 215\*D. Zur vermutlichen Bildvorlage aus der Druckgraphik vgl. S. 129.

Webstuhl, ihr gegenüber die zur alten Frau verwandelte Göttin (mit grauen Haaren und blauem langen Kleid und Schleier, doch ohne den im Ovidtext erwähnten Stock als Stütze). Minervas warnend erhobene Rechte realisiert unmittelbar die Situation, als sie dem Mädchen ins Gewissen redet (6,28ff.). Allerdings zeigt sich ihr Gegenüber, lediglich zu ihr hinüberblickend, so wenig beeindruckt, dass sie im Sitzen ihre Arbeit fortsetzt.

(b) Der große Hauptfries im Zentrum erfasst eindrucksvoll die Situation, in der Minerva auf die provozierende Frage Arachnes „Warum kommt sie nicht selbst?“ (42) mit der prompten Antwort „Gekommen ist sie!“ (43) ihre Rolle als alte Frau aufgibt und sich in ihrer göttlichen Majestät präsentiert. Im Bild erscheint sie stehend ganz rechts (wiederum in blauem Gewand, doch mit goldenem Helm und Brustpanzer), den rechten Zeigefinger warnend erhoben. Doch ihre Kontrahentin (in gelblichem Gewand, eine blaue Stoffbahn über den Oberschenkel gelegt) bleibt einfach sitzen, sichtlich unbeeindruckt, die Hände zusammengelegt, mit überkreuzten Beinen, und blickt ihr ebenso selbstbewusst wie herausfordernd entgegen. Ihre Begleiterinnen zeigen graduell von rechts nach links ganz unterschiedliche Reaktionen. So erweisen die drei Frauen rechts vorne der Göttin unmittelbar ihre Ehrerbietung (nach 44b-45a), indem sie vor ihr niederknien bzw. sie ergeben anblicken. Die vierte scheint noch unschlüssig und schaut, die Linke zu Minerva hin erhoben, die Rechte mit reserviertem Gestus zu Arachne hin, auf ihre Herrin zurück, erwartungsvoll im Blick auf deren Reaktion. Zwei weitere Dienerinnen (links und rechts von Arachne) lassen sich durch die göttliche Epiphanie in ihrer Tätigkeit überhaupt nicht stören.

Die unmittelbaren Vorbereitungen zum Wettstreit (6,53ff.) zeigen in direkter Nachbarschaft des zentralen Deckenbildes zwei kleinere rechteckige Bildfelder im Querformat mit ganz reduziertem Farbspektrum (dunkelroter Hintergrund; die Figuren und die im Raum stehenden Gegenstände in Grisailletechnik):

(2) Auf der Westseite (w 2; **Abb. 7a**)<sup>331</sup> hat *Minerva*, im Profil gegeben, rechts von ihrem Webstuhl Platz genommen und beginnt, leicht vornüber gebeugt und beide Hände nach vorn ausgestreckt, hochkonzentriert mit ihrer Arbeit. Dabei hat sie Lanze und Schild (mit Medusenhaut) hinter sich abgelegt; den Helm (mit Helmbusch) trägt sie noch auf dem Kopf. Ganz links steht eine schmale hohe Vase auf dem Boden; in ihr eine langstielige Blume.

(3) Auf der Ostseite (o 2; **Abb. 7b**)<sup>332</sup> hat *Arachne*, ebenfalls im Profil gegeben, spiegelbildlich links von ihrem Webstuhl die Arbeit aufgenommen, ohne dass bestimmte Attribute auf sie hinweisen würden. Rechts vom Webstuhl steht eine niedrige, relativ breite Vase als Raumschmuck auf dem Boden.

### 3. Das Arachnezimmer II: Die Bildfelder zum Teppich der Athene/Minerva

Auf das große Mittelbild in Arachnes Teppich mit dem Streit um die Herrschaft in Athen zwischen der späteren Stadtgöttin und dem mit ihr konkurrierenden Meergott (6,70-82) beziehen sich zwei kleinere sechseckige Bildfelder im Hochformat (w 1/w 3), die entgegen den Vorgaben des Textes (72-74) auf die Darstellung der rahmenden Götterversammlung der Olympier verzichten, doch ganz textgetreu die beiden Protagonisten ins Bild setzen, wiederum mit reduziertem Farbspektrum (ockerfarbiger Hintergrund, die Personen und Objekte im Vordergrund in Grisailletechnik):

(4) *Neptun* (75-77) steht links, im Profil gegeben (**Abb. 8a**)<sup>333</sup>, mit großer muskulöser Gestalt, fast ganz nackt, den wallenden Wurf seines Mantels hinter sich, die linke Hand nach oben erhoben, als wolle er schon auf sein Geschenk für die Stadt hinweisen, in der rechten Hand den langen Dreizack (als typisches Attribut des Gottes) textgemäß nach vorn haltend, um ihn im nächsten Augenblick in den Boden hineinzustoßen und so die neue Quelle zum

<sup>331</sup> Verheyen 1966, 89 Abb.5; Stierhof 1994, 30; Ebermeier 2010, 215\*.

<sup>332</sup> Verheyen 1966, 89 Abb.6; Stierhof 1994, 30.

<sup>333</sup> Verheyen 1966, 90 Abb. 11.

Sprudeln zu bringen. Rechts vor ihm bäumt sich, nur im Oberkörper bis zu den Vorderläufen sichtbar, ein Pferd auf (als traditionelles Attribut des Meergottes im Text nicht vorgegeben; doch vielleicht Anspielung auf die Mythenvariante der Erschaffung des Pferdes bei derselben Gelegenheit: Servius zu Vergil, *Georgica* 1,12; *Mythographus Vaticanus* I 2 = 1,2,2 u.a.).

(5) **Minerva** (78-81) steht rechts (**Abb. 8b**)<sup>334</sup>, im Schema von linkem Standbein und rechtem Spielbein, groß und aufrecht vor ihrem Geschenk, dem mit Früchten behangenen Ölbaum; an dessen Fuß lehnt ihr großer Schild (als festes Attribut, mit Medusenhaupt auf der Außenseite). Die Göttin, ebenfalls im Profil gegeben, ist antikisch bekleidet mit zweiteiligem Mantel, gewappnet mit dem Brustpanzer, und trägt den Helm (mit Helmbusch) auf dem Kopf. Die Rechte erhebt sie nach oben, wohl um auf ihr Geschenk an die Stadt hinzuweisen.

Die warnenden Beispiele, die Athene/Minerva als Ergänzung des Zentralbildes in den vier Ecken ihres Musterteppichs hinzufügt (6,85-102), sind im Arachnezimmer alle bildlich umgesetzt, und zwar das erste und dritte in großen Lünetten mit vollem Farbspektrum, das zweite und vierte in kleinen sechseckigen Bildfeldern im Hochformat (mit ockerfarbigem Hintergrund und Grisailledarstellungen der Personen und Details): (6) Die große linke Lünette der Nordwand (N 1; **Abb. 9**)<sup>335</sup> präsentiert in der rechten Bildhälfte die zu zwei Gebirgen versteinerten thrakischen Geschwister **Haimos und Rhodope** (87-89; beide noch mit den Königskronen, die sie zu Lebzeiten bei der anmaßenden Identifizierung mit Zeus/Iuppiter und Hera/Iuno benutzten). Oben am Himmel ist als kleine Figur der oberste Olympier zu erkennen (mit dem typischen Attribut des Adlers neben sich), der die Bestrafung der beiden Frevler herbeiführte. Je eine Baumgruppe am linken und rechten Bildrand und eine weite Landschaft im Mittel- und Hintergrund runden die Szene ab. (7) Das kleinere Bildfeld mit der Bestrafung der **Pygmäenmutter** Oinoë bzw. Gerana (s 3; **Abb. 10**)<sup>336</sup> zeigt auf der unteren Ebene im Vordergrund die Frevlerin, schon zum Kranich verwandelt (90-92). Darüber thront mit erhobener Rechter auf einer Wolke die Urheberin der Bestrafung, Hera/Iuno, begleitet vom Pfau als ihrem ständigen Attribut. (8) Die rechte Lünette der Südwand (S 3)<sup>337</sup>, über einem Fenster stark reduziert, behandelt die Bestrafung der troianischen Königstochter **Antigone**, die von Hera/Iuno zur Störchin verwandelt wurde (93-97). In einem seichten Gewässer stehend, hat die Heroine, im gesamten Leib schon tiergestaltig, auf dem Kopf noch ihr wallendes rotblondes Haar. Einzelne Bäume links und rechts runden den wegen der geringeren Bildhöhe recht begrenzten Landschaftsprospekt ab. (9) Das kleinere Bildfeld mit der Bestrafung des Königs **Kinyras** (n 1; **Abb. 11**)<sup>338</sup> zeigt oben im Mittelgrund einen Rundtempel mit Statue der Göttin Athene/Minerva als Kultbild. Der schwer gestrafte Vater kauert im Vordergrund nieder, verzweifelt über das Schicksal seiner in Steinstufen verwandelten Töchter (98-100), deren versteinerte Köpfe man noch links am Bildrand erkennt.

#### 4. Das Arachnezimmer III: Die Bildfelder zum Teppich der Arachne

Auf Liebschaften des Zeus/Iuppiter aus Arachnes erster Sequenz (6,103-114) beziehen sich gleich fünf Lünetten der Süd-, Ost- und Westwand sowie eine sechseckige Deckenszene in Grisailletechnik. Dargestellt sind durchweg bekannte bis sehr bekannte Mythen, die in der antiken und neueren Bildtradition teilweise zu den Standardthemen zählen. Hingegen fehlen in dem erhaltenen Bestand die weniger bekannten Episoden mit Asterië (Zeus als Adler), Mnemosyne (Zeus als Hirte) und Persephone (Zeus als Schlange).

<sup>334</sup> Verheyen 1966, 90 Abb. 12; Ebermeier 2010, 216\*.

<sup>335</sup> Verheyen 1966, 89 Abb. 7; Stierhof 1994, 36; Lauterbach 1998, 240; Ebermeier 2010, 217\*.

<sup>336</sup> Verheyen 1966, 90 Abb. 13; Stierhof 1994, 38\*; Ebermeier 2010, 217\*.

<sup>337</sup> Verheyen 1966, 89 Abb. 8; Stierhof 1994, 36; Ebermeier 1999, 25\*D; Ebermeier 2010, 218\*D.

<sup>338</sup> Verheyen 1966, 90 Abb. 14; Ebermeier 2010, 219\*. Alle vier Stoffe der Teppichecken erscheinen auch in dem Illustrationszklus von J.U. Krauss (1690); dazu Teil C, S. 134 (auch zur Verbindung mit Landshut).

(10) Die mittlere Lünette der Nordwand (N 2; **Abb. 12**)<sup>339</sup> realisiert in einem Bildschema, das weniger dem Ovidtext als den Traditionen der Renaissancemalerei (z.B. Correggio 1530/34) entspricht, die Begegnung zwischen *Leda* und Schwan (109). Dabei sitzt die Heroine links auf einer Felsstufe, den rechten Arm seitlich aufgestützt, bis auf einen dünnen Schleier über dem rechten Oberarm völlig nackt, und empfängt zwischen ihren Schenkeln den herandrängenden Schwan. Dieser nähert sich, beide Flügel lebhaft erhoben, mit gebogenem Hals und entgegenkommendem Schnabel ihrem Mund zum Kuss. Der Hintergrund zeigt links hinter der Gruppe eine dunkle Felswand mit emporragendem Baumstumpf, in der Mitte am Ufer des Flusses Eurotas einen einzelnen schlanken Baum und rechts die lichte Weite von Fluss, flachem Gegenufer und hohem Himmel.

(11) Die rechte Lünette der Nordwand (N 3; **Abb. 13**)<sup>340</sup> stellt die Entführung der *Europa* und den Beginn ihrer Meeresfahrt dar (103-107), ebenfalls im ganz traditionellen Bildschema der Renaissance mit Berücksichtigung der besonderen Details aus dem Ovidtext. Die Heroine (halblinks), bis auf Arme, Beine und die rechte Brust in ein gelbes Gewand gehüllt, hält sich im Damensitz nur mühsam auf dem Rücken des völlig weißen Stieres, der über das Meer davonstrebt, greift mit der Rechten nach den Stierhörnern und erhebt die Linke verunsichert in Richtung der drei Begleiterinnen rechts. Diese, am Ufer zurückbleibend, verfolgen das Geschehen mit gleichfalls erhobenen Armen und sichtlicher Panik; die dritte von ihnen wendet sich fast hilfeschend vom Geschehen ab. Eine dunkle Felsküste mit hohem Baum rechts, eine weite Landschaft mit Meeresbucht, einzelnen Schiffen und einer Hafenstadt im Mittelgrund sowie eine schroffe Gegenküste links bieten den weiten Rahmen zum mythischen Geschehen im Vordergrund.

(12) In der linken Lünette der Ostwand (O 1; **Abb. 14**)<sup>341</sup> begrüßt halblinks die völlig nackte *Alkmene* den Göttervater (112), der, bis auf ein Tuch um die Lenden bzw. hinter dem Rücken gleichfalls nackt, eher ältlich und ausgesprochen korpulent wirkt. Dabei legt sie ihm beide Arme um den Hals in der Annahme, es handele sich um ihren aus dem Krieg heimgekehrten Gatten Amphitryon. Ihr Gegenüber legt ihr den rechten Arm zärtlich über den Rücken, während der nach hinten gehende linke Arm noch eine gewisse Reserve ausdrückt. Spezifische Attribute, die auf den Gott (z.B. Blitzbündel/Adler) oder den Heros (z.B. Bewaffnung) hinweisen würden, fehlen völlig. Den Rahmen bildet links eine höhlenartige Behausung (wohl Amphitryons Palast), die durch eine Einfriedigung abgetrennt wird von einer weiten, baumbestandenen Landschaft rechts. Da das mythische Geschehen in der Kunsttradition kaum dargestellt wird und die Verwandlung in diesem Fall nur in eine andere menschliche Gestalt erfolgt, liegt kein spezifisches Bildschema vor.

(13) In der mittleren Lünette der Ostwand (O 2; **Abb. 15**)<sup>342</sup> empfängt die Heroine *Danaë* halblinks den mythischen Goldregen (113a), allerdings nicht in ihrem Turm sitzend, sondern im Freien auf einer Anhöhe, die vor offener Landschaft ein einzelner Baum überragt. Auch dass sie bis auf Arme und die parallel stehenden Beine ganz verhüllt und völlig ohne Begleitung bleibt (z.B. Amor, Magd), entspricht nicht dem üblichen Bildschema gleichzeitiger Renaissancegemälde (z.B. Correggio, Primaticcio, Tizian), wohl aber, dass sie hingebungsvoll den Blick nach oben richtet und den göttlichen Segen mit dem Bausch des roten Gewandes auffängt, um ihn in ihren Schoß aufzunehmen. Ob die herabfallenden goldenen Tropfen Goldmünzen darstellen (nach Horaz, *Carmina* 3,16,1-8) wie auf anderen, meist späteren Gemälden der Zeit (z.B. Tizian um 1554; Madrid, Prado), ist nicht eindeutig zu klären. Hinter der erhöht sitzenden Gestalt öffnet sich eine weite Landschaft mit einzelnen Bäumen im Mittelgrund und einer steilen Anhöhe im rechten Hintergrund.

---

<sup>339</sup> Verheyen 1966, 89 Abb. 9; Stierhof 1994, 32; Ebermeier 2010, 220\*D.

<sup>340</sup> Verheyen 1966, 89 Abb. 10; Stierhof 1994, 32; Ebermeier 1999, 26\*; Ebermeier 2010, 219\*.

<sup>341</sup> Verheyen 1966, 92 Abb. 19; Ebermeier 2010, 222\*D.

<sup>342</sup> Verheyen 1966, 92 Abb. 20; Stierhof 1994, 34\*; Ebermeier 1999, 26\*D; Ebermeier 2010, 223\*.

(14) Ein kleineres Bildfeld an der Decke (o 1; **Abb. 16**)<sup>343</sup> präsentiert die Begegnung zwischen *Antiope* und ihrem göttlichen Liebhaber (110-111) mit dem Bildschema von Satyr und Mänade, das aus Bacchanalien geläufig ist. Dabei bemüht sich die Heroine rechts, wiederum bis auf Arme, Beine und die rechte Brust von Gewändern verhüllt, im Stehen mit der erhobenen Linken einen Schleier über den Kopf zu ziehen, während sie gleichzeitig versucht, den Kopf nach links gewandt, ihr zudringliches Gegenüber mit der ausgestreckten Rechten abzuwehren. Der völlig nackte, sichtlich lüsterne Satyr (mit Hörnern, Tierohren, tierischem Unterleib und einem kleinen Schwänzchen hinten) hat ihr bereits den linken Arm über die Schulter legt und sie mit der rechten Hand in Höhe der Hüfte am Gewand gefasst. Die unmittelbare Wirkung der mythischen Gruppe wird durch keine zusätzlichen Bildelemente gemindert; auch zu den eher seltenen Belegen des Stoffes in anderen Renaissancegemälden (z.B. Correggio, Tizian) gibt es keine Verbindungen.

(15) Schließlich stellt die mittlere Lünette der Südwand (S 2; **Abb. 17**)<sup>344</sup> die Asopostochter *Aigina* dar (113b), wie sie von Zeus als flammendem Feuer verführt wird. Dabei sitzt die Heroine halbrechts in rotem Gewand vor einer dunklen Kulisse aus Felsen und Bäumen mit nackten Armen, die rechte Brust ebenso entblößt wie die kräftigen Beine und – ausnahmsweise – auch den Unterleib, und schaut mit leicht gesenktem Kopf etwas unschlüssig herab in die Glut, die zu ihren Füßen emporlodert. Da der mythische Stoff eher selten dargestellt wird, gibt es noch kein festes ikonographisches Grundschema; die Rechtslastigkeit der Komposition ist unter den übrigen Lünetten mit Liebespaaren die Ausnahme. Das übrige Bildfeld bietet rechts und in der gesamten linken Hälfte den Ausblick in eine weite offene Kulturlandschaft. Kein Wunder übrigens, dass sich das Bild mit dem ‚heißesten‘ Stoff aus Arachnes Katalog genau über dem Kamin des Raumes befindet.

Auf Liebschaften des Poseidon/Neptun aus Arachnes zweiter Sequenz (6,115-120) beziehen sich die übrigen drei sechseckigen Deckenszenen und die restlichen zwei Lünetten. Ohne Darstellung bleiben von den entsprechenden Episoden in Arachnes Teppich die Verwandlung des Meergottes als Hengst bei Demeter/Ceres (vgl. allerdings die spätere Szene mit Kronos/Saturn als Hengst bei Philyra) und als Vogel bei der Gorgone Medousa.

(16) Das kleinere Deckenbild zwischen zweiter und dritter Lünette der Nordwand (n 3; **Abb. 18**)<sup>345</sup> zeigt Neptun als Delphin bei *Melantho* (120b). Dabei umarmt die Heroine, die mit wehenden Haaren da steht, bis auf einen doppelten Gewandbogen in ihrem Rücken völlig nackt, mit beiden Armen das erheblich kleinere Tier, das sich mit seinem Maul ihrer linken Brust nähert. Der Dreizack rechts unten gibt einen klaren Hinweis auf die Identität des göttlichen Verführers.

(17) Im Deckenbild zwischen zweiter und dritter Lünette der Ostwand (o 3; **Abb. 19**)<sup>346</sup> sitzt der Meergott links als bärtiger, fast nackter Flussgott Enipeus auf einem Felsblock, im Profil direkt der Heroine *Tyro* zugewandt (116b-117a), die, ebenfalls nahezu nackt, den rechten Arm liebevoll auf den Rücken des vermeintlichen Geliebten legt. Der links an einem Baumstamm lehrende Dreizack weist auch hier eindeutig auf den beteiligten Gott.

(18) Das Deckenbild zwischen linker und mittlerer Lünette der Südwand (s 1; **Abb. 20**)<sup>347</sup> erfasst die Szene, wie sich rechts der Meergott als Jungstier mit emporgerecktem Hals der Aiolostochter *Melanippe* nähert (115-116a). Diese, bis auf die entblößten Brüste weitgehend bekleidet, sitzt links auf einem Felsblock und blickt dem verwandelten Liebhaber aufgeschlossen entgegen. Der hohe Baum rechts am Bildrand gibt eine belanglose Ergänzung; ein Attribut als Hinweis auf die Identität des göttlichen Verführers fehlt hier.

---

<sup>343</sup> Verheyen 1966, 91 Abb. 16; Stierhof 1994, 35\*; Ebermeier 2010, 221\*.

<sup>344</sup> Verheyen 1966, 92 Abb. 21; Stierhof 1994, 35\*, 38\*; Ebermeier 1999, 27\*D; Ebermeier 2010, 225\*D.

<sup>345</sup> Verheyen 1966, 91 Abb. 15; Ebermeier 2010, 227\*.

<sup>346</sup> Verheyen 1966, 91 Abb. 17.

<sup>347</sup> Verheyen 1966, 91 Abb. 18; Stierhof 1994, 38\*.

(19) Die rechte Lünette an der Ostwand (O 3; **Abb. 21**)<sup>348</sup> zeigt Neptun als Widder bei der Bisaltestochter *Theophane* (117b). Die Heroine sitzt halblinks auf einem großen Stein vor einer dunklen Felskulisse. Dabei blickt sie, völlig nackt, auf den Widder herab, der ihr mit erhobenem Kopf erwartungsvoll entgegenseht, und krault mit der Rechten sein Fell unterhalb des Kopfes. Der schöne Frauenakt, eher von hinten gegeben, sticht durch sein helles Inkarnat und die präzisen Schattierungen qualitativ von Entsprechendem in den übrigen Lünetten ab. Auch die Bildkomposition insgesamt mit dem Kontrast von hellem Akt und dunklem Hintergrund links und dem weiten Prospekt einer offenen, von wenigen Bäumen bestandenen Landschaft rechts ist wohl gelungen.

(20) Die schmale linke Lünette der Südwand (S 1)<sup>349</sup>, über einem Fenster erheblich in der Höhe reduziert, bietet mit dem Liebespaar links vor dunklem Hintergrund und einer weiten hellen Landschaft rechts fast dieselbe Bildkomposition wie die vorangehende Lünette (oder auch die Lünette N 2 mit Leda und Schwan). Auch was die fast nackte Heroine und ihre entgegenkommende Haltung betrifft, so ergibt sich – bei einem deutlichen Qualitätsunterschied beider Darstellungen – nahezu dasselbe Bildschema, hier allerdings mit einem Steinbock als Gegenüber anstelle des für die Bisaltestochter bezeugten Widders. Da diese spezielle Form göttlicher Verwandlung weder im Basistext noch sonst in der mythographischen Tradition der Antike belegbar ist, fällt dieses Bildfeld innerhalb des ganzen Zyklus auffallend aus dem Rahmen.<sup>350</sup>

Auf die Liebschaften weiterer Götter aus Arachnes dritter Sequenz (6,121-128) beziehen sich nur die beiden übrigen Rechteckfelder an der Decke nahe dem großen Mittelbild; Wenn in diesem Zusammenhang Darstellungen zu Apollon als Landmann, zu Apollon als Habicht, zu Apollon als Hirt bei Isse sowie zu Dionysos/Bacchus als Weintraube bei Erigone fehlen, so geht es in all diesen Fällen um eher unbekanntere Mythen.

(21) Das rechteckige Deckenbild nördlich des Mittelbilds (n 2)<sup>351</sup> zeigt rechts den Gott *Apollo*, wie er sich *in Gestalt eines Löwen* (123f.), im Hinterleib niederkauern, mit erhobenem Kopf einer nackten jungen Frau nähert, die links auf einem Fels sitzt, und dabei den linken Vorderlauf auf ihren rechten Oberschenkel legt. Die Heroine, völlig nackt bis auf den Bogenwurf des Gewandes in ihrem Rücken, reagiert auf die Annäherung, indem sie erwartungsvoll auf ihn herabblickt und ihm beide Arme entgegenstreckt. Am rechten Bildrand hängt der Bogen (als typisches Attribut des Gottes) an einem Baumstamm.

(22) Im rechteckigen Deckenbild südlich des Mittelbildes (s 2; **Abb. 22**)<sup>352</sup> galoppiert Kronos/Saturn als Hengst nach rechts, auf seinem Rücken die halbnackte Okeanide *Philyra* davontragend (126). Die nur auf das Liebespaar beschränkte Szene erinnert ikonographisch an das Parallelthema mit Europa auf dem Rücken des Zeusstieres. Zugleich entspricht sie der seit Apollonios Rhodios bezeugten mythischen Situation, wie der Titanenherrscher, von seiner Ehefrau beim Seitensprung überrascht, die Geliebte auf eine Insel im Schwarzen Meer in Sicherheit bringt. Verbindungen zu dem in der Renaissance eher üblichen Bildschema mit dem *Tête-à-tête* des Liebespaares (z.B. Caraglio) gibt es nicht.

Insgesamt beschränken sich fast all diese Szenen aus Arachnes Teppich ohne narrative Zusatzelemente auf die Darstellung des Liebespaares. Bei den Wandlünetten werden die beiden Hauptpersonen überwiegend linkslastig ins Bild gesetzt, vielfach mit einem weiten Landschaftsprospekt im Hintergrund, und bei bekannteren Stoffen (z.B. Europa, Leda, Danaë)

---

<sup>348</sup> Verheyen 1966, 92 Abb. 23; Stierhof 1994, 34\*; Ebermeier 1999, 27\*D; Ebermeier 2010, 226\*D.

<sup>349</sup> Verheyen 1966, 92 Abb. 22; Stierhof 1994, 37; Ebermeier 2010, 226\*D.

<sup>350</sup> Die Lünette S 1 ist als Motivdublette zu N 3 wohl eine Verlegenheitslösung. Daher überzeugt m.E. der Versuch von Verheyen (1966, 94) nicht, eine Vorgabe in illustrierten Ausgaben des *Ovide moralisé* (um 1310/20) aus dem 15. Jahrhundert zu suchen. Vgl. auch die abschließende Bewertung in Abschnitt B 6, S. 90f.

<sup>351</sup> Verheyen 1966, 93 Abb. 26; Ebermeier 2010, 227\*.

<sup>352</sup> Verheyen 1966, 93 Abb. 25; Stierhof 1994, 38\*. Das rechteckige Bildfeld (als Pendant zu Apollo als Löwe) spricht eindeutig gegen eine Darstellung des Meergottes als Hengst bei Demeter/Ceres (6,118f.).

im einfachen traditionellen Bildschema. In den Deckenbildern dominiert das Liebespaar noch mehr; ergänzende Details fehlen hier fast ganz. Zusätzliche Hinweise auf die Identität des verwandelten göttlichen Liebhabers (z.B. mit typischen Attributen wie Adler, Blitzbündel oder Dreizack) gibt es in den Lünetten überhaupt nicht, in den Deckenbildern vereinzelt.

## 5. Das Arachnezimmer IV: Die Bildfelder zum Ausgang der Geschichte

Im Basistext bei Ovid folgten der narrativen Exposition mit den Musterstücken von Athene/Minerva und Arachne zwei vorwiegend deskriptive Abschnitte. Das mythische Geschehen aus dem narrativen Finale (6,129-145) erscheint im Landshuter Bildzyklus in drei Phasen, im Verhältnis zum Basistext mit bemerkenswerter Intensität, relativ ausführlich und auch detailreich dargestellt, in den drei großen Lünetten der Westwand:

(23) Die linke Lünette (W 1; **Abb. 23**)<sup>353</sup> zeigt die **Züchtigung Arachnes** durch die Göttin der Webkunst (132-133). Die Protagonisten der Szene agieren genau im Zentrum des Bildfeldes; Arachne (links) sitzt noch am Webstuhl, in gelblichem Gewand, mit bloßen Füßen und die rechte Hand an dem eben vollendeten Teppich, während sie sich nach hinten umdreht und mit der erhobenen Linken den Angriff der Göttin abzuwehren sucht. Diese steht rechts dahinter, groß und leicht nach vorn gebeugt, in weißem Gewand, auf dem Kopf den Helm mit weißem Helmbusch, über der Brust den goldenen Panzer (mit Medusenhaupt), über dem linken Arm an einem Traggurt den länglichen goldenen Schild (mit großem Medusenhaupt auf der Außenseite). In der erhobenen Rechten hält sie das Weberschiffchen, mit dem sie gerade Arachne am Kopf trifft. Die Gesamtwirkung ergänzt im linken und mittleren Bilddrittel eine dunkle Architekturkulisse, im rechten Drittel der weite Durchblick in eine helle Landschaft mit einem markanten Turm am Horizont.

(24) Der folgende **Selbstmordversuch** erscheint in der mittleren Lünette der Westwand (W 2; **Abb. 24**):<sup>354</sup> Arachne hat sich auf der linken Seite in einer trotzigsten Reaktion auf die demütigende Behandlung durch die Göttin an dem Ast eines Baumes aufgehängt und schwebt nun als Blickfang hoch oben in der Luft (134ff.). Auf der rechten Seite steht Minerva (wieder mit Helm, Brustpanzer und weißem Kleid, weiterhin mit langer Lanze in der Rechten) und wendet sich um zu der fast nackten Unterweltgöttin Hekate (mit fratzenhaftem Gesicht und wirren Schlangenhaaren). Diese übergibt ihr ein kleines Gefäß (Pyxis) mit dem Zaubersaft, der Arachne wieder ins Leben zurückholen und zur Spinne verwandeln soll (139f.). Hinter dem grünblauen Mittelgrund eröffnet sich auch hier wieder eine weite Landschaft.

(25) Die rechte Lünette der Westwand (W 3; **Abb. 25**)<sup>355</sup> bietet als Abschluss des Zyklus **Arachnes Verwandlung** zur Spinne (139ff.). Neben einem schlanken Baum steht halblinks die Göttin (in derselben Erscheinung), mit der Lanze in der Rechten, und hält die Pyxis mit Hekates Zaubersaft noch mit der Linken hoch. Auf dessen Wirkung hin hat Arachne, inzwischen ganz zur Spinne verwandelt, in den weiten Raum rechts ein erstes großes Spinnennetz hineingewoben. Auch hier bildet eine weite Landschaft den Hintergrund, darin halbrechts eine Stadtsilhouette, die vielleicht auf das damalige Landshut zurückweist.

## 6. Zur Bewertung des Arachnezimmers (auch im Vergleich zu den Nebenräumen)

Insgesamt weist das Arachnezimmer ein sehr durchdachtes Konzept auf, zunächst was die bildliche Umsetzung der Stoffe, die im Ovidtext vorgegeben waren, und die Verteilung der Einzelphasen des mythischen Geschehens auf die Bildfelder der Decke und die Lünetten der Wand betrifft. Das zentrale Deckenbild (M) behandelt die Ausgangskonstellation der

<sup>353</sup> Verheyen 1966, 92 Abb. 24; Stierhof 1994, 33; Ebermeier 1999, 27\*D; Ebermeier 2010, 228\*D.

<sup>354</sup> Verheyen 1966, 93 Abb. 27; Stierhof 1994, 33; Ebermeier 2010, 229\*. Zur vermutlichen Bildvorlage für diese und die folgende Lünette aus der Druckgraphik vgl. S. 123.

<sup>355</sup> Verheyen 1966, 93 Abb. 28; Stierhof 1994, 37; Ebermeier 2010, 230\*D.

Geschichte, zwei rechteckige Bildfelder in unmittelbarer Nachbarschaft (w 2/o 2) die Vorbereitung der beiden Hauptpersonen auf den Wettbewerb. Also betreffen drei Bildfelder in der Mitte der Decke die Exposition des Geschehens, während sein Abschluss in den drei Lünetten der Westseite (W 1-3) realisiert wird. Aus diesen sechs Bildfeldern (je drei zu Exposition und Finale) resultiert der erste, vorwiegend narrative Block des Bildprogramms.

Schema 2: Landshut, Arachnezimmer (Gesamtschema des Bildprogramms)  
Bezeichnungen der Lünetten und Deckenbildfelder entsprechend dem Text.

In der gesamten Zone zwischen dem zentralen Mittelbild (M) und den drei Lünetten der Westwand (W 1-3) werden dann Inhalte behandelt, die zusammenhängen mit Minervas Tätigkeit am Webstuhl (eingefangen im rechteckigen Deckenbild w 2). Dabei wird das Thema des fiktiven Hauptbildes aus Minervas Teppich verteilt auf zwei sechseckige Grisaillebilder an der Decke (w 1/w 3), die vier Themen aus den fiktiven Eckbildern einerseits auf jene zwei großen Lünetten (N 1/S 3), die den drei Lünetten der Westwand (W 1-3) unmittelbar benachbart sind, andererseits auf jene zwei sechseckigen Grisaillebilder an der Decke (n 1/s 3), die den zuvor genannten Bildfeldern am nächsten sind. Diese insgesamt sechs Bildfelder zum Teppich der Minerva (zwei zum Hauptbild des Teppichs und vier zu den Eckbildern) ergeben den zweiten, rein deskriptiven Block des Bildprogramms.

Der dritte, ebenfalls rein deskriptive Block des Bildprogramms bezieht sich auf den Teppich der Arachne, dessen Inhalte sich aus jener Tätigkeit ergeben, die im rechteckigen Bildfeld mit Arachne am Webstuhl (o 2) dargestellt wird. Um dieses Zentrum herum gruppieren sich insgesamt dreizehn Bildfelder (also mehr als der Hälfte des Zyklus), die über mehr als die Hälfte des gesamten Raumes verteilt sind. Dabei behandeln die restlichen sieben großen Lünetten der Süd-, West- und Nordwand durchweg bekannte bis sehr bekannte Themen überwiegend aus Arachnes erster Sequenz, die vier kleineren sechseckigen Deckenbilder vorwiegend Themen aus der zweiten Sequenz, die beiden rechteckigen Deckenbilder (n 2/s 2) zwei ausgewählte Themen aus der dritten Sequenz.

Aufgrund der Differenzierung in kleine grisailleartige Deckenszenen und größere farbintensive Wandlünetten fällt es schwer, im Bildprogramm einen halbwegs einheitlichen Stil der künstlerischen Darstellung zu fixieren. Immerhin fällt es auf, dass einige Lünetten mit göttlichen Liebschaften, sei es bei Konzentration auf die Heroine (z.B. Leda N 2, Danaë O 2, Theophane O 3, Aigina S 2), sei es bei konventionellem Bildschema (Europa N 3), eher an die italienische Kunsttradition (z.B. Raffael, Correggio; Giulio Romano, Rosso Fiorentino, Perino del Vaga) erinnern als an die deutsch-flämische Tradition.<sup>356</sup> Diese Beobachtung spricht m.E. auch eher für Herman Posthumus, der vorher länger in Norditalien gearbeitet hatte, als Maler mindestens der betreffenden Lünetten.<sup>357</sup>

Was die Verteilung der Bildthemen über den gesamten Raum betrifft (auch im Blick auf das Verhältnis von Text und Bild sowie die Grundtendenz der Darstellung), so hob schon Georg Spitzlberger zwei wesentliche, sich ergänzende Teilaspekte als für das Gesamtkunstwerk konstitutiv hervor:<sup>358</sup> „Das Bildprogramm des Arachnezimmers ist in eindeutig moralisierender Absicht der Bestrafung der Hoffart gewidmet [...]. Bemerkenswert ist allerdings, dass vom Sageninhalt auch gerade jene Motive der Wirkarbeiten Arachnes in den Lünetten dargestellt werden, in denen sie, was Anstoß bei Athene erregte, Liebesabenteuer von Göttern mit Menschenfrauen darstellte. Für den Landshuter Maler der Renaissance eine Gelegenheit mehr, erotische Szenen mit Darstellungen schöner Weiblichkeit sozusagen gerechtfertigt in die Bildfolge einzubeziehen.“

Tatsächlich ergibt sich auf den ersten Blick ein Übergewicht zugunsten des voyeuristisch ergiebigen dritten Blocks (Teppich der Arachne), dessen Themen übrigens auch im Nachfolgezyklus auf Burg Trausnitz eine Rolle spielen sollten.<sup>359</sup> Allerdings sind in der Stadtresidenz die Stoffe aus dem entsprechenden Textabschnitt (6,103-126) nicht annähernd vollständig im Bildprogramm erfasst; Defizite gibt es vor allem bei den weniger bekannten

---

<sup>356</sup> So hebt Verheyen 1966, 95 die „starke Betonung der Vordergrundgruppen, möglichst auf einem Felsen oder vor einem Baum sitzend“ hervor und sieht bei Leda (N 2) und Theophane (O 3) eine Verbindung mit Correggio. Zu weiterem Vergleichsmaterial aus dem italienischen Cinquecento vgl. Exkurs 2, S. 95ff.

<sup>357</sup> Noch weiter geht Verheyen 1966,95 (speziell im Blick auf Correggio): „Den Maler des Arachneraumes nennt uns keine Urkunde, doch läßt sich auf stilkritischem Wege mit großer Sicherheit sagen, daß es sich um ein Werk des Hermann Posthumus handelt.“

<sup>358</sup> In seinem Beitrag zum geistesgeschichtlichen Hintergrund: Hojer 1994, 169.

<sup>359</sup> Näheres am Ende von Exkurs 2, S. 108f.

Mythen der zweiten und dritten Sequenz. Andererseits deckt der erste Block das in Exposition und Finale der Arachnegeschichte bei Ovid erzählte Geschehen (6,5-69/129-145) nahezu vollständig ab, ebenso wie der zweite Block alle fünf in Minervas Teppich vorgegebenen Stoffe (6,70-102) ins Bildliche umsetzt.

Diese deutlich erkennbare Ponderierung führte dazu, dass sich die ausführenden Künstler (wohl in Absprache mit Beratern und dem Auftraggeber) bei der Realisierung des Bildprogramms in höherem Maße auf jene moralisierenden Textvorgaben konzentrierten, die Arachnes Überheblichkeit und ihre berechnete Bestrafung betonten. Die Voraussetzung, dass diese Konzeption weitgehend dem Weltbild des frühgriechischen Mythos entsprach und wohl auch schon in jener hellenistischen Mythosversion vorlag, die Ovid in seinem Sinne eigenständig veränderte, konnte seinerzeit bei der Planung nicht bekannt sein. Umso wesentlicher ist der Aspekt, dass sich die *moralisierende Grundtendenz* ebenso deutlich in der Ausgestaltung der Nachbarzimmer des Erdgeschosses nachweisen lässt.<sup>360</sup>

Der Mythenkomplex, der im unmittelbar benachbarten *Latonzimmer*<sup>361</sup> vermutlich von Ludwig Refinger illustriert wurde, umfasste als direkte Fortsetzung zum Arachnezimmer weitere Themen aus dem 6. Buch der *Metamorphoses*, insbesondere die Jugendgeschichte der göttlichen Zwillinge Apollon und Artemis/Diana mit den lykischen Bauern (6,317-381; linke Lünette der Nordwand), den Sieg des Apollon in der musischen Konkurrenz gegen Marsyas (6,382-400; Lünetten der Ostwand) und – *last but not least* – die Vernichtung der thebanischen Königin Niobe und ihrer vierzehn Kinder durch die göttlichen Zwillinge auf Veranlassung ihrer Mutter Leto/Latona (6,148-312).<sup>362</sup> Dass dieser Mythos, der mit dem ausgeprägten Grundschema von Überheblichkeit (*hybris*) und Bestrafung (*tisis*) voll und ganz der frühgriechischen Mythenkonzeption entspricht, das Hauptthema des Raumes ist, zeigt nicht nur das Mittelbild mit der Verehrung der Göttin Leto/Latona<sup>363</sup>, sondern auch die vier umgebenden Rechtecke, die das mythische Geschehen von der Lästerung Niobes gegen die Göttin bis zur Tötung ihrer Kinder<sup>364</sup> und dem Selbstmord von Niobes Gatten Amphion umfasst, sondern auch in der linken Lünette der Westwand die Versteinerung der Frevlerin.

Wie im Bildprogramm des benachbarten Latonzimmers von den Sterblichen die den Göttern im Mythos zustehende Verehrung und Hochachtung als Basis der Frömmigkeit eingefordert wird<sup>365</sup>, so betont das Bildprogramm des Arachnezimmers den Mangel an Hochachtung für die Göttin der Webkunst und die Götter insgesamt bei Arachne als entscheidende Voraussetzung ihrer Bestrafung am Ende der Geschichte. Und ebenso wie schon der frühgriechische Mythos eine unmittelbare Verbindung zwischen Hochachtung (*sebas*) für die Gottheiten und Respekt (*aidos*) für Heroen/Heroinnen und einfache Menschen herstellte, so verband unter christlichen Vorzeichen die Kultur der Renaissance das Wohlverhalten (lat. *pietas*, Primäraspekt *reverentia*) gegenüber Gott und der geistlichen Herrschaft mit dem *Wohlverhalten* (lat. *pietas*, Primäraspekt *respectus*) gegenüber der weltlichen Herrschaft, also ganz konkret gegenüber dem Landesherrn und Erbauer der Landshuter Stadtresidenz, Herzog Ludwig X. von Bayern.<sup>366</sup>

---

<sup>360</sup> Vgl. Kronthaler 1987, 91: „Die Bildprogramme des Nemesiszimmers und des Eckzimmers, aber auch des Arachnezimmers und des Latonzimmers stellen den moralisierenden Aspekt in den Vordergrund.“

<sup>361</sup> Zum Latonzimmer: Mader 1927, 246/8 („Kaffeeküche“); Kronthaler 1987, 46-54; Stierhof 1996, 33; Stierhof 1994, 41; Ebermeier 1999, 28-29; Ebermeier 2010, 231-240.

<sup>362</sup> Zum Mythos: Reinhardt 2011, 219 (Einstieg) mit A. 813 (Literatur); Reinhardt 2012, 18-20 (Details).

<sup>363</sup> Stierhof 1994, 43\*; Ebermeier 1999, 28\*; Ebermeier 2010, 231\*.

<sup>364</sup> Stierhof 1994, 46/47; Ebermeier 1999, 28\*; Ebermeier 2010, 232\*/233\*.

<sup>365</sup> So schon Georg Spitzlberger (in Hojer 1994, 169): „Auch die Thematik des Latonzimmers folgt konsequent den übergeordneten Gedankengängen der Räume des Erdgeschosses und greift nochmals die Bestrafung der menschlichen Hybris auf, die sich an der Ehrfurcht gegenüber der göttlichen Mächte [sic!] verfehlt hat.“

<sup>366</sup> Vgl. die Hypothese bei Kronthaler 1987, 91 „Möglicherweise sollte hier [in den Sälen des Untergeschosses] vorwiegend der Verkehr mit den Untergebenen und den Bürgern der Stadt Landshut abgewickelt werden.“

Diese moralisierende Tendenz bestimmt auch das *Nemesiszimmer*<sup>367</sup>, dessen Ausgestaltung traditionell ebenfalls Ludwig Refinger zugewiesen wird, obwohl Vorbilder für diesen Raum in Norditalien (z.B. Mantova, Palazzo Te, Sala delle Aquile) eine Mitwirkung von Herman Posthumus zumindest nahe legen. Das Hauptbild im Zentrum der Decke zeigt Nemesis<sup>368</sup> weniger als die ursprüngliche Schicksalsgöttin, sondern dem Renaissanceverständnis entsprechend als Symbolfigur einer ausgleichenden, vorwiegend strafenden Gerechtigkeit. Als Leitthema erscheinen auch hier Hochmut und Selbstüberschätzung einerseits, Bestrafung und tiefer Fall andererseits. Zu den Einzelstoffen zählt neben realhistorischen Musterbeispielen wie dem lydischen König Kroisos und dem Tyrannen von Samos, Polykrates (nach Herodot, *Historiai* 1,77ff. bzw. 3,39ff.) der Verlauf des Troianischen Krieges vom Parisurteil (rechte Lünette der Nordwand) und dem Raub der Helena bis zum Hölzernen Pferd und der Zerstörung Troias (Westwand, Lünetten 1-3) als mythisches Paradebeispiel für die Gefährdung der Mächtigen und den Untergang eines großen Reiches.<sup>369</sup>

Bei dieser moralisierenden Grundtendenz im Erdgeschoss hat der narrative erste Block mit Exposition und Finale der Arachnegeschichte und der deskriptive zweite Block um den Teppich der Athene/Minerva ikonologisch eindeutig das Übergewicht. Demgegenüber spielt der dritte Block, der sich auf den Teppich der Arachne bezieht, für das Bildprogramm eher eine untergeordnete Rolle, und das ungeachtet der Tatsache, dass die faszinierenden Inhalte der Ovidversion, speziell aus der ersten Sequenz mit den vorwiegend bekannten, voyeuristisch interessanten Liebschaften des Zeus/Iuppiter, quantitativ immerhin in dreizehn der insgesamt fünfundzwanzig Bildfelder eingegangen sind.

Schließlich ist noch auf einige *Inkonsequenzen* in der bildlichen Realisierung gerade dieses deskriptiven dritten Blocks hinzuweisen.<sup>370</sup> Wenn man von der Vertrautheit der Berater mit dem Ovidtext und ihrem Vorsatz ausgeht, diese Textbasis doch einigermaßen angemessen und für den Betrachter auch nachvollziehbar umzusetzen, so ergab das für die drei Sequenzen, in denen Arachnes Teppich bei Ovid beschrieben wird, ein klares Übergewicht zugunsten der Geliebten des Zeus/Iuppiter gegenüber der zweiten und dritten Sequenz, nicht nur was den abnehmenden Umfang schon in der Textvorgabe angeht, sondern vor allem im Blick auf die Bekanntheit der betreffenden Stoffe. Deshalb überrascht es, wenn z.B. das geläufige Geschehen um den obersten Olympier und Antiope als einziges aus der ersten Sequenz nicht in einer Wandlünette, sondern nur in einem der kleineren sechseckigen Grisailles an der Decke (o 1) realisiert wird<sup>371</sup>, während das Geschehen um Poseidon/Neptun und die immerhin aus Hygin (*Fabulae* 188) bekannte Bisaltestochter Theophane nicht nur in einer der großen Lünetten (O 3) mit der textgemäßen Verwandlung des Gottes zum Widder erscheint, sondern noch einmal in der Nachbarlünette (S 1) mit seiner in der antiken Mythentradition nicht belegbaren Verwandlung zum Steinbock.<sup>372</sup>

---

<sup>367</sup> Zum Nemesiszimmer: Mader 1927, 424; Kronthaler 1987, 39-42; Stierhof 1996, 29-30; Stierhof 1994, 12; Ebermeier 1999, 17-21; Ebermeier 2010, 186-191.

<sup>368</sup> Hojer 1994, 180\*; Stierhof 1997, 15\*; Ebermeier 1999, 17\*.

<sup>369</sup> Zum mythischen Hintergrund: Reinhardt 2011, 227-232.

<sup>370</sup> Zur Methode, bei mythischen Bildzyklen nach seinerzeit für Künstler, Berater und Auftraggeber, heute noch für den Mythologen bekannten literarischen Vorgaben zwischen ursprünglicher Konzeption und späteren Veränderungen zu scheiden, sei verwiesen auf meine Vorarbeiten zum Freskenprogramm der ‚Sala dell’Iliade‘ und ‚Sala dell’Eneide‘ in der Villa Valmarana am südlichen Stadtrand von Vicenza: (a) Tiepolos Freskenzyklus zu Vergils Aeneis in der Villa Valmarana. In: Der Altsprachliche Unterricht 50/2, 2007, 62-71; (b) Il ciclo degli affreschi (specialmente sull’Eneide di Virgilio) dipinto da Giovanni Battista Tiepolo nella Villa Valmarana vicino a Vicenza (1757). In: Studi Umanistici Piceni 28, 2008, 295-317.

<sup>371</sup> Diese Inkonsequenz sah schon Verheyen 1966, 94: „So wie die Reihe der Zeuslieben unterbrochen ist durch die Neptuns zu Theophane, so die der Liebschaften Neptuns durch die Darstellung des Zeus und der Antiope.“

<sup>372</sup> Verheyen 1966, 94 vermutet, dass als Variation zu N 3 (Theophane mit Poseidon als Widder) die Lünette S 1 Theophane mit Zeus als Steinbock darstelle. Seiner Begründung („Die Zeuslieben wurden in Landshut sämtlich in den Lünettenfeldern dargestellt“ aaO.) widerspricht allerdings Antiope im Deckenbildfeld o 1.

Weiterhin fällt auf, dass diese Nachbarlünette ein in der Höhe stark reduziertes Bildfeld aufweist, weil das große Fenster darunter nicht mehr Platz ließ. Dieselbe Reduzierung durch ein Fenster darunter findet sich bei einer weiteren Lünette (S 3) mit der Konsequenz, dass sie gegenüber ihrem thematischen Pendant (N 1) nicht im Vordergrund die mythische Bestrafung (dort von Haimos und Rhodope) und oben am Himmel deren göttlichen Initiator (dort Zeus/Iuppiter) zeigt, sondern nur die bestrafte Heroine (hier Antigone als Störchin) ohne die göttliche Initiatorin (Hera/Iuno). Dasselbe Schema findet sich übrigens auch in einem thematisch zugehörigen Deckenbild (s 3) mit der bestrafte Pygmäenmutter (Oinoë bzw. Gerana) als Kranich und der strafenden Göttin (wiederum Hera/Iuno).

Wenn man dies alles in Betracht zieht, so liegt die Vermutung nahe, dass diese Divergenzen darauf zurückgehen könnten, dass bei der ursprünglichen Planung die zwei Fenster in dieser Größe noch nicht berücksichtigt wurden. Dann hätte das Ausgangskonzept insgesamt sieben Wandlünetten mit den erheblich bekannteren Liebschaften des Zeus/Iuppiter vorgesehen, darunter in Lünette O 3 die aus Gemälden Correggios und Tizians geläufige Episode mit Antiope und dem zum Satyr verwandelten Gott (jetzt im Deckenbild o 1) und in Lünette S 1 entweder die spektakuläre Szene mit Asterië und dem Adler (zugleich als motivische und ikonographische Parallele zu Ganymed und Adler) oder die bekanntere Geschichte mit Persephone und ihrem zur Schlange verwandelten göttlichen Vater.

Unter diesen Voraussetzungen hätten die Lünetten O 1 (Amphitryon) und O 3 (Satyr) die menschen- bzw. mischgestaltigen Verwandlungen präsentiert, die Lünetten N 2 (Schwan), N 3 (Stier), O 2 (Goldregen), S 1 (Adler/Schlange) und S 2 (Feuer; bezeichnenderweise über dem Kamin) die tiergestaltigen oder atmosphärischen Verwandlungsformen. Die viel weniger bekannten Liebschaften des Meergottes dürften dann den kleineren Deckenbildfeldern vorbehalten gewesen sein, darunter anstelle der jetzigen Deckenszene mit Antiope und Satyr (jetzt in o 1) die Episode mit der Bisaltestochter Theophane (jetzt in Lünette O 3 bzw. als deren Variante in S 1). Im ursprünglichen Konzept enthalten war sicher schon die selektive Begrenzung von Darstellungen aus der dritten Sequenz bei Ovid auf die beiden übrigen rechteckigen Deckenbilder (n 2/s 2).

## 7. Ergänzung und Kontrast: Arachne in Gedichten von Hans Sachs (1539/1545)

Etwa gleichzeitig mit der Fertigstellung der Landshuter Stadtresidenz legte der Nürnberger Schuhmacher und Poet **Hans Sachs** (1494-1576) zwei Gedichte zum Arachnestoff vor, die, literarisch an Boccaccios seinerzeit berühmte Schrift *De claris mulieribus* (Kap. 18) anschließend, ebenfalls einige Unterschiede zur Ovidversion (6,1-147) aufweisen und die moralisierende Grundtendenz des Landshuter Bildzyklus mit ihrem spezifisch christlich-mittelalterlichen Grundcharakter noch erheblich übertreffen.

### (I) *Aragnes wart zu einer spinnen* (19.2. 1539):<sup>373</sup>

(**historia**) Boc(c)acius thuet schreiben/ in den durchleuchting weiben/ von Aragne der frauen,/ die ihre kuenst lies(s) schauen/ in Asia dem lande, /mit kuenstenreicher hande./ sie erfund in dem leben/ sueptile leinwa(n)t weben,/ durch i(h)r vernunft-anschicken/ (10) erfand sie auch zu stricken/ fischnetz und fögel-garen [= Vögelgarn]./ aber nach etling ja(h)ren/ i(h)r sun kuenstlich erfunde/ zu machen spindel runde,/ zugehörig dem wuercken,/ als noch prauchen die Tuercken/ zu i(h)r tapecereye [= Tapisserien]./ mit den die frau wuerckt freye/ pildwerck von aller varbe./ (20) darmit gros lob erwarbe./ des wurt Aragnes wuetig/ in hoffart übermuetig,/ mit Paladi zu streiten,/ welche vor langen zeiten/ das duch-machen erfande / in Affrica dem lande./ doch lag Aragnes unden/ in kuensten überwunden/ aus dem urteil der gö(t)te./ (30) we(h) that i(h)r das gespot(t)e/ und an eim strang sich hinge,/ das(s) sie der schant entginge./ die götter sich der armen/ in gnad deten erparmen./

<sup>373</sup> Basistext: Hans Sachs. Hrsg. von Adelbert von Keller und E. Goetze. Bd. 22. Stuttgart 1894 (Bibliothek des Litterarischen Vereins 201), Ndr. 1964, 198f. (hier mit leichten Anpassungen des Textes ans Hochdeutsch). Nicht berücksichtigt bei Ballestra-Puech.

verwandleten mit sinnen/ die frauen in ein spinnen,/ das(s) sie pelieb pey leben [= blieb am Leben]/ und thet spinnen und weben/ mit i(h)r kunstreichen hende./ (40) so hat die gschicht ein ende. – (**der beschluß**) da sol man mercken inne:/ wem Got vernunft und sinne/ zu kuensten hat verliehen,/ das(s) er hochmuet sol(l) flihen,/ und keinen man(n) verachten,/ sunder(n) almal betrachten,/ das(s) Got noch sey im leben,/ der eim andren kan(n) geben/ noch groser kunst den(n) i(h)me./ (50) derhalb i(h)m auch nicht zi(e)me,/ seinen n(a)echsten zu neiden,/ das(s) er auch nicht mues leiden/ verachtung, schant und spot(t)e,/ wan(n) es leit als an Gote/ und ist al(le)s gottes-gabe./ wie vi(e)l kuenst einer habe,/ so sint sie doch nicht seine,/ sunder(n) Gottes alleine./ dem sol(l) er drum dancksagen/ (60) und Got die e(h)r heimtragen.

In dieser kürzeren Version wird gleich nach der einleitenden Quellenangabe (Boccaccio, *De claris mulieribus*; bei Hans Sachs in der deutschen Übersetzung von Steinhövel Ulm 1473/Augsburg 1479, Kap. 17)<sup>374</sup> die Künstlerin, die hier wie bei Ovid aus Kleinasien stammt (5), eingeführt als Erfinderin der Leinwand (8)<sup>375</sup>, von Netzen für Fisch- und Vogelfang (11f., nach Boccaccio) sowie der Spindel (13f.; Boccaccio nennt nach Plinius ihren Sohn Closter = Klostër als Erfinder). Als aktuelle Nachfolger in der Kunst des Wirkens bunter Teppiche erscheinen hier die Türken (15-19; unabhängig von Boccaccio). Arachnes großer Ruhm verleitet sie aus Selbstüberhebung zu einer Konkurrenz mit der Göttin der Webkunst (20-23), die hier als Erfinderin der Tuchmacherei vorausgesetzt ist (24-26; die Lokalisierung im fernen Afrika unabhängig von Boccaccio).

Ohne irgendwelche nähere Detailangaben zum Verlauf des Wettbewerbs (entsprechend schon bei Boccaccio) wird dann im Gegensatz zur Ovidversion von Arachnes Niederlage berichtet, die (wie bei den spätantiken Mythographen und Boccaccio) als vernichtend vorausgesetzt wird (27-29, hier zusätzlich aufgrund des Urteils der übrigen Gottheiten, die nach Hans Sachs im Gegensatz zu Ovid oder Boccaccio als Schiedsrichter fungieren). Um nicht nach Hohn und Spott auch noch die Schande zu ertragen, hängt sich die junge Frau auf (30-32) und wird schließlich durch das Eingreifen aller Götter (so nach Boccaccio; bei Ovid nur als Bestrafung durch die göttliche Konkurrentin) in jene Spinne verwandelt, als die sie seither ihre virtuose Webkunst ausübt.

Abschließend gibt der Nürnberger Dichter die ‚Moral von der Geschichte‘ (41ff.; im Wesentlichen nach Boccaccio): In dem Bewusstsein, dass Gott alle ‚Vernunft‘ und auch jede Form von Kunstfertigkeit verliehen hat, solle sich der Christenmensch in Demut üben und jede ‚Hoffahrt‘ meiden, da der himmlische Vater jederzeit einem anderen Menschen noch größere Geistesgaben verleihen könne (42-48). Anstelle des Neids der Göttin in der Ovidversion (6,129ff.) ist also für Hans Sachs der unangemessene Neid gegenüber dem Nächsten wesentlich (49f.). Eine erneute Warnung vor Verachtung, Schande und Spott (51f.) läuft auf den Schlusspunkt hinaus, dass alle Kunst eine Gottesgabe sei, für die allein Gott Dank und Ehre gebühre – im Gegensatz zur Ovidversion, in der Arachne als virtuose und souveräne, im Wesentlichen sich selbst verantwortliche Künstlerin gesehen wurde.

## (II) *Aragne wird inn ein spinnen verwandelt* (10.12. 1545):<sup>376</sup>

(**historia**) Ovidius beschri(e)ben hat/ ein grosse wunderliche that/ inn seym buch der verwandelung/ vonn einer frauen zart und jung,/welche Aragnes wardt genandt;/ die wo(h)nd inn Libia, dem landt./ die selb erfand inn i(h)rem leben/ schneeweiß subtile leinwa(n)dt weben./ dergleich durch i(h)r vernunft anschicken/ (10) erfand sie, mit der hand zu stricken/ fischnetz und auch die vögel-garn,/ so zu der zeyt noch seltsam warn,/ so künstlich, das(s) auch die waltfrauen/ kamen i(h)re arbeyt zu

<sup>374</sup> Boccaccio, *De claris mulieribus*. Deutsch übersetzt von Steinhövel. Hrsg. von Karl Drescher. Tübingen 1895 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 205), 73-75. Näheres in Teil C, Abschnitt 2, S. 122f.

<sup>375</sup> Das in beiden Gedichten auffällige Adjektiv ‚subtil‘ geht wohl auf Christine de Pizan, *L'Epistre d'Othéa* (Kap. 64) zurück; Näheres in Teil C, Abschnitt 2, S. 124.

<sup>376</sup> Basistext: Hans Sachs. Hrsg. von Adelbert von Keller. Bd. 2. Stuttgart 1870 (Bibliothek des Litterarischen Vereins 103), Ndr. 1964, 183-185 (ebenfalls mit leichten Anpassungen im Text ans Hochdeutsches). Vgl. auch Lindemann/Zons 1990, 62; Rieken 2003, 130. Nicht berücksichtigt bei Ballestra-Puech.

schauen,/ dergleich sie vor nie het gesehen./ darzu mit sticken und auff nehen/ wardt ihr geleich in keinem landt./ des wurd Aragnes weyt erkandt/ und auß dem ruhm unsin und wütig/ (20) und in hoffart gar übermütig/ unnd begeret zu ihren zeytten/ mit der göttin Paladi streyten./ welche das tuchmachen erfandt/ vor lengst inn Affrica dem landt/ und bot der an mit kunst ein kampff./ Pallas ob diesem trutz sich rampff/ und fieng an ein deppich zu webn,/ die vier element gleich und ebn/ und die vier windt an die vier endt./ (30) dergleich das gantze firmament./ die planeten sambt dem gestirn./ auch das erdr(e)ich mit allen thiern,/ menschen, viech, vögel und vischen./ mit außerwelten, schönen, frischen/ farben so artlich unnd so ebn./ als ob es thet natürlich leben./ auch würket sie darein besunder/ von den göttern i(h)r krefft und wunder./ geschehen gar vor langen zeyten./ (40) Aragne auff der andern seyten/ würcket ein schön dabetzerey [= Tapiserie]/ von schönen farben mancherley./ darinn wurd Europa gebildet./ wie sie auf einem löwen wildt/ her schwam über das wütend meer./ mit groser kunst durch weise lehr./ iedoch so lag Aragne unden/ von Paladi gar überwunden/ von dem end-urtheyl aller gött./ (50) weh thet Aragne das gespött./ und an eym strange sich erhieng./ darmit sie solcher schandt endtgieng./ die götter thetten sich erbarmen/ inn gnad über die hagedn armen/ und verwandelten da mit sinnen/ die henkend frauen inn ein spinnen./ das(s) sie hernach durch all ihr leben/ hangend thet spinnen unde weben/ mit ihrer künstenreiche hend./ (60) darmit die geschicht hat ein endt. (**der beschluß**) da soll man aber mercken inn./ wem Gott hat kunst, vernunfft und sinn/ durch seine milte genad verliehen./ das(s) er soll allen Hochmut fliehen/ und keinen neben i(h)m verachten./ sünd(er)n allmal mit fleiß betrachten, / das(s) Gott im hymel sey noch leben./ der noch eim andren auch khün geben/ noch viel artlicher künst denn ihm/, (70) derhalb ihm auch mit nichte zi(e)m/ seinen n(a)echsten darumb zu neyden./ das(s) er nit auch darumb muß leyden/ verachtung, schand, schmach, rach und spot(t),/wann es liegt als allein ahn Got/ und ist alles ein Gottes gab./ wie viel künste nun einer hab./ so sindt sie doch all gar nit sein./ (80) sünd(er)n Gott des Herren allein./ dem solle er darumb dancksagen/ (80) und ihm die ehr wieder heim tragen./ das(s) i(h)m kein unrat darauß wachs./ den treuen rat geyt i(h)m Hans Sachs.

Für die umfangreichere zweite Version liegt der Vergleich mit Ovid noch näher, weil er am Anfang explizit als Quelle genannt wird (1-3). Wenn hier in der Exposition (6, vgl. 24) Arachne als Libyerin (statt Lyderin) eingeführt wird, so geht das auf die Angabe im *Mythographus Vaticanus II* 70 zurück.<sup>377</sup> Der in einem Mythos so ungewöhnliche, dafür psychologisch umso interessantere Aspekt ihrer Herkunft aus kleinen Verhältnissen spielt (im Anschluss an Boccaccio) auch bei Hans Sachs keine Rolle, ebenso wenig wie die bei Ovid schon von Anfang wesentliche Komponente der in ihrer Würde verletzten Gottheit (im Rahmen des mythenspezifischen Schicksalsdenkens). Dafür erscheinen hier die ‚Waldfrauen‘ (13) nach Ovids Vorgabe der Nymphen von Tmōlosgebirge und Paktōlosfluss (6,15f.). Wie in der ersten Version, so dominiert auch hier die auf überragendem Können basierende Kunstfertigkeit der Weberin (15-17), ganz ähnlich wie schon bei Ovid (6,6, 11f., 14, 18).

Ganz wie in der ersten Version sind die auslösenden Faktoren für den Wettkampf mit der Göttin Arachnes Ruhmsucht und ihre Selbstüberhebung, die hier nicht weniger maßlos ausfällt (19f.) als bei Ovid (6,24f., 34ff., 50f.), zumal weil, wie schon im früheren Gedicht, wieder die spezifisch christliche Komponente der ‚Hoffahrt‘ (20) als geistliche Hauptsünde (*peccatum capitale*) hinzukommt. Die Verwandlung der Göttin zur alten Frau und ihr Vermittlungsversuch bei Ovid spielen hingegen bei Hans Sachs (und Boccaccio) ebenso wenig eine Rolle wie ihre spätere Epiphanie, die Entschlossenheit zum Wettkampf und die Schilderung der Vorbereitungen. Immerhin gibt es hier, anders als im früheren Gedicht und bei Boccaccio, einige deskriptive Elemente zu beiden Musterstücken, die ja bei Ovid eine zentrale poetologische Bedeutung und auch einen hohen poetischen Reiz hatten.

Allerdings bleiben solche Angaben bei dem begrenzten Interesse des Dichters an mythischen Geschichten aus Ovid<sup>378</sup> hier eher unkonkret und ausgesprochen reduziert. So wird der Streit von Athene/Minerva und Poseidon/Neptun um die Herrschaft in Athen als

<sup>377</sup> Näheres in Teil C, Abschnitt 2, S. 112.

<sup>378</sup> Z.B. Pyramus und Thisbe (Ausgabe Bd. 22, wie Anm. 373, 312f.), Waffenstreit zwischen Ajax und Ulixes (ebd. 452f.), Icarus (ebd. 531f.).

beziehungsreiche Parallele nicht einmal erwähnt. Immerhin hebt Hans Sachs, Ovids Intention durchaus entsprechend, den Teppich der Göttin ausgesprochen breit als wohlgeordneten Kosmos hervor (28-33). Statt der vier warnenden Beispiele und Ovids Signal *pro tam furialibus ausis* (6,84) erfolgt hier nur ein allgemeiner Verweis auf die Wundertaten der Götter (37-39). Ausdrücklich betont wird jedoch neben den Farben die Lebensechtheit des Kunstwerks (34-36) – wie schon bei Ovid (6,73f., vgl. 104). Dafür bleiben wichtige Stichworte wie *augusta gravitate* (6,73), *Victoria* (6,82) und *modus* (6,102) völlig ohne Entsprechung.

Auch für Arachnes Teppich werden Farbenpracht (42) und Kunstfertigkeit der Schöpferin (46) hervorgehoben. Von der breiten Beschreibung bei Ovid wird nur das Einleitungsbeispiel der ersten Sequenz knapp referiert, die Meerfahrt der Europa (43-45; hier nicht auf dem Stier, sondern auf einem wilden Löwen, was wohl den begrenzten mythologischen Horizont des einfachen Schuhmachers/Dichters verraten mag). Dabei entfällt mit allem Übrigen auch die mythenkritische Intention bzw. die Bedeutung der Passage als künstlerisches Kontrastprogramm, also genau das, was bei Ovid zugleich Arachnes Erfolg erklärt.

Umso plausibler erscheint deshalb, wie schon im ersten Gedicht, die vernichtende Niederlage Arachnes, die auch hier wieder durch die göttlichen Schiedsrichter bestätigt wird (47-49). So hängt sich die Weberin auch hier nicht aus Trotz und Empörung über ungerechte Behandlung auf, sondern aus Scham über die Blamage (50f.). Wie schon im ersten Gedicht geht die Verwandlung zur Spinne auf das Mitleid der Götter zurück (53-56), nicht auf eine momentane Gefühlsregung der göttlichen Konkurrentin wie bei Ovid (6,135). Dass Arachne den Rest ihrer Tage in dieser Tätigkeit zubringt, ist der Schlusspunkt (57-60), der ihr bei Ovid von der Göttin prophezeit wurde (6,136-138).

Was Hans Sachs an erzählerischer Dramatik, dichterischer Kreativität und künstlerischer Ingeniosität gegenüber Ovids Vorlage fehlt, versucht er auch im zweiten Gedicht mit seiner ‚*Moral*‘ wett zu machen (61-82), die sich mit dem Fazit des ersten Gedichts bis in den Wortlaut deckt (z.B. ‚kunst, vernunft und sinn‘ 61 und ‚wem Got vernunft und sinne/ zu kuensten hat verliehen‘ I 42f.). Allerdings ergibt sich hier ein erheblich größerer Nachdruck der Argumentation (z.B. ‚Gott in seiner ‚milten genad‘ 63; Steigerung von ‚verachtung, schand und spote‘ I 53 zu ‚verachtung, schand, schmach, rach und spot(t)‘ II 73; besorgte *conclusio* ‚das(s) i(h)m kein unrat darauß wachs‘ 81). Der Name des Dichters bietet den effektvollen Schlusspunkt (Sphragis).

Insgesamt verbindet Hans Sachs in beiden Gedichten die antike Anschauung, Hochmut (griech. *hybris*, lat. *superbia*) als eine schwere Verfehlung zu betrachten (mit fatalen Konsequenzen im Sinne des frühgriechisch-mythischen Schicksalsdenkens), mit der spezifisch christlich-mittelalterlichen Anschauung, dass ‚*Hoffahrt*‘ die erste der christlichen Hauptsünden und Demut die angemessene Grundhaltung eines jeden Christenmenschen sei. Bei Ovid wurde Arachne vor allem deshalb bestraft, weil sie die Autorität der Götter in Frage stellte, und das, obwohl sie nicht weniger fähig war als ihre göttliche Konkurrentin. Bei Hans Sachs hingegen erfolgt die Bestrafung zum Exempel, dass Kunst(fertigkeit), Vernunft und rechter Sinn als Gaben der göttlichen Gnade den Menschen in Versuchung führen können, seinem sündigen Hochmut zu erliegen und in dem Mitmenschen auch Gott selber zu verachten. So lebte Hans Sachs dank seinen christlich-mittelalterlichen Wurzeln im Anschluss an Boccaccio noch in einer ganz anderen Welt als die Künstler und der Auftraggeber des Landshuter Zyklus mit ihrer grundsätzlich eher aufgeklärten Geisteshaltung, die viel stärker von Renaissance und Manierismus in Italien beeinflusst war.

## Exkurs 2:

### Bildzyklen zu ‚Amori degli Dei‘ bzw. ‚Amori di Giove‘ im Cinquecento

In diesem Exkurs geht es vorwiegend um die indirekte Rezeption eines bestimmten Teilbereichs der Arachnegeschichte in einem begrenzten Zeitraum vorwiegend der italienischen Kunstgeschichte, genau genommen um Bildzyklen zu den Themen ‚Liebschaften der Götter‘ (*Amori degli Dei*) oder ‚Liebschaften des Zeus/Iuppiter‘ (*Amori di Giove*), die im Verlauf des Cinquecento, etwa zwischen 1520 und 1600, entstanden sind. In diesem Zusammenhang gewann der große Katalog aus Arachnes Teppich (6,103-126) als literarischer *locus classicus* für jede spätere Beschäftigung mit dem Liebesleben der antiken Götter eine grundlegende Bedeutung. Dabei beschränkt sich das Folgende ohne Anspruch auf umfassende Berücksichtigung des Materials auf einige repräsentative Beispiele.

Herman Posthumus war, bevor er nach Landshut kam, an der Ausgestaltung des Palazzo Te in **Mantova** beteiligt und hatte somit direkte Kontakte zum Leiter des Projekts, dem großen Giulio Romano, der sich parallel zu dieser Tätigkeit auch schon mit der Thematik ‚Amori di Giove‘ beschäftigte, vermutlich in Auseinandersetzung mit früheren Entwürfen zu demselben Thema von Perino del Vaga, die Gian Giacomo Caraglio um 1527/30 teilweise in eine Kupferstichfolge umgesetzt hatte. Aus seiner Zeit in Mantova kannte der Niederländer wohl nicht nur diese Kupferstiche und die entsprechenden Aktivitäten von Perino del Vaga und Giulio Romano, sondern unmittelbar aus der fürstlichen Sammlung der Gonzagas auch jene vier Bilder, die Antonio Allegri gen. Correggio etwa zehn Jahre früher, zwischen 1530 und 1534, zu dieser Thematik für Federico II., Duca di Mantova, gemalt hatte.

Wenn also die Grundidee zum Gesamtkomplex der Landshuter Stadtresidenz auf jener Reise entstand, die Herzog Ludwig X. von Bayern 1536 nach Norditalien und speziell nach Mantova unternommen hatte, so dürfte die Grundidee zur Ausgestaltung speziell des Arachnezimmers in der Landshuter Residenz neben dem Stukkateur Benedetto Bartoldo gen. Pretini vor allem Herman Posthumus und seinen aus Mantova mitgebrachten Vorkenntnissen zu verdanken sein. Die literarische Keimzelle war wiederum jener Katalog von göttlichen Liebschaften aus dem Teppich der Arachne, der schon in der Literatur und Bildenden Kunst von der römischen Kaiserzeit bis zur Spätantike so nachhaltig gewirkt hatte.<sup>379</sup>

#### a. Perino del Vaga/Caraglio, ‚Amori degli Dei‘ (1527/30)

Gian Giacomo **Caraglio** (1500/05-1565), geboren in Verona, als Kupferstecher tätig vor allem in Parma, hatte schon um 1524 nach Entwürfen von Rosso Fiorentino einen Zyklus über die mythischen Heldentaten des Hercules (*Fatiche di Ercole*) herausgebracht<sup>380</sup>, im Jahr 1526 nach Entwürfen desselben Künstlers einen Zyklus über die Götter der Antike (*Dei antichi*).<sup>381</sup> Um 1527/30 entstand nach entsprechenden Vorentwürfen ein weiterer Kupferstichzyklus zum Themenkomplex ‚Liebschaften der Götter‘ (*Amori degli Dei*), dessen ikonographische Vorgaben nicht weniger intensiv auf die Kunst der Hochrenaissance und des beginnenden Manierismus wirkten.<sup>382</sup> Die Vorlagen hatte in diesem Fall der Florentiner Perino del Vaga (1500/01-1547) geliefert, neben Rosso Fiorentino und Giulio Romano einer der wichtigsten Wegbereiter des Manierismus. Im Sinne dieser neuen Stilrichtung entstanden seine z.T. höchst ungewöhnlichen Bildentwürfe 1523/27 unter dem bezeichnenden Titel ‚Laszivitäten‘ (*Lascivie*), zu dem wohl Vagas Wegbegleiter in Florenz, der Literat Pietro Aretino,<sup>383</sup> seinen

<sup>379</sup> Näheres schon in Exkurs 1, S. 52ff.

<sup>380</sup> The Illustrated Bartsch 28 (Formerly Volume 15, Part 1). Italian Masters of the Sixteenth Century. Edited by Suzanne Boorsch and John Spike. New York 1985, 183-188.

<sup>381</sup> The Illustrated Bartsch, wie Anm. 380, 101-120, 121-182 (spätere Versionen).

<sup>382</sup> Teilabdruck in: The Illustrated Bartsch, wie Anm. 380, 86-100.

<sup>383</sup> Vgl. das Kupferstichportrait Caraglios (nach Tiziano?): The Illustrated Bartsch, wie Anm. 380, 203.

Teil beigetragen hatte. Die figurenreichen, kompositionell dynamischen Einzelbilder konzentrierten sich auf pikante mythische Situationen in ausgesprochen erotischen Positionen und Konstellationen, z.T. fast schon im Grenzbereich zur Pornographie.

Neben dieser spezifisch manieristischen Tendenz verfolgte der Zyklus das Ziel, ein möglichst breites Spektrum von göttlichen Liebhabern (Saturn, Iuppiter, Neptun, Pluto, Vulcanus; Apollo, Mercurius, Mars, Bacchus, Amor; Pan, Vertumnus, Ianus; zusätzlich Hercules als halbgöttlicher Heros) und göttlichen Geliebten (Philyra, Doris; Diana, Venus, Ceres, Proserpina; Pomona) zu präsentieren, teils in Liebesszenen ausschließlich zwischen Gottheiten, teils unter Beteiligung von Heroinnen (Io, Antiope, Aigina; Daphne, Herse, Erigone; Deïaneira; Psyche; zusätzlich der Heros Hyakinthos). Vom Themenspektrum her wurde auf traditionelle Standardstoffe wie Europa, Danaë und Leda offenbar bewusst verzichtet, hingegen eher am Rande liegende Liebschaften aus den *Metamorphoses* des Ovid (z.B. Vertumnus und Pomona: 14,623-771; Apollon und Hyakinthos als päderastisches Exempel: 10,162-219) und des Apuleius von Madaura (Amor und Psyche: 4,28-6,24) in den Zyklus aufgenommen. Im Folgenden werden zunächst jene vier göttlichen Liebschaften, die auch schon im Arachnekatalog eine Rolle spielten, genauer besprochen:

(a) **Zeus/Iuppiter und Antiope (Abb. 26):**<sup>384</sup> Links nähert sich der Gott, völlig nackt, zum Satyr verwandelt (Bockshörner, tiergestaltiger Unterleib), aufrecht und mit steil gestelltem Penis der schlafenden Nykteustochter rechts, die in hinreißender Nacktheit und unschuldiger Ahnungslosigkeit für Blicke und Phantasie des Bildbetrachters voll zugänglich ist, zumal ihr Gegenüber gerade mit beiden Händen den Schleier um ihren Kopf als letzte Verhüllung wegzieht; Fazit: männlicher Voyeurismus pur. Das an Figuren und Details überreiche Bild ergänzt rechts unten der Adler (als Attribut des beteiligten Gottes). Links unten ruht entspannt der Liebesgott Amor, mit dem Blitzbündel spielend (ein weiterer Hinweis auf den verwandelten Gott); zu seinen Füßen am Boden liegen Köcher und Bogen.

(b) **Zeus/Iuppiter und Aigina (Abb. 27):**<sup>385</sup> Der ähnlich figurenreiche Kupferstich, in der Forschung bisher auf die Begegnung von Iuppiter und Semele bezogen (*Metamorphoses* 3,253-315), entspricht allerdings im Bildtitel ‚Giove in Fiamma‘ genau der Ovidformulierung „als Feuer täuschte er die Asopustochter“ (*Asopida luserit ignis* 6,113) aus der Arachnegeschichte.<sup>386</sup> Halbrechts wendet sich der nackte bärtige Gott voll seiner Geliebten zu, die, ebenfalls völlig nackt, sich ganz und gar mit ihm vereinigt, vertrauensvoll zu ihm hinblickend, den rechten Arm auf seine Schulter gelegt, den linken Arm entspannt nach hinten zurückgenommen. Um das Paar herum lodern Flammen empor (als Realisierung der speziellen Verwandlungsform des Gottes). Rechts unten äugt der Adler (als Hinweis auf den beteiligten Gott) direkt zur Liebesszene empor, mit dem rechten Vorderlauf das Blitzbündel haltend (ein weiterer Hinweis auf Iuppiter). Links unten ist der kleine geflügelte Liebesgott (mit Bogen in der Linken, hinter sich den Köcher) in voller Aktivität dargestellt (analog zur intensiven Liebesszene in der oberen Bildhälfte).

(c) **Kronos/Saturn und Philyra (Abb. 28):**<sup>387</sup> Links im Bild steht die Okeanostochter, von hinten gesehen, bis auf ein Tuch in ihrem Rücken ganz nackt da. Vor ihr bäumt sich der zum Hengst verwandelte Gott auf, mit dem Kopf ihr ganz nah und liebevoll zugewandt, während sie ihr Gegenüber mit der Rechten zwischen den Vorderläufen streichelt und ihm die Linke um den Hals legt. Als Ergänzung hält rechts unten der geflügelte Liebesgott Amor, schalkhaft

---

<sup>384</sup> The Illustrated Bartsch, wie Anm. 380, 87; *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*. AK Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti 2005/06, 94\*. Eine weitgehende Motivparallele bietet aus derselben Serie Caraglios Kupferstich ‚Diana e Pan‘: AK *Mythologica* 161\*.

<sup>385</sup> AK *Mythologica*, wie Anm. 384, 159\* (gedeutet als Giove e Semele).

<sup>386</sup> Gegen Semele spricht auch das intakte Blitzbündel in den Fängen des Adlers, die Intensität der Vereinigung des Paares und die eher entspannte Haltung der Heroine.

<sup>387</sup> The Illustrated Bartsch, wie Anm. 380, 100; AK *Mythologica*, wie Anm. 384, 166\*. Vgl. auch den Kupferstich zu Saturn und Philyra aus dem Illustrationszyklus von J.U. Krauss (Augsburg 1690) S. 136.

auf die Liebesszene in der oberen Bildhälfte zurückschauend, mit beiden Händen den Stiel der Sense (als traditionelles Attribut des beteiligten Gottes) senkrecht nach oben.

(d) **Dionysos/Bacchus und Erigone (Abb. 29):**<sup>388</sup> Links sitzt in lockerer Haltung der jugendliche Weingott, nackt bis auf ein Tuch um die Lenden, das Haar mit Weinlaub und einer großen Traube geschmückt (zugleich Realisierung seiner Verwandlung, ebenso wie die Traube links unten zu seinen Füßen), und legt der Heroine liebevoll den Arm auf den Rücken. Mit der erhobenen Rechten zieht er ihr gerade das Gewand nach oben weg, so dass sie ihm nun völlig nackt gegenüber sitzt, den rechten Unterschenkel und die linke Hand auf seinen linken Oberschenkel gelegt, mit der Rechten auf einen knorrigen Weinstock deutend, der am linken Bildrand als weiteres Attribut des Gottes zu erkennen ist. Zu Füßen des Paares blickt ein Löwe bzw. Leopard zu ihnen empor (als weiteres Attribut des Weingottes).

Dass in Caraglios Kupferstichzyklus die erotischen Szenen mit Philyra und Erigone (beide Stoffe später auch im Arachnezimmer in Landshut) ebenso unmittelbar durch Ovids Arachnekatalog angeregt sind wie die beiden Entsprechungen mit Antiope und Aigina, wird auch durch den Umstand nahe gelegt, dass alle vier Stoffe bis dahin in der Renaissancekunst so gut wie keine Rolle spielten, ganz im Gegensatz zu ihrer späteren Bedeutung als Bildthemen im Übergang zu Manierismus und Barock. So behandelte Antonio Allegri (um 1494-1534), nach seinem Geburtsort in der Emilia Romagna Correggio genannt, schon um 1530 das mythische Geschehen um Antiope im Anschluss an Caraglios Kupferstich in einem hinreißenden Einzelgemälde (um 1528)<sup>389</sup>, in dem der Satyr mit seinem dunklen Inkarnat zu der als Blickfang in der Bildmitte ahnungslos schlafenden, völlig nackten Heroine herantritt, während rechts unter ihr der kleine geflügelte Liebesgott ruht. Denselben Mythos stellte wenig später auch Tizian in einem großen Breitformat dar (um 1540).<sup>390</sup>

Wichtig für Correggio wurde noch ein weiterer Stoff aus Caraglios Zyklus, der, in Ovids *Metamorphoses* recht breit behandelt (1,588-624)<sup>391</sup>, in der Renaissancekunst bisher kaum eine Rolle gespielt hatte, doch von Caraglio gleich in zwei Varianten behandelt wurde:

(e) **Zeus/Iuppiter als Wolke überwältigt Io:**<sup>392</sup> Halbrechts in der Diagonale liegt die völlig nackte Heroine in Rückenlage und empfängt zwischen ihren auseinander gehenden Beinen den ebenfalls nackten Gott, der sie bei der Vereinigung umarmt und küsst; über ihm die Wolken seiner Metamorphose. Oben links erkennt man Artemis/Diana (mit Mondhörnchen) als Realisierung der plötzlichen Dunkelheit am helllichten Tag. Witziges Detail am Rande: der Adler (als Attribut Iuppiters) ist unter Ios Körper eingeklemmt; unten rechts verfolgt der kleine Liebesgott Amor (mit Köcher) die über ihm ablaufende *love-story*. Die Drastik der Darstellung bei der eher unvermittelten Vereinigung des Paares entspricht durchaus Ovids Formulierung „und raubte ihr die Ehre“ (*rapuitque pudorem* 1,600).

(f) **Zeus/Iuppiter hat Io zur Kuh verwandelt:**<sup>393</sup> Halbrechts sitzt der Gott in menschlicher Gestalt, völlig nackt; das Blitzbündel (als typisches Attribut) liegt auf seinem rechten Oberschenkel. Dass der Adler (ebenfalls als Attribut) wiederum unter der Heroine eingeklemmt ist, ergibt hier einen ähnlich witzigen Effekt; in der rechten oberen Bildecke schwebt Amor (als Hinweis auf die *love-story*). Links wendet sich die weitgehend bekleidete

---

<sup>388</sup> The Illustrated Bartsch, wie Anm. 380, 91; Elena Parma Armani, Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo. Genova 1986, 71 A.70; Werner Hofmann (Hrsg.), Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. AK Wien, Künstlerhaus 1987, 253 no. 36.

<sup>389</sup> Gemälde (190x124) Paris, Louvre: L'opera completa del Correggio. Presentazione di Alberto Bevilacqua, Apparati critici e filologici di A.C. Quintavalle. Milano 1970, Tav. 40\*; Michael Jacobs, Mythological Painting. Oxford 1979, 14\*; AK Correggio 2008, wie Anm. 92, 51\*.

<sup>390</sup> Gem(196x385) Paris, Louvre: Angelo Walther, Tizian. Leipzig 1978, Taf. 29\*; Jacobs 1979, wie Anm. 389, 125\*; Ugo Fasolo, Tizian. Firenze 1980, 44\*; Marion Kaminski, Tiziano Vecellio. Köln u.a. 1998, 65\*; Paul Joannides, Titian to 1518. New Haven/London 2001, 183\*; Claude Phillips, Tizian. London 2008, 103\*.

<sup>391</sup> Ausführliche Interpretation: Reinhardt 2012, 400f.

<sup>392</sup> AK Mythologica, wie Anm. 384, 162.

<sup>393</sup> The Illustrated Bartsch, wie Anm. 380, 86; AK Medusa, wie Anm. 388, 253 no. 33.

Mondgöttin (wiederum mit Mondhörnchen) zum Gehen, zurückschauend zu dem göttlichen Verführer und einen Stab in der Rechten haltend. Mit der nach vorn erhobenen Linken gebietet sie den Wolken zu weichen, vielleicht auch schon mit Blick auf die demnächst zu erwartende Göttergattin Hera/Iuno. Hinter ihr steht die Inachostochter, entsprechend Ovids Textvorgabe (1,610-612) bereits vollständig in eine besonders schöne Kuh verwandelt.

b. Correggio, ‚Amori di Giove‘ (1530-34)

Im Übergang zwischen Hochrenaissance und Manierismus malte Correggio um 1530/34 seine ‚Amori di Giove‘ für Federico II. Gonzaga, seit 1530 Duca di Mantova. Dieser Gemäldezyklus, qualitativ ein einmaliges Ensemble, umfasste insgesamt vier Einzelbilder.<sup>394</sup> Dabei wurde der besprochene erste Entwurf von Caraglio zum Ausgangspunkt von Correggios hinreißendem Gemälde *Giove ed Io*.<sup>395</sup> Allerdings ist diese zweite bedeutende Behandlung der speziellen mythischen Situation im Verlauf der italienischen Renaissance, künstlerisch gesehen, weniger als Nachfolge denn als Gegenentwurf zu Perino del Vaga bzw. Caraglio einzuordnen. Den Gesamtrahmen bildete die Wiederentdeckung weiblicher Schönheit und Sinnlichkeit in der italienischen Renaissance, allerdings bei Perino del Vaga bzw. Caraglio primär im Blick auf Erotik und Laszivität, bei Correggio verbunden mit ebenso viel Ästhetik und Kultiviertheit wie Intensität und Intimität.

Das Hochformat, das in typisch ‚klassizistischer‘ Konzentration und Reduktion nur auf die beiden Protagonisten alle weiteren Personen und sonstigen Details aus Caraglios Kupferstich beiseite lässt, zeigt im Vordergrund die nackte Heroine als attraktive reife Frau<sup>396</sup>, wie sie, halb von hinten gesehen, in sitzender Haltung mit hingebungsvollem Aufblick den Göttervater empfängt, entschieden entspannter, als es nach der Darstellung bei Ovid (1,597-600) zu erwarten wäre. Das helle Inkarnat ihres wohlproportionierten Körpers findet seine Ergänzung in dem weißen Laken, auf dem sie sich niedergelassen hat. Im Kontrast dazu steht der dunkelbraune Untergrund (mit großer Bodenvase rechts), darüber das unruhige dunkle Gewölk, in das sich der Göttervater verwandelt hatte. Auf der breiten schwärzlichen Wolkentatze, die sich von links um ihren schönen Leib legt und auf den ersten Blick eher bedrohlich wirkt, lässt Io ihren ausgestreckten linken Arm ruhen. Unmittelbar über ihrem im hellen Profil gegebenen Kopf erscheint im diffusen Dunkel das schemenhafte Gesicht ihres göttlichen Gegenübers, das sich zu einem ersten Kuss herabneigt. Die wunderbare Ausgewogenheit und Sinnlichkeit dieser Mythenzene aus der Hochrenaissance findet im Übergang zwischen *Fin-de-siècle* und Jugendstil ihre aufgeklärte Entsprechung in Gustav Klimts Gemälde *Liebe*<sup>397</sup> mit dem harmonischen Portrait eines bestimmten, einander ganz nahe zugewandten Paares aus der damaligen Wiener Gesellschaft.

Correggios hochformatiges Pendant *Ratto di Ganimede*<sup>398</sup> bietet als päderastische Entsprechung das schon in der antiken Tradition vorgegebene Paradebeispiel des troianischen

---

<sup>394</sup> Dazu grundlegend Egon Verheyen, Correggio's ‚Amori di Giove‘. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29, 1966, 160-192. Vgl. auch Lorenz Dittmann, Correggio. In: ds., Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung. Paderborn (u.a.) 2001 (ikon Bild + Theologie), 51-74.

<sup>395</sup> Gem (163x74) Wien, KHM 64: Correggio 1970, wie Anm. 389, Tav. 63\*; Jacobs 1979, wie Anm. 389, 19\*; AK Correggio 2008, wie Anm. 92, 137\*.

<sup>396</sup> Ähnlich wie schon Correggio im Zyklus ‚Amori di Giove‘ bei Danaë bzw. Leda, so macht der italienische Klassizist Giuseppe Patania (1780-1852) im Gemälde *Io baciata da Giove* (75x100; um 1830; Palermo, Galleria Municipale) aus der Heroine ein kleines Rokoko-Mädchen: Angelo Ottino Della Chiesa, *Il Neoclassicismo nella Pittura Italiana*. Milano 1967, 76\*; *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*. AK Milano, Palazzo Reale 1992, 171\*.

<sup>397</sup> Gem (60x44) 1895. Wien, HistMusStadt: Gottfried Fliedl, Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt. Köln 1994, 34\*; Klimt und die Frauen. AK Österreichische Galerie Belvedere Wien 2000/01, 227\*.

<sup>398</sup> Gem (163x71) Wien, KHM 59: Correggio 1970, wie Anm. 389, 62\*; Jacobs 1979, wie Anm. 389, 56\*; AK Correggio 2008, wie Anm. 92, 133\*.

Königssohnes, der vom Zeusadler als künftiger Mundschenk zum Olymp entführt wurde. Die besondere Akzentuierung liegt hier darin, dass der Gott in seiner einheitlich dunklen, als Silhouette fast bedrohlich wirkenden Verwandlungsform nicht einen Jüngling in das lichte Blau des Himmelsraumes emporträgt, sondern einen Knaben, der, mit seinem unschuldigen Murillo-Gesicht zum Bildbetrachter zurückblickend, sich mit beiden Händen im Gefieder des Zeusadlers festklammert. Dass sein weitgehend nackter Körper von einem roten Tuch nur unvollständig verhüllt ist, während die Beine im Aufschwung der rasanten Entführung nach hinten gehen, mag durchaus päderastische Phantasien ansprechen. Die manieristisch kühne Fluggruppe schwebt über einer weiten Landschaft mit dunkelblau in der Ferne verschwimmendem Gebirgszug, einer hellbraunen Felsklippe im Mittelgrund, dem einheitlich dunkelbraunen Untergrund und einem einzelnen, filigranartig gestalteten Baum am linken Bildrand. Als einzige figürliche Ergänzung setzt unten links der weißliche Hund, seinem jungen Herrn nach oben hinterherblickend, die bei der Entführung durchweg vorgegebene Jagdsituation voraus.

Man hat zu diesen beiden extremen Hochformaten, die als Paar ein reizvolles Komplementärprogramm von heterosexueller und homosexueller Erotik bieten, die interessante Hypothese geäußert, sie könnten für die Schmalseite eines Zimmers mit Mittelfenster konzipiert gewesen sein, etwa für das Schlafzimmer des Landesherrn, der, als sinnlich-lasziver Duca di Mantova noch in Verdis Oper *Rigoletto* (1851) verewigt, sicher in Liebesdingen kein Kostverächter war. Da allerdings Vasari berichtet<sup>399</sup>, die beiden anderen Bilder des Zyklus seien von Federico II. Gonzaga für Karl V. in Auftrag gegeben worden, fällt diese Hypothese eher unter das Motto: *se non è vero, ma ben trovato*.

Die beiden Breitformate behandeln zwei Standardthemen aus dem Arachnekatalog und der Mythentradition, ohne dass es noch aus der antiken Literatur jeweils einen bestimmten *locus classicus* gäbe. Die Begegnung zwischen dem zum Goldregen verwandelten Gott und der argivischen Heroine *Danaë*<sup>400</sup> ist so inszeniert, dass nicht ein Turm (wie seit Horaz) oder gar ein unterirdisches Gebäude (wie seit den frühen Mythographen, z.B. Pherekydes fr. 10) den Rahmen des Geschehens bieten würde, sondern das Schlafzimmer in einem Palast (über der breiten Bettstatt ein üppige Drapierung in Tizianrot) mit weitem Ausblick ins Freie (ganz links) über einen breiten Turm bis zum lichten hohen Himmel. Auf beigefarbenen Polstern und weißen Laken ruht ganz gelassen die Akrisiostochter, in Brustpartie und Gesichtsausdruck so mädchenhaft zart, als sei sie einem späteren Rokokogemälde Bouchers entnommen, und schaut, den Kopf leicht gesenkt, ihren linken Arm lässig auf das seitliche Polster gestützt, hinab auf die flache Bauchpartie und den Schoß, in den von oben aus einem rötlichen Wolkenballen der Goldregen herabfällt. Um ihn ganz bei sich aufzunehmen, zieht sie mit der ausgestreckten rechten Hand das verhüllende Tuch noch weiter beiseite.

Dabei sekundiert ihr der jugendliche Amorknabe links, der nicht weniger entspannt auf der Kante des breiten Lagers sitzt und, gebannt wie sonst meist Danaë selbst, zu dem göttlichen Segen emporblickt. In der rechten unteren Bildecke rundet ein Duo von Putten (wie aus Raffaels *Madonna Sistina* in Dresden) die Darstellung ab, völlig in seine Tätigkeit versunken, einen Pfeil an einer Tafel aus Stein zu schärfen, ohne vom Geschehen im Zentrum Kenntnis zu nehmen; ganz unten rechts im Vordergrund liegt auf einem niedrigen Tisch ein Köcher mit weiteren Pfeilen. Anders als bei Io besteht die besondere Note des Bildes in der reizvollen Mädchenhaftigkeit der Heroine, die hier nicht vom göttlichen Partner, sondern von dem jugendlichen Liebesgott und seinen beiden kleinen Begleitern flankiert wird. Was die

---

<sup>399</sup> Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Introduzione di Maurizio Marini. Roma 1991 (I Mammut 4), 573: „...due quadri in Mantova al duca Federigo II, per mandare a lo imperatore, cosa veramente degna di tanto principe“ (im Blick auf Leda und Danaë); Giorgio Vasari, *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Übersetzung [...] von Trude Fein. Zürich 4. Aufl. 1989, 351.

<sup>400</sup> Gem (161x193) Roma, Galleria Borghese 125: Correggio 1970, wie Anm. 389, Tav. 60/1\*; Jacobs 1979, wie Anm. 389, 57\*; AK Correggio 2008, wie Anm. 92, 135\*.

Darstellungen von Io und Danaë miteinander verbindet, ist die hohe Ästhetik und Kultiviertheit der Atmosphäre, die ausgeprägte Sinnlichkeit und Intensität des Geschehens, aber auch der Einblick in eine überaus intime Situation.

Auf dem breitformatigen Pendant, gleichzeitig dem vierten Bild des Zyklus, wird das pikante *Tête-à-tête* zwischen dem als Schwan erscheinenden Göttervater und der spartanischen Heroine **Leda** dargestellt<sup>401</sup>, allerdings diesmal nicht in einer Szene, sondern im Rahmen eines Simultanbilds gleich in drei Einzelphasen. Am rechten unteren Bildrand erfolgt die erste Annäherung zwischen dem Gott und der Thestiostochter. Das nackte junge Mädchen reagiert ganz schamhaft und noch völlig zurückhaltend auf den Schwan, der auf der Oberfläche des Flusses Eurotas über dem dunklen Wasser seine Flügel ausbreitet.

Die Vereinigung zwischen beiden ist eindeutig der Blickfang im zentralen Vordergrund. Dabei hat sich der Schwan zwischen Ledas auseinander genommene Beine geradezu hineingedrängt und erhebt den schlanken Hals nach oben zu einem ersten Kuss. Das Mädchen, auch hier völlig nackt, sitzt auf einem hellen Tuch vor dem Stamm eines hohen Baumes und einer weiteren lichten Baumkulisse, stützt sich mit ihrem rechten Arm nach hinten ab, legt den ausgestreckten linken Arm auf den rechten Schwanenflügel und blickt voll Hingabe auf den verwandelten Gott herab. Von Gesicht her erinnert sie an ihre stehende Vorgängerin aus dem seinerzeit berühmten, im Original längst verschollenen Gemälde von Leonardo da Vinci.<sup>402</sup> Ähnlich wie im Pendant mit Danaë sitzt links vor einer weiten baumbestandenen Landschaft mit bergigem Horizont der jugendliche Amorknabe ganz entspannt beim Leierspiel seitlich unter demselben Baum; zu seinen Füßen agiert wiederum ein völlig in sich versunkenes Duo von Amorini.

In der dritten Szene halbrechts schaut die nackte Heroine, leicht gebückt im seichten Wasser des Eurotas stehend, die linke Hand auf den Ufersaum stützend, dem oben davonfliegenden Schwan hinterher. Eine hinter ihr stehende Dienerin in rotem Gewand reicht der jungen Herrin ein großes weißes Laken; eine zweite links davon am Fuße des hohen Baumes, ebenfalls in dichte Kleider gehüllt, hält ein blaues Gewand bereit. In dem beseelten Gesichtsausdruck der vom Gott beglückten Heroine realisiert sich nach Annäherung und Vereinigung in dieser dritten Phase für den Bildbetrachter ein Männertraum.

In seiner Vita des Correggio referiert Giorgio Vasari das bemerkenswerte Urteil eines nicht weniger berühmten Künstlerkollegen über diese beiden Breitformate des Zyklus:<sup>403</sup>

Giulio Romano äußerte beim Anblick dieser Gemälde, er habe niemals ein in solchem Maße qualitativvolles Kolorit gesehen, dass er es damit vergleichen könne. Das eine war eine nackte Leda, das andere eine Venus [= Danaë], in einer so weichen Nuanciertheit gemalt (*si di morbidezza colorito*) und mit solchen Schattierungen des Inkarnats ausgearbeitet (*d'ombre di carne lavorato*), dass sie nicht aus Farben, sondern aus Fleisch zu bestehen schienen; Auf dem einen Gemälde [der Leda] war eine wunderbare Landschaft (*un paese mirabile*) zu sehen; es gab keinen Maler in der Lombardei, der diese Dinge besser machen konnte als er. Auch die Haare waren so lieblich in der Farbe (*si leggiadri di colore*) und in einer so vollendeten Reinheit durchgezogen und ausgeführt (*con finita pulitezza sfilati e condotti*), dass man nichts Besseres als sie finden kann. Es gab da auch einige Amorini, die ihre Pfeile an einem Stein [= Steintafel] erprobten, Pfeile aus Gold und Blei, gearbeitet mit schöner Kunstfertigkeit (*lavorati con bello artificio*), weiterhin, was der Venus [richtig: der Leda] noch mehr Grazie verlieh, gab es da ein Gewässer, ganz klar und durchsichtig, das zwischen einigen Steinen

---

<sup>401</sup> Gem(152x191) 1531. Berlin, Kunstforum: Correggio 1970, wie Anm. 389, 65\*; Jacobs 1979, wie Anm. 389, 18\*; AK Correggio 2008, wie Anm. 92, 139\* (Kopie von Eugenio Cajés 1604. Madrid, Prado).

<sup>402</sup> (1) Kopf der Leda: (a) Zeichnung (20x16) um 1505. Windsor Castle, Royal Collection 12516; Daniel Arasse, Leonardo da Vinci. Köln 2002, 235; Raffael von Urbino nach Rom. AK National Gallery, London 2004/05, 180. (b) Zeichnung (24x21) um 1505? Parma, Galleria Nazionale: Arasse 2002, 310\*. (c) Zeichnung (31x19; Raffaello Santi) um 1505. Windsor Castle, Royal Collection 12759; Arasse 2002, 426; AK Raffaello 2004, 181\*. (2) Leda mit Schwan: Gemäldekopie (112x86) nach 1505. Roma, Galleria Borghese: Arasse 2002, 423\*.

<sup>403</sup> Vasari (Text) 1991, wie Anm. 399, 573f.; Vasari (Übersetzung) 1989, wie Anm. 399, 351.

hindurchfloss und ihre Füße umspülte, ohne sie ganz zu überspülen. Daher löste bei der Wahrnehmung dieses weißen Inkarnats in Verbindung mit dieser raffinierten Zartheit (*quella candidezza con quella delicatezza*) der Anblick in den Augen ein intensives Mitfühlen aus. Deshalb verdiente Antonio [= Correggio] absolut sicher jeden Rang und jede Ehre zu Lebzeiten sowie in den mündlichen und schriftlichen Äußerungen jeden Ruhm nach seinem Tod.

### c. Perino del Vaga bzw. Giulio Romano, ‚Amori di Giove‘ (um 1530/40)

Vor dem Bildzyklus im Landshuter Arachnezimmer hat es in Italien mindestens ein bis zwei weitere Zyklen zum Thema ‚Amori di Giove‘ gegeben<sup>404</sup>, je nachdem, ob man mit Piero Boccardo<sup>405</sup> davon ausgeht, dass Perino del Vaga in seiner Zeit als Hofmaler bei Andrea Doria in Genova Entwürfe für einen Teppichzyklus mit Zeusgeliebten im Palazzo del Principe ausarbeitete, oder ob man mit der älteren Giulio-Romano-Forschung annimmt, dass diese Belege auf einen zwischen 1530 und 1540 in Mantova konzipierten Bildzyklus zum Thema ‚Amori di Giove‘ schließen lassen. Dass Giulio Romano den von Correggio für den Duca di Mantova gemalten Zyklus kannte und auch schätzte, belegt nachdrücklich die zuvor herangezogene Textpassage aus Vasaris ‚Lebensbeschreibungen‘. Jedenfalls trugen verschiedene Graphiker zu dem Sammelwerk *Recueil Crozat*, das 1729 in Paris erschien, fünf Kupferstiche bei, deren Bildlegende jeweils die Zusatzangabe enthält: „Carton von Giulio Romano, der sich im Cabinet des Monseigneur Duc d’Orléans befindet“ (mit genauen Maßangaben).<sup>406</sup> Unabhängig von der Möglichkeit, dass Giulio Romano hier lediglich als bekanntester Vertreter der manieristischen Malerei und Graphik benannt wird, ergeben sich ganz unterschiedliche Anhaltspunkte zu den folgenden fünf Einzelthemen:<sup>407</sup>

(1) *Amore di Giove e Giunone*:<sup>408</sup> (a) Der Kupferstich (1729; **Abb. 30**), der nach Bernard Lépicicé (1698-1755) auf einen Romano-Carton zurückging, realisiert eine bekannte mythische Vorgabe, das *Tête-à-tête* zwischen dem Göttervater und seiner Göttergattin auf der Gargaronspitze des Idagebirges bei Troia (Homer, *Ilias* 14,292ff.), hier allerdings in einem Interieur mit üppiger Drapierung im Hintergrund. Darunter sitzt das Paar (beide mit nacktem Oberkörper) eng nebeneinander beim Küssen. Hera/Iuno hat ihre Füße auf einen niedrigen Fußschemel gestellt, legt ganz locker den rechten Arm um seinen Hals und streckt den linken Arm nach dem Gatten aus. Um ihren nackten Oberkörper liegt der berühmte Liebesgürtel, den sie sich für diese Gelegenheit bei der Liebesgöttin ausgeliehen hatte (Homer, *Ilias* 14,197ff.). Ihr Partner (mit Bart und wallendem Haupthaar) hat seinen linken Arm nicht weniger entspannt auf ihren Rücken gelegt, während der rechte locker nach unten herabhängt (ursprünglich Blitzbündel in der rechten Hand?). Zu Füßen des Gottes kauert der Adler (als typisches Attribut) und äugt mit erhobenem Kopf in Richtung des Liebespaares.

(b) Eine Tapisserie (um 1530/40?), deren Entwurf Perino del Vaga zugeschrieben wird<sup>409</sup>, zeigt vor entsprechender Drapierung im Hintergrund dasselbe Paar, das auf einer breiten Lagerstatt einander gegenüber sitzt; links die völlig nackte Hera/Iuno im Bildtyp der ruhenden

---

<sup>404</sup> Außerdem wurde nach Pigler 1974, 99 und OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1070 durch einen Nachfolger von Marcantonio Raimondi um 1530/40 ein Zyklus von zehn Kupferstichen zum Thema realisiert, deren Vorlagen der flämische Maler und Graphiker Michiel Coxie d.Ä. (1499-1592) geliefert hatte, der zu den bedeutendsten Vertretern des ‚Romanismus‘ in Flandern und Italien zählte.

<sup>405</sup> In: Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo. AK Genova, Palazzo Ducale (u.a.) 2007, 188.

<sup>406</sup> Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega di Stefania Massari. AK Mantova, Fruttiere di Palazzo Te 1993, 296 zu no. 289, 299 zu no. 294, 309 zu no. 305, 311 zu no. 307, 312 zu no. 308 (mit weiteren Details).

<sup>407</sup> Piero Boccardo (in: AK Cambiaso 2007, wie Anm. 405, 188) nennt als sechstes Thema *Giove e Callisto*, allerdings ohne näheren Nachweis. Auch das Sammelwerk *Recueil Crozat* (Paris 1729) setzt nur fünf Cartoni mit ‚Amori di Giove‘ im Besitz des Duc d’Orléans voraus.

<sup>408</sup> Kupferstich (33x23; Beischrift: Jupiter et Junon) 1729: AK Romano 1993, wie Anm. 406, 312.

<sup>409</sup> Ehemals London, Coll Heseltine: AK Cambiaso 2007, wie Anm. 405, 188.

Liebesgöttin, den rechten Arm hinter sich aufgestützt und den linken Arm in Richtung des Partners ausgestreckt; rechts in ähnlicher Haltung der bärtige Zeus/Iuppiter, nur im Oberkörper nackt; neben ihm auf dem Lager kauert wohl der Adler (als typisches Attribut). Rechts vor dem Bett steht ein kleiner nackter Amorino; ein zweiter schwebt über dem Kopf der Göttin, weitere über dem Haupt des Göttervaters. Für die Zuweisung des Zyklus an Giulio Romano und/oder Perino del Vaga ist die Tatsache bemerkenswert, dass beide Belege nicht auf ein und denselben Grundentwurf zurückgehen können.

(2) *Amore di Giove ed Io*: Der zweite Kupferstich (1729; **Abb. 31**)<sup>410</sup>, dem nach Bernard Lépicicé ebenfalls ein Romano-Carton zugrunde lag, erfasst die dem ersten Entwurf von Caraglio unmittelbar vorausgehende mythische Situation, wie sich der bis auf den Umhang im Rücken nackte Göttervater (rechts) zu der eben noch ahnungslosen Heroine herabbeugt, um ihr die Kleider vom Leib zu reißen. Die Inachostochter sitzt links auf einem Fels, bis auf den Oberkörper noch bekleidet, und schaut ihm entgegen; ihre Körpersprache (speziell die Haltung beider Hände) verrät die ganze Überraschung über den göttlichen Zugriff. Unten links kauert der Adler (typisches Attribut des Gottes) als aufmerksamer Beobachter des Geschehens. Im Hintergrund oben links ist Artemis/Diana als Mondgöttin dabei (nach der Vorgabe von Caraglio), zur Verwandlung des Gottes das Gewölk über seinem Haupt zu versammeln.<sup>411</sup> Als Ergänzung findet sich im Mittelgrund, zwischen den Beinen des Göttervaters, die in den *Metamorphoses* (1,611ff.) anschließende Szene, wie das Götterpaar, im Streit nebeneinander stehend, auf die schon zur Kuh verwandelte Heroine hinweist.

(3) *Amore di Giove e Semele*: (a) Ein weiterer Kupferstich zu den Pariser Cartoni von Giulio Romano, den Jean Haussart (um 1696-1749) im *Recueil Crozat* (1729) vorlegte (**Abb. 32**)<sup>412</sup>, erfasst das Liebesverhältnis zwischen Zeus/Iuppiter und der thebanischen Heroine Semele in seiner dramatischen Endphase (nach Ovids *Metamorphoses* 3,299ff.). Vor der monumentalen Säulenkulisse des Himmelsgewölbes schwebt der Blitzgott in der Bildmitte vom Olymp herab, bärtig, fast nackt und auffallend hager, begleitet von seinem Adler unten links (als ständigem Attribut), und streckt beide Hände der hilfsbedürftigen Kadmostochter entgegen, die hier ausnahmsweise in dichte Gewänder gehüllt ist. Mit deutlichen Anzeichen von Entsetzen in ihrer Körperprache sinkt sie nach hinten zurück, im Todeskampf vergehend unter dem Blitzfeuer im Rücken des Gottes, das ihr Wunsch ausgelöst hatte, den Liebhaber so zu sehen, wie er seiner göttlichen Gattin beim Beischlaf zu begegnen pflegte.

(b) Der Giulio Romano zugeschriebene Vorentwurf (um 1530/40?)<sup>413</sup> bietet dieselbe dramatische Situation zwischen denselben Hauptpersonen weitaus dynamischer und mit erheblich höherer Intensität. Der Blitzgott, hier nur zur Hälfte sichtbar in den Wolken, die seinen todbringenden Auftritt begleiten, wendet sich mit besorgtem Gesichtsausdruck der Heroine zu, die, nicht völlig von Gewändern verhüllt, hier eher seitlich als unterhalb ihres Liebhabers zusammensinkt. Dabei legt er ihr fürsorglich die rechte Hand auf die linke Schulter, während sie, geblendet von der Strahlkraft des Blitzes, beide Hände vors Gesicht erhebt. Hier fehlt der Adler als traditionelles Attribut des beteiligten Gottes; dafür erscheint in der linken oberen Bildecke mit Hera/Iuno auf ihrem Pfauengespann jene Gottheit, die, zu Semeles alte Amme Beroë verwandelt, ihre sterbliche Rivalin zu dem fatalen Wunsch verleitet hatte (*Metamorphoses* 3,272ff.).

(4) *Amore di Giove e Danaë*: (a) Ein vierter Kupferstich (1729; **Abb. 33**), der nach Jean-Baptiste de Poilly (1669-1728) ebenfalls auf einem Carton-Entwurf von Giulio Romano basierte,<sup>414</sup> wählt als Rahmen des Geschehens ein dunkles Interieur mit viel Drapierung im

<sup>410</sup> Kupferstich (34x31; Beischrift: Jupiter et Io) 1729: AK Romano 1993, wie Anm. 406, 311.

<sup>411</sup> Paola Caccia (AK Romano aaO.) möchte in der Gestalt bereits die nahende Göttergattin sehen. Doch ist m.E. kein Pfau als typisches Attribut zu erkennen.

<sup>412</sup> Kupferstich (32x34; Beischrift: Jupiter et Sémélé) 1729: AK Romano 1993, wie Anm. 406, 309.

<sup>413</sup> Federzeichnung Windsor Castle, Royal Collection: AK Romano 1993, wie Anm. 406, XLIV.

<sup>414</sup> Kupferstich (29x30; Beischrift: Jupiter et Danaë) 1729: AK Romano 1993, wie Anm. 406, 296.

Hintergrund, wohl den Turm (nach Horaz, *Carmina* 3,16,1-8), in den der argivische König Akrisios seine Tochter eingesperrt hatte. Im Zentrum sitzt das Liebespaar auf einer breiten Bettstatt, die mit Laken und Polstern belegt ist, in entspannter Haltung einträchtig zusammen beim Küssen. Die fast nackte Heroine hebt mit beiden Händen das über ihrem Unterleib liegende Gewand an, um den sich von oben ergießenden Goldregen ganz in ihrem Schoß aufzufangen. Der göttliche Liebhaber unterstützt sie dabei mit der ausgestreckten Linken, während er ihr den rechten Arm um den Rücken legt und mit der rechten Hand ihren Kopf liebevoll zu sich herüberzieht. Rechts unten im Vordergrund kauert der Adler (als Attribut des beteiligten Gottes), der auch hier das Liebespaar aufmerksam beäugt. Am rechten Bildrand ist eine hölzerne Figur am Abschluss des Betrahmens zu erkennen; links im Mittelgrund beobachten eine ältere Magd und ein kindliches Wesen den himmlischen Segen und das mit ihm verbundene Geschehen. Unten links steht ein dekorativer Krug auf dem Boden.

(b) Das noch erhaltene Cartone-Original (um 1530/40), das neuerdings Perino del Vaga zugewiesen wurde<sup>415</sup>, bietet seitenverkehrt dasselbe Geschehen und stimmt als direkte Vorlage mit dem Kupferstich in allen Details überein. Durch die Ausführung in gedeckten Farben und mit mehr oder weniger blassem Inkarnat bei den Hauptpersonen wird das relativ einfache Bildschema noch stärker hervorgehoben als im späteren Kupferstich. Damit liegt auch für die übrigen Kupferstiche der Serie die Annahme nahe, dass sie sich relativ eng an der jeweiligen Cartone-Vorlage orientierten. Vom Bildschema her stimmen sowohl das Original wie der Kupferstich weitgehend mit der Liebesszene zwischen dem Göttervater und seiner Gattin im ersten Kupferstich dieser Serie überein.

(5) *Amore di Giove e Alcmena*:<sup>416</sup> Ein letzter Kupferstich aus dem *Recueil Croizat* (1729; **Abb. 34**), den Nicolas Henri Tardieu (1674-1749) nach Vorlage eines Romano-Cartons anfertigte, bietet gegenüber dem vorigen Beleg ein viel differenzierteres ikonographisches Schema. In der linken Bildhälfte sitzen der höchste Gott und Alkmene, die künftige Mutter des Heros Herakles, auf einer Bettstatt nahe beieinander, über sich den hohen Baldachin des Schlafzimmers im Palast von Theben. Der bärtige Gott, im Oberkörper nackt, unten von dichten Gewändern verhüllt, hat der Heroine seinen rechten Arm liebevoll auf den Rücken gelegt, während er ihr nach der lebhaften Rednergeste seiner Linken gerade als Amphitryon die Geschichten von seinem Feldzug gegen Taphier und Teleboer erzählt. Alkmene, ebenfalls mit nackter Brustpartie und dichter Gewandung um Unterleib und Beine, reagiert nach ihrer Körpersprache eher reserviert (was nicht unbedingt zur mythischen Voraussetzung passt, dass den Gesprächen in einer auf die mehrfache Länge erweiterten Liebesnacht mehr als eine stürmische Begegnung vorausging). Auch hier kauert unten links der Adler (als einziger Hinweis auf den am Geschehen beteiligten Gott).

In der rechten Bildhälfte agieren vor hoher Architekturkulisse zwei weitere Personen, die mit dem mythischen Geschehen in der anderen Bildhälfte unmittelbar zu tun haben. Links kauert der voll bekleidete Götterbote Hermes/Merkur am Boden, leicht erkennbar an der großen Flügelhaube auf dem Kopf, dem kleinen Flügelschuh am Knöchel und dem Heroldsstab, der hinter ihm am Boden liegt. Sein Kontrahent, der ihm rechts gegenübersteht, ist Amphitryons Diener Sosias, hier als Afrikaner dargestellt, der mit beiden Händen lebhaft nach links und oben gestikuliert, während sein Gegenüber mit der Rechten ebenso entschieden nach rechts weist. Die beiden Akteure gehören zum ergänzenden Personal in Plautus' Lustspiel *Amphitruo* (um 180 v. Chr.), wo sich der Götterbote als Diener des göttlichen Doppelgängers und Sosias als Diener des menschlichen Prototyps in der großen Eröffnungsszene (153-462) lange und in tensiv darüber streiten, wer nun als Diener der Doppelgänger und wer der Prototyp ist, ehe sich am Schluss der Götterbote durchsetzt und den armen Sosias in einer tiefen Identitätskrise zurücklässt.

---

<sup>415</sup> Tempera (239x279) 1530/40? Paris, Louvre MI 1118: AK Cambiaso 2007, wie Anm. 405, 188 (Text von Piero Boccardo), 189 (Abb.).

<sup>416</sup> Kupferstich (31x34; Beischrift: Jupiter et Alcmenè) 1729: AK Romano 1993, wie Anm. 406, 299.

Über diese fünf Bildthemen hinaus ist die Behandlung von drei weiteren Standardstoffen aus dem Komplex ‚Amori di Giove‘ ausschließlich für Giulio Romano belegbar:

(1) **Ratto di Europa:**<sup>417</sup> Eine undatierte Zeichnung (um 1530/40?; **Abb. 35**) bezieht sich auf das in der Renaissancekunst ungemein beliebte Thema (im Anschluss an Ovid, *Metamorphoses* 2,870-875 und die Eröffnungsverse von Arachnes erster Sequenz 6,103-107), wie Europa von dem zum Stier verwandelten Göttervater übers Meer davongetragen wird. Die Heroine, entgegen dem üblichen Bildtyp hier ganz von hinten gesehen, bis auf die Beine völlig nackt, sitzt in eher labiler Position auf dem Rücken des Stieres, und greift mit der ausgestreckten Linken nach dem sich um ihre Füße bauschenden Gewand; den rechten Arm hat sie um die Hörner des Stieres gelegt und umklammert mit der rechten Hand das linke Horn. Der massive ‚Stierexpress‘ strebt unbeirrt durchs Wasser davon; sein zur rechten Seite geworfener Schwanz unterstreicht zusätzlich die Dynamik des Vorgangs.

(2) **Leda e il cigno:** (a) Auf einer ebenfalls undatierten Zeichnung (um 1530/40?; **Abb. 36**)<sup>418</sup> findet sich eine ganz ungewöhnliche Variante des bekannten Mythos: Im Bildzentrum lagert auf einer Felsstufe, von hinten gesehen, die weitgehend nackte Leda, die von einem Amorino (am rechten Bildrand) nach der Geburt ihrer weiteren halbgöttlichen Nachkommen ein Tuch gereicht bekommt; rechts unter ihr erkennt man die aus Eiern geschlüpften Dioskurenzwillinge Kastor und Polydeukes sowie zum rechten Bildrand hin die kleine Klytaimnestra (jeweils mit Namensbeischriften). Hinter der Heroine steht die schon jugendliche Helena (mit Beischrift), die sich am Gewand ihrer Mutter festhält. Über ihr thront der göttliche Vater, Zeus/Iuppiter, bärtig, mit nacktem Oberkörper und einem Tuch um die Lenden. Dabei erhebt er in dekorativer Pose den rechten Arm hinter sich und streckt die Linke aus, um seinen Schwan zu füttern, der mit ausgebreiteten Schwingen rechts oben im Bild heranschwebt. Hinter dem Göttervater steht ein Rind mit erhobenem Kopf und gebogenen Hörnern – vielleicht eine Anspielung auf die frühere Entführung der Europa. Über dem Tier schwebt ein weiterer Amorino; das große Gefäß am linken Bildrand mit der Aufschrift EUROTA F(LUVIUS), aus dem Wasser herausfließt, bezieht sich auf den mythischen Schauplatz der vorangehenden Begegnung zwischen dem zum Schwan verwandelten Göttervater und der spartanischen Königin. Am oberen Bildrand gibt ein Waldrand mit hohen Bäumen den landschaftlichen Rahmen.

(b) Mit Verweis auf Giulio Romano in der Bildlegende übernimmt Andrea Scacciati (1725-1771) in einer Aquatinta (1766)<sup>419</sup> das gesamte Darstellungsschema der Vorzeichnung bis ins Detail völlig bildgetreu, allerdings ohne die Namensbeischriften. Die starke Konturierung und ausgeprägte Schattierung im ganzen Bild legt die Vermutung nahe, dass als Vorlage tatsächlich ein verlorenes Gemälde diente, das auf der erhaltenen Vorzeichnung basierte.

(3) **Ratto di Ganimede:**<sup>420</sup> Das päderastische Standardthema, wie der zum Adler verwandelte Göttervater den troianischen Königssohn als künftigen Mundschenk zum Olymp emporträgt, wurde auf der Grundlage einer erhaltenen Vorzeichnung (um 1536) bei der Ausgestaltung des Palazzo Te in der Endfassung als Stuckrelief im Camerino dei Falconi realisiert (1536). Der brillante Entwurf reizt mit hochdynamischer Komposition und manieristischen Zusatzeffekten die im mythischen Stoff liegenden Möglichkeiten voll aus: Der dank seinen breit ausladenden Schwingen imposante Adler umklammert nicht nur den nackten blonden Jüngling mit beiden Fängen um die Taille, sondern er nähert sich auch mit seinem Schnabel dessen Mund zum Kuss. Der sichtlich überraschte Entführte, bis auf ein Tuch hinter bzw. unter sich völlig nackt, schwebt in der Luft, das rechte Bein fast senkrecht nach unten, das linke fast waagrecht zur Seite gerichtet. In beiden Händen hält er bereits die

---

<sup>417</sup> Federzeichnung (11x23) Paris, Pb: AK Romano 1989, wie Anm. 164, 160.

<sup>418</sup> Federzeichnung (31x28) Firenze, Uffizi 577E: AK Romano 1993, wie Anm. 406, 314.

<sup>419</sup> Aquatinta (39x34): AK Romano 1993, wie Anm. 406, 314 (Text 315).

<sup>420</sup> (a) Federzeichnung (15x14): New York, Pierpont Morgan Library IV,15: AK Romano 1989, wie Anm. 164, 284. (b) Stuckrelief Mantova, Palazzo Te, Camerino dei Falconi: AK Romano 1989, 396.

für seine künftige Tätigkeit als Mundschenk typischen Utensilien, in der Rechten eine Trinkschale, in der Linken eine große Weinkanne.

#### d. Weitere Bildzyklen zu derselben Thematik

Zu den weiteren Belegen, die das Thema ‚Amori di Giove‘ im Verlauf des Cinquecento speziell im Umfeld von Mantova aufweist<sup>421</sup>, gehört ein Zyklus, der nach Entwürfen von Giovanni Battista Bertani (1516-76)<sup>422</sup> von **Lorenzo Costa** il Giovane gen. Mantovano (um 1537-1583) zwischen 1563 und 1565 im Erweiterungstrakt des Palazzo Ducale ausgestaltet wurde. In der sog. **Camera degli Amori di Giove**<sup>423</sup> beziehen sich auf das namengebende Thema im Gesamtrahmen eines raffinierten Systems von Deckenfeldern (z.T. mit Grottesken) ein Deckenfresko und vier Semilünetten über der Nord- bzw. Südwand des Raumes.

Das nur noch schlecht erhaltene quadratische Deckenfresko, das den vier Wänden über Eck zugeordnet ist, erfasst in kühner manieristischer Raummalerei die Aufnahme des **Ganymed** in den Olymp. Wie schon im Vorentwurf von Bertani (um 1560/63),<sup>424</sup> so sieht hier der höchste Gott, unter einem von Säulen getragenen Gewölbebogen thronend, zusammen mit seiner Gattin und der Tochter Athene/Minerva dem jungen Mann entgegen, der schräg gegenüber von dem majestätischen Adler emporgetragen wird. Auf den übrigen Seiten des Quadrats ergänzen weitere göttliche Zuschauer die Szene (unter ihnen der Götterbote Hermes/Merkur und der vergöttlichte Herakles). Das Zentrum der Decke bildet ein schmaler illusionistischer Durchblick in die Tiefe des Himmelsraumes.

Die vier Semilünetten bieten durchweg mythische Standardthemen, die alle eine stoffliche Entsprechung in den Wandlünetten des Landshuter Arachnezimmers aufweisen. Dabei schuf eine brillante Vorzeichnung von Bertani (1560/63)<sup>425</sup> die Voraussetzungen, im begrenzten Raum, den die linke Hälfte der Lünette über der Südwand ließ, einen ganzen Raub der **Europa** unterzubringen.<sup>426</sup> Die Heroine, bis auf die nackte Brustpartie ganz von Gewändern umhüllt, hat (nach Ovid, *Metamorphoses* 2,868f.) gerade Platz genommen auf dem breiten Rücken des massiven Zeusstieres, der noch auf dem sandigen Meeresstrand niederkauert und den Kopf zum Bildbetrachter zurückwendet. Nach der heraushängenden Zunge läuft dem hinter der Verwandlung stehenden Gott schon das Wasser im Mund zusammen (vgl. 2,863: *vix iam, vix cetera differt*). Die Heroine greift mit der Rechten, Halt suchend, nach einem Stierhorn (2,874); mit dem linken Arm umfasst sie eine Gefährtin, die, hinter dem Tier stehend, sich ihr vertraut zuwendet. Eine zweite Gefährtin, die weiter rechts steht, hält mit der erhobenen Linken einen Siegeskranz empor (wohl Symbol für den Erfolg der göttlichen Aktion). Unten links im Bild erkennt man den Kopf eines Delphins (?), der aus der Flut zum Strand hin herausschaut – wohl ein Hinweis auf die bevorstehende Meerfahrt.

---

<sup>421</sup> Dazu Renato Berzaghi, Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte, a cura di Raffaella Morselli. AK Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale 2002, 608: „Il tema, frequente in ambiente mantovano...“. Einen weiteren Freskenzyklus zum Thema ‚Amori di Giove‘ in Mantova gestaltete z.B. Giulio Campi (um 1502-72): Renato Berzaghi, Uno sconosciuto ciclo mantovano di Giulio Campi: Gli amori di Giove in Palazzo Aldegatti. In: Verona illustrata 1, 1988, 31-36; Sergio Marinelli (Hrsg.), Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens. Verona 1998, 28 (mit Abb. 4\*: Europa).

<sup>422</sup> Zu diesem Künstler: Piera Giovanna Tordella, Giovan Battista Bertani. Miti classici e rivisitazioni giuliesche in disegni per committenze ducali Mantovane. In: Florentiner Mitteilungen 42, 1998, 311-357; Marinelli 1998, wie Anm. 421, 53-61.

<sup>423</sup> Giovanni Pacagnini, Il Palazzo Ducale di Mantova. Torino 1969, 141 Abb. 118/119 (Teilansichten).

<sup>424</sup> Federzeichnung 1560/63: Le Puy, MBA: Marinelli 1998, wie Anm. 421, 59; AK Gonzaga 2002, wie Anm. 421, 550.

<sup>425</sup> Federzeichnung (16x21) 1560/63: Firenze, Uffizi 15986: Tordella 1998, wie Anm. 422, 324 unten; AK Gonzaga 2002, wie Anm. 421, 570\*.

<sup>426</sup> Pacagnini 1969, wie Anm. 423, 141 Abb. 119; Tordella 1998, wie Anm. 422, 323/325 unten.

In der rechten Hälfte der Lünette<sup>427</sup> kauert die nackte **Leda** links am Flussufer des Eurotas nieder, das rechte Bein stark angewinkelt, das linke nach vorn ausgestreckt, und schaut mit leicht gesenktem Gesicht dem Zeusschwan entgegen, der sich von rechts mit schlagenden Flügeln nähert. Seinen senkrecht aufgestellten Hals streichelt stellvertretend für die Heroine ein kleiner nackter Amorino, der im Mittelgrund steht. Im Vordergrund kauert ein zweiter Amorino nieder und wendet den Blick zurück zu dem herankommenden Vogel. Mit der Beteiligung der beiden Liebesgötter wirkt das Bild ausgesprochen verspielt.

Die schlecht erhaltene linke Hälfte der Nordlünette<sup>428</sup> über dem Fenster des Raumes präsentiert auf ihrer Lagerstatt die fast völlig nackte **Danaë**, die in sitzender Haltung und mit nach vorn gesenktem Kopf dabei zuschaut, wie der göttliche Goldregen von oben in ihren Schoß hinabfällt. Dazu hat sie ihre Beine auseinander genommen und hebt zusätzlich mit der ausgestreckten Rechten das Tuch, das ihren Unterleib zum Teil verhüllt, ein wenig an. Mit dem linken Arm stützt sie sich nach hinten auf. Rechts unten kauert ein kleiner nackter Amorino (als Symbolfigur der dargestellten Liebesszene). In der Vorzeichnung von Bertani<sup>429</sup>, die deutlich vom üblichen Bildschema abwich, war die Heroine noch von zwei weiteren Amorini begleitet und schaute zurück zu einem kleinen Vogel, der auf ihrem nach hinten aufgestützten linken Arm saß. Der himmlische Segen lag bereits in Form von vielen Goldmünzen (nach Horaz, *Carmina* 3,16,1-8) auf dem Lager oberhalb ihres nackten linken Beins und unterhalb ihres angewinkelt aufgestützten rechten Beins.

Die rechte Hälfte der Nordlünette schließlich (**Abb. 37**)<sup>430</sup> zeigt links die völlig nackte **Aigina**, die in ähnlicher Haltung, wie Leda vor dem Schwan, hier vor dem Feuer niederkauert, in das sich der Göttervater verwandelt hat. Sie blickt wie gebannt in die lodernden Flammen hinein und nähert sich der Glut behutsam mit der linken Hand. Das Bildschema erinnert entfernt an die entsprechende Szene des Landshuter Zyklus (Wandlünette S 2). Der Asopostochter gegenüber sitzt hier ein kleiner nackter Amorknabe (wiederum Symbolfigur der dargestellten Liebesszene) ganz nahe am Feuer und wärmt sich beide Hände an der Glut. Weitere bildliche Darstellungen dieses Stoffes im Cinquecento sind eher selten.

Eine kunstvolle Leinenstickerei unter Verwendung von polychromer Seide und vergoldetem Metall, entstanden in einer **Mailänder Manufaktur** (Caterina Cantoni?) um 1590 (**Abb. 38**), nimmt das im Cinquecento so beliebte Thema ‚Amori di Giove‘ auf, indem sie zunächst in den oberen fünf Bildfeldern jeweils eine Liebschaft des Zeus/Iuppiter aus Arachnes erster Sequenz präsentiert (von links nach rechts):<sup>431</sup>

(1) **Leda** (6,109) sitzt auf einem Felsabsatz, in wallende Gewänder gehüllt, die den rechten Unterarm und das linke Bein frei lassen. Rechts vor ihr auf einem Felsblock steht der Schwan und erhebt seinen Hals, um sie mit dem Schnabel zu küssen, während sie mit der rechten Hand nach ihm fasst, doch schamhaft den Kopf leicht nach hinten zurücknimmt. (2) **Antiope** (6,110f.), ebenfalls auf einem Fels sitzend, mit nacktem linkem Arm und entblößtem rechtem Bein, hat den Mantel rechts von sich abgelegt und blickt nach links zu dem neben ihr sitzenden Satyr, der sich ihr begehrtlich zuwendet und in seiner Linken ein Blitzbündel hält (als Hinweis auf seine göttliche Identität). (3) Die entspannt sitzende **Danaë** (6,113a), mit nacktem Oberkörper, verhülltem Unterleib und nacktem rechtem Bein, stützt den rechten Arm auf ein Polster und blickt beglückt zu dem Goldregen empor, der in ihren Schoß herabfließt; zu ihren Füßen sitzen zwei Amorini (als Symbol der Liebesbegegnung zwischen Heroine und

<sup>427</sup> Pacagnini 1969, wie Anm. 423, 141 Abb. 119; Tordella 1998, wie Anm. 422, 323; 327 oben.

<sup>428</sup> Tordella 1998, wie Anm. 422, 325 oben.

<sup>429</sup> Federzeichnung (16x21) 1560/63. Firenze, Uffici 15985; Tordella 1998, wie Anm. 422, 324 oben; AK Gonzaga 2002, wie Anm. 421, 569\*.

<sup>430</sup> Tordella 1998, wie Anm. 422, 327 unten.

<sup>431</sup> Leinenstickerei (61x91) Frankfurt/M., Museum für Angewandte Kunst, inv. St. 115; AK Mythologica 2005, wie Anm. 384, 133\*.

Gott). (4) **Europa** (6,103-107), ganz in dichte Gewänder gehüllt, thront im Damensitz auf dem Rücken des repräsentativen Stieres, den Kopf leicht nach hinten genommen und zum Ufer zurückblickend, die linke Hand am linken Horn des Stiers, der, die Vorderläufe empornehmend, vom Meeresstrand wegstrebt, um den Hals eine Girlande, den Blick dem Betrachter zugewandt. (5) Die Titanin **Asterië** (6,108), fast völlig bekleidet, sitzt entspannt auf einem Felsen, die linke Hand auf dem linken Knie, die rechte Hand um den Hals des Adlers gelegt, der rechts vor ihr auf einer Felsstufe steht, mit schlagenden Flügeln, in den linken Krallen das Blitzbündel (als Hinweis auf den verwandelten Olympier).

Im zentralen Bildfeld unter Danaë ist keine weitere Zeusgeliebte dargestellt, sondern die Fruchtbarkeitsgöttin **Demeter/Ceres** im trauten Zusammensein mit dem zum Hengst verwandelten Meergott (nach 6,18f, u.U. auch als Reflex auf das Liebesverhältnis ihrer Tochter Persephone mit Zeus/Iuppiter: 6,114b). Die drei Bildfelder am unteren Geweberand setzen die Serie der Liebschaften des Zeus/Iuppiter aus Arachnes Teppich fort: (6) In der linken Ecke erkennt man die Elektryontochter **Alkmene** (6,112) im trauten Gespräch mit dem neben ihr sitzenden scheinbaren Amphitryon (mit Helm auf dem Kopf und Lanze in der Linken, gewappnet als heimkehrender Sieger aus dem Krieg gegen Taphier und Teleboer), der allerdings durch das Blitzbündel auf seinem linken Oberschenkel dem Bildbetrachter seine göttliche Identität verrät. (7) In der Mitte blickt die Asopostochter **Aigina** (6,113b), weitgehend bekleidet und auf einem Fels sitzend, ganz fasziniert auf das göttliche Feuer, das links neben ihr emporlodert. (8) In der rechten Ecke sitzt **Mnemosyne** (6,114), Titanin und künftige Mutter der Musen, im vertrauten Gespräch neben dem zum Hirten verwandelten Gott (mit Fell, hohen Schuhen und Hirtenstab), dessen Identität auch hier das Blitzbündel unten links im Bildfeld aufdeckt.

Insgesamt werden also in dieser Leinenstickerei mit Ausnahme der Verbindung des Zeus/Iuppiter als Schlange mit Persephone (6,114b) alle im Arachnekatalog genannten Themen bildlich umgesetzt. Weitere Liebschaften des Meergottes finden sich auf einer zweiten Stickerei, die mit der Bildfolge aus Frankfurt ursprünglich eine Einheit bildete.<sup>432</sup>

Wenn man von anderen thematisch entsprechenden Bildzyklen des Cinquecento absieht<sup>433</sup>, so gab es einen letzten wichtigen Beleg ausgerechnet in **Burg Trausnitz**, dem alten Sitz der bayerischen Herzöge auf einem die Stadt Landshut im Süden überragenden Bergkegel, innerhalb des schon um 1450 errichteten ‚Fürstenbaus‘, der unter Wilhelm V. von Bayern um 1574 durch den ‚Italienischen Anbau‘ erweitert wurde.<sup>434</sup> Für die neue Innenausstattung der gesamten Räume in den Jahren 1573-1580 wurde der renommierte, vorher schon in Italien tätige Niederländer Friedrich (Federico) **Sustris** (um 1540-1599) herangezogen<sup>435</sup>, weiterhin

---

<sup>432</sup> Wien, Museum für Angewandte Kunst. Nähere Angaben in AK Mythologica 2005, wie Anm. 384, 133.

<sup>433</sup> So gestaltete der flämische Maler Jan Sons (1548-1611) in Italien um 1580/90 einen breit angelegten Zyklus ‚Amori degli Dei‘, von dem noch 11 Bilder zum Bestand des Museo di Capodimonte in Neapel gehören: Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance. AK München, Stiftung Haus der Kunst 1995, 271-277 no. 73-83 (Farbabb. 271-276): (1) Iuppiter und Antiope (inv. Q 554). (2) Pluto beim Raub der Proserpina (Q 1340). (3) Neptun und Amphitrite (Q 1341). (4) Minerva und Vulcan (Q 1344). (5) Cybele, Saturn und Philyra (Q 1345). (6) Pan und Selene (Q 1343). (7) Merkur und Aglauros (Q 1342). (8) Bacchus und Ariadne (Q 1349). (9) Herkules und Omphale (Q 1347). (10) Venus und Mars (Q 1346). (11) Apollo und Daphne (Q 1348). Das Spektrum reicht von Standardthemen vorwiegend aus den *Metamorphoses* (z.B. 2, 7-11) bis zu einigen eher seltenen Stoffen (z.B. 4; 6); die einzigen Verwandlungsmythen (1; 5) stammen aus dem Arachnekatalog.

<sup>434</sup> Zu Burg Trausnitz: Mader 1927, 320-405 (beste Gesamtdarstellung). Zum Fürstenbau: Mader 1927, 328ff.; Landshut, Burg Trausnitz. Amtlicher Führer. Bearb. von Herbert Brunner, München 2. Aufl. 1959, 10-28/ Bearb. von Herbert Brunner und Elmar D. Schmid. München 8. Aufl. 1993, 13-31/ Überarbeitet von Brigitte Langer München 9. Aufl. 2003, 14-33.

<sup>435</sup> Zu Friedrich Sustris: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. von Hans Vollmer. Bd. 32, Leipzig 1938 (Ndr. 1992),

seine Mitarbeiter Antonio Ponzano und Alessandro Scalzi gen. Padovano sowie für die Stuckarbeiten Carlo Pallago.

Nicht allzu weit vom prächtigen Thronsaal entfernt, entstand um 1578 in einem rechteckigen Raum, dem sog. ‚Kleinen Kabinett‘, im Rahmen eines relativ heterogenen Freskenprogramms ein kleinerer Nachfolgezyklus zum Arachnezimmer der Stadtresidenz.<sup>436</sup> Bis zur Brandkatastrophe vom 21.10.1961 präsentierte das große rechteckige Mittelfeld der flachen Holzdecke (**Abb. 39**) als Simultanbild im Hochformat mehrere Einzelszenen der Auseinandersetzung zwischen Athene/Minerva und Arachne. Oben links war vor einer Wand mit hohen Fensterbögen die Exposition mit der sitzenden jungen Frau und der als alte Frau vor ihr stehenden Göttin dargestellt; zu ihren Füßen zwei Begleiterinnen Arachnes. Wie schon die Hauptszene im Deckenzentrum des Arachnezimmers, so erfasste auch hier die große, durch ein Geländer in der Bildmitte abgetrennte Szene im Vordergrund die Epiphanie der Göttin (links). Während Arachnes Begleiterinnen Wirkung zeigten, hielt die junge Frau, in hellem Gewand als Blickfang im Zentrum, der Herausforderung stand und zeigte sich weiter zum Wettkampf entschlossen. Die obere rechte Bildecke gab dann das Finale mit Arachnes Verwandlung zur Spinne durch die majestätisch das Geschehen beherrschenden Göttin.<sup>437</sup>

Innerhalb der schmalen dekorativen Randbänder, die das Mittelbild an den beiden Längsseiten sowie der Ober- und Unterseite rahmten, erschienen in weiteren kleineren Bildfeldern vorwiegend göttliche Liebschaften. Leider waren diese Szenen vor dem Brand 1961 nur unzureichend dokumentiert, so dass ein genauer Vergleich mit den Parallelen in der Stadtresidenz nicht mehr möglich ist. Von den fünf Einzelthemen aus Arachnes erster Sequenz, Leda mit Schwan (*Metamorphoses* 6,109), Antiope mit Satyr (110f.), Alkmene mit Zeus/Iuppiter als Amphitryon (112; oben), Danaë mit Goldregen (113a) und Mnemosyne mit Hirte (6,114), kamen immerhin vier auch im Bildzyklus der Stadtresidenz vor. Ohne Entsprechung blieb dort außer Mnemosyne als weiteres Standardthema die Verfolgung von Daphne durch Apollon (nach *Metamorphoses* 1,525ff.; unten), bei der zwar keine Verwandlung des Gottes, doch die Verwandlung der Heroine zum Lorbeerbaum eine Rolle spielte. Die zwei restlichen Bildfelder zeigten auf der Ostseite die Dioskuren (vielleicht im Zusammenhang der Begegnung zwischen Leda und dem Schwan), auf der Westseite die Göttin Diana bei der Jagd (vielleicht auch als Anspielung auf die Verwandlung von Zeus/Iuppiter zu seiner Tochter Artemis/Diana zur Verführung der Nymphe Kallisto: *Metamorphoses* 2,417ff.).

Von der Gesamtkonzeption des Arachnezimmers in der Stadtresidenz übernahm der Deckenbereich des ‚Kleinen Kabinetts‘ in Burg Trausnitz mit der moralisierenden Gesamttendenz (Betonung von Arachnes Hybris) zunächst im dominierenden Mittelbild wesentliche narrative Inhalte des Mythos (in der Stadtresidenz mit der Exposition im zentralen Deckenbild und dem Finale in den drei Westlunetten); weiterhin in den schmalen Randfeldern immerhin vier Einzelthemen aus dem deskriptiven Block II (Teppich der Arachne, erste Sequenz der *Amores Iovis*; in der Stadtresidenz vorwiegend in den weiteren Wandlunetten). Dieser Gesamtbefund ist umso bemerkenswerter, weil deskriptive Elemente aus der Ovidversion bei bildlichen Darstellungen des Arachnemythos zwischen dem Landshuter Zyklus und späteren Einzelentwürfen von Peter Paul Rubens und Diego G. Velásquez sonst kaum eine Rolle spielen.<sup>438</sup>

---

306-314; Mader 1927, 330-333; Susan Maxwell, *The Court Art of Friedrich Sustris. Patronage in Late Renaissance Bavaria*. Farnham/Surrey 2011, spez. 31-98 (Burg Trausnitz).

<sup>436</sup> Zum ‚Kleinen Kabinett‘ (Bildprogramm): Mader 1927, 354-357 (mit 356 Abb. 281: Wandszenen; 357 Abb. 282: zentrales Deckenbild und Seitenstreifen links/rechts); Brunner 1959, wie Anm. 434, 15f.; Verheyen 1966, 94f.; Pigler 1974, 39; Brunner/Schmid 1993, wie Anm. 434, 78; Langer 2003, wie Anm. 434, 96f.; Maxwell 2011, wie Anm. 435, 62-64 (61 Abb. 2.12 historisches Foto des Gesamttraums, 63 Abb. 2.14 des Deckenbilds).

<sup>437</sup> Zu Sustris’ späterer Arachnelunette (1586) im Grottenhof der Münchner Residenz: Teil C, S. 140.

<sup>438</sup> Näheres zu Rubens und Velásquez in Teil C, S. 141-143.

Abschließend noch ein kurzer Blick auf die weitere Tradition von Bildzyklen dieser Thematik:<sup>439</sup> Speziell für die französische Barockmalerei des 18. Jahrhunderts hat die große Ausstellung ‚Les Amours des Dieux‘ (Paris, Grand Palais 1991/92) das entsprechende Bildmaterial vorbildlich aufgearbeitet. So bekam unter König Louis XV. der seinerzeit bekannte Maler Charles-Joseph Natoire (1700-77) um 1731 den Auftrag, für das Château La Chapelle-Godefroy nahe Nogent-sur-Seine einen Gemäldezyklus zu gestalten, der mit den schon in Correggios Zyklus behandelten Stoffen Io, Ganymed, Danaë und Leda sowie dem vielleicht beliebtesten Standardthema Europa die wichtigsten Liebschaften des höchsten Olympiers zusammenfasste.<sup>440</sup> Schon um 1680/1700 war in der Kgl. Manufaktur Paris (Atelier Jean Jans d.J.) ein repräsentativer Teppichzyklus entstanden, zu dem u.a. die Themen Apollon und Daphne, Bacchus und Ariadne, Boreas und Oreithyia sowie Pan und Syrinx gehörten.<sup>441</sup> Weitere Zyklen dieser Art wurden im Verlauf des 18. Jahrhunderts nach Entwürfen der berühmtesten Maler dieser Zeit (z.B. François Boucher) in den Manufakturen Gobelins und Beauvais geschaffen. Gegen Ende des *ancien régime* entstanden auch im Grenzbereich zwischen Erotik und Pornographie für den mehr oder weniger kultivierten Voyeur verschiedene Radierungs- und Farblithographie-Zyklen zum Thema.

Seit dem europäischen Klassizismus und seinem Paradigmenwechsel von Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen* zu den Großen *Ilias* bzw. *Odyssee* des griechischen ‚Originalgenies‘ Homer und den bedeutendsten Einzelwerken der attischen Tragiker wurde das Interesse an Zyklen mit göttlichen Liebschaften deutlich geringer. Immerhin bereitete der französische Klassizist Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1787-1824) in seinem Spätwerk noch einen Lithographie-Zyklus vor, der posthum unter dem traditionellen Titel ‚Les Amours des Dieux‘ herauskam (Paris 1825/26) und u.a. die Zeusgeliebten Leda, Io, Kallisto, Semele und Hera/Iuno behandelte.<sup>442</sup> Am Ende dieses großen Themenstrangs steht der deutsche Historienmaler Lovis Corinth (1858-1925), der noch in seinem expressionistischen Spätwerk, nun allerdings mit eindeutig karikierender Tendenz, den Farblithographie-Zyklus ‚Die Liebschaften des Zeus‘ (Berlin 1920) zu den klassischen Einzelthemen Antiope, Europa, Leda, Ganymed, Danaë, Alkmene, Kallisto und Io herausbrachte.<sup>443</sup> Dass fünf dieser acht mythischen Stoffe bereits im Arachnekatalog bei Ovid und später auch im Landshuter Zyklus eine wesentliche Rolle spielten, ergibt ein bezeichnendes Résumé am Ende dieses zweiten Exkurses.

---

<sup>439</sup> Grundlegend für die weitere Entwicklung ist u.a. der Illustrationszyklus von Johann Ulrich Krauss (Augsburg 1690), der fast alle Themen aus den Musterstücken von Athene/Minerva und Arachne ins Bild setzt (Näheres in Teil C, S. 134-136). Manche spätere Einzelobjekte gehen direkt auf diesen Zyklus zurück, z.B. ein nordböhmischer Glaspokal (Anfang 18. Jh.; Pb: Brigitte Klesse/Hans Mayr, Veredelte Gläser aus Renaissance und Barock. Sammlung Ernesto Wolf. Wien 1987, 71 no.99\*), der Neptun als Delphin bei Melanthe (6,120), Bacchus als Weintraube bei Erigone (6,125) und Saturn als Hengst bei Philyra (6,126) präsentiert.

<sup>440</sup> Dazu OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1071. Überblick: Charles Natoire (Nîmes, 1700 – Castel Gandolfo, 1777). AK Musée des Beaux-Arts, Troyes 1977, 54-55 no.8-9; Ferdinand Boyer, Catalogue raisonné de l'oeuvre de Charles Natoire. In: Archives de l'Art français 21 (1949) 31-107 = Le testament de Charles Le Brun. Paris 1949, no.33, 38, 39, 41; AK Amours des Dieux 1991/92, wie Anm. 156, 238-245 (Danaë: Troyes, MBA: 240\* no. 36; Ganymède: Troyes, MBA: 241\* no. 37; Europe: St. Petersburg, Ermitage: 245 fig. 1).

<sup>441</sup> Bayreuth, Neues Schloß (Gobelinzimmer): Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth.. AK Bayreuth, Neues Schloß (u.a.) 1998, 36\* (Daphne), 232 (Syrinx), 233 (Oreithyia; ohne Abb.); Peter O. Krückmann, Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine. München/New York 1998, 121\* (Ariadne).

<sup>442</sup> Dazu OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1071. Überblick: Jacqueline Boutet-Loyer, Girodet. Dessins du Musée. Montargis (Musée Girodet) 1983, no. 87n.

<sup>443</sup> Dazu OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1071. Übersicht: Karl Schwarz, Das graphische Werk von Lovis Corinth. Berlin 1922 (Ndr. San Francisco 1985), no. L 401.

## TEIL C: ZUM ARACHNESTOFF IN DER EUROPÄISCHEN KULTURTRADITION

Abschließend folgt ein Überblick zu weiteren literarischen und bildlichen Belegen des Arachnestoffs in der europäischen Kulturtradition von der Antike bis zur Moderne. Wenn man als interessierter Laie oder auch ambitionierter Fachwissenschaftler das neue, von Maria Moog-Grünewald unlängst (2008) herausgegebene Handbuch zur Rezeption der antiker Mythen in die Hand nimmt, so wird man allerdings eher enttäuscht sein. Denn in dieser aktuellen Publikation bleiben nicht nur so wichtige Einzelthemen wie Aineias/*Aeneis* (außer Aeneas und Dido), Bellerophon, Hekabe, Laokoon, Meleagros und Kalydonische Eberjagd, Myrrha, Pasiphaë, Philemon und Baukis, Philoktet, Polyxene, Romulus und Remus, Raub der Sabinerinnen sowie Vertumnus und Pomona ohne Berücksichtigung; auch auf den Arachnestoff bezieht sich nur ein einziger Satz (im Beitrag zu Athene): „Weniger grausam gegenüber den Sterblichen als Apollon und Artemis, verwandelt A. die Weberin Arachne, von der sie in Hybris herausgefordert wird, in eine Spinne (Ov. Met. 6, 1-145).“<sup>444</sup>

Dabei hatte die Komparatistin Sylvie Ballestra-Puech schon 2006 eine gehaltvolle Monographie zur literarischen Tradition des Arachnestoffes (incl. Spinnen) mit der neuzeitlichen Entwicklung als Schwerpunkt vorgelegt. Auch frühere Lexika und Handbücher boten bereits wichtige Hinweise zur Nachwirkung des Stoffes (z.B. in der europäischen Malerei seit der Renaissance).<sup>445</sup> Eine instruktive Zusammenfassung der literarischen und bildlichen Belege enthielt die betreffende Liste des ‚Oxford Guide of Classical Mythology‘ (1993).<sup>446</sup> So konzentrieren sich die folgenden Ausführungen, auf die wichtigsten Rezeptionsdokumente mit dem Ziel, einen gewissen Eindruck von der intensiven Nachwirkung des Stoffes seit den hellenistischen Anfängen über die Ovidversion bis zur Gegenwart zu geben. Dabei beschränken sich die literarischen Belege auf Highlights vorwiegend der älteren Tradition und einige Nachträge zu dem in der Monographie von Sylvie Ballestra-Puech herangezogenen Material. Daneben werden nicht nur ergänzend, sondern schwerpunktmäßig die wesentlichen Zeugnisse der bildlichen Tradition behandelt.

### 1. Die Besonderheit des Arachnemythos: Narratives und Deskriptives

Aus der Praxis wissenschaftlicher Forschungen zu Mythos und Mythosrezeption ergibt sich als scheinbar banales Fazit, dass Mythos nicht gleich Mythos ist, gleichgültig, ob man den Begriff im Sinne von Einzelmythos oder als Komplex von verschiedenen Einzelmythen versteht. Jeder Mythos ist für sich unverwechselbar, sei es in seiner spezifischen Grundstruktur, der unterschiedlichen Genese, den verschiedenen Stoffversionen schon in der Antike (z.B. beim Niobemythos von den frühgriechischen Anfängen bis zu den hellenistisch-römischen Neubildungen<sup>447</sup>, beim Arachnemythos von der hellenistischen Mythennovelle über die Ovidversion bis zu den spätantik-frühmittelalterlichen Mythographen), sei es schließlich im Blick auf seine weitere Rezeptionsgeschichte bis zur Gegenwart. Speziell für den Arachnestoff als Einzelmythos heißt das (auch als Fazit zu Teil A/B dieser Untersuchung), dass seine besondere Eigenart darin besteht, schon innerhalb der antiken Mythen tradition zwei ganz unterschiedliche Elemente in sich zu vereinigen:

---

<sup>444</sup> Christoph Schmälzle in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar 2008 (Der Neue Pauly. Supplemente 5), 172.

<sup>445</sup> RDK 1 (1937), 900f. (Betty Kurth); Pigler 1974, 39; Krauss/Uthemann 1987/98, 29; Moormann/Uitterhoeve 1995, 102-103; Lücke, AM 1999, 106-107; Harrauer/Hunger 2006, 66f.; EM 12 (2007) s.v. Spinne, 1053-1057 (Bernd Rieken). Zur neueren Bildtradition vgl. auch W. György Endrei/János György Szilágyi in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 24, 1964, 97-100, spez. 100.

<sup>446</sup> OGCM 1993, 185-186.

<sup>447</sup> Dazu exemplarisch Reinhardt 2012, 18-20.

(a) **Narratives:** Die ursprüngliche Kernfabel der hellenistischen Mythennovelle beschränkte sich auf die Konkurrenz zwischen Athene/Minerva und Arachne, wobei wohl die sterbliche Herausfordererin als erste und die unsterbliche Vertreterin der Webkunst als zweite agierte. Wie in fast allen mythischen Parallelfällen ging es um die provokative Überheblichkeit (*hýbris*) eines Menschen und die herausragende Souveränität (*exousía*) einer Gottheit. Notwendige Konsequenzen aus dieser Konstellation waren die Bestrafung (*tísis*) der Sterblichen und der Sieg (*níkē*) der Göttin. Dieser eindeutige Ausgang der Kernfabel enthielt zugleich eine allgemeingültige praktische ‚Moral‘ für das tägliche Leben.

(b) **Deskriptives:** Inhalt und Qualität der Musterstücke, die im Verlauf der Konkurrenz vorgelegt wurden, spielten in der ursprünglichen Konzeption vermutlich noch keine wesentliche Rolle, ganz im Gegensatz zur Ovidversion, in der offenbar als neuer Teilaspekt die genaue Beschreibung (*ékphrasis*) der beiden über Sieg und Niederlage entscheidenden Kunstobjekte hinzukam. Aus dem mythenkritischen Inhalt und der außergewöhnlichen Qualität von Arachnes Gewebe resultierte nun allerdings ganz automatisch eine erhebliche Divergenz zur alten Kernfabel, in der es wohl noch nicht um Genialität und Progressivität der menschlichen Webkünstlerin ging, sondern nur um ihre Selbstüberschätzung.

Dieses **Spannungsverhältnis** zwischen narrativen und deskriptiven Elementen des Mythos bestimmte entscheidend die weiteren Möglichkeiten seiner Rezeption. So bietet der besprochene Bildzyklus aus der Landshuter Residenz (Teil B) als denkbar weit gehender Versuch, die Komplexität der Ovidversion adäquat ins Bildliche umzusetzen, ein Musterbeispiel dafür, dass sich ikonologisch im Endeffekt doch die einfache ‚Moral‘ der narrativen Kernfabel gegenüber einer differenzierteren narrativ-deskriptiven Gesamtbetrachtung durchsetzt. Dies gilt umso mehr, wenn es sich nicht um Bildzyklus oder Simultanbild, sondern lediglich um ein Einzelbild handelt, das nur einen bestimmten ‚fruchtbaren Augenblick‘ aus dem vorgegebenen Gesamtgeschehens erfasst.

Auch wenn die literarische Behandlung eines Mythos grundsätzlich mehr Möglichkeiten zu kreativer Modifizierung und Differenzierung lässt als seine bildliche Wiedergabe, so dürfte auch ikonographisch-ikonologisch die einfachere Grundaussage im Zweifelsfall den Vorzug erhalten, auch schon als Konsequenz aus der hohen Suggestivkraft bildlicher Parallelen. Deshalb ist für die Rezeption des Arachnemythos in Literatur und Bildender Kunst zu erwarten, dass vorwiegend die narrative Kernfabel im Vordergrund steht (mit der nahe liegenden Gesamttendenz zur ‚**Moralisierung**‘. Hingegen dürfte ein Rezeptionsdokument der komplexen Betrachtungsweise der Ovidversion eher selten gerecht werden.

## 2. Arachne in Antike und Mittelalter

Wie der Arachneartikel im ‚Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae‘ zeigt<sup>448</sup>, gibt es in der antiken Kunst keinen sicheren Bildbeleg. Der Außenfries eines mittelkorinthischen Aryballos (um 600 v. Chr.)<sup>449</sup> zeigt links zwei Frauen an einem Webstuhl, in der Mitte drei Zuschauerinnen und rechts einen zweiten Webstuhl. Diese Darstellung weist weniger auf einen Wettkampf als auf eine Werkstattszene aus dem Alltag. Entscheidend ist aber das Kriterium, dass nach allen literarischen Anhaltspunkten den Stoff erst zu den Mythennovellen der hellenistischen Periode (3.-1. Jahrhundert v. Chr.) gezählt haben dürfte.

Ein Bildfries von einer Umfassungsmauer am **Nervaforum** in Rom (vor 97 n. Chr.) wurde im Anschluss an frühere Gelehrte auch noch von Karl Schefold auf die Arachnegeschichte

---

<sup>448</sup> LIMC 2 (1984) s.v. Arachne, 470-471 (János György Szilágyi).

<sup>449</sup> Korinth, ArchMus CP 2038: LIMC 2 (1984) s.v. Arachne, Nr.1; Jenifer Neils (Hrsg.), Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens. AK Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire 1992, 106 Abb.65; Eve D’Ambra, Private Lives, Imperial Virtues. The Frieze of the Forum Transitorium in Rome. Princeton/N.J. 1993, Abb.32.

bezogen (**Abb. 40**).<sup>450</sup> Dargestellt ist Athene/Minerva als Schutzgöttin der Gewerbe (in der griechischen Tradition der Athene Ergánē), und zwar in der rechten Szene aufrecht stehend in Auseinandersetzung mit einer am Boden sitzenden weiblichen Person, die den rechten Arm in Richtung der Göttin erhebt; der Gegenstand, den sie in der rechten Hand hält, ist nicht eindeutig benennbar. In der linken Szene steht dieselbe Göttin mit einem Gegenstand (Weberschiffchen?) in der erhobenen Rechten majestätisch vor einer voll bekleideten Frau, die in unterwürfiger Haltung am Boden kauert, den rechten Arm aufgestützt und die linke Hand bittflehend zu ihrem Gegenüber erhoben. Rechts davon nähern sich zwei Frauen der Göttin von hinten, jeweils die rechte Hand bittflehend erhoben; die zweite hält mit der linken Hand ein kleines Mädchen an dem nach vorn ausstreckten rechten Arm fest. Während die rechte Szene nicht genauer fixierbar ist, passt die Szene links mit der stehenden Göttin und der vor ihr auf die Knie gefallenen Frau durchaus auf die Situation, wie Minerva ihren Zorn über den Misserfolg an Arachne ausließ (6,132f.), während die bittflehenden Frauen in der Mitte an die frühere Situation erinnern, wie die lydischen Frauen mit Ausnahme von Arachne der Göttin nach ihrer Epiphanie huldigten (6,44f.). Doch bleibt Anlass zur Skepsis; nicht weniger wahrscheinlich als eine Darstellung des Mythos ist eine Epiphanie der Göttin im Rahmen einer alltäglichen Werkstattszene.

Die literarischen Belege des Stoffes, die neben dem *locus classicus* bei Ovid noch aus der Antike fassbar sind, wurden schon in der Zusammenfassung zur Ovidversion behandelt:<sup>451</sup> zunächst die Scholien zu Nikandros, *Thēriaká* 8b bzw. 12a (,attische‘ Variante mit dem Geschwisterinzeß von Arachne und Phalanx; zur Strafe ihre Verwandlung in giftige Spinnen), dann Vergil, *Georgica* 4,246f. (Hass der Athene/Minerva auf Arachne) mit den Scholien des Servius (Niederlage der Arachne im Wettbewerb gegen die Göttin), weiterhin Plinius, *Naturalis historia* 7,196 (Klostēr als Sohn der Arachne) sowie das Referat im *Mythographus Vaticanus I* 91=1,90 (Arachne als Tochter von Idmon und Edomnis; maßloses Selbstlob und Überheblichkeit; nach vernichtender Niederlage Verwandlung zur Spinne; seither nutzlose Tätigkeit) und die Kommentierung der Ovidversion in den *Narrationes Fabularum Ovidianarum* des Lactantius Placidus. Im frühmittelalterlichen *Mythographus Vaticanus II* (8./9. Jh.?) findet sich dann unter dem Titel ,Arachne‘ folgendes Referat (70):<sup>452</sup>

Arachne, die auch Libyerin genannt wird, ein Mädchen, Priesterin der Minerva, war in der Wollwebkunst äußerst versiert (*in lanificio doctissima*). Als diese boshaft (*improbe*) ihre Kunstfertigkeit über die der Minerva gestellt hatte und sie in der Wollwebkunst herausgefordert hatte, wurde sie von Minerva verwandelt in das Insekt dieses speziellen Namens, nämlich die Spinne, und beendete in einer Schlinge ihr Leben [= hängte sich auf]. Seither verausgabte sie sich völlig in der Kunstfertigkeit, an der sie Freude hatte (*semet opere, quo gaudebat, fatigando*), und hängte fortwährend ohne jeden Nutzen (*inutiliter*) Spinnweben in die Höhe.

Dass Arachne nicht als Lydierin, sondern als Libyerin bezeichnet wird, dürfte ein Missverständnis zur schon bei Ovid und in spätantiken Quellen vorliegenden ,lydischen‘ Variante sein. Die spezielle Angabe, sie sei Priesterin der Athene/Minerva gewesen, könnte zu der in *Mythographus Vaticanus I* und bei Lactantius Placidus vorausgesetzten Situation passen, dass es „an Feiertagen“ (wohl der Göttin) zu Selbstüberhebung, Herausforderung und Wettbewerb kam. Wie schon im *Mythographus Vaticanus I*, so findet sich auch hier kaum etwas zu Verlauf und Ergebnis des Wettbewerbs; die anschließende Verwandlung zur Spinne

---

<sup>450</sup> Karl Schefold/Franz Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst. München 1988, 96. Vgl. auch Jean-Louis Girard, in: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II 17,1, Berlin/New York 1981, 238; Henner von Hesberg, in: ANRW II 17,2, Berlin/New York 1981, 1094-95; LIMC 2 (1984) s.v. Arachne, Nr. 2; D’Ambra 1993, wie Anm. 449, 16-18, 50f., 78f., 116-118, Abb. 57-59 (Section 4). Weitere Literatur bei Bömer/Schmitzer 2006, 155.

<sup>451</sup> Näheres in Teil A, Abschnitt 8, S. 43-47.

<sup>452</sup> Basistext: Ausgabe Bode 1834, wie Anm. 195, 98f.

erfolgte wohl als Strafe für ihre Hybris (hier ‚Boshaftigkeit‘; zu *improbe* vgl. bei Ovid *improba* 6,136). Die Nutzlosigkeit ihrer weiteren Betätigung etonen schon der *Mythographus Vaticanus I* bzw. Lactantius Placidus. Insgesamt verbindet auch dieser Text Elemente der Ovidversion mit der vorangehenden Stofftradition.<sup>453</sup>

Der früheste hochmittelalterliche Beleg der Arachnegeschichte ist deshalb so bemerkenswert, weil er eines der wenigen poetisierenden Rezeptionsdokumente aus dieser Phase darstellt, wobei die allegorisierende Grundströmung nicht ohne Einfluss bleibt. Wie in der Ovidversion die Beschreibungen der beiden Musterstücke die poetologische Substanz ausmachten, so geht es auch im *Roman d'Énéas* (um 1160), einem epischen Hauptwerk der um diese Zeit in Frankreich und Deutschland einsetzenden ‚staufigen Renaissance‘, um eine literarische Ekphrasis. Im Anschluss an die berühmte Szene aus der zweiten Werkhälfte von Vergils *Aeneis*, wie Venus ihren Gatten Vulcanus um neue Waffen für ihren Sohn Aeneas bittet (8,369ff.), und nach Vorbild von deren ausführlicher Beschreibung (8,617ff.) lässt es sich auch der Verfasser des Einzelobjekt (Kettenpanzer, Knieschienen, Helm, Schild, Schwert, Scheide, Lanze) genau zu beschreiben (4415-4522). Diese Passage, die für einen Ritter der damaligen Zeit noch eindrucksvoller gewesen sein dürfte als für uns Heutige, läuft auf den Höhepunkt hinaus (4523ff.), dass die Göttin an die neue Lanze ein Feldzeichen (*enseigne*) anheftet, von dem vermerkt wird, es habe sich zuvor im Besitz des Kriegsgottes Mars befunden und sie habe es von diesem in der Anfangsphase der Liebesbeziehung zum Geschenk erhalten. An dieser Stelle folgt dann die genaue Beschreibung (4527-4542).<sup>454</sup>

Bien fu tissue et bien ovree/ et par listes fu d'or bosdee; cent torsels valut d'autres dras./ (4530) par envie la fist Pallas:/ ele l'ovra par grand maistrie,/ quant Arannes l'ot aatie;/ els ovrent a entençon,/ dont fist Pallas cest gonfanon./ por ce qu'el fist meilleur ovraigne,/ Arannes mua en iraigne,/ ki contre li s'ert aatie;/ s'entente ot mis tote sa vie/ en teilles faire et en filer,/ (4550) por ce ne puet encor finer,/ toz tens file iraigne et tist,/ sa filance de son ventre ist. – Gut gewebt war es und gut gearbeitet und streifenweise war es mit Gold bestickt; hundert Packen anderer Stoffe war es wert. Pallas hatte es aus Neid gemacht; sie fertigte es mit großer Meisterschaft, als Arachne sie herausgefordert hatte; sie arbeiteten im Wettstreit; dabei machte Pallas dieses Banner. Deshalb, weil sie das bessere Werkstück vorlegte, verwandelte sie Arachne, die sie zum Wettstreit herausgefordert hatte, in eine Spinne. Ihr ganzes Leben lang hatte sie sich bemüht, Gewebe herzustellen und zu spinnen. Deswegen kann sie (immer) noch nicht aufhören, sondern als Spinne spinnt und webt sie immerfort; ihr Spinnfaden kommt aus ihrem Bauch hervor.

Nach einer Vorbemerkung über die hohe Qualität und den großen Wert des Objekts folgt der Bericht über dessen Entstehung: von Arachne zum Wettstreit provoziert, habe die Göttin aus Konkurrenzneid in dieser Situation das Meisterwerk vorgelegt (also nicht den bei Ovid vorausgesetzten Bildteppich mit Zentralmedaillon und vier warnenden Eckszenen); damit habe sie die Konkurrenz gewonnen (entsprechend den spätantiken Quellen, entgegen Arachnes Erfolg bei Ovid) und die Gegnerin zur Strafe in jenes Tier verwandelt, das seither die Tätigkeit fortsetze, die Arachne schon zu Lebzeiten ausübte (was die Nutzlosigkeit ihrer Aktivitäten aus den spätantiken Quellen übernimmt). Die poetische Ekphrasis läuft auch hier bei aller Variation im Detail auf das Fazit hinaus, dass nicht Arachne, sondern die Göttin am Ende der Konkurrenz triumphierte und Arachnes Metamorphose als verdiente Strafe für die überhebliche Herausforderung der Göttin zu verstehen war. Damit deckt sich diese Passage des *Roman d'Eneas* nicht mit Ovid, sondern mit den spätantiken mythographischen Referaten, aus denen sich dann auch die mittelalterliche Allegorese des Stoffes entwickeln sollte.

---

<sup>453</sup> Hingegen behandelt der noch spätere *Mythographus Vaticanus III* im umfangreichen Kapitel über Pallas = Minerva (10,1-10; Bode 1834, wie Anm. 195, 221-228) die Geschichte mit Arachne überhaupt nicht.

<sup>454</sup> Basistext: *Eneas. Roman du XIIe siècle*. Édité par J.-J. Salverda de Grave. Paris 1925, I 138f.; *Le Roman d'Eneas*. Übers. und eingeleitet von Monica Schöler-Beinhauer. München 1972 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 9), 220f. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 83.

Die früheste noch fassbare Allegorese zur Arachnegeschichte findet sich bereits im Ovidkommentar des *Arnulf von Orléans* (um 1180)<sup>455</sup>, wo im Überblick zum 6. Buch von Ovids Hauptwerk zunächst 13 Metamorphosen zur Arachnepassage angekündigt werden, von denen sich Nr. 2-5 auf die Eckthemen im Musterstück der Göttin, Nr. 6-13 auf Einzelstoffe aus Arachnes Gegenstück beziehen. Für die erste Metamorphose, die unter dem Titel *Pallas in anum, Aragne in araneam* steht, ergibt sich die folgende allegorische Ausdeutung:

Pallas selbst ist die Göttin der Wollwebkunst, weil sie lehrt, dass ein Gewebe über die Tugenden (*de virtutibus*) gewebt wird. Arachne, d.h. der Unverstand (*insipientia*), webt ein Gewebe über die Laster (*de vitiis*), womit Arachnes gleichsam trockener Sinn ohne den Saft der Liebe (*sine humore caritatis*) bezeichnet wird, und verachtet (auf diese Weise) Pallas. Pallas verwandelt sich in eine alte Frau und tadelt die junge Arachne entschieden mit ihren Warnungen (*monens castigat*). Dies wird XXdeshalb als Fiktion gegeben, weil alte Frauen weiser (*sapientiores*) als junge Frauen sind und sie tadeln. Arachne aber, d.h. das unbedachte jugendliche Alter (*iuvencilis aetas temeraria*), stellt sich über die Weisheit des Alters (*senectuti sapienti se praeferens*) und tritt mit ihr in einen Wettstreit. Im Weben entsteht ein Wettbewerb (*contentio*) zwischen beiden. Pallas disputiert über die Tugenden und die Macht der Götter (*de virtutibus et de potentia deorum*). Arachne webt über die Laster und die Verachtung der Götter ein angenehmeres Gewebe (*de vitiis et contemptu deorum telam textit iucundiorem*). Denn der Weg zu den Lastern ist angenehmer und leichter, zu den Tugenden hingegen härter und schwieriger. Doch weil ihr Gewebe trocken ist und ohne den Saft der Weisheit (*sine succo sapientiae*), hängt sie sich auf, d.h. sie wird vom Wind wie eine nichtige Sache (*utpote res vana*) in die Höhe gehoben, durch die Luft getragen und zu einem Wurm (*vermis*) verwandelt, d.h. sie sieht (nur) auf das Irdische (*ad terrena respicit*), weil sie etwas Wurmartiges ist; in eine Spinne aber eher als in eine andere (Gestalt), weil, wie eine Spinne aus sich selbst heraus die Fäden hervorlockt, so auch der Unverstand sich selbst verführt (*insipientia se ipsam seducit*).

Diese erste, für die weitere Entwicklung in Hoch- und Spätmittelalter grundlegende Allegorese zum Arachnestoff deutet die Auseinandersetzung der Göttin mit ihrer menschlichen Widersacherin nach dem Schwarz-Weiß-Schema von göttlicher Weisheit und Tugend (mit der Liebe als christlicher Haupttugend) bzw. menschlichem Unverstand und Laster (mit der Unbedachtheit als stoisch-christlichem Hauptlaster). Ergänzend erscheinen so bipolare Klischees wie ‚Reife des Alters versus Leichtsinns der Jugend‘ und ‚Saft der Weisheit bzw. Liebe versus Dürre des Unverstandes‘. Nach dem Grundmuster der Geschichte von ‚Herakles am Scheideweg‘ hängt alles, was mit Tugend zu tun hat, mit dem harten beschwerlichen Aufstieg *per aspera ad astra* zusammen, alles Lasterhafte mit dem angenehmen bequemen Abstieg zum Irdisch-Nichtigen und mit der verlockenden Versuchung von Lust und Vergnügen. Die spezifische Ausdeutung der gegensätzlichen Musterstücke des Wettbewerbs geht in die Richtung, dass Pallas als Gottheit in ihrem Gewebe zugleich die positive Macht des Göttlichen betont, während Arachne nicht nur durch mangelnden Respekt für Pallas, sondern vor allem durch die kritischen Inhalte ihres Gewebes die negative Grundhaltung des Gottverächters vertritt. Dabei werden heidnischer Polytheismus und christlicher Monotheismus moraltheologisch über ein und denselben Kamm geschoren. Die Entfernung des Gottverächters von seiner Gottesebenbildlichkeit endet notwendig in der Verwandlung zur Spinne bzw. bei der erniedrigenden Vorstellung des Wurmes.

An diesen und vergleichbaren Vorgaben orientiert sich dann auch der wichtigste hochmittelalterliche Rezeptionsbeleg, die ausführliche Behandlung des Arachnestoffes im *Ovide moralisé* (um 1310/20; Buch 6,1-972).<sup>456</sup> Der gelehrte Verfasser, der die Geschichten

---

<sup>455</sup> Basistext: Fausto Ghisalberti, Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII. In: *Memorie del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere* 24/4, 1932, 157-234, spez. 215-217. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 83.

<sup>456</sup> Basistext: „Ovide moralisé“. *Poème du commencement du quatorzième siècle*. Publié d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer. Tome II (livres IV-VI). Amsterdam 1920 (Verhandelingen der koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam. Afdeling Letterkunde. N.R. 21), 291-311. Zur Passage vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 90-98.

aus Ovids *Metamorphoses*, z.T. erweitert um zusätzliche Elemente der antiken Mythentradition, jeweils zunächst der narrativen Vorlage entsprechend (*selon l'estoire*) im Altfranzösischen paraphrasierte und dann in verschiedenen Formen der Allegorese ausdeutete, hat in seiner Nacherzählung (1-318) alle wesentlichen Phasen des Ovidtextes erfasst, zunächst aus der Exposition die Ausgangskonstellation zwischen Arachne und Pallas (21-47), dann die Verwandlung der Göttin zur alten Frau und ihre Zurückweisung durch die junge Weberin (48-99), weiterhin die Epiphanie der Göttin und die Vorbereitungen zum Wettkampf (100-132). Den warnenden Signalen im Ovidtext entspricht die Passage: „So verharret sie in ihrer Maßlosigkeit und, um eitles Lob zu gewinnen, bringt sie die Göttin dazu, ihre Reserve aufzugeben, sich dem Wettkampf zu stellen“ (... *ains parsevere en sa folie/ et pour vaine loenge avoir/ fet la deesse esconmouvoir/ a la hatine parsoir* 110-113).

Ehe das Musterstück der Pallas im Einzelnen beschrieben wird (135ff.), steht schon die euphorische Beurteilung fest: „Ein wunderbares Gemälde realisierte Pallas in ihrem Gewebe (*une merveilleuse peinture/ pourtraist Pallas en sa tisture* 133f.). Dass dabei nicht nur die zentrale Konkurrenz mit dem Meergott um die Herrschaft in Athen erfasst wird (135-183), sondern auch die vier moralisierenden Einzelexempel (184-215), ist deshalb bemerkenswert, weil es sich um durchweg ganz entlegene, im Mittelalter kaum mehr bekannte Mythen handelte. Die Zusammenfassung fällt eher belanglos aus: „Pallas hat ihr Gewebe vollendet in der zuvor genannten Art“ (*Pallas a sa tele parfaite/ en la maniere devant dite* 218f.).

Wie im Ovidtext folgt auch hier unmittelbar die Beschreibung von Arachnes Gegenstück mit der Einleitung: „Jetzt ist es berechtigt, dass ich euch berichte, welche Bilder und welches Gemälde Arachne auf ihrem Gewebe gestaltete; sie malte es sehr schön und sorgfältig“ (*ore est drois, que ie vous recite,/ quelz ymages et quelz pointure/ Araigne point en sa tisture./ mout la point bel et cointement* 220-223). Dabei nimmt das Eröffnungsbeispiel Europa einen etwas größeren Raum ein (224-232); doch auch die weiteren, teilweise weniger bekannten Mythen werden zumindest kurz benannt, wenngleich in z.T. veränderter Reihenfolge (233-254). Hingegen sind die übrigen mythischen Liebschaften aus Arachnes Katalog recht pauschal mit Beschränkung auf die Verwandlungsform des jeweiligen Gottes und vielfach ohne den Namen der betroffenen Heroine referiert (255ff.), vermutlich auch deshalb, weil viele dieser Stoffe in mythographischen Handbüchern des Mittelalters nicht mehr präsent waren. In diese Richtung weist auch das Versehen, Theophane (*Bisaltis* 259f.) nicht als Geliebte des Poseidon/Neptun, sondern des Zeus/Iuppiter einzuordnen. Immerhin sind mit Neptun (268), Phoebus (270), Liber (274; bei Erigone als Weintraube 275f.) und Saturnus (276; als Hengst) alle weiteren göttlichen Akteure benannt, ehe nach einer Abbruchformel (278-281) abschließend Arachnes kunstvolle Randbordüre beschrieben wird (282-284).

Allerdings läuft der Ausgang der Konkurrenz lediglich auf den kurzen Satz hinaus: „Die farbige Darstellung war sehr schön“ (*moult estoit bele la peinture* 285). Kein Wort von der über jede Kritik erhabenen Qualität ihres Musterstücks oder gar von Arachnes Erfolg, den ihr Ovid in der Vorlage bescheinigte. Immerhin wird die üble Behandlung durch die Göttin (286ff.) ebenso deutlich benannt wie die trotzig Reaktion der Betroffenen (286ff.) und ihre Motivationen (hier allerdings mit eindeutig disqualifizierender Tendenz): „Großen Zorn und große Abscheu hatte sie dabei; stolz war sie im Übermaß; eine so verletzende Behandlung konnte sie nicht aushalten; aus Zorn und Unduldsamkeit hängte sie sich auf zu ihrem Unglück, die maßlos Stolze, die den Verstand verloren hatte“ (*grant ire et grant desdaing en ot./ orgueilleuse iert a desmesure:/ ne pot endurer tel laidure:/ par ire et par impacience/ se pendi por sa mescheance/ la fole orgueilleuse dervee* 292-297). Die Verfluchung durch die Göttin und die Verwandlung zur Spinne stehen am Abschluss des Referats (298-318).

Hier beginnt schon entgegen der Angabe von C. de Boer<sup>457</sup> die gegenüber der Textparaphrase mehr als doppelt so lange Allegorese (319-971) mit grundlegenden Ausführungen zu

---

<sup>457</sup> Ausgabe Boer 1920, wie Anm. 456, 297 (zu 319f.): „Allégories de la toile de Pallas (jusqu' au vers 730).“

Exposition und den beiden Hauptpersonen (321-427). Im allgemeinen Abschnitt (*selonc l'istoire,/ comment la fable fet a croire* 319f.) wird die bipolare Tendenz zum Schwarz-Weiß-Schema schon am Anfang deutlich: „Pallas, die beherzte und weise, erfand die Kunst der Wollweberei, in der Arachne eine gute Arbeiterin war. Doch da sie maßlos und schwelgend war, wollte sie ihre Meisterin übertreffen und nahm den Kampf mit der Göttin auf“ (*Pallas, la vaillant et la sage,/ trouva l'art de tistre en lanage,/ dont Araigne fu bone ouvriere,/ mes comme fole et bobanciere/ voloit sormonter sa mestresse,/ si prist estrif a la deesse* 321-326). Das konkrete Beispiel gibt Anlass zu der Warnung: „Aufgrund dieses Exempels soll jede und jeder bedenken, dass er sich hüte, zu sehr auf sich selbst zu vertrauen“ (*par cest essample prengne esgart/ chascune et chascun qu'i[l] se gart/ de contendre a plus fort de soi* 339-341). Die weitere Allegorese (342-352) fällt ebenso breit und lehrhaft wie trivial aus.<sup>458</sup>

Die Tendenz zur Verherrlichung des göttlichen Wesens und zur Abwertung der einfachen Sterblichen wird im zweiten Abschnitt (*autre sentence* 353) mit seinem spezifisch christlich-fundamentalistischen Hintergrund noch eindeutiger: Pallas verkörpere die göttliche Weisheit (*devine sapience* 355), Arachne hingegen eine verrückte Überheblichkeit (*fole outrecuidance* 356), durch die sie dem Reich des Teufels (*ou dyable regne et maint* 357) und den widergöttlichen Lastern (*vices ... contre Dieu* 364f.) zugehöre, da ihre eitlen Werke (*oeuvres de vanité* 367) die Wahrheit beeinträchtigten (*a confondre vérité* 368). Deshalb sei Pallas in die Welt gekommen (369; natürlich als Entsprechung zum Gottessohn und Heilsbringer Christus!), um mit ihrer Göttlichkeit (*deïté* 372) der Menschheit zu helfen, die Laster auszumerzen, und die Welt zu lehren, den Weg des rechten Lebens einzuschlagen (*pour les vices desraciner/ et pour le monde endoctriner/ en la voie de droite vie* 373-375). Hingegen vertrete Arachne die verblendeten Stolzen dieser Welt (*li fol orgueilleus de cest monde* 389), die weltlichen Boshaflichkeiten (*mondaines malices* 391), die Liebe zu eitlen Wonnen, eitlen Lob und eitlen Ruhm (*vaines delices, vaine loenge et vaine gloire* 392f.).

Damit ergibt sich für die vorausgesetzte mythische Konkurrenz als moraltheologisches Fazit:<sup>459</sup> „Weisheit und Maßlosigkeit weben Gewebe unterschiedlicher Machart; die Werke der Maßlosen sind Bocksfelle [= taugen nichts], voll verblendeter Eitelkeit und ohne den Saft der Liebe“ (*Sapience et Folie tissent/ teles de diverses ouvraignes. les oeuvres des fols sont brehaignes,/ plaines de fole vanité/ et sans humor de charité* 398-402).<sup>460</sup> In diesem Kontext erscheint Arachne in unmittelbarer Verbindung mit dem ganzen Katalog christlicher Hauptsünden (*peccata capitalia*): „Eitler Ruhm, Überheblichkeit des Herzens, falsche Scheinheiligkeit, Zorn, Habgier und Völlerei, Neid und schmerzende Faulheit, mit der Konsequenz der Verzweiflung, Hass und das Laster (der) Wollust waren die Fäden [ihres Gewebes], das ist meine Meinung“ (*vaine gloire et elacion/ de cuer et faulse ypocrisie/, ire, avarice et glotonie,/ envie et dolante peresce/ contrefilee de tristesse,/ haïne et luxure la vis/ furent li fil, ce m'est avis* 410-416).<sup>461</sup>

Ihr Musterstück wird als Ergebnis von Selbstverliebtheit und Verblendung abqualifiziert: „Das Gewebe, das Arachne machte, gefiel ihr sehr in seiner Machart; denn an allen Maßlosigkeiten erfreute sie sich und sie pries es in ihrer Verblendung und es gefiel ihr allzu sehr“ (*la tele qu'Araigne fesoit, dont l'ouvraigne mult li plesoit;/ quar touz folz se delite et paist/ en sa folie et trop li plaist* 419-422). Umso mehr wird das Gegenstück der Pallas in seiner überragenden Qualität herausgestellt: „In anderer Ausführung und anderer Machart webte Pallas, die ihr Handwerk gut verstand, ein vorteilhafteres Gewebe, eine besseres, von größerer Ausdruckskraft und Haltbarkeit, das von seinen Tugenden her wohl geordnet war“ (*d' autre façon et d' autre guise/ tissi Pallas, la bien aprise,/ une tele plus profitable/ meillour, plus fort et plus durable,/ qui de vertus fu toute ordie* 423-427). Insgesamt ergibt sich eine

<sup>458</sup> Zur Interpretation dieses wesentlichen Abschnitts: Ballestra-Puech 2006, 93f.

<sup>459</sup> Näheres zu dieser wichtigen Passage und ihrem Hintergrund: Ballestra-Puech 2006, 95f.

<sup>460</sup> Zum Wortlaut vgl. schon Arnulf von Orléans (*sine humore caritatis* bzw. *sine suco sapientiae*), S. 114.

<sup>461</sup> Dazu Ballestra-Puech 2006, 91: „Arachné fait l'objet d'une condamnation morale sans appel.“

ähnliche Schwarz-Weiß-Bewertung wie zur mythischen Parallele des Parisurteils (nach Fulgentius, *Mitologiae* 2,1)<sup>462</sup>, bei dem der *Ovide moralisé* die Göttin Pallas als Lichtgestalt der gottgefälligen *vita contemplativa* hervorhebt, während ihre göttliche Gegenspielerin Venus als Inkorporation der *vita voluptuaria* verteufelt wird.<sup>463</sup> Hier kommt noch als spezielle Modifizierung hinzu, dass Arachne als dämonische halsstarrige Vertreterin von Scheinheiligkeit und Heuchelei erscheint, die den rechten Glauben verachtet und sich dank Hochmut, Luxus und Eitelkeit auf dem besten Weg zur höllischen Verdammnis befindet.

Was die umfangreiche Allegorese zum Teppich der Pallas betrifft (428ff.), so würde es hier zu weit führen, die wortreichen Ergüsse mit ausgeprägtem Predigtcharakter und konsequent moraltheologischer Zielrichtung im Einzelnen zu referieren. Dabei wird nicht nur das künstlerisch-dogmatische Hauptstück, der Götterstreit um die Herrschaft in Athen (436-534), mit der auf Fulgentius zurückgehenden Antithese von *vita contemplativa* und *vita activa* in Verbindung gebracht (*Neptunus, li diex de la mer,/ puet denoter la vie active/ et Pallas la contemplative* 448-450) und die Versammlung der zwölf Olympier mit den zwölf Aposteln (521-524)<sup>464</sup>, sondern auch alle vier warnenden Beispiele ausführlich in ihrer Sinnhaftigkeit interpretiert (535-730). Was man allerdings ganz und gar vermisst, ist eine angemessene Würdigung des einheitlichen, in sich geschlossenen Weltbildes, das doch gerade in der Ovidversion die besondere poetische Qualität dieser Passage ausmachte.

Bei der einseitigen Argumentation fällt der Abschnitt zum Musterstück der Pallas mehr als doppelt so lang und auch inhaltlich viel substantieller aus als sein Pendant zum Gegenstück der Arachne (731-883)<sup>465</sup>, während beide Abschnitte bei Ovid noch annähernd den gleichen Umfang hatten (6,70-102/103-128). Für das einleitende Beispiel Europa (734-742) wird verwiesen auf die frühere Behandlung des Stoffes in *Ovide moralisé* 2, 4937-5084 (*estoire*) bzw. 5085-5168 (*sentence*: Iuppiter als Stier symbolisiert mit seinem Abstieg nach Tyros die Menschwerdung des Gottessohnes Christus, der, um die Menschheit zu retten, die menschliche Seele = Europa über das Meer der Gefährdung nicht nach Kreta, sondern ins himmlische Paradies trägt).<sup>466</sup> Einen breiten Raum nimmt dann das nächste Beispiel *Hasteria* = Asterie ein (743-814), da mit der göttlichen Erscheinungsform als Adler nicht nur als mythisches Geschehen der Sieg des Göttervaters (mit Attribut Adler) über die finsternen Mächte der Titanen (749ff.) verbunden wird, sondern auch die Identifizierung von Iuppiter und Gottvater (*Jupiter, qui Dieu signifie* 777), sowie der Verweis auf den Adler als Attribut des Evangelisten Johannes (784ff.) bzw. als Symbol der Auferstehung Christi (800ff.).

Relativ ausführlich wird dann auch Leda und der göttliche Schwan in christlich-allegorischem Sinn ausgedeutet (815-866), in kürzerer Exegese (867-872) anschließend Danaë und der himmlische Goldregen zunächst im Blick auf die Empfängnis des Heiligen Geistes durch Maria (nach *Ovide moralisé* 4,5382-5636).<sup>467</sup> Das Folgende richtet sich in der Vorstellung ‚sanftes und friedliches Lamm‘ (*moutons douz et paisibles* 873) auf Christus und

---

<sup>462</sup> Dazu Udo Reinhardt, Das Parisurteil bei Fulgentius (myth. 2,1). Tradition und Rezeption. In: Studien zu Gregor von Nyssa und der christlichen Spätantike. Leiden 1990 (Supplements to Vigiliae Christianae 12), 343-362, spez. 356-358.

<sup>463</sup> Eine entsprechende Miniatur zum *Ovide moralisé* (Rouen, Bibliothèque Municipale ms. 0.4 [1044], f. 286R; um 1320) zeigt rechts Pallas als Nonne (mit der Heiligen Schrift), in der Mitte Venus als hoffähriges Luxusweibchen (mit Kamm und Spiegel im Bildtyp der Hure von Babylon) und links Iuno als Hausfrau und Verkörperung der *vita activa* (mit Spindel und Spinnrocken): Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. AK Wallraf-Richartz-Museum Köln 2000/01, 85.

<sup>464</sup> Dazu im Einzelnen Ballestra-Puech 2006, 96.

<sup>465</sup> Dazu im Einzelnen Ballestra-Puech 2006, 97.

<sup>466</sup> Basistext: *Ovide moralisé*, wie Anm. 456, Tome I (livres I-III) avec une introduction. Amsterdam 1915 (Verhandelingen ... N.R. 15), 276-280. Eine Miniatur zum *Ovide moralisé* (Paris, BN ms.fr. 5069, f. 27R; um 1340) illustriert das mythische Geschehen im allegorischen Sinn: Die Verführung der Europa. AK Berlin, Kunstgewerbemuseum 1988, 65 (Text), Taf. II\* (Abb.).

<sup>467</sup> Basistext: Ausgabe Boer 1920, wie Anm. 456, 123-128. Vgl. auch Reinhardt 2011, 413.

seine Kreuzigung: „Jener wurde draußen qualvoll angebunden, um gegen den Feind zu kämpfen, der seine Stärke schon bewiesen hatte“ (*cil fu arestz fors et penibles/ pour hurter contre l’anemi,/ qui son fouz avoit arrami* 874-876). Am Schluss kommt im Zusammenhang mit Erigone und der Weintraube (6,125) die alte Identifizierung des Gottes Liber = Bacchus mit Christus als ‚Befreier = Heiland‘ und Abendmahlsstifter (877-883).

Doch bleibt als Gesamteindruck gerade aus dieser Passage des *Ovide moralisé*, dass der begrenzte Horizont des mittelalterlichen Klerikers, dem es vor allem um die moraltheologische Exegese des alten Mythos ging, unter seinen zeitspezifischen Voraussetzungen völlig überfordert sein musste durch den poetischen Glanz von Arachnes Musterstück bei Ovid, noch mehr von der ebenso faszinierenden wie heiklen Thematik der göttlichen Liebschaften, vor allem aber von der poetologischen Bedeutung der ganzen Passage im Rahmen der *Metamorphoses* als ebenso aufmüpfiges wie aufgeklärtes Kontrastprogramm zum wohl geordneten Musterstück der Göttin.

Da der Rest der Allegorese dem narrativen Abschluss der Geschichte gilt (884-971), überrascht es nicht, dass Arachne hier wieder ganz ähnlich disqualifiziert wird wie in der Ausdeutung zur narrativen Exposition: die Weberin symbolisiere einen maßlosen Menschentyp voll Scheinheiligkeit (*home folz, plain d’ypocrisie* 888); ihre Werke seien ohne Liebe und voll scheinheiliger Eitelkeit (*sans charité, plaines de fainte vanité* 899f.); sie sehe allzu sehr auf ihren Ruhm und freue sich an ihrer Verblendung (*et trop s’i glorefie/ et se delite en sa folie* 907f.). Schließlich wird sie mit dem Teufel identifiziert (*Araigne note le dyable* 918), mit dem sie ebenso Raffinesse und Heimtücke verbinde (*plains de fallace* 935) wie ihre Gottferne (965/971). Auch dieser Abschluss macht noch einmal die Divergenzen zwischen poetischer Imagination bei Ovid und allegorischer Begrenztheit des gelehrten Verfassers deutlich. Doch alle berechtigten Vorbehalte relativieren sich mit der Tatsache, dass gerade der *Ovide moralisé* jene große Zeit der Ovidrezeption (*aetas Ovidiana*) einleitete, die vom Hoch- und Spätmittelalter über die italienische Früh- und Hochrenaissance bis in den europäischen Barock und zum Ende des *ancien régime* reichen sollte.<sup>468</sup>

Im Anschluss an den *Ovide moralisé* schrieb der Kleriker **Pierre Bersuire** als 15. Buch seines *Reductorium morale* den rezeptionsgeschichtlich nicht weniger interessanten *Ovidius moralizatus* (um 1340/50)<sup>469</sup>, in dem die moralisierende Allegorisierung des Arachnemythos (*Fabula* I) mit dem Schwarz-Weiß-Schema ‚Pallas = Göttin der Weisheit‘ (*sapientia*) und ‚Arachne = Inkorporation menschlicher Überheblichkeit‘ (*superbia*) konsequent weitergeführt wird mit der besonderen Akzentuierung für Arachnes Bestrafung: „Weil Arachne auf ihrem Gewebe die Schandtaten der Götter darstellte, war die Göttin empört, schlug sie mit dem Weberschiffchen und verwandelte sie zur Spinne“ (*cum Arachne in tela sua deorum crimina pingeret, indignata dea radio textorio eam percussit et in araneam mutavit*). Anders als im *Ovide moralisé* leitet Bersuire aus der Bestrafung das moraltheologische Fazit ab:

Dies kann angewendet werden gegen überhebliche junge Kleriker (*contra iuvenes clericos praesumptuosos*), die sich über die Weisen stellen und sich bemühen, gegen sie zu disputieren (*qui se sapientibus praeferunt et contra eos disputare contendunt*). Diese werden schließlich zur Spinne verwandelt in dem Maße, wie sie sich als Ignoranten erweisen, die ihre Eingeweide aus Neid zernagen (*prae invidia viscera sua corro dentes*). Trotzdem hören sie nicht auf, ihre Gewebe zu weben, unter der Voraussetzung, dass ihre Argumente zu wenig Wert haben. Jesaja, Kap. 59: ‚Sie brüteten Natterneier aus und webten Spinnweben‘.

---

<sup>468</sup> Ergänzend zur Allegorese des *Ovide moralisé en prose* (1466/67): Ballestra-Puech 2006, 100-102. Mit einigen Modifizierungen wird dieser allegorisierende Ansatz auch noch im Ovidkommentar des Raphael Regius übernommen (Venezia 1493), der im Verlauf des 16. Jahrhunderts von großer Bedeutung war; Näheres bei Ballestra-Puech 2006, 107f.

<sup>469</sup> Basistext: Petrus Berchorius, *Reductorium morale*, Liber XV, cap. II-XV: „Ovidius moralizatus“ naar de Parijse druck van 1509. Werkmateriaal (2). Utrecht 1962, spez., 98f. (*Fabula* I), 99-102 (*Fabula* II-XI). Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 98-100.

Die weitere Allegorese bezieht sich zunächst mit hoher Konzentration auf das Gewebe der Pallas und sämtliche auf ihm dargestellten Einzelgeschichten (*Fabula* II-VI), dann nicht ganz so konsequent ohne Berücksichtigung des Eröffnungsbeispiels mit Europa und der beiden letzten Beispiele auf die weiteren Stoffe der ersten Sequenz aus Arachnes Teppich (*Fabula* VII-IX), schließlich eher selektiv auf die restlichen Stoffe der zweiten und dritten Sequenz (*Fabula* X-XI).<sup>470</sup> Insgesamt vermisst man, gerade im Vergleich mit Arnulf von Orleans, die ganzheitliche Betrachtung bei der Ausdeutung der Kerngeschichte um Pallas und Arachne, im Vergleich mit dem *Ovide moralisé* die klare Scheidung zwischen paraphrasierendem Referat und allegorischer Interpretation sowie bei letzterem Bereich die Einheitlichkeit und zielgerichtete Konsequenz der Aussage.

Dieselbe Tendenz und ähnliche christlich-klerikale Vorstellungen finden sich in der allegorischen Ausdeutung des Arachnemythos, die **Giovanni del Virgilio** etwa um dieselbe Zeit in seinem Kommentar zu Ovids *Metamorphoses* vorlegte (6,27; um 1330/40), wobei sich seinen Prosaausführungen eine metrische Zusammenfassung anschließt:<sup>471</sup>

Die 27. Metamorphose handelt von Arachne, die zur Spinne verwandelt wurde. Obwohl sie in der Reihe die letzte ist (*ultima in ordine*), verdient sie doch am meisten Aufmerksamkeit (*prima in intentione*). Unter ‚Pallas‘ verstehe man den Weisen (*sapiens*). Unter ‚sie selbst webte ein Gewebe über die Ruhmestaten der Götter‘ verstehe man, dass der Weise sich fortwährend bemüht, Gott zu loben und zu preisen (*sapiens continuo studet in laudando et praedicando deum*). Aber unter ‚Arachne‘ verstehe man einen jungen Menschen, der Gott nicht loben will und mit dem Weisen konkurriert (*iuvenem nolentem Deum laudare et contendentem cum sapiente*). Unter ‚sie selbst webte ein Gewebe, in dem sie die Schandtaten der Götter darstellte‘ verstehe man, dass jene jungen Leute, die, wenn sie von den Weisen die Ruhmestaten Gottes hören (*quando audiunt a sapientibus laudes Dei*), sie verachten und über sie lachen. Und das geschieht, weil sie allzu sehr vertrauen auf die irdischen Vergnügungen (*nimis confidunt in voluptatibus terrenis*). Deshalb sagt man, dass sie zur Spinne verwandelt werden, die ein sehr fragiles irdisches Lebewesen ist (*animal terrestre valde fragile*) und ein sehr veränderliches, leicht zerstörbares Gewebe herstellt (*tela valde mutabilem et corruptibilem*). [Metrisches Fazit] *De superis validam texit sapientia laudem/ matura iuvenem cum gravitate monens./ mens tamen insipiens contra iuveniliter ausa/ contemnit superos cum monitrice sua/ vanaque de sanctis ludens deludia texit./ fit tamen haec vermis et sua tela facit.*<sup>472</sup> — Die Weisheit webt ein fundiertes Lob über die Himmlischen; dabei warnt sie einen Jüngling mit reifer Würde. Trotzdem verachtet der unvernünftige Geist, nach Art der jungen Leute sich dagegen erhebend, die Götter zusammen mit der Warnerin und webt im Scherz nichtige Spottszene. Doch (Arachne) wird zum Wurm [= zur Spinne] und stellt (weiter) ihr (typisches) Gewebe her.

Während im *Ovidius moralizatus* des Pierre Bersuire zunächst die Hauptgeschichte um Pallas und Arachne, anschließend die Mehrzahl der Einzelgeschichten aus den beiden Musterstücken behandelt wurden, geht Giovanni del Virgilio in der umgekehrten Reihenfolge vor. In seinem Kommentar kommt die Hauptgeschichte erst am Schluss (6,27), während die vorangehenden Ausführungen (6,1-26)<sup>473</sup>, ebenfalls z.T. mit einem metrischen Distichon zusammengefasst, die üblichen Allegorien zunächst zum Zentralmedaillon und den vier warnenden Eckbeispielen auf dem Teppich der Pallas enthalten (1-5), anschließend zu sämtlichen Einzelstoffen aus Arachnes Teppich, erst zu den neun Metamorphosen der ersten Sequenz zu Zeus/Iuppiter (6-14), dann zu den sechs Metamorphosen der zweiten Sequenz zu

---

<sup>470</sup> Dabei ist textkritisch interessant, dass in *Fabula* XI (Ausgabe 1962, wie Anm. 469, 102) für den Ovidtext (6, 117a) bereits die falsche Lesart *Aloidas* vorausgesetzt wird (mit Verweis auf Iphimedeia sowie deren Söhne, die Aloaden und Himmelsstürmer Ōtos und Ephialtes, die allegorisch als teuflische Wesen gedeutet werden).

<sup>471</sup> Basistext: Fausto Ghisalberti, Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi*. In: *Il Giornale Dantesco* 34, 1933, 3-110, spez. 72 (Zitattext zu Arachne). Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 83f.

<sup>472</sup> Konjektur statt des handschriftlich überlieferten Textes *cadit*.

<sup>473</sup> Ghisalberti 1933, wie Anm. 469, 68-71.

Poseidon/Neptun (15-20), schließlich zu den vier Metamorphosen des Apollon (21-24) und dem abschließenden Beispielspaar zu Bacchus bzw. Saturnus (25-26).

Von den bedeutenden Literaten des *primo rinascimento* erwähnt **Dante** Alighieri (1265-1321) in seinem Hauptwerk *Divina Commedia* (um 1314) die lydische Weberin zunächst eher beiläufig im *Inferno* bei der Beschreibung des Riesen Geryon (17,1ff.): dessen Brust, Flanken und Rücken hätten eine so bunte Bemalung aufgewiesen wie nicht einmal die Wollteppiche von Türken und Tartaren oder das Gewebe der Arachne (17,18).<sup>474</sup> Im *Purgatorio* gibt es dann zur Kardinalsünde des Hochmuts (*superbia*) eine längere Liste von Frevlern aus der altorientalischen und griechisch-römischen Antike sowie dem Alten Testament, die im Fegefeuer büßten, darunter wenige Verse nach dem Paradebeispiel menschlicher Hybris gegenüber einer Gottheit, Niobe (12,37-39)<sup>475</sup>, die versteinert auf ihre vierzehn toten Söhne und Töchter starrte, auch die lydische Weberin (12,43-45):<sup>476</sup> „O du verrückte Arachne (*o folle Aragne*), dich sehe ich, halb Spinne schon (*già mezza aragna*), traurig auf den Fetzen deines Kunstwerks, das geschaffen wurde dir zum Unheil (*mal per te*).“ Auch diese negative Bewertung entspricht keineswegs der Sichtweise Ovids, dafür umso mehr der spätantiken Mythographie (z.B. Servius; *Mythographus Vaticanus I*) und der mittelalterlichen Allegorisierung. Ganz außergewöhnlich für diese Zeit ist hingegen die recht positive Bewertung von Arachnes Musterstück bei einem frühen lateinischen Dante-Kommentator:<sup>477</sup>

Arachne war die Tochter des Idmon aus Kolophon, eines hervorragenden Wollfärbers; sie war sehr erfahren in der Kunst des Webens von Leinen, Wolle, Seide, Gold und jedes beliebigen anderen Materials (*peritissima in arte texturae lini, lanae, serici, auri et cuiusdam varietatis*). Und deshalb rühmte sie sich so sehr, dass sie sich auch über Pallas stellte. Daher kam Pallas, um dies zu erproben, zu Arachne und bei dieser Gelegenheit stellte jede ein Gewebe her. Aber das Werk des Arachne war schöner und edler (*sed opus Aragnes pulchrius et nobilius fuit*). Deshalb verwandelte die erzürnte Pallas sie in eine Spinne, damit sie [für den Rest ihrer Tage weiter] weben sollte.

Giovanni **Boccaccio** (1313-1375) hatte den Stoff schon in seinen Frühschriften verschiedentlich behandelt<sup>478</sup>, z.B. in seiner allegorischen Traumerzählung *Amorosa Visione* (1342/43) bei der Beschreibung eines umfangreichen Freskenzyklus in den Sälen eines prächtigen Schlosses, der die unterschiedlichsten Stoffe aus Mythen, Sagen und der Historie vereint. So erscheinen zu Beginn des 35. Gesangs zunächst der allzu früh verstorbene Alexander der Große (1-12) und sein in der Schlacht von Issos unterlegener Gegner, der Perserkönig Dareios III. (19-24) als Musterbeispiele für Vergänglichkeit der Macht. Den Platz dazwischen nimmt die mythische Arachne ein (13-18):<sup>479</sup> „Und daneben kannst du dann die

---

<sup>474</sup> Basistext: Dante Alighieri, *La divina commedia. Inferno*, a cura di Natalino Sapegno. Firenze 1955 (mit Ndr.), 193; Dante, *La Divina Commedia*. A cura di Natalino Sapegno. Milano/Napoli 1957, 196; Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. Inferno 2. Firenze 1994, 279. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 84f.

<sup>475</sup> Zu Niobe und Arachne bei Dante: Ballestra-Puech 2006, 86f.; zur späteren Parallelität der Stoffe im Latonazimmer und Arachnezimmer der Landshuter Stadtresidenz: Teil B, S. 89.

<sup>476</sup> Basistext: Dante Alighieri, *La divina commedia. Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno. Firenze 1956 (mit Ndr.), 133; Dante 1957, wie Anm. 474, 530; Dante 1994, wie Anm. 474, *Purgatorio* 3, 196f.. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 85-88 (mit ausführlicher Interpretation). Zur entsprechenden Dante-Illustration von Gustave Doré (Paris 1868): S. 162 (mit Anm. 632).

<sup>477</sup> Zitiert nach Ballestra-Puech 2006, 89 (mit A. 75), die ganz zutreffend feststellt: „La victoire d'Arachné dans le concours est clairement affirmée, plus explicitement encore que chez Ovide.“

<sup>478</sup> Außer den hier behandelten Stellen: *Filocolo* 1,35,2; 3,24,5; 3,65,4; 5,95,2; *Comedia delle Ninfe Fiorentine* 9,10; *Chiose al Teseida* 11,61,3; *Allegoria mitologica* 237; *De casibus* 1,18. Vgl. auch die Ausgabe zu *De mulieribus claris* von Vittoria Zaccaria 1967, wie Anm. 481, 498 zu Kap. 18.

<sup>479</sup> Basistext: Giovanni Boccaccio, *Opere minori in volgare*. A cura di Mario Marti. Vol. 3: *Comedia delle Ninfe Fiorentine. Amorosa Visione. Elegia di Madonna Fiammetta. Ninfale Fiesolano*. Milano 1971, 354; *Tutte le*

(junge Frau) sehen, die mit Pallas kämpfte, töricht wie sie war (*come stolta*), dass sie noch (immer) über ihr Vergehen (*del fallo suo*) zu sagen scheint: „Weh mir! Wie du sie dort siehst, noch eingehüllt in die Fetzen ihres Stoffes, wurde sie von der Göttin in eine kleine Spinne verwandelt und von der Schlinge gelöst.“ Zwar schließen die Details der drei letzten Verse unmittelbar an Ovid an: das Zerreißen des Gewebes durch die Göttin (16-17a; vgl. 6,131), die Verhinderung des Selbstmords (18b; vgl. 6,135) und die Verwandlung zur Spinne (17b-18a; vgl. 6, 136ff.). Die negative Gesamtbewertung allerdings, die Betonung ihres Fehlverhaltens aus Dummheit und Überheblichkeit (13-15), orientiert sich, wie vieles sonst in Boccaccios Gedicht, am großen Vorbild Dante. Wie schon in seiner *Divina Commedia* (*Purgatorio* 12,37-45), so folgt auch in Boccaccios Bilderschau (25-36) ein weiterer Stoff aus dem 6. Buch von Ovids *Metamorphoses* (148-312), die über den Verlust ihrer Kinder untröstliche Niobe als zweites Paradebeispiel von Hochmut (*superba lei potrai quivi vedere* 29).

Im monumentalen Spätwerk *Genealogiae deorum gentilium* (um 1350/60), in dem Boccaccio die gesamte ihm noch vorliegende lateinsprachige mythographische Tradition von Antike und Mittelalter aufarbeitete, findet sich unter dem Kapitelthema *De Minerva prima, primi Iovis prima filia* nur ein einziger Satz zum Wettbewerb zwischen der Göttin der Webkunst und ihrer Kontrahentin Arachne (2,3,5):<sup>480</sup> „Außerdem wollen sie, dass die Wollspinnerei (*lanificium*), die vor ihr unbekannt war, ihre Erfindung war, ebenso auch die Weberei (*textura*); und deshalb gefällt es Ovid, dass sie mit Arachne aus Kolophon einen Wettkampf in der Webkunst hatte und den Sieg davontrug (*fuisse certamen et victoriam*).“ Auch hier verliert Boccaccio kein Wort über Arachnes Erfolg in der Ovidversion (6,130).

Am ausführlichsten behandelt der Frührenaissancedichter das mythische Thema in seinem Spätwerk *De claris mulieribus* (1356-64), das, als Pendant zur Sammlung *De casibus virorum illustrium* (1355-60) vor allem für die gebildeten Frauen seiner Zeit konzipiert, unter den 104 Göttinnen, Heroinnen und anderen Frauen der biblischen, antiken und mittelalterlichen Erzähltradition Arachne wiederum eindeutig als warnendes Paradebeispiel für Überheblichkeit und Dummheit präsentiert (Kap. 18):<sup>481</sup>

(1) Arachne, eine Frau aus Kleinasien und aus dem (einfachen) Volk, war die Tochter des Idmon, eines Wollfärbers aus Kolophon. Obwohl sie von weniger berühmter Herkunft war, ist sie dennoch aufgrund beachtlicher Verdienste hervorzuheben (*nonnullis tamen meritis extollenda est*). (2) Jedenfalls versichern die antiken Autoren, der Gebrauch von Leinen sei ihre Erfindung gewesen, und sie habe als erste Netze erdacht; ob für den Vogel- oder Fischfang, ist ungewiss. Und da ihr Sohn namens Klostër für das Weben der Wolle die Spindel erfunden hatte, glauben einige, dass sie in ihrer Zeit die beste Weberin gewesen sei und dafür eine so große Begabung (*grandis ingenii*) mitgebracht habe, dass sie mit Fingern, Fäden, Garn und anderen geeigneten Arbeitsinstrumenten dasselbe geschaffen habe wie ein Maler mit dem Pinsel – eine für eine Frau wirklich beachtliche Tätigkeit (*non equidem in muliere spernendum officium*). (3) Als sie nun hörte, dass sich nicht nur in Hypaepa, wo sie wohnte und ihr Webatelier hatte, sondern überall ihr Ruhm verbreitete, wurde sie so überheblich (*adeo elata est*), dass sie wagte, mit Pallas, der Erfinderin dieser Kunst, einen Wettstreit zu beginnen; und da sie ihre Niederlage nicht mit Gleichmut hinnehmen konnte (*cum superari aequo animo ferre non posset*), legte sie sich eine Schlinge um den Hals und beging Selbstmord. Daraus ergab sich für die Dichter ein fiktionaler Spielraum. Denn da das Spinnentier (*aranea vermis*) in Name und

---

opere di Giovanni Boccaccio. A cura di Vittore Branca. Vol. 3: Amoroosa visione. A cura di Vittore Branca (u.a.). Milano 1974, 233. Der Themenkomplex ‚Amori degli Dei‘ dominiert in *Amoroosa Visione*, Buch 16-20.

<sup>480</sup> Basistext: Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vincenzo Romano. Vol. 1, Bari 1951, 72; Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. A cura di Vittore Branca. Vol. 7/8: *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vittoria Zaccaria. Milano 1998, 194f.

<sup>481</sup> Basistext: Vittore Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Vittore Branca. Vol. 10: *De mulieribus claris*. A cura di Vittoria Zaccaria. Milano 1967 (mit Ndr.), 88-93. Vgl. auch OGCM 1993, 185; Ballestra-Puech 2006, 102f.. Übrigens erwähnt Boccaccio das Geschehen auch kurz in der Vita der Göttin Minerva (Kap. 6,4; Ausgabe von Zaccaria 1967, 48f.): „Zum Lob ihrer Kunstfertigkeit wird jener berühmte Wettbewerb zwischen ihr und Arachne aus Kolophon erzählt.“

Betätigung mit Arachne zusammenhängt und die Spinne so am Faden hängt, wie Arachne selbst in der Schlinge hing, berichteten sie, die Götter hätten Arachne aus Mitleid zur Spinne verwandelt und sie habe (seither) in steter Bemühung Zeit für ihre frühere Tätigkeit.<sup>482</sup>

Im Vergleich zu der auch im *Ovide moralisé* weiter dominierenden Ovidversion fällt auf, dass sich Boccaccio einleitend (1-2) auf die aus Ovid und Plinius bekannten Grundfakten beschränkt und entsprechend der Intention seines Werkes Arachnes hohe Bedeutung als überragende Weberin hervorhebt. Doch reduziert er die bei Ovid erzählte Geschichte so konsequent, dass von der Exposition nur ihr Hochmut als Motivation des späteren Wettkampfs übrig bleibt. Die reizvolle Verwandlung der Göttin zur alten Frau und die folgende Epiphanie am Anfang des Wettkampfs spielt ebenso wenig eine Rolle wie dessen Verlauf, die ungewöhnliche Reihenfolge und die Beschreibung der beiden Musterstücke. So entfällt das Wechselspiel von narrativen und deskriptiven Elementen aus Ovids Vorlage als Voraussetzung des überraschenden Ausgangs. Als Ergebnis wird auch für das Finale nur Arachnes Niederlage und aus Trotz darüber ihr Selbstmord benannt, während die Verwandlung zur Spinne ganz der dichterischen Fiktion zugewiesen wird.

Umso lebhafter und entschiedener argumentiert dann Boccaccio wie ein guter Kleriker in der langen Exegese (5ff.), wenn er Gott als Schöpfer aller Dinge (*Deum rerum satorem omnium*) hervorhebt, um dessen Gnade (*benignitas*) sich der Mensch mit Bitten und Verdiensten (*precibus et meritis*) mühen müsse, doch um Gottes willen nicht auf Kosten der anderen (*omissis ceteris*). Demgegenüber sei Arachnes Überheblichkeit eine Riesentorheit (*stultissimum hercle*) angesichts der ewigen Regelung (*aeterna lege*), dass die Natur allen Menschen Begabungen anbiete, die zu unterschiedlichsten Aufgaben passten (*apta rebus variis ingenia*) und ihnen ermöglichten, zu den größten Dingen fähig zu sein (*maximarum rerum capacia*). Daraus ergibt sich als ‚Moral von der Geschichte‘ (7-8):

Und wenn es so ist, was hindert, dass viele auf demselben Gebiet gleich gut werden können? Deshalb zeugt es von Torheit (*stolidae mentis*), wenn einer glaubt, er allein unter einer so unübersehbaren Menge von Menschen lasse auf dem Weg zum Ruhm alle anderen hinter sich (*cursu prevalere ceteris ad gloriam*). Ja ich wünschte, Arachne wäre die einzige, über die wir in dieser Hinsicht lachen könnten, wo doch unzählige in der Schlinge einer solchen Narrheit stecken (*tanta laqueati dementia*), dass sie, während sie sich erheben, um in den Abgrund ihrer törichten Vermessenheit zu stürzen (*dum se in praecipitium stolidae praesumptionis efferunt*), Arachne weniger lächerlich sein lassen.

Diese *summa theologica* zu Arachne reduziert sich in der späteren deutschen Übersetzung von Steinhöwel (Ausgabe Ulm 1473 bzw. Augsburg 1479) auf das lapidare Fazit:<sup>483</sup>

darumb ist di(e)ses exempel allen denen wo(h)l ze merken, die von Got und der natur für ander begabet synd, daz sie sich selb in übermut nit für ander hochtragen, daz sie nit geni(e)dert werden, wann (es) so lycht ist (dem) Got, dem geber aller ding, wi(e)der ze niemen als ze geben. Und ich wolte geren, daz Aragnes allein uns zu exempel gegeben w(a)ere, aber es synd laider vi(e)l Aragnes nun uff erden, denen ich i(h)r selbs erkantnusz wo(h)l wünschen wol(l)te ze gemainem nütz.

Auf Steinhöwels Übersetzung bezieht sich ein Holzschnitt der Ausgabe Ulm 1473 (**Abb. Cover**)<sup>484</sup>, der später wieder in der Metamorphosenausgabe Lyon 1527 erschien<sup>485</sup> und als Vorbild zu den Wandlünetten W 2/W 3 des Landshuter Zyklus anzusehen ist. Im Bildzentrum ist die Szene aus dem Finale dargestellt, wie sich Arachne (Beischrift) aus Trotz nach der

---

<sup>482</sup> Aus unbekannter Quelle ergänzt dann Boccaccio die rätselhafte Variante (18,4): „Andere aber sagen, als sie sich die Schlinge umgelegt habe, um zu sterben, sei sie doch nicht gestorben, weil Hilfe von ihren Angehörigen kam, sondern sie habe ihre Kunstausübung beendet und sei schmerzfrei geblieben.“

<sup>483</sup> Boccaccio dt. 1895, wie Anm. 374, 73-75, spez. 75 (mit Angleichung ans Hochdeutsche).

<sup>484</sup> Ballestra-Puech 2006 nach 224, Abb. 1.

<sup>485</sup> Abb. bei Emöke László, Flämische und französische Wandteppiche in Ungarn. Budapest 1981, 10.

Demütigung durch die Göttin gerade an einem Baum aufgehängt hat. Nach ihrer Verwandlung erscheint sie dann rechts oben als dicke Spinne in kreisrundem Netz. Auf den vorangehenden Wettstreit weist noch der große Webstuhl (links); Pallas als Beteiligte ist nicht dargestellt. Rechts vorne am Boden geben einige Pflanzen den ergänzenden Rahmen.

Insgesamt dokumentiert Boccaccios Behandlung der Arachnegeschichte, die dem christlichen Mittelalter viel näher steht als dem Geist der beginnenden Renaissance, in exemplarischer Weise die Grenzen einer eigenständigen Rezeption der Ovidversion. Dies ist umso bemerkenswerter, weil der Florentiner schon Jahre zuvor etwa in seiner Frühschrift *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343) eine dichterische Souveränität an den Tag legte, die kaum hinter seinem großen römischen Vorbild zurückblieb<sup>486</sup>, und seine aufgeklärte Klerikalkritik, die er im *Decameron* zeigt (z.B. 1,1-2; 1,7; 3,3-4; 3,7-8; 4,2; 7,3; 7,5; 8,2; 8,4; 9,2), der Grundhaltung von Arachne bzw. Ovid durchaus nahe kommt.

Hier hingegen dominiert noch völlig das allegorische Textverständnis, was schon der gleiche Umfang von narrativem Referat und moralisierender Interpretation zeigt, aber auch das völlige Übergehen jener Abschnitte aus Ovid, die für die Emanzipation der Künstlerin wie des Dichters gegenüber seiner hellenistische Vorgabe entscheidend waren: Arachnes Eigenständigkeit, ja Besessenheit zu Beginn, das bezeichnende Kontrastprogramm zwischen beiden Musterstücken, der mythenkritische Inhalt von Arachnes Teppich, ihr unbeugsamer Trotz gegenüber dem göttlichen Übergriff im Finale. Bei Boccaccio hingegen verschmelzen die Göttin und Gottvater bzw. das ewige Gesetz der Natur zu einer Einheit, gegenüber deren Anspruch wenig Raum für künstlerische Eigenständigkeit bleibt. Für lange Zeit nicht; auch die Ovid- und Boccaccio-Rezeption der Arachnegeschichte bei Hans Sachs<sup>487</sup> steht noch ganz in der Gefangenschaft des Poetischen im allegorischen Verständnis der alten Mythen.<sup>488</sup>

Weniger moraltheologisch als im pragmatischen Sinn einer mittelalterlichen Ritterethik behandelte einige Jahrzehnte später die gelehrte *Christine de Pizan* (1364-1431) in ihrer mythenallegorischen Schrift *L'Epistre d'Othéa* (um 1400) den Arachnestoff (Kap. 64):<sup>489</sup>

**(Text)** Rühme dich nicht! Denn übel erging es Arachne, die sich so sehr täuschte, dass sie sich Pallas gegenüber rühmte, weshalb die Göttin sie verzauberte. **(Glosse)** Arachne, so berichtet eine Geschichte, war eine junge Dame, sehr subtil in der Kunst zu weben und zu spinnen. Doch allzu überzeugt von ihrem Können, rühmte sie sich gegenüber Pallas, weshalb die Göttin sich gegen sie erhob, so dass sie sie für diese Prahlerei in eine Spinne verwandelte und sagte: „Da du dich so sehr deines Spinnens und Webens rühmst, sollst du auf alle Tage eine Arbeit von keinerlei Wert spinnen und weben.“ Und daraus kamen die Spinnen, die bis heute nicht aufhören zu spinnen und zu weben. So kann es sein, dass keine sich rühmte gegen ihre Meisterin, ohne dass es ihr irgendwie übel erging. Deshalb sage dem guten Ritter, dass man sich nicht rühmen darf; denn für einen Ritter ist es ganz abscheulich, ruhmredig zu sein und den Anteil seiner Qualität allzu sehr herabzuziehen. Und entsprechend sagt

<sup>486</sup> Dazu Udo Reinhardt, Ovidio, Boccaccio e la tradizione della mitologia classica nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. In: Studi Umanistici Piceni 19, 1999, 138-149.

<sup>487</sup> Näheres schon in Teil B, Abschnitt 7, S. 91-84.

<sup>488</sup> Hingegen beschränkt sich Francesco Petrarca (1304-74) auf drei allgemeine Bemerkungen zu Spinnen ohne Erwähnung der mythischen Arachne: (a) *Canzoniere* 173,5-7: *poi trovandol di dolce et d'amar pieno, / quant' al mondo si tesse, opra d'aragna / vede* (Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milano 1997, 773-775; Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Triumphe, Verstreute Gedichte. Aus dem Italienischen von Karl Förster und Hans Grote. Düsseldorf/Zürich 2002, 278f.). (b) *Trionfo dell' Eternità* 105: ... *che tutti fien allor opre d'aragni* = „und alles wird dann sein wie Werk der Spinne“ (Petrarca ital./dt. 2002, 668f.). (c) *Familiaria* 15,5,8: „Fast wie Spinnengewebe ist alles, was unter der Sonne gewebt wird“ (Francesco Petrarca, *Familiaria*. Bücher der Vertraulichkeiten. Hrsg. von Berthe Widmer. Bd. 2: Buch 13-24, Berlin/New York 2009, 115).

<sup>489</sup> Basistext: Christine de Pizan, *Epistre Othéa*. Edition critique par Gabriella Parussa. Genève 1999 (Textes Littéraires français), 289f. Vgl. auch Sandra L. Hindman, *Christine de Pizan's „Epistre Othéa“: Painting and Politics at the Court of Charles VI*. Toronto 1986, 200; OGCM 1993, 185; Bellestra-Puech 2006, 104f. Zur englischen Übersetzung (um 1444/50): *The Epistle of Othéa*. Translated from the French text of Christine de Pisan by Stephen Scrope. Edited by Curt F. Bühler. London/New York/Toronto 1970, 78f.

Platon: „Wenn du eine Sache besser als ein anderer tust, hüte dich, dich dessen zu rühmen; denn dein Wert wird dadurch erheblich geringer.“ (**Allegorie**) Dass man sich nicht rühmen soll, (dazu) können wir sagen, dass sich der gesunde Menschenverstand hütet, sich zu rühmen. Denn gegen die Ruhmsucht sagt der Hl. Augustin im 12. Buch des ‚Gottesstaates‘, dass Ruhmsucht nicht ein Laster des menschlichen Lobes ist, sondern ein Laster der verdorbenen Seele, die das menschliche Lob liebt und das wahre Zeugnis seines eigenen Gewissens verachtet. Dazu sagt der Weise [Salomo]: ‚Was nützte uns der Hochmut oder was brachte uns die Prahlerei mit Reichtümern?‘ Buch der Weisheit, Kapitel 5.

Die Passage ist ein Musterbeispiel für die Dominanz der allegorischen Betrachtungsweise bei der Behandlung antiker Mythen auch noch in der Kultur des Spätmittelalters. Dabei beschränkt sich die moralisierende Ausdeutung nicht nur auf die praktischen Konsequenzen des mythischen Exempels für einen guten Ritter, sondern sie wird auch noch bereichert durch das Heranziehen von Parallelen bei Autoritäten der Philosophie (Platon), der Kirchenlehre (Augustin) und der Bibel („Weisheit Salomons“). Hingegen spielt all das keine Rolle, was bei Ovid die hohe Qualität und spezifische Zielrichtung der poetischen Adaptation des Mythos ausmacht: weder die reizvolle Exposition noch der künstlerische Wettbewerb zwischen Göttin und Sterblicher, geschweige denn dessen Verlauf, die Beschreibung der Musterstücke und die sich aus der Makellosigkeit von Arachnes Teppich ergebende differenzierte Bewertung durch den Dichter. Christine de Pizan beschränkt sich im Referat des mythischen *plot* auf die hohen Fähigkeiten der Weberin, ihre daraus resultierende Verblendung, sich gegenüber der Göttin der Webkunst übermäßig zu rühmen, und ihre Bestrafung durch Verwandlung zur Spinne (mit der interessanten Nuance, dass Athene/Minerva durch das Verb *enchanter* an mythische Zauberinnen wie Kirke erinnert). Immerhin orientiert sich Arachnes Verfluchung entfernt an Ovid (6,137f.), die Nutzlosigkeit ihrer künftigen Tätigkeit an Vorgaben in *Mythographus Vaticanus I/II*.

Auf diesen Text bezieht sich im einem Illustrationszyklus, den Jean Miélot im Jahr 1461 gestaltete (Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 9392)<sup>490</sup> eine eher schlichte Miniatur. Links steht links Pallas (mit kostbarer Gewandung und hoher Kopfbedeckung) und erhebt beide Hände gegenüber der rechts stehenden Arachne (mit einfachen Kleidern und niedriger Kopfbedeckung), die in ihren Händen Spinnrocken und Spindel hält; ganz am rechten Bildrand steht als ihr vorangehender Arbeitsplatz ein großer Webstuhl. Im Hintergrund schließt eine Wand mit zwei rahmenden Säulen und hohem Mittelfenster den Innenraum ab. An der rechten Säule hat eine dicke Spinne mit dem Bau ihres Netzes begonnen – wohl ein Hinweis auf Arachnes bevorstehende Verwandlung; in der rechten Ecke des Raumes erkennt man zwei weitere Spinnennetze. Im Gegensatz zu den üblichen Simultanbildfolgen beschränkt sich Miélot fast ganz auf die recht unspektakulär gestaltete Hauptszene. Von dem dramatischen Geschehen der Ovidversion, das in der allegorischen Textvorlage ohnehin schon abgeschwächt erschien, wird kaum noch ein Eindruck vermittelt.

Auch in Christine de Pizans Schrift *La Cité des Dames* (1405; mit Anklang im Titel an Augustins Hauptwerk *De civitate Dei*) spielt Arachne eine gewisse Rolle. Zwar hat im ebenso fiktiven wie säkularisierten Rahmen einer ‚Stadt der Frauen‘ die griechische Jungfrau (nicht Göttin) Minerve als Begründerin verschiedenster Künste eine überragende Bedeutung (1,34); als Stifterinnen von Landbau bzw. Gartenbau kommen ihr am nächsten die sizilische Königin (nicht Göttin) Cérés (1,35) und die ägyptische Königin (nicht Göttin) Isis (1,36). Doch nach einer allgemeinen Reflexion über die Wohltaten des weiblichen Geschlechts für die Menschheit (1,37-38) folgt dann schon als nächste Kulturstifterin „dieses junge Mädchen aus Asien namens Arachne, eine Tochter des Idmon aus Kolophon“ (1,39).<sup>491</sup>

---

<sup>490</sup> Joseph van den Gheyn, Christine de Pisan, *Épître d’Othéa, Déesse de la Prudence, à Hector, chefs des Troyens*. Reproduction des 100 miniatures du MS. 9392 de Jean Miélot. Bruxelles 1913, Tf. 64. Vgl. auch Pigler 1974, 39.

<sup>491</sup> Basistext: Christine de Pizan, *Le livre de la cité des dames*. Texte traduit et présenté par Thérèse Moreau et Éric Hicks. Paris 1986, 109f. (Übersetzung ins Neufz.; danach Zitate im Text); Übersetzung: Christine de Pizan,

Vorgestellt wird sie als Erfinderin des Färbens von Wolle (wofür nach Ovid noch ihr Vater verantwortlich war) sowie des Herstellens von verschiedenfarbigem Gewebe am Webstuhl nach Art der Maler (sicher aufgrund der Vorgabe ihres brillanten Teppichs bei Ovid), weiterhin als Erfinderin des Flachsbaus und der Herstellung von Leinen am Webstuhl sowie der Produktion von Netzen für Jagd und Fischfang.<sup>492</sup> Im Gegensatz zur kritischen Beurteilung in *L'Epistre d'Othéa* wird hier ihre überragende Intelligenz und Geschicklichkeit (*prodigieusement intelligente et habile*) bzw. ihre wunderbare Begabung (*miraculeusement douée*) betont. Wenn sie nur als geniale Frau (*femme ingénieuse*) erscheint, so mag der Verweis auf die Konkurrenz mit der wenige Kapitel zuvor als überragend herausgestellten Minerva eine kleine Einschränkung enthalten: „Ein Mythos erzählt von ihr, dass sie Pallas zum Wettkampf herausforderte und in eine Spinne verwandelt wurde.“

Zur Rezeptionsgeschichte des Stoffes in der beginnenden Renaissance gehören auch noch verschiedene Zeugnisse der gelehrten **Erasmus von Rotterdam** (1465/66-1536), der sich zunächst in seinen *Adagia* (1500/1508; 347)<sup>493</sup> unter dem Stichwort *arenarum telas texere* kurz über die sinnlose Tätigkeit Arachnes<sup>494</sup> nach ihrer Verwandlung zur Spinne äußerte: „*tà aráchnia hypháinein*, d. h. ‚Spinnenfäden weben‘, bedeutet, in einer Sache ohne Bedeutung und Nutzen eine unendliche angstvolle Mühe auf sich zu nehmen“ (*in re frivola nulliusque frugis infinitum atque anxium capere laborem*).<sup>495</sup> Auf den vorangehenden Wettbewerb zwischen Arachne und Pallas beziehen sich im 1532 erschienenen ‚Kommentar zu Psalm 38‘ (*Enarratio Psalmi XXXVIII*) die folgenden dem Arachnemythos geltenden Ausführungen zu *Psalm 39,12* (*tabescere fecisti sicut araneam animam eius*):<sup>496</sup>

Dieselben (Dichter) haben zum Wesen dieses Tieres [der Spinne] folgende Geschichte hinzugedichtet. Sie sagen, es habe ein Mädchen gegeben, dass in der Webkunst sehr erfahren gewesen sei (*texendi peritissimam*), aber so sehr auf ihre Kunstfertigkeit vertraute (*adeo fidentem arti suae*), dass sie im Vergleich mit sich sogar Pallas selbst verachtete. Denn bei den Dichtern gibt es auch webende Göttinnen. Es kam zu einem Wettkampf; doch Pallas ertrug den Hochmut des Mädchens nicht (*non ferens puellae arrogantiam*), zerriss ihr Werkstück und schlug mit dem Weberschiffchen Arachne; denn so hieß die Frau. Sie hängte sich in einer Schlinge auf; doch Pallas tränkte sie, als sie da hing, mit dem Saft einer Pflanze der Hekate [...]. So lebte Arachne (weiter), doch zu ihrem Unheil (*sed suo malo*), zur Spinne verwandelt, mit ganz kleinen Kopf, geschwellenem Bauch und sehr dünnen Füßen, so schwach, dass man sie, wenn man sie mit einem daraufgelegten Finger berührt, sogleich zerdrückt, wie es der selige Augustin erwähnt [Kommentar zu *Psalm 38,18*].

Bei seiner Bibelauslegung referiert auch Erasmus den alten Mythos mit der ‚Moral‘, dass der hervorragenden Weberin ihre Selbstsicherheit (*confidentia*) und Überheblichkeit (*superbia/arrogantia*) zum Verderben wurde. Dabei bezieht er sich vor allem auf den Abschluss der Ovidversion (6,131ff.), allerdings nicht mit dem Fazit (6,129f.), dass Arachne erfolgreich war. Während bei Arnulf von Orléans, dem *Ovide moralisé* und Giovanni del Virgilio Arachne wegen des spezifischen Inhalts ihres Musterstücks als Gottverächterin

---

Das Buch von der Stadt der Frauen. Aus dem Mittelfranzösischen übersetzt [...] von Margarete Zimmermann. Berlin 1986, 112-114. Vgl. auch OGCM 1993, 185; Ballestra-Puech 2006, 105f.

<sup>492</sup> Diese Vorstellung erscheint übrigens auch wieder bei Hans Sachs (Teil B, Abschnitt 7, S. 91).

<sup>493</sup> Basistext: Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata. Ordo II, Tom. 1: Adagiorum Chilias prima. Ediderunt M.L. van Poll-van de Lisdonk (u.a.). Amsterdam (u.a.) 1993, 446. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 109f.

<sup>494</sup> Dieser Aspekt erscheint zum ersten Mal in der Spätantike in *Mythographus Vaticanus I* 91=1.90 (Näheres S. 45) und *Mythographus Vaticanus II* 70 (Näheres S. 112).

<sup>495</sup> Die griechische Übersetzung der im Lateinischen geläufigen Junktur *telas texere* stammt wohl von Erasmus selbst. Im folgenden Text verweist er auf Stellen bei Basilius, *Hexameron* sowie Diogenes Laertius.

<sup>496</sup> Basistext: Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata. Ordo V, Tom. 3: Enarratio Psalmi XXXVIII. Edidit Robert Stupperich. Amsterdam (u.a.) 1986, 161ff., spez. 233, Z. 358-369. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 111-113.

kritisiert wurde, beschränkt sich bei Erasmus ihre Verachtung allein auf die Göttin. Dass mit dem Inhalt der beiden Musterstücke auch deren poetologische Relevanz hier im Gegensatz zu Ovid überhaupt keine Rolle spielt; überrascht gerade bei einem so gelehrten Philologen und kultivierten Literaten in einer solch ausgeprägten Aufbruchzeit. Umso größer ist die Bedeutung der allegorischen Betrachtungsweise in der folgenden Textpassage<sup>497</sup>, wenn das schon in *Psalm* 38 (39) beschriebene Elend des Menschen zurückgeführt wird auf seine Neigung, sich gleichsam auf den Spuren Arachnes in ganz und gar sinnloser Tätigkeit den Eitelkeiten (*vanitates*) der Welt hinzugeben, so erstrebenswert auch weltliche Macht, großer Besitz und hohe geistliche Stellungen auf den ersten Blick zu sein scheinen:

Was auch immer der Mensch mit seinen Kräften bewirkt, ist nichts anderes als Spinnweben (*tela araneorum*), wie bedeutend auch etwas zu sein scheint, allerdings (nur) für die, die selbst nichts anderes sind als Spinnen (*qui nihil aliud sunt quam aranei*). Der eine baut königliche Paläste, der andere verbindet Königreiche mit Königreichen; einer macht Jagd auf eine Frau mit äußerst großer Mitgift; der eine häuft Mitra auf Mitra, ein anderer arbeitet sich mit Mühe bis zur Tiara empor. Bei so etwas staunt die Mehrzahl der Menschen; doch tatsächlich ist dies alles nichts als Spinnweben (*araneorum telae*). Ein leichter Lufthauch, der von Gott kommt, zerstreut alles.

Was die **bildlichen Belege** aus Spätmittelalter und Frührenaissance betrifft, so zeigt ein sechseckiges Marmorrelief auf der Südseite des Campanile neben dem Dom in Florenz, nach Giotto's Entwurf ausgeführt von Andrea Pisano (um 1335/40)<sup>498</sup>, links eine Frau, die hinter einem großen Webstuhl sitzt, rechts eine weitere Frau, die, aufrecht neben dem Webstuhl stehend, ihre Rechte nach vorn ausstreckt. Dass es sich dabei um eine Allegorie der Webkunst handelt, wird allgemein angenommen. Ob man allerdings in der sitzenden Gestalt Arachne und in der hoheitsvoll daneben stehenden Gestalt die Göttin der Webkunst sehen darf<sup>499</sup>, ist angesichts fehlender Attribute und weiterer Anhaltspunkte zumindest zweifelhaft.

Dass in den zahlreichen verlorenen Freskenzyklen der Zeit zwischen Spätmittelalter und italienischer Frührenaissance auch der Arachnestoff behandelt wurde, legt die schon besprochene Stelle aus Boccaccios *Amorosa Visione* nahe (1342/43).<sup>500</sup> Auf die textbegleitenden Illustrationen zu Christine de Pizan, *L'Epistre d'Othéa* (Miniatur von Jean Miélot, Bruxelles 1461) und zur deutschen Übersetzung von Boccaccio, *De claris mulieribus* (Holzschnitt Ulm 1473) wurde bereits bei der Behandlung dieser Rezeptionsglieder verwiesen.<sup>501</sup> Weitere bildliche Darstellungen in der Neuzeit bietet die seit 1484 erschienene **Bible des poètes**<sup>502</sup>, eine Sammlung von Stoffen aus Bibel und Antikentradition. Der Holzschnitt von Colard Mansion (Brügge 1484) zeigt oben links im Mittelgrund die Begegnung zwischen der bei ihrer Webarbeit sitzenden Arachne und Athene/Minerva (rechts), die, zur alten Frau verwandelt, mit einem Stock in der Rechten vor ihr steht und die linke Hand warnend erhebt. Im Hintergrund hängt Arachnes Teppich, in große Quadrate gegliedert. Im Vordergrund rechts hat die Göttin, in flämischem Damenkostüm hoheitsvoll wirkend, ihr Gegenüber gerade mit der erhobenen Linken in eine Spinne verwandelt und schickt sich nun zum Gehen an. Von Arachne selbst ist nur noch ihre alte Kleidung übrig, die

---

<sup>497</sup> Ausgabe 1986, wie Anm. 496, 233f., spez. Z. 374-380. Näheres bei Ballestra-Puech 2006, 113-115.

<sup>498</sup> Firenze, Campanile del Duomo, Bildfeld S 5: Dia\*.

<sup>499</sup> So Lücke, AM 1999, 107.

<sup>500</sup> Zu Boccaccio, *Amorosa Visione* vgl. schon die Interpretation S. 121. – Nur eine bildliche Anspielung auf den Arachnestoff bietet Francesco Cossa (1436-78) in seinem Fresko *Trionfo di Minerva* (um 1475; Ferrara, Palazzo Schifanoia), das, im Rahmen eines Zyklus für den Monat März stehend, die Göttin auf dem von zwei weißen Pferden gezogenen Triumphwagen ins Zentrum stellt, links flankiert von Gelehrten und Literaten (als Vertretern der Wissenschaft), rechts von einer Gruppe stickender oder webender Frauen (als Vertreterinnen der weiblichen Künste): *L'opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo*: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti. Milano 1974 ((*Classici dell'Arte* 73), 100 no. 140 (Totale: Taf. 58\*; Detailausschnitt: Taf. 56\*).

<sup>501</sup> Zu Christine de Pizan S. 123f., zur dt. Übersetzung von Boccaccio S. 122.

<sup>502</sup> Bildvorlagen Universität Mannheim (Näheres zu dieser Druckgraphik-Sammlung in Anm. 509).

neben ihrem Webinstrument am Boden liegt. Den Rahmen beider Szenen bietet eine Architekturkulisse mit hohem Innenraum und gekacheltem Fussboden.

Der Holzschnitt von Antoine Vérard (Paris 1493/94) variiert das Bildschema, wobei anstelle der feinen Linien und Konturen nun eine kontrastreichere Ausgestaltung mit dunklen und hellen Flächen tritt. Hinter Arachne und der zur alten Frau verwandelten Göttin (im Mittelgrund) steht anstelle von Arachnes Teppich nun ein dekoratives Himmelbett; rechts davon bilden unten drei Rundbogenfenster, oben ein breiteres Einzelfenster den Abschluss. Die Göttin rechts vorn trägt nun als Zeichen ihrer Würde eine Krone auf dem Kopf. Die schwarze Spinne, zu der sie Arachne verwandelt hat, hebt sich ebenso deutlich ab vom hellen Untergrund der Bodenfliesen, wie das links daneben liegende Webinstrument. Auch hier gibt ein hoher Innenraum den Rahmen; direkt hinter der Göttin erheben sich zwei schlanke Säulen als Wandgliederung. Bei einem gleichzeitigen, in den Details weitgehend übereinstimmenden Alternativentwurf geht der Blick am rechten Bildrand hinaus ins Freie.

Der spätere Holzschnitt von Antoine Vérard (Paris 1498; **Abb. 41**)<sup>503</sup> wiederholt die beiden Szenen aus dem früheren Entwurf, nun wieder in feinen Linien und Konturen, durch die alle Details genau erkennbar sind. Die Göttin, auch hier in ein kostbares Gewand gehüllt und mit einer kleinen Krone auf ihrer flämischen Kopfhaube, tendiert bereits durch den Torbogen am rechten Bildrand nach draußen, die linke Hand nach vorn ausgestreckt, und blickt sich im Gehen noch einmal nach der zur Spinne verwandelten Arachne um. Wie schon die vorangehenden Entwürfe zur *Bible des poètes*, so beschränkt sich auch dieser Holzschnitt ganz auf die narrativen Elemente aus Exposition und Finale der Ovidversion; die deskriptive Komponente und der weitere Verlauf der Konkurrenz spielen keine Rolle.

Die m.W. einzige erhaltene Miniatur zum Originaltext von Ovids *Metamorphoses* stammt aus einer um 1495 in Flandern (Brügge?) entstandenen Handschrift<sup>504</sup> und bietet zur Arachnegeschichte insgesamt vier Einzelszenen (**Abb. 42**)<sup>505</sup>, die dem Textverlauf entsprechend nacheinander geordnet sind; dabei werden die dargestellten Hauptpersonen durchweg mit Namensbanderole benannt. (1) Die Szene oben links zeigt in einem Innenraum mit rückwärtigen Fenster die sitzende Arachne in blauem Gewand (rechts) bei der Arbeit; ihr gegenüber sitzt nur eine Gefährtin. (2) Die Szene oben rechts bietet in einem geschlossenen Raum erneut die sitzende Arachne in demselben Gewand (rechts), ihr gegenüber steht die Göttin (Beischrift: Pallas), als alte Frau auf einen Stock gestützt, in braunem Gewand mit weißem Schleier um den Kopf. (3) Das große Bildfeld unten links bietet unter einem Arkadenbogen den Wettkampf mit den beiden Konkurrentinnen an zwei Webstühlen, links in rötlichem Gewand Pallas mit mehreren Begleiterinnen, rechts für sich allein Arachne, erneut in blauem Gewand. (4) In der schmalen Szene unten rechts schließlich steht unter einem Halbbogen groß und aufrecht Pallas in ihrem rötlichen Gewand und erhebt beide Hände, um Arachne zu verwandeln. Zu ihren Füßen erkennt man Arachnes blaues Kleid; darüber anstelle ihres Kopfes schon eine bräunliche Spinne; rechts darüber hat Arachne schon ihre neue Tätigkeit aufgenommen, ein Spinnennetz zu weben.

### 3. Die große Zeit des Arachnestoffes in Renaissance, Manierismus und Barock

Rund ein halbes Jahrhundert nach der epochalen Erfindung des Buchdrucks zu Beginn der Neuzeit, in den Jahrzehnten zwischen 1490 und 1520, ging die große Zeit der Buchillumination durch Miniaturen mit Unikatcharakter unaufhaltsam zu Ende. Bei den neuen gedruckten Texten bot die Verwendung zunächst von Holzschnitten, später von

---

<sup>503</sup> Bildvorlage Universität Mannheim. Völlig identisch übernommen in die weiteren französischen Ausgaben Paris um 1500, 1507, 1523 und 1531.

<sup>504</sup> Holkham Hall, Earl of Leicester, MS. 324. Dazu Alain Arnould/Jean Michel Massing (Hrsg.), *Splendours of Flanders*. AK Cambridge, University Library/The Fitzwilliam Museum 1993, 190\*-191\*; 218-220 no. 76.

<sup>505</sup> Mario Geymonat, *I miti straordinari di Ovidio*. Milano 1987, Tf. 19\* nach 128.

Radierungen ganz neue Möglichkeiten für eine weitgehende Visualisierung der illustrierten Textinhalte und zugleich für eine unbegrenzte Verbreitung der ikonographischen Grundtypen zu den dargestellten Geschichten.

a. Textbegleitende Illustrationszyklen zu Ovids *Metamorphoses* bis um 1800

Eine besondere Bedeutung kam in diesem Zusammenhang den neuen *Illustrationszyklen* zu, die sich auf Ovids *Metamorphoses* als Hauptwerk der antiken Mythen tradition bezogen<sup>506</sup>, beginnend mit den 52 Holzschnitten zum *Ovidio Metamorphoseos vulgare* von Giovanni dei Buonsignori (Venezia 1497).<sup>507</sup> Diese illustrierten Ausgaben, die in der ersten Phase vorwiegend mit Simultanbildern ausgestattet waren (z.B. noch in der Ausgabe mit deutschem Text von Jörg Wickram, Mainz 1545), seit den Entwürfen von Bernard Salomon zu *La Métamorphose d'Ovide figurée* (Lyon 1557) fast nur noch mit Einzelbildern<sup>508</sup>, entstanden in relativ dichter und kontinuierlicher Abfolge bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, als der europäische Klassizismus verstärkt neue literarische Inhalte in den Vordergrund rückte.

Auf dem Höhepunkt der Entwicklung, etwa zwischen 1550 und 1650, ergab sich neben bemerkenswerter Detailgenauigkeit bei der bildlichen Wiedergabe der Textinhalte ein z.T. erheblicher Gesamtumfang der Zyklen (z.B. 178 Holzschnitte Lyon 1557, 150 Radierungen Amsterdam 1606 bzw. Wien 1641). Insgesamt kamen die zahlreichen Illustrationen dem Bedürfnis des Publikums nach Visualisierung der Textinhalte aus Ovids Hauptwerk entgegen und boten zugleich den bildenden Künstlern von Renaissance, Manierismus und Barock immer wieder wesentliche Anregungen. Auch aus diesem Grund werden im Folgenden zunächst diese Textillustrationen zur Arachnegeschichte in Auswahl behandelt<sup>509</sup>, erst anschließend die sich oft an ihnen orientierenden Einzelbildentwürfe.

Während im frühesten Bildzyklus zum italienischen Text von Buonsignori (Venezia 1497) aus dem 6. Buch der *Metamorphoses* nur die Mythen von Niobe bzw. Apollon und Marsyas illustriert wurden, bietet zum Originaltext der *Metamorphoses* und dem lateinischen Kommentar von Raphael *Regius* im Anschluss an den ersten Entwurf mit dunklen und hellen Flächen (Parma 1505) ein Holzschnitt (Lyon 1510/14; **Abb. 43**)<sup>510</sup> in feinen Linien und Konturen links oben im Mittelgrund vor weiter Landschaft die Exposition (6,26ff.) mit dem Gegenüber von Athene/Minerva (als alte Frau mit Schleier und langem Gewand links sitzend, beide Hände warnend erhoben) und Arachne (als junges Mädchen mit offenen Haaren rechts sitzend). In der Vordergrundszene steht ganz links die Göttin (mit langem Gewand und Schleier) bei ihrer Epiphanie (6,44f.), ehrfürchtig verehrt von drei stehenden Frauen, während eine vierte mit gesenktem Kopf am Boden kauert. Ganz rechts bleibt Arachne (mit offenen Haaren) beim Verfertigen eines Gewebes völlig unbeeindruckt in ihrem großen Webstuhl

---

<sup>506</sup> Dazu zahlreiche Veröffentlichungen von Gerlinde Huber-Rebenich/Mannheim bzw. Jena, z.B. als Einstieg: *Metamorphosen der ‚Metamorphosen‘*. Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik. AK Universitätsbibliothek Jena 1999, mit Literatur 10f. Zur Einführung auch Gabriele Bickendorf, *Eigensinn der Illustration. Ovids Metamorphosen in Druckgraphiken des 17. Jahrhunderts*. In: *Der verblühte Sinn. Illustrationen zu den Metamorphosen des Ovid*. AK Galerie der Stadt Kornwestheim 1997/98, 13-82.

<sup>507</sup> Dazu Evamarie Blattner, *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venezia 1497 und Mainz 1545*. München 1998 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 72), spez. 247ff. (Abbildungen V 1 – V 52).

<sup>508</sup> Zur späteren Variante von Sammeldarstellungen am Beginn jedes neuen Einzelbuches: Gerlinde Huber-Rebenich (u.a.), *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik. Band II: Sammeldarstellungen*. Berlin 2004; konkret zum Arachnestoff S. 131.

<sup>509</sup> Dazu stand mir dank der Vermittlung von Hermann Walter/Mannheim das gesamte Bildmaterial zur Verfügung, das auf seine Initiative hin von Gerlinde Huber-Rebenich für eine Gesamtpublikation zu den illustrierten Ausgaben der *Metamorphoses* im Laufe der letzten Jahrzehnte zusammengestellt wurde.

<sup>510</sup> Bildvorlage Universität Mannheim. Der Prototyp der Ausgabe Parma 1505 wurde identisch übernommen in den Ausgaben Venezia 1509 und 1558, leicht variiert in den Ausgaben Lyon 1507(?), 1510/14, 1512, 1513, 1516, 1518, 1519, 1524 und 1528 sowie als Illustration zu Buonsignori in der Ausgabe Mailand 1520; variiert und seitenverkehrt zu Raphael Regius in den Ausgaben Mailand 1510 und 1517 sowie Venezia 1517.

sitzen. Übrigens ist dieser Holzschnitt bzw. eine spätere Variante die unmittelbare Vorlage zum achteckigen Mittelbild an der Decke des Landshuter Arachnezimmers.

Den allgemeinen Trend vom Simultanbild zum Einzelbild dokumentiert bereits der Holzschnitt zum Kommentar von Raphael Regius (Venezia 1513) bzw. zum Text von Niccola d'Agostino (Venezia 1522),<sup>511</sup> der auf die Mittelgrundszene oben links verzichtet und sich auf eine einzige große Interieurszene beschränkt mit der am linken Bildrand stehenden Göttin (Beischrift PALLAS; schon nach ihrer Epiphanie) und drei Begleiterinnen (eine davon am Boden sitzend), die ihr ehrfürchtig begegnen, während Arachne (ganz rechts) zwar im Sitzen zu der Göttin hinüberblickt, doch für sich allein in ihrem großen Webstuhl weiterarbeitet.

Der Holzschnitt zur deutschen Textausgabe von Jörg *Wickram* (Mainz 1545; **Abb. 44**)<sup>512</sup> bietet ein Simultanbild mit triptychonartigem Aufbau. Die beiden Seitenszenen präsentieren die Hauptpersonen des Wettbewerbs bei der Arbeit (6,53ff.), links die Göttin der Webkunst (mit dem Attribut der Eule, die oben auf ihrem Arbeitsgerät sitzt), rechts annähernd spiegelbildlich ihre menschliche Konkurrentin; im Vordergrund unterstreicht ein kleiner Hund am Boden den Genrecharakter der Darstellung. In der Zentralszene stützt dann Athene/Minerva (wiederum kenntlich durch die am Boden sitzende Eule) die renitente junge Frau, um sie aus der Schlinge zu befreien (6,135-138). Das große Spinnennetz um den Kopf Arachnes nimmt ihre Verwandlung vorweg, die auch in der Bildlegende angekündigt wird. Bei der völligen Konzentration auf das mythische Geschehen spielt der Inhalt der beiden Musterteppiche keine Rolle. Dass die vorangehende Buchüberschrift die Mythen von Arachne und Niobe parallelisiert, unterstreicht die moralisierende Grundtendenz.

Dem zeitgemäßen Trend vom Simultanbild zu Einzelbildern folgte bereits die Ausgabe *Ovidio, Le Trasformazioni* (Venezia 1553) mit Text von Ludovico *Dolce* (1508-68) und 85 Holzschnitten des Malers und Graphikers Giovanni Antonio *Rusconi* (um 1511/20-1587). In diesem für die Folgezeit in Italien grundlegenden Zyklus finden sich zum Arachnemythos gleich drei Illustrationen, die das Geschehen jeweils unter freiem Himmel darstellen:<sup>513</sup> (a) Exposition: Die Nymphen (rechts) bewundern Arachne (links), die bei der Arbeit in ihrem großen Webstuhl sitzt. (b) Konkurrenz: Die Nymphen (links) schauen zu, wie sich der Wettkampf an den beiden Webstühlen entwickelt; in der Mitte die majestätische Minerva stehend und in voller Rüstung bei der Arbeit, rechts Arachne sitzend und ganz in ihre Tätigkeit vertieft. (c) Finale: Vor großer Landschaftskulisse steht Minerva (links), voll gewappnet und auf ihre Lanze gestützt, und streckt ihre rechte Hand verwünschend in Richtung der Kontrahentin, die sich am Seitenast eines hohen Baumes (rechts) aufgehängt hat. Ihr unförmiger Körper, fast wie eine Puppe herabhängend, nimmt mit dickem Bauch und kurzen Armen die bei Ovid (6,141-144) vorgegebene Metamorphose zur Spinne vorweg.<sup>514</sup>

Nicht weniger Wirkung auf Publikum und Künstler der Zeit erzielte unter den Illustrationszyklen in der zweiten Jahrhunderthälfte die Ausgabe *La Métamorphose d'Ovide figurée* (Lyon 1557) mit Holzschnitten des französischen Graphikers Bernard *Salomon* (um

---

<sup>511</sup> Bildvorlage Universität Mannheim; identischer Holzschnitt zu Raphael Regius in den Ausgaben Venezia 1513, 1518, 1534, 1536, 1548 und 1549; zusätzlich mit falscher Beischrift PENELOPE in den Ausgaben Venezia 1521, 1527, 1538 (ital.), 1540, 1548 (ital.) und 1556; mit sitzender linker Gruppe zum italienischen Text von Niccolo d'Agostino in den Ausgaben Venezia 1522, 1533 und 1547; schließlich seitenverkehrt zu Raphael Regius in der Ausgabe Tusculum 1526.

<sup>512</sup> Bildvorlage Universität Mannheim; Verheyen 1966, 87; Blattner 1998, wie Anm. 507, 179 (mit Abb. M 16). Identischer Holzschnitt in der Ausgabe Mainz 1551; ähnliches Bildschema mit Pallas (links vorne) und Arachne (rechts vorne) beim Wettbewerb sowie Arachnes Verwandlung durch Pallas zur Spinne (im zentralen Mittelgrund) in den lateinischen Ausgaben Paris 1575 und 1576 sowie den französischen Ausgaben Paris 1580, 1586 und 1587 sowie Rouen 1601 und 1604.

<sup>513</sup> Bildvorlagen Universität Mannheim: (a) *Le Trasformazioni* p. 124. (b) *Le Trasformazioni* p. 125. (c) *Le Trasformazioni* p. 129; Abb. bei Ballestra-Puech 2006 nach 224. Abb.4. Weitgehend identische Übernahme der drei Entwürfe in den Ausgaben Venezia 1557, 1558, 1674, 1676, 1680, 1688, 1696, 1704 und 1731.

<sup>514</sup> Zur begrenzten deskriptiven Komponente in diesem Illustrationszyklus und bei J.U. Krauss (1690) S. 133ff.

1505/10 - um 1561), denen nach Art zeitgenössischer Emblemata-Ausgaben jeweils eine Überschrift zum Inhalt vorausgeht, während darunter ein achtzeiliges Epigramm („Huitain“) die „Moral“ nachliefert. Der Entwurf Nr. 76<sup>515</sup> bezieht sich auf das Finale mit Arachnes Verwandlung zur Spinne (6,136ff.). Den Gesamtrahmen bietet ein eher dunkler Innenraum; nur am linken Bildrand gibt eine hohe Tür den Blick auf eine Balkonbalustrade und zum weiten Himmel frei. Halblinks vorn richtet die Göttin, voll gerüstet und mit dem Schild in der Linken, das Weberschiffchen in der erhobenen Rechten gegen ihre Kontrahentin (6,132f.). Arachne, ihr den Blick zugewandt, steht rechts im Gerüst ihres Webstuhls, noch in menschlicher Gestalt, und streckt beide Arme nach oben in Richtung eines großen Spinnennetzes, das im Zentrum des Raumes von der Decke herabhängt. Dabei verwandeln sich ihre Finger bereits in Spinnenbeine – Vorwegnahme der bevorstehenden Metamorphose. Dass Bernard Salomon aus dem narrativen Kontext im Gegensatz zu anderen Mythen (z.B. zu Tereus-Prokne-Philomela: *Metamorphoses* 6,412-674) nur eine Bildszene auswählt, entspricht ganz dem Trend, durchweg nur noch eine Illustration pro Geschichte vorzulegen.

Die Konzentration auf Arachnes Verwandlung durch Minerva bei Bernard Salomon (entsprechend der Bildtitel) bestimmt zunehmend auch die weiteren Zyklen des 17./18. Jahrhunderts. Nach dem Prinzip ‚*Macht der Bilder*‘ ergeben sich allerdings bei der Umsetzung des zugrunde liegenden Textes ins neue Medium der Illustration zwei Probleme: (1) Wenn die narrativen Inhalte von Exposition und weiterem Verlauf der Konkurrenz, die mit der alten Technik des Simultanbildes noch adäquat zu erfassen waren, nun kaum noch visualisiert werden, verliert sich mit dem Wegfall dieser früheren, für die Ovidversion so handlungsrelevanten Einzelphasen zunehmend auch das Bewusstsein für Detailreichtum und Differenziertheit des narrativen Ablaufs als Ganzes. (2) ***Mit der bildlichen Reduzierung nur noch auf ein Einzelbild des Finales drängte sich ein moralisierendes Fazit für die weitere Rezeption geradezu auf;*** verstand man doch den einzig verbleibenden, immer wieder auftauchenden Bildtyp der Verwandlung Arachnes zur Spinne mit einer ganz suggestiven Automatik der Wahrnehmung zugleich als verdiente Bestrafung für ihren Hochmut.

Immerhin versuchte in zwei Illustrationszyklen dieser Zeit das dem Arachnemythos geltende Kopfbild des 6. Buches über die Darstellung einer einzigen Szene hinauszugehen. Dabei konzentriert sich der Holzschnitt der lateinischen Metamorphosenausgabe Venezia 1563<sup>516</sup> auf die Exposition der mythischen Handlung, wenn er halblinks Arachne in ihrem großen Webstuhl sitzend darstellt, umgeben von vier Nymphen (zwei ganz links, zwei weitere rechts vor offener baumbestandener Landschaft), die ihre Webkunst bewundern. Rechts im Vordergrund steht die zur alten Frau verwandelte Göttin, mit der Linken auf ihren Stock gestützt, mit der Rechten ihre Warnungen lebhaft unterstreichend, ohne offensichtlich bei der nach hinten zu ihr zurückgelehnten Arachne Gehör zu finden. Der weitere Fortgang des Geschehens bis zu Arachnes Verwandlung ist immerhin angedeutet mit einer Spinne, die links oben über dem Webstuhl im Zentrum ihres großen Netzes sitzt.

Das Kopfbild der italienischen Ausgabe Venezia 1561<sup>517</sup> wählte als ‚fruchtbaren Augenblick‘ die Konkurrenz zwischen der voll gerüsteten Göttin, die links in ihrem Webstuhl steht, und der menschlichen Kontrahentin, die, ihr entgegenblickend, rechts in ihrem Webstuhl sitzt; das Geschehen im Vordergrund ergänzt ein schöner Landschaftsprospekt hinten. Allerdings weist die hoheitsvoll gebieterische Geste, mit der die ausgestreckte Rechte

---

<sup>515</sup> Holzschnitt (4x6; mit rahmender Borte): Bildvorlage Universität Mannheim. Identisches Bildschema in den Ausgaben Lyon 1559 (italienisch), 1583, 1584 (italienisch), 1597 (ohne Randborte) und 1609 (ohne Randborte); ähnliches Bildschema mit stehender gewappneter Pallas (rechts) und Arachne als Spinne im Netz (oben links) in den italienischen Ausgaben Venezia 1569 und 1613 sowie der lateinischen Ausgabe Venezia 1610.

<sup>516</sup> Bildvorlage Universität Mannheim. Identisch übernommen in den Ausgaben Venezia 1566, 1570, 1571, 1573, 1575, 1578, 1580, 1581, 1584, 1586, 1591 usw. sowie in der spanischen Ausgabe Valladolid 1589.

<sup>517</sup> Bildvorlage Universität Mannheim. Identisch übernommen in der italienischen Ausgabe Venezia 1570 sowie den lateinischen Ausgaben Venezia 1565 und 1574.

der Göttin in Richtung von Arachne zeigt, auf die spätere Situation im Finale, als eine ähnliche Geste Arachnes Verwandlung zur Spinne einleitet.<sup>518</sup>

Eine neue Darstellungsvariante ergab sich mit der Ausgabe Venezia 1584, als **Giacomo Franco** (1550-1620) nicht wie bisher verschiedene Holzschnitte oder Kupferstiche innerhalb der einzelnen Bücher als Illustrationen der jeweils im Text vorgestellten Mythen verteilte, sondern zu Beginn jedes Buches das weitere Geschehen vom Anfang (Vordergrund) bis Ende (Hintergrund) in einem Kupferstich zusammenfasste. So bietet in der Sammeldarstellung zum 6. Buch (**Abb. 45**)<sup>519</sup> links unten im Vordergrund ein großer Tempel den Rahmen für das dramatische Geschehen, wie die gewappnete Athene/Minerva (von hinten gesehen) mit einem Stab in der Rechten auf Arachne einschlägt, die sich im Fallen mit der rechten Hand noch an dem Webstuhl festhält, der zuvor schon von der Göttin demoliert wurde<sup>520</sup>, während sie die Linke schützend zum Kopf erhebt, um dem gewaltsamen Zugriff der ausgestreckten Linken ihrer Gegnerin zu entgehen. Darüber erkennt man in einer zweiten kleineren Szene Arachne, die sich aus Protest gegen die ungerechte Behandlung aufhängt, und links davon unter dem Tempeldach als Ergebnis der Verwandlung eine dunkle Spinne im Zentrum ihres Netzes. Die weiteren Szenen im Mittel- und Hintergrund betreffen die Mythen von Niobe, den Lykischen Bauern, Apollon und Marsyas sowie Tereus, Prokne und Philomela. Dieser neue Grundtyp und seine Variationen im 17. und 18. Jahrhundert<sup>521</sup> bestimmen nicht weniger als die Einzelbilder aus den Zyklen die Einzelbildentwürfe des europäischen Barock.

Die umfangreiche Publikation *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim*, die mit 150 Kupferstichen des Malers und Graphikers Antonio **Tempesta** (1555-1630) im Jahr 1606 in Amsterdam erschien, beschränkt sich in Radierung Nr. 54 (**Abb. 46**)<sup>522</sup> unter dem Titel ‚Arachne wird von Pallas zur Spinne verwandelt‘ (*Arachne in araneam a Pallade convertitur*) ebenfalls auf das Finale (6,136ff.). In einem Innenraum, der durch eine hohe Architekturkulisse nach hinten abgeschlossen ist, erbarmt sich die Göttin (halbrechts, in voller Rüstung) ihrer trotzigem Widersacherin und leitet mit der verwünschend ausgestreckten Rechten deren Verwandlung ein. Arachne (links) steht auch hier im Gerüst ihres großen Webstuhls, noch in menschlicher Gestalt auf ihre Gegnerin zurückblickend, und hat beide Hände hinter sich erhoben. Ihre langen Finger, bereits zu Spinnenbeinen geworden, greifen in ein großes Spinnennetz, das hier in der linken oberen Bildecke an der Decke hängt.

Zu den wichtigen Zyklen des 17. Jahrhunderts gehörte die repräsentative Sammlung, die der aus Straßburg stammende, während des Dreißigjährigen Krieges vorwiegend in Italien arbeitende Miniaturmaler und Radierer Johann Wilhelm **Baur** (1607-42) in seiner letzten Lebensphase mit ebenfalls 150 Radierungen vorlegte (Wien 1641).<sup>523</sup> Sein Entwurf Nr. 55<sup>524</sup> stellt im Anschluss an Tempestras Radierung (Amsterdam 1606) ebenfalls das Finale mit Arachnes Verwandlung dar (6,136ff.). Hier entwickelt sich das Geschehen vor hoher Architekturkulisse (mit massiven Stützpfeilern und mehreren Fenstern in der Rückfront), die

---

<sup>518</sup> Vgl. die seitenverkehrte Variation dieses Entwurfs im Fresko von Bernardino Campi aus Sabbioneta (1582/87), dort zusätzlich mit der Spinne am oberen Bildrand als Ergebnis der Metamorphose: S. 140.

<sup>519</sup> Elsbeth Wiemann, *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption.* Worms 1986, Abb. 25; Huber-Rebenich 2004, wie Anm. 508, 78; Internet 2013 (Einleitung).

<sup>520</sup> Wohl nach der Vorgabe des Einzelbildentwurfs von Taddeo Zuccari (1564); Näheres S. 138.

<sup>521</sup> Dazu Huber-Rebenich 2004, wie Anm. 508, 79-89.

<sup>522</sup> Bildvorlage Universität Mannheim; Lücke, AM 1999, 107; Ballestra-Puech 2006 nach 224, Abb. 6. Das Bildschema (nach der Vorgabe von Bernard Salomon, Lyon 1557; vgl. S. 129f.), erscheint wieder seitenverkehrt in der Ausgabe Paris 1619, deckungsgleich in Paris 1622 und Paris 1660 (Bildvorlagen Universität Mannheim). Zum entsprechenden Entwurf von Matthäus Merian d. Ä. (Zyklus Frankfurt 1619) vgl. S. 140 (mit Anm. 552).

<sup>523</sup> Dazu Régine Bonnefoit, Johann Wilhelm Baur (1607-1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland. Tübingen/Berlin 1997, spez. 111-113, 158-165 (Gesamtliste der Radierungen).

<sup>524</sup> Bildvorlage Universität Mannheim; Pigler 1974, 39; Bonnefoit 1997, wie Anm. 523, 161 Nr. R 174 (ohne Abb.); Internet 2013 (zu 6,130; 1659). Deckungsgleich übernommen in den Ausgaben Augsburg 1681, Nürnberg nach 1680, Augsburg 1709 und Nürnberg 1750 (Bildvorlagen Universität Mannheim).

am linken Bildrand begrenzten Ausblick in einen weiten Park lässt. Vorn halblinks steht die Göttin leicht gebückt hinter einem niedrigen Punktierstisch, bis auf die hinter ihr abgestellte Lanze und den vor ihr am Tisch lehrenden Schild voll gerüstet, und streckt ihren rechten Arm zu ihrer Kontrahentin hin aus. Diese ist rechts oberhalb ihres Punktierstisches aufgesprungen und wendet sich, noch in menschlicher Gestalt, zu der Siegerin zurück, in einer Mischung aus Panik und Unterwerfung beide Arme erhebend. Wie bei Salomon und Tempesta, so greifen auch hier die langen Finger ihrer linken Hand, bereits zu Spinnenbeinen geworden, in ein großes Spinnennetz, das hinter ihr rechts oben im Bild von der Decke herabhängt.

Ebenfalls auf die Verwandlung der Arachne (6,136ff.) konzentriert sich in der seither dominierenden französischen Ausgabe *Les Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* mit Text von Isaac de *Benserade* (Paris 1676) der Kupferstich zum Mythos von Sébastien Leclerc und François Chauveau (**Abb. 47**).<sup>525</sup> Im Halbdunkel eines hohen Innenraums, in den durch ein hohes Einzelfenster (links) Licht hereinfällt, steht die voll bekleidete Göttin (rechts), gewappnet mit Helm und Brustpanzer (der abgelegte Rundschild lehnt hinter ihr unten am Webstuhl), und stützt sich mit der Linken auf ihren Arbeitssitz, während sie das Weberschiffchen in ihrer Rechten emporhält, um Arachne zur Spinne zu verwandeln. Als Ergebnis schwebt nahe der Decke im Zentrum des Raumes bereits eine dicke Spinne in ihrem übergroßen Netz. Am Boden liegen noch Teile von Arachnes Gewebe herum, das die Göttin zuvor in ihrer Enttäuschung über den Ausgang der Konkurrenz zerrissen hatte (6,131).

Eine dramatischere Variante des Finales bietet das Kopfbild der Ausgabe *Métamorphoses d'Ovide* (Amsterdam/Bruxelles 1677) mit lateinischem Text, französischer Prosaübersetzung von Pierre du Ryer (1605-1658) und Kupferstichen früherer holländisch-flämischer Künstler.<sup>526</sup> Links steht die gerüstete Athene/Minerva, auf dem Kopf ihren Helm mit ganz hohem Helmbusch, während hinter ihr zwei Amorini den am Boden abgestellten Schild festhalten. Mit nach links und rechts ausgestreckten Armen verfolgt die Göttin das Geschehen, wie Arachne, rechts in ihrem Webstuhl stehend und von dichten Gewändern verhüllt, beide Arme nach oben erhebt, eben noch zum Selbstmord entschlossen und nun beginnend, mit langen Spinnenfingern beider Hände über sich im Raum die dünnen Fäden eines Spinnennetzes zu verteilen, dessen Zentrum im Halbdunkel rechts über ihrem Kopf erkennbar ist. Vorn vor dem Webstuhl stehen, wohl noch von der vorangehenden Konkurrenz, verschiedene Arbeitsinstrumente, darunter ein Spinnrad. Von diesem Entwurf könnte Luca Giordano zu seinem Einzelbild (um 1695) angeregt worden sein.<sup>527</sup>

In der Ausgabe Nürnberg 1697/98 mit einem Radierungszyklus nach älteren Entwürfen des in Nürnberg kurz zuvor verstorbenen Joachim van Sandraert (1606-88) findet sich eine ganz eigenständige Variante zum Finale mit Beischrift *LIB. VI. METAM. Vs. 134* als präzisiertem Textverweis.<sup>528</sup> Halblinks steht die gewappnete Göttin, vor sich am Boden eine Eule als typisches Attribut, und ist gerade dabei, mit der erhobenen Rechten ihre Kontrahentin in jene Spinne zu verwandeln, die bereits im Zentrum ihres Netzes in der oberen linken Bildecke sitzt. Darunter erkennt man noch aus der Phase vor der Verwandlung Arachnes menschlichen Körper, bis auf einen nackten Unterarm von dichter Gewandung verhüllt. Im Vordergrund links und rechts liegen zahlreiche Objekte am Boden als Überbleibsel von der vorangehenden

---

<sup>525</sup> Bildvorlage Universität Mannheim; Huber-Rebenich 2004, wie Anm. 508, 86. Identisch übernommen als Breitformat in französischen Ausgaben Paris 1697, 1698, 1701 und 1801, Amsterdam 1679, 1697 und 1714, Lüttich 1698 sowie der niederländischen Ausgabe Amsterdam 1700; seitenverkehrt in deutschen Ausgaben Nürnberg 1689, Augsburg um 1700 und 1780; reduziert auf ein Hochformat in den französischen Ausgaben Paris 1768/1770 und Amsterdam 1777 sowie den deutschen Ausgaben Wien 1791/92 und Augsburg 1802.

<sup>526</sup> Bildvorlage Universität Mannheim; deckungsgleich übernommen in den zweisprachigen Ausgaben Amsterdam 1702, der niederländischen Ausgabe Amsterdam 1703 und der französischen Ausgabe Amsterdam 1732; mit Erweiterung um Architekturkulisse nach oben in den französischen Ausgaben Den Haag 1728 und 1744 sowie der deutschen Ausgabe Frankfurt/Leipzig 1767.

<sup>527</sup> Näheres zu Giordanos Einzelbild auf S. 143f.

<sup>528</sup> Bildvorlage Universität Mannheim.

Konkurrenz. Den Hintergrund bildet eine hohe Architekturkulisse, links mit einem Fenster nach draußen, rechts mit einer aufwändigen barockisierenden Wandgestaltung.

Ausnahmsweise nicht auf das spektakuläre Finale, sondern auf die Exposition bezieht sich schließlich der französische Maler, Zeichner und Kupferstecher Jean Jacques François Lebarbier (1738-1826)<sup>529</sup> in dem späten Illustrationszyklus *Les Métamorphoses d'Ovide* (Paris 1806/07). In einem Innenraum mit hoher Architekturkulisse dominiert die Göttin (halbrechts; voll gerüstet, mit Helm auf dem Kopf), als sie sich bei ihrer Epiphanie (6,43) zu erkennen gibt; die Wolke hinter ihr unterstreicht den Vorgang. Arachne sitzt links vor ihrem Gewebe, den selbstbewussten Blick zu ihrer künftigen Kontrahentin erhoben, während ihre Begleiterinnen teils unterwürfig, teils noch unschlüssig reagieren (so links im Mittelgrund eine Einzelgestalt im Halbdunkel, die beide Arme als Zeichen der Überraschung erhebt).

Gegenüber der narrativen Komponente des Arachnemythos spielten in all diesen Illustrationszyklen die *deskriptiven Zusatzelemente*, die sich aus den zwei Musterstücken bei Ovid ergaben, nur eine geringe Rolle. Eine Ausnahme bot z.B. die für Italien so wichtige Ausgabe von Ludovico Dolce mit Kupferstichen von Giovanni Antonio Rusconi (Venezia 1553)<sup>530</sup>, in der selektiv aus dem Teppich der Minerva die Eckszene berücksichtigt wurde, wie die thrakischen Geschwister Haimos und Rhodope (im Vordergrund links und rechts) von dem Götterkönig, der am oberen Bildrand über den Wolken auf einem Zweigespann einherfährt, in zwei schroffe Berge bzw. Gebirge verwandelt werden (6,87-89) als Strafe für ihre Anmassung, sich mit Zeus/Iuppiter bzw. Hera/Iuno identifiziert zu haben.

Die große Ausnahme macht der Augsburger Zeichner und Kupferstecher Johann Ulrich *Krauss* (1655-1719), der in seinem 226 Kupferstiche umfassenden Bildzyklus zu Ovids *Metamorphoses* (Augsburg 1690)<sup>531</sup> einerseits aus dem Finale Arachnes Verwandlung zur Spinne direkt nach dem Zerreißen ihres Gewebes durch die Göttin behandelte (6,139ff.), also jene Szene, die in den Illustrationen seit Mitte des 16. Jahrhunderts so oft zur Darstellung kam. Darüber hinaus wurde der Künstler wie kein anderer nach dem Landshuter Bildzyklus auch der deskriptiven Komponente bei Ovid in bemerkenswerter Ausführlichkeit und Intensität gerecht, und zwar zunächst einmal mit den vier Eckthemen aus Minervas Musterstück, die alle auch schon im Landshuter Zyklus dargestellt wurden (mit ikonographischen Entsprechungen vor allem in Szene E 1 und E 4):

(E 1) *Rhodope und Haimos* als Zeus/Jupiter und Hera/Iuno (6,89): Links vorn stehen die dunkel emporragenden Gestalten des Geschwisterpaares (jeweils mit Krone auf dem Kopf), und nehmen die geforderte göttliche Verehrung entgegen von zahlreichen Landsleuten rechts im Mittelgrund (dahinter ein hohes Gebirge und der wolkige Himmel). Dabei gehen die Protagonisten bereits versteinert in den Untergrund ein, ohne dass hier zugleich der strafende Göttervater ins Bild gesetzt würde. – (E 2) Die *Pygmäenmutter* von Hera/Iuno verwandelt (6,91f.): Vor einer Häuserkulisse im Mittelgrund hat die strafende Göttin (links oben über den Wolken, mit Pfau als Attribut) ihre Kontrahentin (rechts oben) bis auf die menschlichen Hinterbeine bereits ganz zum Kranich verwandelt. Auf der unteren Bildebene tobt noch der Kampf zwischen Pygmäen (links) und Kranichleuten, die mit einiger Irritation zu der gerade Verwandelten emporschauen. – (E 3) *Antigone* von Hera/Iuno verwandelt (6,95-97): Aus einem Innenraum geht der Blick über eine Balustrade hinaus auf Gebäude, Landschaft und den hohen Himmel im Hintergrund. Links steht die Göttin bei ihrer Epiphanie in den sie

---

<sup>529</sup> Kupferstich (26x40): Google unter ‚Bilder zu Arachne‘. Zu Lebarbier: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 22, Leipzig 1929, 497f.

<sup>530</sup> Vgl. schon S. 130 (mit Anm. 513). Zu Haimos und Rhodope: Abbildung in Internet 2013 (zu 6,87-89).

<sup>531</sup> Abbildungen zu allen im Folgenden beschriebenen Szenen in Internet 2013 (unter ‚Ovid, Metamorphosen, Buch VI‘), teilweise auch bei Google (unter ‚Bilder zu Johann Ulrich Krauss edition 1690‘). Zu Krauss: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 21, Leipzig 1928, 440-443; Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700. Edited by Tilman Falk. Vol. XXV. Blaricum 1990, XX-XX, spez. XX (Augsburg 1690; ohne Abb.).

umgebenden Wolken, begleitet von ihrem Pfau, mit abwehrend erhobener Rechter, und hat mit einem Stab in der Linken die Kontrahentin, die nach rechts flieht, schon fast ganz zur Störchin verwandelt. – (E 4) **Kinyras** trauert auf den Tempelstufen (6,99f.): Wie schon im Deckenbild in Landshut, so kauert auch hier der königliche Vater (mit Krone auf dem Kopf) in seinem Schmerz nieder auf den nach rechts emporsteigenden Stufen, unter denen rechts noch teilweise die Köpfe und Gliedmaßen seiner verwandelten Töchter zu erkennen sind. Den Hintergrund bildet eine repräsentative Architekturkulisse mit zwei massiven Säulenbasen (rechts), einer einzelnen Statue (hinten) und einem schmalen Durchblick ins Freie (links).

Von den neun Einzelstoffen der ersten Sequenz von Arachnes Teppich fehlt im Augsburger Illustrationszyklus – anders als in Landshut – nur die Eröffnung mit Europa auf dem Stier (6,103-107), die der Illustrator schon zum Finale des 2. Buches (848ff.) berücksichtigt hatte, weiterhin aus Arachnes Kurzkatalog als Einzelbeispiel Danaë mit dem Goldregen (6,113a), zu dem die erste kurze Erwähnung des wichtigen mythischen Geschehens in den *Metamorphoses* (4,611) seit der französischen Zyklusausgabe *Les Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* (Paris 1676) eine begrenzte ikonographische Tradition ausgelöst hatte.<sup>532</sup>

Dafür werden gegenüber dem Landshuter Zyklus zusätzlich drei Stoffe dargestellt; insgesamt finden sich folgende Metamorphosen des höchsten Gottes: (A 1) Bei **Asterië** als Adler (6,108; nicht in Landshut): In offener buschbestandener Landschaft (mit hohem Gebirgsstock im Hintergrund) sitzt die bekleidete Titanin, menschengestaltig bis auf die Flügel, die ihrer mythischen Rolle als Wachtel entsprechen könnten, rechts zu Füßen eines hohen Baumes und reagiert sichtlich überrascht auf den sich ihr in Vogelgestalt von links oben nähernden Gott. – (A 2) Bei **Leda** als Schwan (6,109): Vor offener Landschaft rechts (mit Schloss und Bäumen in Mittelgrund) begegnet sich links im Vordergrund in höhlenartigem Ambiente (mit Baumkulisse und üppiger Drapierung darüber) das mythische Liebespaar in einem Bildschema, das der Lünette des Landshuter Zyklus (N 2) weitgehend entspricht. – (A 3) Bei **Antiope** als Satyr (6,110f.): Die ahnungslose Heroine schlummert halbrechts, ebenfalls in höhlenartigem Ambiente (mit Drapierung darüber und Baumkulisse), während sich der verwandelte Gott von links nähert, die Rechte bereits nach ihr ausstreckend. Seine Identität verrät der Adler in seinem Rücken; die kleine Amor, der rechts über der Schlafenden seinen Pfeil auf den Gott richtet, unterstreicht das Liebesgeschehen. – (A 4) Bei **Alkmene** als ‚Amphitryon‘ (6,112): In einem Schlafzimmer mit großer Bettstatt (rechts) und Ausblick ins Freie (links) begrüßt sich zärtlich das Liebespaar (beide voll bekleidet, mit Kronen auf dem Kopf). Über ihnen schwebt ein kleiner Amor und erhebt die Drapierung über dem Bett; ganz links im Durchblick nach außen verrät ein weiterer Amor mit Blitzbündel und der Adler dem Bildbetrachter die wahre Identität des göttlichen Protagonisten. – (A 5) Bei **Aigina** als Feuer (6,113b): Im Bildzentrum steht die halbnackte Heroine, von den emporlodernden Flammen des Gottes umgeben, auf einer Wolke. Der Adler rechts davon weist auch hier auf die Identität des verwandelten Gottes; der kleine Amor darüber, der mit seinem Pfeil auf Aigina zielt, unterstreicht erneut das Liebesgeschehen. – (A 6) Bei **Mnemosyne** als Hirte (6,114a; nicht in Landshut): In einer Naturidylle mit Waldkulisse (links) und offener Landschaft (rechts, mit Haus an kleinem See) tritt der verwandelte Gott mit wehendem Gewand, in der Linken einen Hirtenstab haltend, auf die zu Füßen eines Baumes sitzende Titanin zu; diese sieht ihm erwartungsvoll entgegen, den aufgestützten linken Arm unters Kinn gelegt. – (A 7) Bei **Persephone** als Schlange (6,114b): In einem kultiviert ausgestatteten Interieur (mit Büste über einem Kamin an der Wand) sitzt die Göttin vor einem niedrigen Tisch (mit hoher Kanne) und blickt sichtlich überrascht den beiden Amorini entgegen, die ihr von rechts den zu einem langen Reptil verwandelten Gott zutragen.

---

<sup>532</sup> Bildvorlagen Universität Mannheim: Paris 1676 (Breitformat; Jupiter-Danaë-Amme)/Augsburg 1690 (Beischrift: *Jupiter in einen güldenen Regen*); seitenverkehrt: Amsterdam 1679/Nürnberg 1689; leicht variiert: Paris 1697 (Beischrift: *Jupiter changé en pluye d'or. Fable XIV*) und Lüttich 1698; neues Bildschema im Hochformat: Amsterdam/Leipzig 1764 (ohne Amme).

Dessen Identität verrät auch hier der Adler rechts oben in den Wolken; der im Bildzentrum schwebende Amor (mit Bogen) weist erneut auf die göttliche *love-story*.

Zu Arachnes sechs Liebschaften des Poseidon/Neptun bietet der Augsburger Illustrationszyklus wie das Landshuter Arachnezimmer je fünf Bildfelder, wobei sich dort gleich zwei Wandlunetten auf einen Stoff (Theophane: Widder/Steinbock) bezogen. Nicht dargestellt ist hier wie dort die Liebesepisode mit Medousa (6,118f.); im Einzelnen werden folgende Metamorphosen des Meergottes behandelt: (B 1) Als Jungstier bei der Aiolostochter **Melanippe** (6,115f.; hier als *Canace* bezeichnet): Vor großer Landschaftskulisse wendet sich im Bildzentrum die auf einer Felsstufe lagernde, weitgehend bekleidete Heroine liebevoll dem zu einem Stierkalb verwandelten Liebhaber zu, dessen göttliche Identität der vorn am Boden liegende Dreizack verrät. Links im Mittelgrund beobachten zwei Meergötter das Geschehen; die von rechts oben herabschwebende Iris (mit Schmetterlingsflügeln) als Göttin des Regenbogens ist freie Ergänzung des Illustrators. – (B 2) Als Enipeus bei **Tyro** (6,116f.; hier als *Iphimedeia* bezeichnet): Vor schroff aufragender Gebirgskulisse erwartet die Heroine, auf niedriger Felsstufe sitzend, liebevoll zum *tête-à-tête* den vermeintlichen Flussgott (mit Schilf im Haar und großer Urne hinter sich, aus der Quellwasser fließt). Seine wahre Identität verraten der erhobene Dreizack in der Hand des kleinen Amor am rechten Bildrand und auch die beiden Pferde am linken Bildrand vor dem Durchblick aufs weite Meer. – (B 3) Als Widder bei **Theophane** (6,117b): Vor wildromantischer Landschaftskulisse lagert das ungleiche Liebespaar rechts zu Füßen eines felsigen Abhangs; der links vorn im Bild liegende Dreizack identifiziert auch hier den hinter dem Widder verborgenen Liebhaber. Der über dem Paar schwebende Amor verschießt wiederum seinen Liebespfeil; im linken Mittelgrund ergänzt draußen auf dem Meer ein Ensemble von Hippokampen und Tritonen die Szene. – (B 4) Als Hengst bei **Demeter/Ceres** (6,118f.; nicht in Landshut): Wiederum vor romantischer Gebirgs- und Meereskulisse, begegnen sich hier die Göttin (mit Ährenkrone auf dem Kopf und Sichel in der Linken) und der sich vor ihr in seiner tierischen Erscheinung spektakulär aufbäumende Meergott, auf dessen Rücken ein kleiner Amor in recht labiler Position gerade das *tête-à-tête* vermittelt. Die Identifizierung des göttlichen Liebhabers ermöglicht erneut der Dreizack bei der Gruppierung von Triton, Nereide und Amorino im Mittelgrund rechts draußen auf dem Meer. – (B 5) Als Delphin bei **Melantho** (6,120b): Vor weiter Küstenkulisse im Hintergrund sitzt fast im Bildzentrum die Heroine auf dem Rücken des großen Meersäugers, der zum Bildbetrachter blickt und den langen Schwanz spektakulär nach links in Richtung Ufer zurückwirft. Über ihrem Kopf bauscht sich ein Gewandwurf, ganz wie bei Europa auf dem Stier vor bzw. bei ihrer Meerfahrt. Von rechts schwebt vermittelnd Amor herbei und reicht ihr eine Girlande; ganz am rechten Bildrand hält ein Seekentaur, von einer Nereide begleitet, den üblichen Dreizack seines göttlichen Herrn.

Während der Augsburger Zyklus die Mythen aus Arachnes erster und zweiter Sequenz etwa im gleichen Umfang heranzog wie im Landshuter Arachnezimmer, beschränkte er sich für den Rest ohne die bei Ovid nur gestreiften Liebschaften des Apollon auf die beiden Abschlussbeispiele: (C 1) Dionysos/Bacchus als Traube bei **Erigone** (6,125; nicht in Landshut): Die Heroine lagert halbrechts, mit fast nacktem Oberkörper, den linken Arm seitlich aufgestützt, und streckt den rechten Arm aus nach einer großen Schale, die der Liebesgott Amor (halblinks) mit beiden Händen hochhält. Dahinter presst ein kindlicher Helfer über der Schale jene große Weintraube aus, in die sich der Weingott verwandelt hat. Auf seine Beteiligung weist der Stab mit Weinlaub, der vorn links am Boden liegt, ebenso wie die beiden wilden Tiere vorn rechts (als traditionelle Begleiter des Gottes). Vor dem weiten Hintergrund (mit Baumgruppe am oberen Bildrand) heben zwei bocksfüßige Pane eine dekorative Drapierung nach oben, die der zentralen Liebesszene ihren Rahmen gibt. – (C 2) Kronos/Saturn als Hengst bei **Philyra** (6,126):<sup>533</sup> Vor weiter baumbeständener Landschaft

---

<sup>533</sup> Eine Vorlage für einige Details bietet Caraglios Kupferstich zum Stoff (1527/30): S. 96 (mit Anm 383).

steht die Nymphe links, im Oberkörper fast nackt, und blickt nach rechts zu dem Gott, der, unter der Tiergestalt verborgen, sich ihrem Mund zum Kuss nähert. Oben auf dem Rücken des nach links stolzierenden Pferdes hält sich der nackte kleine Liebesgott Amor, die Rechte um den Pferdehals gelegt; die große Sichel in seiner Linken weist eindeutig auf den an der *love-story* beteiligten Titanenherrscher. Eine Betrachtergruppe vor dem hohen Baum am rechten oberen Bildrand reagiert lebhaft auf das Liebesgeschehen im Vordergrund.

Der Bildzyklus von Johann Ulrich Krauss ist umso bemerkenswerter, weil die dargestellten Stoffe z.T. ausgesprochen exklusiv und ikonographisch recht speziell, im Einzelfall auch ganz selten sind. Die Liebesszenen werden recht eigenständig gestaltet, mit hoher Variabilität, durchaus geschmackvoll und mit viel Liebe zum Detail; besondere Sorgfalt gilt der Fixierung des beteiligten Gottes durch eindeutige Attribute (z.B. Adler, Dreizack). Die Einmaligkeit des Augsburger Zyklus und speziell die weitgehenden Übereinstimmungen der aus Arachnes Teppich herangezogenen Stoffe mit dem Bildprogramm im Landshuter Arachnezimmer (Teil B) sind am einfachsten so zu erklären, dass der ausführende Künstler bei der räumlichen Nähe zwischen Augsburg und Landshut den dortigen Bildzyklus wohl nicht nur kannte, sondern durch ihn unmittelbar zu seinen originellen Illustrationen angeregt wurde.

## b. Einzelbildentwürfe aus dem 16.-18. Jahrhundert

Was die zahlreichen Einzelentwürfe außerhalb der Illustrationszyklen zu Ovids *Metamorphoses* betrifft, so zieht der Nürnberger Maler und Kupferstecher Georg **Pencz** (um 1500-1550)<sup>534</sup> in seinem Zyklus ‚Die fünf Sinne‘ den Arachnestoff heran zum Teilaspekt ‚Tastsinn‘ (*TACTUS*).<sup>535</sup> Arachne sitzt, bis auf das Tuch über Unterleib und Schenkeln nackt, leicht nach vorn gebeugt an ihrem Webstuhl, mit beiden Händen eifrig bei der Arbeit; bemerkenswert, dass ihre Tätigkeit nicht primär im Blick auf ihr Sehvermögen verstanden wird, sondern auf ihre taktilen Fähigkeiten. Als Rahmen dient ein Innenraum mit großem Fenster oben links, an dessen linkem Rand eine Spinne ihr Netz gebaut hat – Anspielung auf die spätere Verwandlung der genialen Weberin. Der Kupferstich belegt zugleich die Bekanntheit der Geschichte in der deutsch-flämischen ‚Renaissance‘.

Das wichtigste Einzelgemälde zum Stoff im italienischen Cinquecento gestaltete der nach Tizian bedeutendste venezianische Maler **Tintoretto** (Jacopo Robusti, 1518-94), als er in seiner Frühphase um 1543/44 zwei gleichformatige Gemälde mit Themen aus Ovids *Metamorphoses* schuf, das eine mit Adonis‘ Abschied von seiner Geliebten Venus (nach 10,529ff.)<sup>536</sup>, das zweite mit dem Wettbewerb von Athene/Minerva und Arachne (frei nach 6,53ff.).<sup>537</sup> Die ungewöhnliche Betrachterperspektive in beiden Gemälden erklärt sich aus ihrem ursprünglichen Charakter als Deckengemälden in einem venezianischen Palazzo wie aus den manieristischen Stilprinzipien des Malers. Der durch die Disproportion zwischen

<sup>534</sup> Zu Pencz: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 26, Leipzig 1932, 374-376, spez. 375f.(Graphik).

<sup>535</sup> Kupferstich (6x5) 1540: *Immagini del Sentire. I cinque sensi nell'arte*. AK Cremona, Santa Maria della Pietà 1996/97, 107 no. III,7.1e. In einem entsprechenden Zyklus 1561 bezieht sich ein Kupferstich (21x27) von Cornelis Cort nach Entwurf von Frans Floris (AK *Sentire* 1996, 111 no. II.8.1e) mit einer Spinne, deren Netz in der oberen linken Bildecke zwischen zwei Ästen hängt, ebenso auf den mythischen Stoff wie ein Kupferstich mit denselben Details von Adriaen Colart nach Entwurf von Marten de Vos (AK *Sentire* 1996, 115 no. III.9e) aus einem entsprechenden Zyklus 1575. Weiterhin findet sich die Spinne im Spinnennetz in der oberen linken Bildecke des Kupferstiches *Tactus* von Hendrick Goltzius im Rahmen seines um 1578 entstandenen Zyklus der fünf Sinne: Ballestra-Puech 2006 nach 224, Abb. 7.

<sup>536</sup> Gemälde (145x272) Firenze, Uffizi, Coll. Bonacossi no. 34: Rodolfo Pallucchini/Paola Rossi. Tintoretto. *Le opere sacre e profane*. Milano 1990 (1.Aufl. 1982), 140f. (Text zu No. 66/67), 325 (Abb. SW).

<sup>537</sup> Gemälde (145x272) Firenze, Uffizi, Coll. Bonacossi no. 35: Pallucchini/Rossi 1990, wie Anm. 536; Walther 1993, wie Anm. 87, 77\*; Luciano Berti (u.a.), *Die Uffizien Florenz*. München/London 1993, 164\*; Eric Flaum, *Enzyklopädie der Mythologie. Götter, Helden und Legenden der Griechen und Römer von A-Z*. Kettwig 1997 35\*; Lucia Impelluso, *Götter und Helden der Antike*. Berlin 2003, 35\*. Vgl. auch OGCM 1993, 185. Bei Internet 2013 (zu 6,44) wird das Gemälde m.E. unzutreffend der Epiphanie der Minerva zugeordnet.

Breite und Höhe auffallend schmale Bildausschnitt geht darauf zurück, dass die ursprünglich achteckige Form später stark beschnitten wurde. Daher sind bei Arachne manche Details (z.B. das geometrische Gebilde halbrechts oben)<sup>538</sup> in ihrem Bedeutung nicht mehr fassbar.

Während der Ovidtext (6,53ff.) und die Mehrzahl der druckgraphischen Vorlagen bei der Konkurrenz zwei Webstühle voraussetzen, steht hier in einem relativ dunklen Innenraum ein einziger großer Webstuhl, dessen dunkelbraunes Holzgerüst das Bildganze in verschiedene, unterschiedlich große Segmente zerteilt. Unter dem großen Querbalken sitzt links die Göttin der Webkunst in majestätischer Erscheinung, voll bekleidet, mit Helm und wehendem Helmbusch auf den Kopf, den rechten Arm nach hinten genommen, den linken Arm unterm Kinn aufgestützt, und schaut, wohl nachdem sie ihr Musterstück schon abgeschlossen hat, in einer Mischung aus gespannter Aufmerksamkeit und reservierter Skepsis zu, was ihre Konkurrentin als Musterstück gestaltet. Arachne, mit mädchenhaft vollem, fast üppigem Gesicht, offenem blonden Haar und entblößten Brüsten, sitzt ihr gegenüber, vor lauter Eifer ganz in ihr Werk versunken, während im Mittelgrund drei junge Frauen, ebenfalls durch das Gestänge des Webstuhls teilweise verdeckt, wie gebannt ihre Tätigkeit verfolgen.

Zu der im Gemälde erfassten Situation gibt es im Ovidtext wenig Entsprechungen. Desgleichen hat die moralisierende Tendenz, nach der die Göttin bei Tintoretto eher als Verkörperung von Würde (*maestà*), Tugend (*virtù*) und Maß (*misura*) erscheint, ihr Gegenüber als Verkörperung von Sinnlichkeit (*lascivia*) und Selbstgefühl (*orgoglio*), vielleicht auch von Aufsässigkeit (*protervia*) und Trotz (*ostinazione*), mit der besonderen Pointe von Arachnes Erfolg in der Ovidversion wenig zu tun, dafür umso mehr mit der moralisierenden Grundtendenz in den meisten Stoffparallelen dieser Zeit.

Der aus Venezia stammende Maler und Graphiker **Battista Franco** gen. Semolei (1498-1591) malte um 1556/57 in seiner Heimatstadt zusammen mit anderen Künstlern (z.B. Paolo Veronese, Giuseppe Porta gen. Salviati) den Hauptsaal der Libreria Vecchia di San Marco mit einem Gemäldezyklus aus, der die verschiedenen Künste und Betätigungen u.a. mit Themen aus Ovids *Metamorphoses* präsentierte, z.B. den Acker- und Gartenbau mit Vertumnus und Pomona (14,623-771), die Jagd mit Diana und Aktaion (3,155ff.). In dem Deckengemälde ‚Arachne am Webstuhl‘ (*Aracne al telaio*)<sup>539</sup> wurde die Webkunst nicht, wie in anderen Fällen (z.B. Giovanni Stradano; Firenze, Palazzo Vecchio um 1580), durch die mythische Penelope, sondern durch die geniale lydische Weberin repräsentiert.

Der aus Vado/Veneto stammende Hauptvertreter des Manierismus, **Taddeo Zuccari** (1529-1566), übernahm in seiner letzten Lebensphase die Ausgestaltung der Repräsentationsräume des Palazzo Farnese in Caprarola. Dabei entstand 1564 in der Sala dei Lanifici, dem Ankleidezimmer des Kardinals, ein Freskenzyklus mit Inhalten, die alle mit der Weberei zusammenhängen.<sup>540</sup> Im Zentrum der Decke dominiert Athene/Minerva als Göttin der Webkunst; nach außen hin werden in viel schmalen Bildbändern als Themen neben der Produktion der Seide durch die Chinesen und der Daunen durch die Skythen zwei Stoffe aus dem Mythos realisiert, die weiter außen jeweils durch ein größeres rechteckiges Wandtableau

---

<sup>538</sup> Zu diesem Detail vgl. das auf S. 139 besprochene Gemälde *La Dialettica* von Paolo Veronese.

<sup>539</sup> Dazu Pigler 1974, 39; OGCM 1993, 185 (ohne Abb.). Zu Battista Franco: Vasari (Text) 1991, wie Anm. 399, 111-1122; Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 12, Leipzig 1916, 362-364; Anne Varick Lauder, Battista Franco. AK Paris, Musée du Louvre 2009/10 (= Inventaire général des dessins italiens, Musée du Louvre 8). Zur Libreria Marciana: Marino Zorzi (Hrsg.), Biblioteca Marciana a Venezia. Firenze 1988, XXX (Totale).

<sup>540</sup> Dazu Gérard Labrot, Le Palais Farnèse de Caprarola, Essai de lecture. Paris 1970 (Collection Le Signe de l'art 5), 57f. (mit Tf. 33: Totale); Pigler 1974, 39; Italo Faldi, Il Palazzo Farnese di Caprarola. Saggio critico, testi e ricerche. Torino 1981, 126\* (beide Bildfelder), 235\* (Wandbild); OGCM 1993, 185; Paolo Portoghesi (Hrsg.), Caprarola. Testi di Ferdinando Bilancia, Enrico Guidoni, Maurizio Marini, Paolo Portoghesi. Roma 1996, XXX; Cristina Acidini Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento. Vol. 1. Milano 1998, 208-212 (mit 209 Abb. XX\*: Totale mit beiden Bildfeldern; 211 Abb. XX\*: Deckenbild); Lücke, AM 1999, 107° (zum Wandbild). Zu Taddeo Zuccaro: Vasari (Text) 1991, wie Anm. 399, 1177-1200; Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 36, Leipzig 1947, 571-572; Luchinat 1998.

ergänzt werden: einerseits die Auffindung der Purpormuschel durch Herakles (Iulius Pollux, *Onomastikón* 1,47)<sup>541</sup>, andererseits das Finale aus Ovids Arachneversion (6,130ff.).

Das achteckige Deckenbild stellt als schmaleres Breitformat die beiden Hauptpersonen im Anschluss an Tintoretts Gemälde (1543/44) einander gegenüber. Während die Göttin, voll bekleidet und gerüstet, auf dem Kopf den Helm mit hohem Helmbusch, leicht nach vorn gebeugt und in ihr Musterstück vertieft, im Profil gesehen, als zurückhaltende Verkörperung von Würde und Majestät am linken Bildrand vor dem großen Gerüst ihres Webstuhl sitzt, steht ihr Gegenüber genau im Bildzentrum, vorn vor den beiden Webstühlen, der Göttin im Blick und mit der Geste des linken Armes provokativ zugewandt. Ganz von hinten gesehen, bis auf einen weißen Umhang völlig nackt und mit langen roten Haaren, strahlt sie als Gegenfigur schon auf den ersten Blick all das aus, was bei Ovid ihr Gewebe als Kontrastprogramm zu dem zuvor von der göttlichen Kontrahentin vorgelegten Musterstück definiert: Sinnlichkeit (*lascivia*) und Selbstgefühl (*orgoglio*), aber auch Aufsässigkeit (*protervia*) und Trotz (*ostinazione*). Gerade der Vergleich mit den Entwürfen gleichzeitiger Illustrationszyklen macht die besondere Akzenuierung in diesem Deckenbild deutlich.

Das größere Wandbild bietet die Fortsetzung mit der eigenwilligen Variante, dass die Göttin, in üblicher Erscheinung links im Bild stehend, hier nicht nur, wie im Ovidext (6,131), nach dem Wettkampf Arachnes Musterstück zerrissen, sondern zusätzlich deren Webstuhl demoliert hat. Nun erhebt sie in der ausgestreckten Rechten das Weberschiffchen (6,132), um damit ihrer Kontrahentin ‚den Rest zu geben‘ – ganz im Gegensatz zu ihrer Souveränität im Bildfeld der Decke. Von der unglücklichen Arachne ist in der rechten oberen Bildecke nur noch der menschliche Oberkörper sichtbar, während sie im Unterleib schon zur Spinne verwandelt ist. Die unterschiedliche Wirkung der beiden Bildfelder entspricht durchaus den Divergenzen in der Rolle der Göttin aus der Ovidversion.

Die Fresken, mit denen der bedeutende Genueser Maler Luca **Cambiaso** (1527-1585) in seiner späteren Schaffensperiode um 1570 die Decke im Festsaal des Palazzo Ambrogio Doria in Genova ausmalte, haben zum Leitthema die Bestrafung von grenzüberschreitenden Göttern (Gigantensturz) und Sterblichen (z.B. Sturz des Phaëthon, Sturz des Ikaros, Häutung des Marsyas durch Apollon). Das in diesem moralisierenden Kontext stehende Bildfeld mit Athene/Minerva und Arachne<sup>542</sup> konzentriert sich in der linken Hälfte auf die gewaltsame Aktion, mit der die Göttin nach dem Wettbewerb ihre Kontrahentin züchtigt (6,132f.). Dies erfolgt nicht, wie bei Ovid, mit dem Weberschiffchen, sondern mit einem Kurzstock, den die in der üblichen Weise gewappnete Göttin in der erhobenen Rechten hält, während sie Arachne mit der Linken fest an den Haaren gepackt hat. Diese versucht, sich vor ihr abzuducken und mit erhobenem rechtem Arm vor den drohenden Schlägen zu schützen. Rechts im Mittelgrund Arachnes Begleiterinnen vor einem repräsentativen Gebäude, wohl dem Schauplatz des Wettbewerbs (ganz im Gegensatz zur bescheidenen Hütte in der Ovidversion).

In demselben Kontext steht eine weitere Zeichnung Cambiasos, die sich als Vorentwurf zu einem rundovalen Breitformat offenbar auf die unmittelbar vorangehende Szene und den früheren Wettbewerb bezog.<sup>543</sup> Vor zwei großen Webstühlen (im Mittelgrund links und ganz rechts) steht eine Gruppe von fünf weiblichen Gestalten. Das junge Mädchen am linken Bildrand ist sicher Arachne, die mit beiden Händen das eben von ihr geschaffene Gewebe

---

<sup>541</sup> Pollucis *Onomasticon* [...] edidit et adnotavit Erich Bethe. Fasc. 1 lib. I-V continens. Leipzig 1900 (Lexicographi Graeci 9), Ndr. 1967, 14f. Vgl. auch Luchinat 1998, wie Anm. 540, XX (Vorentwürfe von Zuccaro) und die späteren Entwürfe von Peter Paul Rubens in seinem Zyklus für Torre della Parada (1636-38): Jaffé, wie Anm. 553, 358f. Nr. 1280/81.

<sup>542</sup> Dazu Bertina Suida Manning/William Suida, Luca Cambiaso. *La Vita e le opere*. Milano 1958, 82f. (Abb. 310; weitere Bildthemen: Abb. 306-309); OGCM 1993, 185. Vorzeichnung zu Arachnes Züchtigung durch Minerva: Firenze, Uffici inv. 13735 (Suida 1958, 83 mit Fig. 312). Zu Cambiaso: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 5, Leipzig 1911, 429-432; Suida 1958 (Standardwerk); AK Cambiaso 2007, wie Anm. 405 (neuester Ausstellungskatalog).

<sup>543</sup> New York, Collection Suida: Suida 1958, wie Anm. 542, 83 mit Fig. 311.

emporhält. Rechts neben ihr steht die Göttin, den üblichen Helm mit hohem Helmbusch auf dem Kopf, und bweginnt wohl gerade, Arachnes Musterstück zu zerreißen (6,131). Weiter rechts verfolgen drei Begleiterinnen Arachnes das Geschehen mehr oder minder beteiligt.

Auch der vorwiegend in Venezia tätige Maler und Graphiker Giuseppe **Porta** gen. Salviati (um 1520-1575) behandelte wohl den Arachnemythos in einer späten Zeichnung (um 1575).<sup>544</sup> In einer großen offenen Halle mit Arkadenbögen, die den Blick ins Freie zulassen, sitzt ganz links die Göttin (mit Helm und hohem Helmbusch) in erhöhter Position an ihrem Webstuhl, bei der Tätigkeit beobachtet durch eine Dreiergruppe von Frauen rechts, gerahmt durch weitere drei mit Wollarbeit beschäftigte Frauen vor dem Webstuhl vorn links. An einem zweiten Webstuhl, der genau gegenübersteht, betätigt sich ganz rechts eine junge Frau, nach vorn gebeugt und in ihre Arbeit vertieft, ebenfalls beobachtet durch drei Frauen hinter diesem Webstuhl. Vor dem Webstuhl zur Bildmitte hin sitzt eine einzelne Frau an ihrem Spinnrad, während vorn am rechten Bildrand drei weitere Frauen mit Spindel und Wollknäuel beschäftigt sind. Entgegen dem traditionellen Bildtitel ‚Minerva unterrichtet Frauen im Weben und Spinnen‘ weist die Hervorhebung der Einzelpersonen ganz links und rechts auf die Konkurrenz zwischen Athene/Minerva und Arachne (6,53ff.), wenngleich weitere deskriptive Elemente ebenso fehlen wie ein Hinweis auf den Ausgang der Geschichte (etwa durch ein zusätzliches Spinnennetz). Vielleicht handelte es sich hier um den Vorentwurf für einen weiteren Zyklus zu den verschiedenen Künsten nach Vorbild der Deckenfresken u.a. von Battista Franco in der Libreria Marciana zu Venezia (1556/57).<sup>545</sup>

Ein weiterer Hauptvertreter der venezianischen Malerschule, Paolo **Veronese** (1528-88), tangierte den mythischen Stoff in seinem Deckengemälde für die Sala del Collegio im Palazzo Ducale zu Venezia mit dem Titel *La Dialettica = L'Industria* (1575/77).<sup>546</sup> In einem Zyklus von elf Einzelstücken mit durchweg allegorischem Inhalt (darunter in identischem Format und mit ähnlichem Bildschema: *La Semplicità*, *La Mansuetudine*, *La Vigilanza*) erscheint als Verkörperung der Dialektik, die traditionell dem Kanon der vier *Artes liberales* zugehört, bzw. des Fleißes (wohl auf dem Hintergrund der renommierten venezianischen Produktion von Teppichen und Geweben) die Heroine Arachne, hier als voll bekleidete junge Frau, die mit beiden Händen über sich ein von der perfekten Struktur her faszinierendes Gewebe aus Spinnenfäden erhebt, zu dem sie selbst in höchster Konzentration mit ihrem schönen Gesicht aufschaut. Im Gegensatz zu Tintoretts Gemälde spielt der mythische Hintergrund der Geschichte mit dem durchweg kritisch gesehenen Aspekt der genialischen Überheblichkeit in dieser Tugendallegorie keine Rolle.

Der aus Cremona stammende Maler Bernardino **Campi** (um 1522-1590/95), über Ippolito Costa in der Tradition von Giulio Romano stehend, konzentrierte sich in einem Fresko des Palazzo del Giardino von Sabbioneta, der Dependance der Gonzagas aus Mantova, dessen unmittelbares Pendant die Bestrafung des Marsyas zeigt, auf das Finale der Geschichte (1582/87)<sup>547</sup> Das rundovale Bildfeld, das sich im Wesentlichen an dem Kopfbild der

---

<sup>544</sup> Federzeichnung laviert (21x27) Wien, Albertina inv. 486; Pigler 1974, 39; OGCM 1993, 185; Veronika Birke/Janine Kertész (Hrsg.), Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, Bd. I: Inv. 1-2000. Wien u.a. 1992 (Veröffentlichungen der Albertina 33), 272f. (mit Abb.). Zu Porta: Vasari (Text) 1999, wie Anm. 399, 1167; Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 29, Leipzig 1935, 367.

<sup>545</sup> Näheres zu diesem Zyklus schon auf S. 137.

<sup>546</sup> Gemälde (150x220) Venezia, P. Ducale (Sala del Collegio): L'opera completa del Veronese. Milano 1968 (Classici dell'Arte 20), Tav. 41\*.42\*D (zu no. 183L); Giulio Carlo Argan/Bruno Contardi, Da Leonardo a Canova. Firenze 1983 (Storia dell'Arte Classica e Italiana 4), 230\*; Italienische Malerei. Die Meisterwerke vom 14. bis zum 20. Jahrhundert. Köln 1998, 223\*; Impelluso 2003, wie Anm. 537, 34\*.

<sup>547</sup> Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Sala dei Miti: Laura di Calisto, La sala dei Miti. In: Leandro Ventura (Hrsg.), Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista. Roma 2008 („Europa dei Corti“). Biblioteca del Cinquecento 136), 141-167, spez. 147-149 (mit Fig. 120\*; zu Marsyas Fig. 122\*); Dia\*. Zu Campi: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 5, Leipzig 1911, 468f.; Mina Gregori/Carlo

Metamorphosenausgabe Venezia 1561 orientiert<sup>548</sup>, präsentiert im Breitformat einen großen Innenraum (mit Fenster links), in dem Arachne im Vordergrund links an ihrem Webstuhl sitzt, bekleidet mit langem gelben Mantel, auf dem Kopf einen kleinen hellen Schleier, den rechten Arm auf ihrem Sessel aufgestützt, und mit der Linken auf ihr Musterstück weist, von der Körperhaltung her allerdings eindeutig als Unterlegene. Rechts steht Athene/Minerva majestätisch vor ihrem Webstuhl, bekleidet mit einem langen grünen Gewand, gewappnet mit goldenem Brustpanzer, auf dem Kopf ihren Helm, in der Linken einen kurzen Stab haltend, blickt als eindeutig dominierende Gestalt auf die Kontrahentin herab und leitet mit der erhobenen rechten Hand deren Verwandlung ein. Am oberen Bildrand ist bereits als Ergebnis des Vorgangs die Spinne zu sehen, die in ihrem Netz hängt.

Nach Vorgabe des hexagonalen Mittelbildes an der Decke des Arachnezimmers in der Landshuter Stadtresidenz (1542) und im Anschluss an sein großes rechteckiges Bildfeld an der Decke des ‚Kleinen Kabinetts‘ in Burg Trausnitz (1578) behandelte Friedrich *Sustris* knapp ein Jahrzehnt später (1586) dasselbe Thema im Grottenhof der Münchner Residenz, und zwar in der Ostloggia<sup>549</sup> im Rahmen eines Bildprogramms, das der breiteren Lünette zum Mythos von Arachne und Minerva als Pendant eine Lünette mit Minerva und den Musen auf dem Parnass gegenüberstellt. Im Anschluss an die Verfolgung von Daphne durch Apollon in der Westloggia (*Metamorphoses* 1,525ff.; als Bildthema schon in Burg Trausnitz) kommen ergänzend vier schmalere Lünetten hinzu, die mit weiteren göttlichen Liebschaften aus Ovids Hauptwerk zusammenhängen.<sup>550</sup> Während das verlorene Deckenbild in Schloss Trausnitz noch drei Szenen aus der Rahmenhandlung des Arachnemythos realisierte<sup>551</sup>, konzentriert sich die Lünette im Münchner Grottenhof mit einer nahezu bilateralsymmetrischen Konzeption fast ganz auf den Wettbewerb zwischen der hoheitsvoll stehenden Göttin (links, in reicher Gewandung) und der Sterblichen (rechts, mit entblößtem linkem Arm), die, am Webstuhl sitzend, ihr Gegenüber herausfordernd anblickt. Auf der linken Seite erscheinen fünf Begleiterinnen Arachnes, auf der rechten Seite zwei, in der Mitte eine weitere hinter dem Webstuhl und davor im Vordergrund ein kleiner Junge, zu dem von rechts ein Hündchen empor springt. Die moralisierende Gesamttendenz (Betonung von Arachnes Hybris) bestätigt auch hier in einer kleinen Zusatzszene rechts am oberen Bildrand der Ausgang des Wettbewerbs, die Bestrafung Arachnes durch ihre Verwandlung zur Spinne.

Auf das Finale der Geschichte, das in Zyklen wie Einzelbildentwürfen der Zeit besonders interessiert, bezieht sich auch der große Graphiker Matthäus *Merian* d.Ä. (1593-1650) in dem Kupferstich *Pallas und Arachne* seines Zyklus *Metamorphoseon* (Frankfurt 1619)<sup>552</sup>, der im Hochformat die Szene nach der Beendigung des Wettbewerbs bietet, wie die gewalttätige Göttin (rechts, voll gerüstet, mit Beischrift *Pallas*) der ängstlich vor ihrem Webstuhl zurückweichenden Arachne (links, mit Beischrift) mit der ausgestreckten Linken aggressiv ins Gesicht greift und sich gleichzeitig anschickt, mit dem langen Stab in der erhobenen Rechten

---

Pirovano (Hrsg.), I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento. Milano 1985. 154-170; Mario Tanzi, I Campi. Milano 2004.

<sup>548</sup> Näheres schon auf S. 131 (mit Anm. 517). Hingegen möchte Calisto 2008, wie Anm. 547, XX die Vorlage in dem Holzschnitt zu Ludovico Dolce, Venezia 1553 sehen (Fig. 121).

<sup>549</sup> Dazu Maxwell 2011, wie Anm. 435, 165-175 (‚Art and science in the east loggia‘); spez. 166/167 (breitere Lünetten, mit Abb. 4.6 zu Arachne/Abb. 4.7 zu Parnass), 168-171 (schmalere Lünetten, mit Abb. 4.8-4.11). Pigler 1974, 39 (mit Verweis auf Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 5, 1910, 88) setzt noch Peter de Witte gen. Candid (um 1548-1628) als Maler der Arachne-Lünette voraus.

<sup>550</sup> Dabei bezieht sich das erste Bildpaar mit den Themen ‚Mercur und Argus‘ und ‚Juno und der tote Argus‘ auf die *love-story* um Io (*Metamorphoses* 1,588ff.), das zweite Bildpaar mit den Themen ‚Mercur sieht Herse‘ (2,708ff.) und ‚Mercur bestraft Aglauros‘ (2,814ff.) auf eine weitere bekannte *love-story* des Götterboten.

<sup>551</sup> Nähere Beschreibung schon in Exkurs 2, S. 108.

<sup>552</sup> Dazu Lucas Heinrich Wüthrich, Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ae. Bd. 2: Die weniger bekannten Bücher und Buchillustrationen. Basel 1972, 91 (zu 6 p.101; ohne Abb.); Abbildung in Internet 2013 (zu 6,132). Zu Merian: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 24, Leipzig 1930, 413; Gesamtausgabe von Lucas Heinrich Wüthrich, Bd. 1-4. Basel 1966-1996.

(statt dem Weberschiffchen: 6,132) ihr Gegenüber zu traktieren. Im Hintergrund oben erscheint in einer zweiten Szene erneut die verängstigte Frau unmittelbar neben einem großen Spinnennetz (in der linken oberen Bildecke), das auf die Verwandlung vorausweist.

Der bedeutendste Maler des deutschflämischen Barock und vielleicht seiner ganzen Epoche, Peter Paul **Rubens** (1577-1640), behandelte den Stoff im Rahmen eines großen Gemäldezyklus, mit dem er und sein Atelier in den Jahren 1636-39 beauftragt waren. Dazu wurden als Bildthemen Mythen vorwiegend aus Ovids *Metamorphosen* herangezogen;<sup>553</sup> äußerer Anlass war die Ausgestaltung der Innenräume des neuen Jagd Schlosses der spanischen Könige nördlich von Madrid, Torre de la Parada. Die erhaltene Gemälde skizze (1636)<sup>554</sup> realisiert im Vordergrund die Szene, wie die Göttin nach der für sie unerfreulichen Konkurrenz ganz aggressiv über ihre Widersacherin herfällt und in der Rechten das Weberschiffchen gegen sie erhebt, während sie ihr hilfloses Opfer mit der Linken an der Schulter nach unten drückt. Die hohe Dynamik und Drastik ihrer Aktion findet ein Gegengewicht in Arachne, die, am Boden liegend und sich mit der Linken vergeblich abstützend, einigermaßen konsterniert nach hinten zu ihrer Peinigerin aufschaut. Das blasse Inkarnat von Gesicht und nackter Brust unterstreicht ihre verzweifelte Lage. Wie zuvor die beiden Hauptpersonen bei ihrem Wettstreit, so agieren links hinten zwei Begleiterinnen Arachnes in dem großen Webstuhl; die linke setzt unbeeindruckt vom Geschehen im Vordergrund ihre Arbeit fort, während die rechte sichtlich überrascht aufgesprungen ist.

Als ikonographische Vorlage, auf die Rubens in seiner Bilderfindung zurückgeht, bietet sich etwa die Sammeldarstellung zum 6. Buch der *Metamorphosen* im Kupferstich von Franz Klein und Salamon Savrij an (Oxford 1632)<sup>555</sup>, auf dem die entsprechende mythische Situation oben links in einem tempelartigen Innenraum dargestellt wird. Wenn die Göttin in keinem anderen Einzelbild aus dem Barock derart ihre Contenance verliert wie bei Rubens, so unterstreicht das seinen künstlerischen Instinkt für die besondere Situation und seine im Spätwerk ausgeprägte Fähigkeit zur Dramatisierung. Dabei setzt er nicht nur die narrative Komponente im Ovidtext (6,132f.) kongenial um, sondern er berücksichtigt als erster in einem Einzelbildentwurf ergänzend auch die deskriptive Komponente, die schon für die Zyklen in der Landshuter Stadtresidenz und Burg Trausnitz so wichtig war, mit einem Einzelstoff aus dem für den Ausgang bei Ovid so entscheidenden Musterstücks der Arachne. Dazu bringt er im rechten Bildviertel den Eröffnungsstoff aus der ersten Sequenz auf einem großen Wandteppich ins Spiel, den Raub der Europa (6,103-107), und zwar ziemlich genau die Situation, die auch der Ovidtext voraussetzte, in einem Bildschema, das – wenngleich seitenverkehrt – weitgehend seinem eigenen Gemälde entspricht, das dieses mythische Geschehen im Zyklus für Torre de la Parada ebenfalls als Einzelbild realisierte.<sup>556</sup>

---

<sup>553</sup> Aus Buch 6 ist auch die Parallele Niobe behandelt (*Apollo und Niobiden*: Zeichnung um 1636. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins: Pierre Cabanne, Rubens. Der Mensch und sein Werk. Berlin (u.a.) 1960, 261), weiterhin vom Buchende der Mythos von Tereus, Prokne und Philomela (Gemälde skizze verschollen: Michel Jaffé, Catalogo completo Rubens. Milano 1989, 364 no.1325; Gemälde 1636/38. Madrid, Prado 1660: Jaffé 364 no. 1326). Anstelle des Marsyasstoffes kam als Motivparallele aus Buch 11 das Midasurteil hinzu (Gemälde skizze 1636. Bruxelles, MRBA: Jaffé 353 no.1236; Gemälde 1636/38. Madrid, Prado: Jaffé 353 no. 1237).

<sup>554</sup> Gemälde skizze (27x38) 1636/38. Richmond, Museum of Art: Jaffé 1989, wie Anm. 553, 353 no. 1238; Frans Baudouin, P.P. Rubens. London 1989, 356; Charles Scribner III, Peter Paul Rubens. New York 1989, 119\*; Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. AK Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, 130; Griekse Goden en Helden in de Tijd van Rubens en Rembrandt. AK Dordrechts Museum, Dordrecht 2001, 71; Velásquez's Fables. Mythology and Sacred History in the Golden Age. AK Madrid, Museo Nacional del Prado 2007, 293\*. Vgl. auch OGCM 1993, 185; Ballestra-Puech 2006, 152f.

<sup>555</sup> Huber-Rebenich 2004, wie Anm. 508, 83.

<sup>556</sup> (a) Gemälde skizze (18x13) 1636. Madrid, Prado 2457: Jaffé 1989, wie Anm. 553, 356 no.1265; Museo del Prado. Velásquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV. AK Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 1999/2000, 161\*; (b) Gemälde (126x87; Erasmus Quellinus) 1636. Madrid, Prado 1628: Jaffé 1989, 357 no.1266; Antonio Bermejo de la Rica, La Mitología en el Museo del Prado. Madrid 1974, 285\*.

Diese dem Ovidtext in besonderem Maße entsprechende Verbindung von dramatischem Geschehen und kunstvoller Ekphrasis sollte nicht ohne Folgen bleiben; denn ein großer spanischer Maler des *Siglo de oro*, Diego R. *Velásquez* (1599-1660), kannte die verlorene Endfassung zu Rubens Vorentwurf als königlicher Hofmaler mit Sicherheit aus der Gemäldesammlung von Torre de la Parada. Auf dieser Grundlage gestaltete er etwa ein Jahrzehnt später das wohl interessanteste Bilddokument zum Thema in der Barockkunst mit dem Titel *Las Hilanderas* (= ‚Die Spinnerinnen‘, um 1644/48);<sup>557</sup> die Bedeutung dieses Entwurfs unterstreichen auch zahlreiche spätere Gemäldekopien.<sup>558</sup>

Während sich Rubens noch mit bemerkenswertem Sinn für Dramatik auf ein Einzelbild konzentrierte, bevorzugt Velásquez – entgegen dem gängigen Trend der Zeit – die alte Technik eines Simultanbildes, in dem er mit breitem, fast epischem Erzählen drei wesentliche Phasen der Auseinandersetzung zwischen Athene/Minerva und Arachne darstellte. Dabei bietet die Szene unter der tizianroten Drapierung im linken Bilddrittel die aus dem Ovidtext (6,26ff.) vorgegebene Situation, wie Arachne (links, mit dunklen aufgebundenen Haaren, weißem Hemd und rotem Rock) sich im Stehen herabbeugt zu der in eine alte Frau verwandelten Göttin, die im Vordergrund mit dunklem Gewand und weißem Schleier um den Kopf hinter ihrem Spinnrad sitzt. Nach ihrer Körpersprache bleibt die junge Frau unbeeindruckt von den Vorhaltungen, die die Göttin mit der warnend erhobenen Linken unterstreicht. Am Boden zu ihren Füßen schläft eine Katze, wohl nachdem sie mit dem ganz vorn liegenden Wollknäuel gespielt hatte.

Im Vordergrund des rechten Bilddrittels hat sich die Göttin noch nicht in ihre gewohnt majestätische Gestalt zurückverwandelt, sondern sie sitzt in jugendlicher Erscheinung (mit dunklen aufgebundenen Haaren, weißem Hemd und schwarzem Rock), nach ihrer Epiphanie nun in vollem Licht, auf einem niedrigen Schemel bei der Wollarbeit; eine von Arachnes Begleiterinnen unterstützt sie dienstfertig bei der Arbeit. Gegenüber im Halbschatten sitzt Arachne selbst (erkennbar an ihrem roten Rock), den Blick gesenkt, mit der rechten Hand nach unten greifend, wohl um weitere Wolle für das Spinnen aufzuheben. Offenbar sind hier die Vorbereitungen zu der im Ovidtext (6,53ff.) geschilderten Konkurrenz in vollem Gang.

Im Gegensatz zu diesen scheinbar alltäglichen, eher genrehaft wirkenden Szenen im Vordergrund, die auch relativ lang die Zuordnung des Gemäldes zum mythischen Thema verzögerten, steht im Mittelgrund, hervorgehoben durch das runde Fenster unter einem hohen, weiß getünchten Bogensegment an der Rückwand des Raumes, die Göttin nach ihrer Epiphanie (6,43ff.) in majestätischen Erscheinung, gewappnet mit Helm und Brustpanzer, mit der gesenkten Linken den Rundschild haltend, und erhebt ihre Rechte diagonal nach oben, um die ihr gegenüberstehende Konkurrentin (wiederum mit weißem Hemd und rotem Rock) entweder zu züchtigen oder bereits zur Spinne zu verwandeln. Arachne blickt ihr zurückhaltend entgegen, den rechten Arm diagonal nach unten gesenkt. In dem relativ schmalen Durchblick verfolgen drei Begleiterinnen der jungen Frau, recht kostbar gekleidet, statuarisch und distanziert das weitere Geschehen. Die linke, von hinten gesehen, hält in der

---

<sup>557</sup> Gemälde (167x252) Madrid, Prado P 1173; Jacobs 1979, wie Anm. 389, 71\*; Michael Jacobs, *A Guide to European Painting*. Newton Abbot/London 1980, 143\*; *Der Prado in Madrid*. Bindlach 1987, 18\*; Velásquez. AK New York, Metropolitan Museum of Art 1989/90, 50/51\*; Velásquez. AK Madrid, Museo del Prado 1990, 48/49\*, 361/363-365\*D, 366\*; *Die Sammlungen des Prado. Malerei vom 12.-18. Jahrhundert*. Köln 1995, 113\*, 114\*D; José López-Rey, *Velásquez*. Bd. 1: *Maler der Maler*. Köln 1996, 160/1\*, 162/165/166\*D; Velásquez. Bd. 2: *Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis*. Köln 1996, 265\* no.107; Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei*. Köln 1997, 406\*; Xavier Barral i Altet (Hrsg.), *Die Geschichte der spanischen Kunst*. Köln 1997, 345\*; AK Velásquez 2007, wie Anm. 554, 286\*, 290/301\*D, 337f. (Text); Javier Portús, *Velásquez: Mitología e identidad artística*. In: Sabine Haag/Gabriele Helke (Hrsg.), *Mythos der Antike = Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 11* (2009) 89-101, spez. 96-101 (Abb. 96\*).

<sup>558</sup> Im 19. Jahrhundert z.B. Célestin Vanteuil, Gemälde um 1854. Dijon, MBA 1980.44P: Dia\*; Marcel Bruguiboul, Aquarell (29x39) um 1870/80. Castres, Musée Goya: Marcel Bruguiboul 1837-1892. AK Castres, Musée Goya 1994, 19\*. Vgl. auch OGCM 1993, 185; Ballestra-Puech 2006, 154-158.

Rechten ein großes Cello (wohl Symbol des kultiviertem Ambiente), die dritte ganz rechts blickt über ihre Schulter direkt zum Bildbetrachter zurück.

Hinter diesen Personen hängt ein riesiger Teppich an der Wand, nur teilweise sichtbar, mit einer breiten dekorativen Borte am oberen Rand und an der rechten Schmalseite. Während Rubens den Teppich der Arachne mit einem Selbstzitat ins Bild brachte, indem er zu den dort aufgezählten Einzelthemen ein gleichzeitiges Gemälde heranzog, das den Raub der Europa realisierte, bezieht sich Velásquez, wenn er ebenfalls das Eröffnungsthema aus Arachnes erster Sequenz aufgreift (6,103-107), auf ein noch berühmteres Vorbild zu demselben mythischen Stoff, das, seinerzeit noch in der Sammlung der spanischen Könige, wenige Jahre zuvor auch schon Rubens zu einer Gemäldekopie veranlasst hatte (1629/30).<sup>559</sup> Gemeint ist Tizians ebenso farbintensives wie hochdramatisches Gemälde *Ratto di Europa* (1559-62)<sup>560</sup> aus seinem Metamorphosenzyklus, den der große Venezianer bald nach 1550 mit dem damaligen Dauphin und späteren König Philipp II. von Spanien vereinbart hatte.

Allerdings übernimmt Velásquez in den großen Teppich, der in seinem Gemälde den rückwärtigen Abschluss bildet, von diesem berühmten Vorbild nur oben den weiten Himmelsraum mit dem effektvollen Amourettentaumel und auf der rechten Seite, allerdings ganz diffus ausgeführt und deshalb nur schwer erkennbar, die Raubgruppe mit der nackten Heroine, über der sich das rote Gewand im Wind bauscht, und mit dem weißen Zeusstier, der sie übers Meer davonträgt. Damit erweist der spanische Hofmaler dem großen Vorgänger aus dem Cinquecento eine bemerkenswerte Hommage und verbindet zugleich, wie schon Rubens, das narrative Kerngeschehen und seinen zeitspezifischen geistigen Hintergrund<sup>561</sup> mit dem bei Ovid so wichtigen deskriptiven Teilaspekt von Arachnes Teppich.

Der berühmte italienische Spätbarockmaler *Luca Giordano* (1634-1705) schuf, ebenfalls als Hofmaler der spanischen Könige, um 1695 zwei fast quadratische Gemälde mit ganz ähnlicher mythischer Thematik, das eine mit der Bestrafung des Marsyas durch den Musengott Apollon<sup>562</sup>, das zweite mit der Bestrafung der Arachne durch die Göttin der Webkunst, Athene/Minerva.<sup>563</sup> Als ikonographische Anregung für beide Bilder sind die Sammeldarstellungen zum 6. Buch der *Metamorphoses* anzusehen, die seit dem Kupferstich von Franz Klein und Salomon Savrij (Oxford 1632)<sup>564</sup> regelmäßig links oben im Bild die Auseinandersetzung zwischen Athene/Minerva und Arachne in einem tempelartigen Gebäude und unmittelbar daneben im Freien die Schindung des an einen Baum gebundenen Marsyas durch den Gott Apollon darstellten.

Während das frühere Gemälde von Peter Paul Rubens die kritische Situation unmittelbar nach Ende der Konkurrenz erfasste, geht es hier – wie zunehmend in den zeitgenössischen Kupferstichen der Metamorphosenillustrationen (z.B. Paris 1676) – um die spätere Phase der Verwandlung (6,136ff.); als denkbare Vorlage bietet sich das schon besprochene Kopfbild

---

<sup>559</sup> Gemälde (181x200) Madrid, Prado 1693; Jaffé 1989, wie Anm. 553, 81\*. 315 no. 977; Rubens. AK Lille, Palais des Beaux-Arts 2004, 106\*; López-Rey, Velásquez I, wie Anm. 557, 161\*; AK Velásquez 1990, wie Anm. 557, 362\*; AK Velásquez 2007, wie Anm. 554, 300\*.

<sup>560</sup> Gemälde (178x205) Boston, Gardner Museum: Walther 1978, wie Anm. 390, Tf. 71; Fasolo 1980, wie Anm. 390, 84\*; Filippo Pedrocchi, Tizian. Antella 1993, 59\*; Rona Goffen, Titian's Women. New Haven/London 1997, 266\*; Flaum 1997, wie Anm. 537, 69\*; Titian. AK National Gallery, London 2003, 26\*; AK Rubens Lille 2004, wie Anm. 559, 107; AK Velásquez 2007, wie Anm. 554, 287\*; Phillips 2008, wie Anm. 390, 176\*.

<sup>561</sup> Javier Portús verweist in seinem Beitrag ‚Connecting Threads: Meninas, Spinners and a Musical Fable‘ (AK Velásquez 2007, wie Anm. 554, 287 mit A.23/24) auf Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta* (Madrid 1585) und dessen moralisierende Ausdeutung des Mythos als wichtige Voraussetzung von Velásquez' Bild.

<sup>562</sup> Gemälde (190x209) El Escorial, P. Borboni: Oreste Ferrari/Giuseppe Scavizzi, Luca Giordano. L'opera completa. Napoli 1992, 758 Abb. 688 (A 545a); Luca Giordano 1634-1705. AK Kunsthistorisches Museum Wien 2001, 331\*.

<sup>563</sup> Gemälde (198x209) El Escorial, P. Borboni: Ferrari 1992, wie Anm. 562, 758 Abb. 687 (A 545b); Teresa Ruiz Alcón, Königliches Kloster von El Escorial. Barcelona 1987, 54\*. Vgl. auch OGCM 1993, 186.

<sup>564</sup> Huber-Rebenich 2004, wie Anm. 508, 82-85 (Typus 2).

zum 6. Buch in der Ausgabe Amsterdam 1677 an.<sup>565</sup> Kaum weniger dramatisch als bei Rubens, doch entschieden hoheitsvoller schwebt hier links die mit Brustpanzer und Helm gewappnete, voll bekleidete Göttin auf einer hellen Wolke, einen dunkelblauen Schleier hinter sich herziehend, rings um ihren Kopf einen Strahlenkranz, in der Linken einen blutroten Rundschild, in Richtung der jungen Weberin, um sie zur Spinne zu verwandeln. Dabei richtet sie die rechte Hand mit dem langen Zeigefinger nach vorn; in der gleichzeitigen Druckgraphik hat sie stattdessen meist das Weberschiffchen in der Hand.

Arachne sitzt noch an ihrem großen Webstuhl, mit fast nacktem Oberkörper und entblößtem linken Knie, und blickt ihrer Kontrahentin eher überrascht entgegen. Ihre Hände, die abwehrend nach oben gehen, und die auseinandergespreizten Finger deuten bereits die einsetzende Verwandlung an. Im Mittelgrund nimmt eine Begleiterin Arachnes von dem Geschehen kaum Kenntnis; Ein großer flacher Korb mit Wollknäueln und andere Utensilien unten links beziehen sich noch auf den vorangehenden Wettbewerb. Arachnes weitgehende Nacktheit könnte, ähnlich wie schon bei Tintoretto und Taddeo Zuccari, eine gewisse Laszivität andeuten. Jedenfalls steht sie damit entschieden in Kontrast zur hoheitsvollen Dominanz der Göttin, die sich auch zunehmend in der gleichzeitigen Druckgraphik findet.<sup>566</sup>

Zu den relativ wenigen Künstlern, die den Stoff im weiteren 17./18. Jahrhundert behandelten, gehört ein im norditalienischen Friaul um 1660/90 tätiger Maler, Antonio *Carneo* (um 1637-92), der den Stoff im Freskenprogramm des Palazzo Caiselli zu Udine (der heutigen Universität) in Verbindung mit Gemälden zu Allegorien der Malerei, Plastik und Skulptur behandelte.<sup>567</sup> Das Breitformat (mit den Protagonisten jeweils als Halbfiguren) bezieht sich auf die Exposition (6,26ff.); rechts steht Athene/Minerva als alte Frau, beide Hände auf ihren Stock gestützt, und hört der jugendlichen Arachne (im Bildzentrum) aufmerksam zu. Diese blickt ihr hoch engagiert entgegen und äußert wohl gerade ihre schroffen Worte (6,37ff.). Um die beiden Hauptakteure herum stehen insgesamt sechs Begleiterinnen Arachnes, die mit ganz unterschiedlichen Reaktionen die Auseinandersetzung verfolgen. Entgegen dem narrativen Ablauf erkennt man auf dem Gewebe, das zwischen der Begleiterin im Vordergrund und Arachne sichtbar wird, in einem Ausschnitt Europa auf ihrem Stier (mit Begleiterin), also das Eröffnungselement aus Arachnes späterem Musterstück (6,103-107), auf das sich auch schon Rubens und Velásquez bezogen.

In seinem Gemälde *Pallas Athene besucht Invidia* (1652) bezieht sich der niederländische Historien- und Porträtmaler Karel Dujardin (1622-78)<sup>568</sup> eindeutig auf die frühere Szene aus den *Metamorphosen* (2,760-786), wie sich die Göttin zu der schrecklichen Dämonin des Neides begibt und sie bittet, Unheil über die Kadmostochter Aglauros zu bringen. Vor dunklen Wolken im Hintergrund steht die Olympierin im Bildzentrum groß und dominierend auf einer helleren Wolke, voll gerüstet, mit Helm und hohem Helmbusch auf dem Kopf, in der erhobenen Rechten eine lange Lanze haltend, und schaut sich nach hinten um zu der hässlichen Invidia, die, nur im nackten Oberkörper sichtbar, mit bläulichen Schlangenhaaren auf dem Kopf und einer langen Viper in der erhobenen linken Hand, mit weit geöffnetem Mund ihrerseits zu der Göttin emporblickt. Allerdings scheint mir zweifelhaft, ob für das Bild

---

<sup>565</sup> Näheres schon auf S. 141 (mit Anm. 555); zu Sammeldarstellungen S. 131 (mit Anm. 519).

<sup>566</sup> So auch noch auf einem Kupferstich der Metamorphosenausgabe Nürnberg 1772 (Entwurf: Joachim van Sandraert um 1650, Stich: Engelbrecht), der die Verwandlung mit dem Detail verbindet, dass die Göttin mit dem von Hekate empfangenen Medikament Arachne zur Spinne verwandelt.

<sup>567</sup> Zum Fresko: Oswald von Kutschera-Woborsky, Udine im achtzehnten Jahrhundert. II. Die Malerei. In: Zeitschrift für Bildende Kunst 54 = N.F. 30, 1919, 93-106, spez. 99 unten (Abb.); Pigler 1974, 39. Zu Carneo: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 6, Leipzig 1912, 18; Aldo Rizzi, Antonio Carneo. Udine 1960; Aldo Rizzi, Storia dell'Arte in Friuli. Il Seicento. Udine 1969, 67-71.

<sup>568</sup> Gemälde (27x21) Wien, Akademie der bildenden Künste: Renate Trnek, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Sammlung im Überblick. Wien/Köln/Weimar 1997, 163\*; Internet 2013\* (mit nicht sachgemäßer Einordnung unter Arachne). Zu Dujardin: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 10, Leipzig 1913, 102-104.

auch Ovids Kommentar bei der Entscheidung des Wettbewerbs zwischen Athene/Minerva und Arachne eine Rolle spielen könnte (6,129f.), nicht einmal Livor, die Verkörperung des Neides, habe an Arachnes Musterstück etwas auszusetzen gehabt.

Der ebenfalls aus Amsterdam stammende Historien- und Porträtmaler Barend **Graat** (1628-1709) legte mit seinem Gemälde *Minerva und Arachne* (um 1680/1700?)<sup>569</sup> ein Hochformat vor. Dargestellt ist die Situation, wie die Göttin, voll gerüstet rechts im Bild stehend und gegenüber der links sitzenden, nach der Körperhaltung eher ausweichenden Konkurrentin eindeutig dominierend, ihr Gegenüber mit den Blicken fixiert und drohend den rechten Zeigefinger erhebt, entweder um auf das aus der Überheblichkeit resultierende Risiko hinzuweisen (*pro tam furialibus ausis* 6,84) oder – der Bedeutung dieser Aktion in der zeitgenössischen Druckgraphik entsprechend – um die Verwandlung zur Spinne einzuleiten.

Der französische Hofmaler unter Louis XIV. und Schüler von Charles LeBrun, René-Antoine **Houasse** (um 1645-1710), realisierte bei der Ausgestaltung des Grand Trianon von Versailles den Arachnestoff nach Ovid gleich mehrfach innerhalb seines zehn Einzelbilder umfassenden Zyklus *Histoire de Minerve* (um 1693-98)<sup>570</sup>, dessen breites Spektrum z.B. auch die Themen *Naissance de Minerve*, *Minerve sur le Parnasse*, *Minerve aveugle Tirésias* sowie zwei weitere Bilder zum Mythos um Minerva und Perseus umfasste. Auf die Exposition der Ovidpassage bezieht sich das Bild *Minerve vieille et Arachné* (um 1693)<sup>571</sup>, XXX. Dem zentralen Thema im Musterstück der Göttin gilt das Bild *Minerve dispute avec Neptune* (1696)<sup>572</sup>, das halblinks den Meergott präsentiert (mit Dreizack in der erhobenen Rechten und emporsteigendem schwarzem Pferd vor sich), rechts ihm gegenüber seine letztlich siegreiche Kontrahentin (in selbstbewusster Haltung thronend, voll gerüstet, mit Lanze in der Rechten und dem Ölbaum direkt unter sich). Dem Ovidtext entsprechend (6,72ff.), läuft das spektakuläre Geschehen unmittelbar vor den versammelten Olympiern ab; unter ihnen dominieren eindeutig der geflügelte Kronos/Saturn (oben links, mit Sichel) und der souveräne Zeus/Iuppiter (halblinks, unter ihm der Adler, neben ihm thronend Hera/Iuno).

Auf das Finale der Geschichte, das schon in der zeitgenössischen Druckgraphik und auch bei den Einzelentwürfen im Vordergrund stand, bezieht sich schließlich das Gemälde *Minerve frappe Arachné* (um 1696/98)<sup>573</sup>, in dem die Göttin (links), voll bekleidet und mit Helm auf dem Kopf, mit ihrer nach vorn ausgestreckten Linken die fliehende Arachne an der rechten Schulter festhält, während sie ihre Rechte schon erhoben hat, um mit dem Weberschiffchen auf die Kontrahentin einzuschlagen (6,132f.). Diese streckt den rechten Arm nach vorn, während sie sich mit der erhobenen Linken vor den drohenden Schlägen zu schützen sucht. Die dramatische Szene entwickelt sich in einem dunklen Interieur mit hohen Säulen und Ausblick ins Freie am rechten Bildrand. Links erkennt man das Gestänge eines hohen Webstuhls; rechts unten liegt neben einem Körbchen eine Garnrolle am Boden; unten links Schild und Lanze der Göttin, die sie vor der Strafaktion von sich geworfen hatte.

Die ungewöhnliche Zeichnung *The Death of Arachne* (um 1720?) des englischen Künstlers Thomas **Carwitham** (tätig 1713-33) bezieht sich auf eine ganz spezielle Phase des Finales bei

---

<sup>569</sup> Gemälde (175x129) Kunsthandel 2000 (ehemals Antwerpen, Coll. Hartveld): OGCM 1993, 186 (mit Verweis auf Dokumentation des Warburg Institute); Internet\* unter: [artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/2944030](http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/2944030). Zu Graat: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 14, Leipzig 1921, 467.

<sup>570</sup> Versailles, Grand Trianon, Salle du Conseil: Pigler 1974, 39; OGCM 1993, 186; Emmanuel Bénézit, Dictionary of Artists. Paris 2006, Vol. 7, 324 (jeweils ohne Abb.). Zum Zyklus insgesamt: Antoine Schnapper, Tableaux pour le Trianon de marbre 1688-1714. Paris/La Haye 1967, 88-90 (Cat. I 40-49, Fig. 32-39. Zu Houasse: Thieme-Becker, wie Anm. 435, Bd. 17, Leipzig 1924, 552-553. Zum mythologischen Hintergrund von Versailles: Jean-Pierre Néraudau, L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle. Paris 1986 (Nouveaux Confluents), spez. 249ff. (Grand Trianon).XX

<sup>571</sup> Versailles, Grand Trianon, Salle du Conseil: Schnapper 1967, wie Anm. 570, 88 Cat. I 42 (ohne Abb.).

<sup>572</sup> Versailles, Grand Trianon, Salle du Conseil: Schnapper 1967, wie Anm. 570, 89 Cat. I 44, fig. 35.

<sup>573</sup> Versailles, Grand Trianon: Schnapper 1967, wie Anm. 570, 89 Cat. I 48, fig. 38.

Ovid (6,135).<sup>574</sup> Die Göttin (halbrechts dominierend; weitgehend gerüstet, mit Helm auf dem Kopf) erhebt ihren rechten Arm, um Arachne, die sich an einem hohen Baum aufgehängt hat, aus dieser Situation zu befreien und ihren Selbstmord zu verhindern. Der feine Faden, der von ihrer Hand nach oben und vom Baumast nach unten bis zu Arachnes Kopf geht, mag schon auf die anschließende Metamorphose hinweisen. Die im Oberkörper fast nackte Weberin hebt den rechten Arm nach oben und fasst mit der erhobenen Linken nach dem Faden über ihr. Bei dem großen Gewebe hinter der Göttin dürfte es sich um Arachnes Musterstück handeln, das den Zorn der Göttin auslöste. Die zahlreichen Begleiterinnen im Mittelgrund, von denen einige das Gewebe halten, verfolgen das dramatische Geschehen vorn mit sichtlicher Aufmerksamkeit. Der Entwurf könnte übrigens durch die Übersetzung der Ovidpassage von John Gay (London 1712/17) angeregt sein.

### c. Literarische Rezeptionsdokumente aus dem 16.-18. Jahrhundert

Was die literarischen Zeugnisse zum Arachnestoff in Renaissance, Manierismus und Barock angeht, so wurden die beiden Gedichte von Hans Sachs (1539 bzw. 1545), die noch ganz in der spätmittelalterlich-allegorisierenden Tradition standen, bereits im Anschluss an den etwa gleichzeitigen Landshuter Bildzyklus (1542) behandelt.<sup>575</sup> Ebenso wie in der deutschsprachigen Literatur spielte die allegorische Ausdeutung der *Metamorphoses* auch bei italienischen Kommentatoren weiter eine große Rolle. So werden z.B. in dem umfangreichen Kommentar von Natale **Conti** (Antwerpen 1583) die ‚Kleriker‘ aus dem *Ovidius moralizatus* von Pierre Bersuire durch ‚Sophisten‘ ersetzt:<sup>576</sup>

Nicht ohne Eleganz kann auch die allegorische Ausdeutung der Geschichte (*allegoria fabulae*) auf die Sophisten übertragen werden, natürlich (in dem Sinn), dass Pallas die Spinne deshalb verhasst war, weil den Weisen die Winkelzüge der Sophisten verhasst sind (*quod sophistarum argutiae sapientibus otiosae sunt*). Denn Antoninus Pius pflegte zu sagen, die sophistischen Winkelzüge seien den Spinnweben ähnlich (*similes esse araneorum telis*), und wie sie ein Maximum an Raffinesse hätten, so ein Minimum an Nutzen (*utque haberent plurimum artificii, sed minimum utilitatis*).

Daneben wird der Stoff in der italienischen Literatur des Cinquecento zunehmend auch rein poetisierend verwendet, z.B. bei dem Humanisten und Dichter Pietro Bembo (1470-1547) in seiner Prosaschrift *Gli Asolani* (1505)<sup>577</sup>, wo innerhalb einer längeren Reflexion über Liebe im Blick auf einen Beteiligten, Perottino, sein spezifisches ‚Gewebe‘ (*tela*), mit dem ihn der Liebesgott Amor ‚beglückt‘ hat, eher mit den Geweben einer Arachne als einer Penelope vergleichbar scheint.<sup>578</sup> Eine weitere poetische Referenz findet sich bei dem Novellisten und Dichter Matteo Bandello (1485-1562) in seiner Sammlung *Canti* (1554)<sup>579</sup>, wo die Webkunst einer Arachne und (als Steigerung) einer Pallas in Verbindung gebracht wird.

In der zeitgenössischen Epik hingegen findet sich der Stoff nur einmal bei Ludovico **Ariosto** (1474-1533) in seinem Ritterepos *Orlando Furioso* (1516/21 bzw. 1532), wo der heldenhafte Ruggiero im Palast der Zauberin Alcina großzügig empfangen wird und sich zum

---

<sup>574</sup> Tintenzeichn./Wasserfarben (16x19) London, Tate T 10142: Google\* unter [www.tate.org.uk/./carwitham-illustration-to-ovid](http://www.tate.org.uk/./carwitham-illustration-to-ovid). Nicht berücksichtigt in den Handbüchern. Zur Übersetzung von John Gay vgl. S. 157f.

<sup>575</sup> Vgl. Teil B, Abschnitt 7, S. 91-94.

<sup>576</sup> Dazu Ballestra-Puech 2006, 119f.

<sup>577</sup> 2,12: *la quel nel vero a me pare che più tosto una di quelle d'Aragne, che a quella di Penelope stata conforme dire si possa che sia*. Ausgabe: Prose e rime di Pietro Bembo. A cura di Carlo Dionisotti. Torino 1960 (Classici Italiani 26), 405.

<sup>578</sup> Zur Parallelisierung der beiden mythischen Gestalten im weiteren 16. Jahrhundert (nach Philostrat, *Eikónes* 2,28 und der französischen Übersetzung von Blaise de Vigenère): Ballestra-Puech 2006, 139-141.

<sup>579</sup> 3,18,3-4: *e co l'ago e col velo si trastulla, / ch'Aracne, anzi pur Pallade, parea*. Ausgabe: Tutte le opere di Matteo Bandello. A cura di Francesco Flora. Milano 1935 (Ndr. 1943), II 898.

Schlaf bettet „in duftenden Leintüchern, die von Arachne selbst gemacht schienen“ (*Ruggiero entrò ne' profumati lini/ che pareano di man d'Aracne usciti* 7,23,5f.).<sup>580</sup> Dabei verkörpert die Weberin an dieser Stelle offenbar das *non plus ultra* an menschlicher Webkunst. Hingegen spielt der Stoff in Torquato Tassos Kreuzfahrerepos *Gierusalemme Liberata* ebenso wenig eine Rolle wie in den Hauptwerken der spanischen Dichtung, z.B. *Don Quichote* von Miguel de Cervantes oder bei Francisco Gómez de Quevedo.

Auch in Frankreich dominierte zunächst weiter die allegorische Ausdeutung, zunehmend auch in Verbindung mit der neu entwickelten Text-Bild-Variante der Emblematik<sup>581</sup>, z.B. noch bei François *Habert d'Yssouldun*, der im Widmungsbrief zu seiner Versübersetzung der *Metamorphoses* (Paris 1587) an König Henri II. die Arachnegeschichte in demselben Sinn ausdeutete wie seinerzeit schon der Verfasser des *Ovide moralisé* und dessen Nachfolger:<sup>582</sup>

Als er [= Ovid] die Jungfrau Arachne beschreibt, wie sie, die an Schönheit die meisten anderen übertraf, den Wettstreit gegen Pallas suchte, wobei sie sich mehr Vollkommenheit zuwies (*s'attribuant plus de perfection*), um hervorragende Werkstücke zu erfinden (*à inventer ouvrages d'excellence*) mit Nadel und Faden, und dass ihre Anmaßung (*insolence*) sie schlagartig zur Spinne verwandelte, wollte er (damit) nicht das weltliche Herz bloßstellen (*blâmer le coeur mondain*), das Gott gegenüber Undank nährt (*qui envers Dieu nourrit ingratitude*), ohne seine Bemühung darauf zu richten, ihn zu ehren in Anbetracht der Tatsache, dass er uns in Teufel verwandeln kann (*en diables transformer*), wenn wir ihn nicht vollkommen lieben wollen (*parfaitement l'aimer*)?

Immerhin gehörte der gelehrte Übersetzer zu den wenigen Literaten, die den besonderen Clou bei Ovid, dass Arachne den Sieg davontrug (6,129f.), uneingeschränkt nahmen<sup>583</sup>, wenn er die Göttin im Folgenden eindeutig als neidisch, gewalttätig und rachsüchtig darstellt:

Gewiss konnte Pallas dieses Werkstück nicht tadeln, (und) noch weniger der menschliche Neid, der damals aufgekommen war (*l'envie d'homme, qui eût pour lors été en vie*). Pallas hat also das Werkstück Arachnes gesehen, und vor Zorn das Herz leidenschaftlich erregt (*de courroux le coeur passionné*), missgünstig, wie sie war (*comme envieuse*), und zur Kenntnis nehmend, dass ein solches Werk den Sieg verdiente (*qu'un oeuvre tel méritait la victoire*), aus großem Schmerz darüber und aus neidischem Verdross (*dont par grand dieu et envieux dépit*), zerriss sie Arachnes ganzes Werkstück, ihr Recht bekräftigend unter diesem Vorwand (*forgant son droit sous cette couverture*), dass darin die Götter verletzt worden seien (*que mis y est des dieux la forfaiture*). Und mit dem Weberschiffchen, das sie in ihren Händen hielt, schlug sie zwei- oder dreimal mit ganz unbarmherzigen Schlägen (*de coups fort inhumains*) Arachne an die Stirn ...

Insgesamt setzte sich auch in Frankreich die Tendenz durch, die alten Mythen wieder in ihrem poetischen Sinn zu verstehen. So hinterließ der französische ‚Dichtorfürst‘ des 16. Jahrhunderts und Schulhaupt der Renaissance-Gruppierung ‚Pléiade‘, Pierre de *Ronsard* (1524/25-1525), ein an mythologischen Referenzen überreiches Gesamtwerk, in dem die Weberin aus Ovids *Metamorphoses* als poetisches Exempel gleich mehrfach erwähnt wird.

(a) In der Dichtung *Hymne des Astres* (1555) ergibt sich im Kontext einer Aufzählung (Priamel) von handwerklichen und künstlerischen Berufen (Bergmann 139-142; Alchimiste

---

<sup>580</sup> Basistext: Ludovico Ariosto, Orlando Furioso, Introduzione, commenti e note di Marcello Turchi. Presentazione critica di Edoardo Sanguineti. Milano 1974 (mit Ndr.), I 145. Dabei überrascht es besonders, dass nach den Indices Stellen zum beliebten Thema ‚Amori degli Dei‘ im Gesamtwerk fehlen.

<sup>581</sup> Zur recht begrenzten, überwiegend allegorisch bestimmten Rolle von Arachne/Spinne in der europäischen Emblematik des 16./17. Jahrhunderts ausführlich Ballestra-Puech 2006, 123-138. Zu weiterem Material vgl. auch Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hrsg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart/Weimar 1967 (Ndr. 1996), 2014 (Bild-Register zu Spinne bzw. Spinnwebe; dass das Stichwort ‚Arachne‘ nicht vorkommt, unterstreicht die vergleichsweise geringe Bedeutung des Mythos selbst).

<sup>582</sup> Näheres bei Ballestra-Puech 2006, 116-118 (zugleich Basis für die beiden im Text übernommenen Zitate).

<sup>583</sup> Vgl. schon den anonymen Kommentator zu Dantes *Divina Commedia*, S. 120f.

143f., Tisseur 145-147, Graveur 148-150) ein erster Verweis auf die bekannte Künstlerin (145-147)<sup>584</sup>: „Der andere schickt am Webstuhl das Schiffchen hin und her oder er krempelt die Felle von roher Wolle; und ihr würdet sagen, er sei das Pflegekind von Arachne“ (*L'autre par le mestier sa navette promeine,/ ou peigne les toisons d'une grossiere laine,/et diriez que d'Arachne il est le nourisson*). Dabei erscheint Arachne nach den Vorgaben bei Ovid lediglich als außergewöhnliche Könnerin in der Webkunst.

(b) In dem wenige Jahre später entstandenen *Discours à Monseigneur Le Duc de Savoye* (1559) findet sich ein Überblick zu den von der Göttin Pallas erfundenen Künsten (*les arts que Pallas a trouvez* 334), unter denen – im spezifischen Blickwinkel des Dichters nicht überraschend – die Lektüre von Büchern im Vordergrund steht (343ff. = 267ff.); doch fast ebenso viel Beachtung verdiene die Webkunst und mit ihr Arachne als eine ihrer hervorragendsten Vertreterinnen (335-342 = 259-266):<sup>585</sup>

aucunefois avec ses damoiselles/ comme une fleur assise au milieu d'elles/ tenoit l'aiguille, et d'un art curieux/ joignoit la soye à l'or industriel/ dessus la toile, ou sur la gaze peinte/ de fil en fil pressoit la laine teinte/ en bel ouvrage, et si bien l'ageancoit/ que d'Arachné le mestier effaçoit. – Auf keinen Fall hielt sie zusammen mit ihren jungen Damen die Nadel, wie eine Blume mitten unter ihnen sitzend, und fügte mit erstaunlicher Kunstfertigkeit das Seidengarn zusammen mit den betriebsamen Goldfäden oben auf dem Gewebe; oder sie drückte auf der bunten/bemalten Gaze von Faden zu Faden die gefärbte Wolle zu einem schönen Werkstück und ordnete es so gut an, wie der Webstuhl der Arachne es hervorbrachte.

(c) Zu den Höhepunkten im zweiten Buch der Sammlung *Amours* gehört Ronsards *Elegie à Marie* (1560). In der Eröffnung dieses berühmten Liebesgedichtes geht der Dichter von der Vorstellung aus, wenn er ein großer König wäre, so würde er zum ewigen Beweis seiner treuen Liebe einen Tempel am Ufer der Loire erbauen, der ihm selbst und seiner Geliebten Marion geweiht wäre (27-30). Dieser Ausgangsgedanke wird um die Details ergänzt, dass eine Statue aus parischem Marmor die Schönheit der Geliebten verherrlichen sollte; weiterhin sollte sie in so kostbaren Kleidern erscheinen, dass man bei der Beschreibung an eine Parallele mit der karthagischen Königin Dido in Vergils *Aeneis* (4,136-139) denken könnte, und mit einem goldenen, in die Haare eingeflochtenen Netz (31-34). Die kultivierte Fortsetzung bezieht sich auf weitere Raffinements der königlichen Ausstattung, wobei die Konkurrenten Arachne und Pallas in einem Zusammenhang genannt werden (35-38):<sup>586</sup>

d'un cresse canellé seroit la couverture/ de vostre chef divin, et la rare ouverture/ d'un ret de soye et d'or, fait de l'ouvriere main/ d'Arachne ou de Pallas, couvroit vostre sain. – Aus geriefeltem Krepp sollte die Bedeckung eures göttlichen Hauptes sein, und die eng anliegende Eröffnung eines Netzes aus Seide und Gold, gefertigt von der arbeitsamen Hand der Arachne oder der Pallas, sollte euren Busen verbergen.

(d) Zur späten Sammlung *Poèmes, Épitaphes, Sonnets* gehört das an König Charles IX. gerichtete Gedicht *Paradoxe* (1571), das mit einem Loblied auf die Göttin der Künste und

---

<sup>584</sup> Basistext: Pierre de Ronsard. *Oeuvres complètes*. VIII. Les hymnes de 1555, Le second livre des Hymnes de 1556. Édition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier. Paris 3. Aufl. 1973, 156; Ronsard, *Hymnes*. Avec une introduction et des notes par Albert Py. Genève 1978, 221; Ronsard, *Œuvres complètes*. Edition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris 1994, II 626.

<sup>585</sup> Pierre de Ronsard. *Oeuvres complètes*. IX. Opuscules de 1558-1559. Édition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier. Paris 1937, 171f.; Ronsard, *Œuvres complètes*. Edition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris 1994, II 70.

<sup>586</sup> Pierre de Ronsard. *Oeuvres complètes*. X. Les hymnes de 1555, Le second livre des Hymnes de 1556. Édition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier. Paris 1939, 239; Pierre de Ronsard, *Les Amours*. Introduction ... par Henri Weber et Catherine Weber. Paris 1963, 290; Ronsard, *Œuvres complètes*. Edition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris 1994, I 245.

Wissenschaften beginnt (*Bonne Pallas, je voudrais te chanter* 1). Dann allerdings vertritt der Dichter die überraschende Position (entsprechend dem Untertitel *Que les mains servent plus aux hommes que la Raison*), die handwerklichen Fähigkeiten seien für den Menschen von noch höherem Wert als die geistigen, u.a. mit folgenden Ausführungen (63-71):<sup>587</sup>:

les mains font l'homme, et le font de la beste/ estre veinqueur, non les pieds, ny la teste./ ta main, Pallas, ton olivier planta,/ huille et pressouers ta main mesme inventa,/ filler la laine, escarder et la teindre,/ un bel ouvrage avecq l'eguille peindre/ de soye et d'or: par là tu te vengeas,/ quand en araigne Aragne tu changeas,/ et pour chef d'œuvre et l'honneur de ton voile/ tu la fis pendre au millieu de sa toille. – Die Hände machen den Menschen aus, und sie bewirken, dass er Sieger über das Tier ist, nicht die Füße und nicht der Kopf. Deine Hand, Pallas, pflanzte deinen Olivenbaum; Öl und Ölpresen erfand deine eigene Hand; (weiterhin) Wolle zu spinnen, sie zu krepeln und zu färben, ein schönes buntes Werkstück mit der Nadel zu sticken aus Seide und Gold. Dabei hast du dich gerächt, als du Arachne zur Spinne verwandeltest, und für das Meisterstück und die Ehre deines Stoffes ließest du sie hängen mitten in ihrem Gewebe.

Die Göttin erscheint hier erst als Stifterin des Olivenbaums und als Erfinderin der mit seinen Früchten zusammenhängenden Agrokultur, dann als Erfinderin des Spinnens (und der eng damit verbundenen Webkunst). Der Verweis auf die mythische Konkurrenz zwischen Pallas und Arachne setzt wohl auch hier die Göttin mit ihrem Musterstück als Siegerin voraus; die Verwandlung der Kontrahentin zur Spinne erscheint als Racheakt (wohl für die herausfordernde Grenzüberschreitung). Insgesamt spielt die mittelalterliche Allegorisierung des Mythos an den genannten Stellen bei Ronsard nur noch eine geringe Rolle. Allerdings geht die poetisierende Verwendung des Stoffes noch nicht so weit, dass auch die spezielle Betrachtungsweise der Ovidversion übernommen würde.

Während die hoch- und spätmittelalterlichen Allegoresen noch eindeutig auf Arachnes Diskreditierung und z.T. sogar Dämonisierung hinausgelaufen waren, legte Nicolas **Renouard** im Begleittext zu seiner neuen französischen Übersetzung von Ovids *Metamorphoses* (Paris 1606) eine ganz neuartige allegorische Ausdeutung der alten Geschichte vor, die mit ihrem aufgeklärten Grundcharakter im Blick auf ihre kulturgeschichtlichen Folgerungen eine ganz besondere Relevanz aufweist:<sup>588</sup>

Die Natur, hier unter dem Namen von Arachne, streitet mit der Raffinesse von Pallas (*la nature ici sur le nom d'Arachné combat l'artifice de Pallas*), und will ihr wegnehmen den Ruhm der Tapisserien, die mit (historischen) Figuren geschmückt sind (*la gloire des tissures historiées à personnages*). Tatsächlich hatte auch diese Pallas, die sich rühmte, das zugehörige Handwerk erfunden zu haben, und die sich für diese Erfindung einen Platz im Himmel eingerichtet hatte, es (in Wirklichkeit) von der Natur gelernt (*l'avait appris de la nature*) und schuldete die zugehörigen Grundzüge der Spinne (*en devait les premiers traits à l'araignée*). Es geschah also nicht ohne einiges Recht, dass Arachne wagte, sie dazu herauszufordern. Aber es geschah auch nicht, versteht sich, ohne Grund, dass sie Veranlassung hatte, sich vorzumachen, dass sie besiegt worden war. Wenn wir die eine als (Verkörperung der) Kunst nehmen, die andere als (Verkörperung der) Natur (*si nous prenons l'une pour l'Art, l'autre pour la Nature*), kann man der Natur nicht den Ruhm nehmen, die Muster zu liefern (*fournir les patrons*). Man muss zugeben, dass die Kunst von ihr die Modelle entlehnt (*l'Art emprunte d'elle les modèles*), und in dieser Hinsicht ist sie im Vorteil. Doch sie verliert es und sieht sich besiegt, wenn die Kunst das entlehnte Muster in der Weise bereichert (*l'Art enrichit e telle façon son patron emprunté*), dass das, was sie von ihr bekommen hat, nur als Folge des vollendeten Meisterwerks erscheint, das aus ihren Händen kommt (*ne semble qu'un effet du chef-d'oeuvre accompli qui sort de*

---

<sup>587</sup> Pierre de Ronsard. Oeuvres complètes. XV. Sixiesme et septiesme livres des poèmes (1569). Les œuvres (1571). Édition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier. Paris 1953, 311f.; Ronsard, Œuvres complètes, II. Edition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris 1994, II 842.

<sup>588</sup> Näheres bei Ballestra-Puech 2006, 120f. (zugleich Basis für das im Text übernommene Zitat).

*ses mains*). Die eine hat die Ehre, nachgeahmt zu sein, und die andere (die Ehre), das nachgeahmte Modell zur Vollendung zu führen (*l'une a l'honneur d'être imitée, et l'autre de conduire à perfection le modèle imité*).

Besondere Beachtung findet der Arachnestoff in der englischen Literatur der elisabethanischen Zeit.<sup>589</sup> Zu deren wichtigsten Autoren zählte John **Lyly** (1554-1606), dessen besonders enge Beziehung zu Ovid schon R. Warwick Bond hervorhob:<sup>590</sup> „For his perpetual allusions to classical mythology his chief source was undoubtedly Ovid, on whose *Metamorphoses*, *Heroïdes*, and *Ars Amatoria*, &c., he is perpetually drawing.“ Bei diesem heute zu Unrecht weitgehend vergessenen Dichter findet sich als frühester einschlägiger Beleg ein kurzer Verweis auf Arachne am Beginn seines Widmungsbriefes *To the Ladies and Gentlewomen of England* zu seinem Frühwerk *Euphues and his England* (1580)<sup>591</sup>:

Als Arachne auf Tuch aus Arras einen Regenbogen aus verschiedenen Seidenfäden gewebt hatte, wurde ihr von einer Dame, die eher überkritisch als ingeniös war (*more captious then cunning*), vorgeworfen, dass in ihrem Werk einige Farben fehlten; denn in einem Regenbogen sollten doch alle Farben vorkommen. Darauf antwortete sie ihr: „Wenn die Farben, die Sie suchen, fehlen, müssen Sie sich vorstellen, dass sie auf der anderen Seite des Tuches sind. Denn (auch) am Himmel können wir nur eine Seite des Regenbogens wahrnehmen, und was für Farben auf der anderen Seite sind, können wir nicht sehen, sondern mögen sie nur vermuten“ (*see we can-not, gesse we may*).

Arachne erscheint hier einmal nicht als Muster von Überheblichkeit, sondern einfach nur als Paradebeispiel einer hervorragenden Künstlerin. Dass sie gerade einen Regenbogen gestaltet, wird wohl durch den Ovidtext angeregt sein (6,63-67), der aus der Anfangsphase des Wettbewerbs berichtet, die feinen Schattierungen bei der Verfertigung der beiden Musterstücke seien für das bloße Auge ebenso schwer unterscheidbar gewesen wie die tausend Farben des Regenbogens mit ihren fließenden Übergängen. Von der Grundkonstellation der Arachnegeschichte mag die Kritikerin in Lylys fiktiver Anekdote auch etwas an Pallas erinnern; in jedem Fall weist bei der Gegenüberstellung von ‚kritisch‘ (*captious*) und ‚ingeniös‘ (*cunning*) der zweite Begriff eindeutig auf Ovids Arachne. Die ebenso schlagfertige wie kluge Antwort der Künstlerin wird im weiteren Text von dem Literaten Lyly übertragen auf die verschiedenen Erscheinungsformen von Liebe bei seiner literarischen Figur Euphues in Verbindung mit der witzigen Pointe, dass man fehlende Varianten von Liebe doch einfach auf der anderen Seite des Buches suchen möge.

Sehr viel ausführlicher greift Edmund **Spenser** (um 1552-1599) in seinem Hauptwerk, dem allegorischen Renaissance-Epos *The Faerie Queene* (Buch 1-3: 1590), zunächst den deskriptiven Aspekt des Ovidstoffes im Verlauf des 3. Buches auf.<sup>592</sup> Hauptperson in dieser Handlungssequenz ist die amazonenhafte Heldin Britomart<sup>593</sup> (als Verkörperung der *castitas*

---

<sup>589</sup> Eine wichtige Vorstufe dazu bietet u.a. Arthur Golding in seiner Übersetzung des 6. Buchs von Ovids *Metamorphoses* (London 1567); Näheres bei W.H.D. Rouse (Hrsg.), *Shakespeare's Ovid: Being Arthur Goldings Translation of the „Metamorphoses“*. London/Carbondale 1961. Vgl. auch OGCM 1993, 185.

<sup>590</sup> *The Complete Works of John Lyly. Now for the first time collected and edited from the earliest quartos with life, bibliography, essays, notes and index, by R. Warwick Bond. Vol. I: Life, Euphues: The Anatomy of Wyt, Entertainments. Oxford 1902, 157. Zu Ovid vgl. auch Complete Works II 244-246 und das Drama *Loves Metamorphosis* (vor 1600; Einführung: Complete Works III 290-298; Text: 299-332).*

<sup>591</sup> Basistext: Complete Works 1902, wie Anm. 590, Vol. II: *Euphues and his England. The Plays*, 8; John Lyly, *Euphues: The Anatomy of Wit and Euphues and His England. An annotated, modern-spelling edition, edited by Leah Scragg. Manchester/New York 2003 (The Revels Plays Companions Library)*, 161. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 235f.

<sup>592</sup> Zu weiteren Mythen Themen aus Ovid (z.B. Aktaion, Adonis, Hermaphrodit, Narziss, Orpheus) im 3./4. Buch: Lauren Silberman, *Transforming Desire. Erotic Knowledge in Books III and IV of The Faerie Queene*. Berkeley (u.a.) 1995, passim (Index s.v. Ovid, 186).

<sup>593</sup> Zu Britomartis als mythischer Gestalt: Reinhardt 2011, 407 (mit A. 1511).

zugleich Pendant zur antiken Göttin der Jungfräulichkeit, Artemis/Diana, und zur aktuellen Königin und Adressatin des Versepos, Elisabeth I.), während ihr Gegenspieler Busirane das Prinzip der unkontrollierten Liebe verkörpert. Beim Betreten seines Palastes sieht sich Britomart in einer weiten Halle einem beeindruckenden Zyklus von Arras-Tapisserien mit dem Oberthema ‚Loves of the Gods‘ gegenüber (3,11,28-46).<sup>594</sup> Die Entsprechungen dieser gesamten Textpassage sowohl zu realen Teppichzyklen des 17./18. Jahrhunderts wie auch zum Teppich der Arachne bei Ovid (6,103-126) sind denkbar weitgehend.

Von den Geliebten des Iuppiter/love aus Arachnes erster Sequenz erscheinen bei Spenser (3,11,30-35) alle in leicht veränderter Reihenfolge: Europa (30,6-9), Danaë (31,1-9), Leda (32,1-9), Alkmene (33,6-9), Asterië (34,1-3), Antiope (35,1), Aigina (35,2), Mnemosyne (35,3) und Persephone (35,4-9). Hinzu kommen zwei weitere bekannte Stoffe aus Ovids Hauptwerk, die *love-story* des Blitzgottes mit der thebanischen Heroine Semele (33,1-5; vgl. *Metamorphoses* 3,256ff.) als Motivdublette zur Erscheinung als Feuer bei Aigina und der Raub des Ganymed (34,4-9; vgl. 10,155-161) als Motivdublette zur Entführung von Asterië durch den Zeusadler. Ganz aus dem Rahmen fällt das erste Beispiel des Katalogs, das Liebesverhältnis zwischen Iuppiter/Jove und der Athamastochter Helle (30,5) als weitgehende Erfindung Spensers.<sup>595</sup> Denn nach der antiken Mythentradition war der Flügelwidder mit goldenem Fell, der Helle und ihren Bruder Phrixos rettete (Ovid, *Fasti* 3,851-876), ein Nachkomme des Meergottes mit der Bisaltestochter Theophane (*Metamorphoses* 6,117).<sup>596</sup>

Auch die zweite und dritte Sequenz aus Arachnes Teppich wird bei Spenser teilweise übernommen, jedoch in umgekehrter Reihenfolge. Bei den Apollongeliebten (3,11,36-39) kommen erst einmal weitere Paradebeispiele aus Ovids übrigem Hauptwerk hinzu, die allerdings nicht mit einer Metamorphose des Gottes selbst verbunden sind: Daphne (36,7-9) wurde verwandelt zum Lorbeerbaum (*Metamorphoses* 1,472ff.), Hyakinthos (37,1ff.) zur gleichnamigen Blume (10,162ff.); Koronis (37,2ff.) spielte eine Rolle in Verbindung mit der Metamorphose des Raben vom weißen zum schwarzen Vogel (2,542ff.), schließlich Klymene (38,2ff.) einfach nur als Mutter des Phaëthon (1,751ff.). Erst die letzten Beispiele decken sich weitgehend mit Arachnes dritter Sequenz (6,122-124): Apollon bei der Tochter eines Schafhirten (38,9; eventuell Versehen aus 6,122: Erscheinung als Landmann), als Kuhhirte bei Isse (39,1-5; vgl. 6,124: hier mit dem Knechtsdienst des Gottes bei Admet verbunden), als Löwe hinter seiner Beute herjagend (39,7), als Hirsch (39,8a; ohne Entsprechung bei Ovid und in der antiken Mythentradition; vielleicht Verwechslung mit dem Mythos um Kyparissos: *Metamorphoses* 10,120ff.); schließlich als Falke (39,8b).

Bei den Geliebten des Meergottes (3,11,40-43) geht es erst einmal ausschließlich um dessen Erscheinung selbst (40,1-41,7-9), vermutlich auf dem realhistorischen Hintergrund, dass er gerade zur Identifikationsfigur der von Elisabeth I. begründeten englischen Seemacht geworden war, mit wesentlichen Attributen (z.B. Dreizack: vgl. bei Ovid 6,75) und den vier Hippokampen als Begleitung. Dann erst folgt die Liste der *love-stories* aus dem

---

<sup>594</sup> (a) Basistext: The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition. (3). The Faerie Queene, Book Three. Frederick Morgan Padelfort Special Editor. Baltimore 1934 (Ndr. 1961), 161-165 (Text), 291-297 (Kommentar); Edmund Spenser, The Faerie Queen. Edited by A.C. Hamilton. Text edited by Hiroshi Yamashita and Toshiyuki Suzuki. London (u.a.) 2. Aufl. 2001, 392-396. (b) Literatur: S.G. Owen, Ovid and Romance. In: ds., English Literature and the Classics. Oxford 1912, 183-185; S.E. Winbolt, Spenser and his Poetry. London 1912, 70ff. (zu Ovid); Isabel G. MacCaffrey, Spenser's Allegory. The Anatomy of Imagination. Princeton/N.J. 1976. 105-109 (‚Mirrors of Fiction: The Ecphrastic Image‘); Leonard Barkan, The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism. New Haven 1986, chapter 5; Mario Klarer, Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly and Shakespeare. Tübingen 2001 (Buchreihe der Anglia 35), 66-68. Vgl. auch OGCM 1993 s.v. Arachne, 185; OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1070. Nicht berücksichtigt bei Ballestra-Puech.

<sup>595</sup> Vgl. immerhin Ovid, *Fasti* 4,717-720 (Sternbild Widder = Helle vor Stier = Helle bzw. Kuh = Io). Näheres in Works of Spenser (3), wie Anm. 594, 292f. (Kommentar).

<sup>596</sup> Dazu Reinhardt 2011, 134 (mit A. 564) und oben in Teil A, S. 34f.

Arachnekatalog (6,115-120) mit einigen Veränderungen der Reihenfolge: Theophane (*Bisaltis* 41,9; vgl. 6,117), Iphimedeia (42,1; vgl. 6,116f.: mit dem alten Textfehler ‚Aloaden‘ statt ‚Aeoliden‘ als Basis), Arne = Melanippe (42,2-3; vgl. 6,115f.), Melantho als Tochter des Deukalion (42,5f.; vgl. 6,120), Medousa als künftige Mutter des Pegasos (42-7-9; vgl. 6,119f.). Nicht aus Arachnes Teppich übernommen wird die Erscheinung des Meergottes als Hengst bei seiner göttlichen Schwester Demeter/Ceres (6,118f.).

Während die drei Sequenzen zu Jove, Phoebus Apollon und Neptune, abgesehen von einigen Erweiterungen nach dem dominierenden ‚Handbuch‘ des Cinquecento, den *Mitologiae* von Natale Conti (1551/1567; z.B. 5,13 zu Semele, 9,13 zu Ganymed), auch schon kleinere mythologische Versehen enthielten, kommt am Schluss (43,1-9) eine größere ‚Panne‘, weil Spenser die beiden Abschlussbeispiele bei Ovid, Saturn als Hengst bei Philyra und Bacchus als Weintraube bei Erigone, miteinander verwechselt.<sup>597</sup> Man nimmt heute mit einiger Erleichterung wahr, dass selbst für einen kultivierten Dichter der elisabethanischen Zeit Ovids Arachnekatalog offenbar eine Art ‚Minenfeld‘ darstellte, das ihn bis an die Grenzen seiner mythologischen Grundkenntnisse forderte.

Dass allerdings bei Spenser nicht eine Aufzählung von göttlichen Liebschaften vorliegt, in denen der beteiligte Gott jeweils seine Partnerin durch eine spezielle Metamorphose zum Besten hält (bei Ovid: *elusam* 6,103; *luserit* 6,113; *luserit* 6,124; *deceperit* 6,125)<sup>598</sup>, sondern ähnlich wie schon bei den frühchristlichen Apologeten ein breites Spektrum von *love-stories* intendiert wird, zeigt sich deutlich im Abschluss der Passage (3,11,44-46), wenn nicht nur mit dem Ehebruch zwischen Mars und Venus (44,3-4) die bekannteste göttliche Skandalgeschichte als Ergänzung hinzukommt, sondern auch ein pauschaler Verweis auf zahlreiche weitere Liebesepisoden zwischen Göttern und Nymphen (44,5).

Insgesamt geht es bei Spenser nicht mehr primär um den mythenkritischen Aspekt, von dem Ovids Arachne sich in der Auswahl mythischer Beispiele für ihren Teppich leiten ließ, sondern viel allgemeiner um die dominierende Rolle des paganen Liebesgottes (*all Cupids* 29,5; *cruell Cupid* 38,7), natürlich auch in der Tradition mittelalterlicher Minnedichtung, und seine fast unbegrenzte Macht über *Kings Queenes, Lords Ladies, Knights and Damzels gent* (46,1) mit der Tendenz *to shew Dan Cupids powre and great effort* (46,5). Während bei Ovid die beteiligten Götter jeweils ihr Gegenüber täuschen, konzentriert sich Spenser auf den Aspekt, dass er auch den jeweiligen Gott „als Getäuschten darstellt und Cupid als den eigentlichen Sieger krönt.“<sup>599</sup> So geht es am oberen Ende dieses Raumes nicht mehr um Iove, Phoebus Apollon, Neptune und weitere göttliche Verführer, sondern ausschließlich um eine Statue aus massivem Gold, die auf einem exponierten Altar steht mit der vielsagenden Inschrift *the Victor of the Gods* (49,2). Dennoch kann sich Britomart dem suggestiven Einfluss dieser Bilderwelt entziehen, selbst wenn der nächste Saal noch eine Steigerung bietet (51,7-9): *a thousand monstrous forms therein were made,/ such as false love doth oft upon him weare,/ for love in thousand monstrous formes doth oft appeare*. Insgesamt bietet die Passage aus Spenser's *The Fairie Queene* ein beeindruckendes Zeugnis speziell für die literarische Präsenz von Ovids Arachnekatalog in der englischen Dichtung um 1590/1600.

Während sich dieses Rezeptionsdokument auf die primär deskriptive Thematik ‚Loves of the Gods‘ beschränkt, kommt Arachne selbst in Spensers Hauptwerk an zwei Stellen im 2. Buch vor. Dessen Hauptheld Sir Guyon, der exemplarisch die königliche Kardinaltugend *Temperance* verkörpert, trifft bei seinen Abenteuern auf den dämonischen Machthaber Mammon (2,7,8ff.), dessen unterirdische Höhle in ihrer ganzen Pracht ausführlich beschrieben wird (2,7,28-30). In dieser finsternen Unterwelt, die ebenso den antiken Vorstellungen von Styx und Tartaros entspricht wie den mittelalterlich-christlichen Visionen

---

<sup>597</sup> Dazu Works of Spencer (3), wie Anm. 594, 296 zu 43: „How many mistakes are here“.

<sup>598</sup> Immerhin ist dieser Aspekt bei Spenser nicht ohne Bedeutung: Klarer 2001, wie Anm. 594, 66f.

<sup>599</sup> Klarer 2001, wie Anm. 594, 68.

von Inferno und Purgatorio aus Dantes *Divina Commedia*, betätigt sich auch Arachne in jener Rolle, die sie seit ihrer Verwandlung durch Minerva übernahm (2,7,28,7-9):<sup>600</sup>

and over them Arachne high did lift/ her cunning web, and spred her subtile net,/ enwrapped in fowle  
smoke and clouds more blacke then Iet. – Und darüber gestaltete Arachne in der Höhe ihr raffiniertes  
Gewebe und dehnte ihr feines Netz aus, eingehüllt in ekelhaften Rauch und Wolken, schwärzer als  
tiefschwarzer Bernstein.

Im Verlauf von Sir Guyons weiteren Abenteuern, die ihn nach dem ‚Strudel der Fäulnis‘ (*Whirlepoole of Decay* 12,20ff.) schließlich in die ‚Laube der Glückseligkeit‘ (*Bowre of blis* 12,69ff.) bringen, erwartet den Helden in ihrem Liebesgarten die Dame Akrasia als Inkarnation weiblicher Zügellosigkeit und Sinnenlust, im Bildtyp der *Venus nuda* auf ihrem Rosenbett liegend, zu gemeinsamen Liebesfreuden. Bei der Beschreibung des ebenso kostbaren wie verführerischen Ambiente wird Arachne in einem Vergleich herangezogen in ähnlicher Funktion als dämonisches Höllenwesen (2,12,77,1-9):<sup>601</sup>

upon a bed of roses she was layd,/ as faint through heat, or dight to pleasant sin,/ and was arayd, or  
rather disarayd,/ all in a vele of silke and silver thin,/ that hid no whit her alabaster skin,/ but rather  
shewd more white, if more might bee;/ more subtile web Arachne can not spin,/ nor the fine nets,  
which oft we wouen see/ of scorched deaw, do not in th’aire more lightly flee. – Auf einem Rosenbett  
lag sie, wie ohnmächtig durch die Hitze oder herausgeputzt zu angenehmer Sünde, und war  
zurechtgemacht oder eher locker zurechtgemacht ganz in einem Schleier von Seide und feinem Silber,  
der nicht eine Spur ihrer Alabasterhaut verbarg, sondern (sie) eher noch weißer zeigte, wenn es  
überhaupt noch etwas Weißeres geben könnte; ein feineres Gewebe kann Arachne nicht spinnen und  
auch die feinen Netze, die wir oft gewebt sehen aus versengtem Tau, können sich nicht leichter in der  
Luft verflüchtigen.

Diese Vorstellung der mehr oder weniger bedrohlichen Spinne im Zentrum ihres raffinierten Netzes bei Spenser hat kaum noch etwas zu tun mit jener kleinen lydischen Weberin bei Ovid, die im bescheidenen Atelier am Webstuhl nahezu perfekte Werkstücke herstellt, dafür umso mehr mit Spensers in der gleichzeitigen Sammlung *Complaints* enthaltenen Dichtung *Muiopotmos or the fate of Butterfly* (London 1590)<sup>602</sup>, wo der Arachnestoff, auch im Anschluss an die allegorisierende Tradition (bis hin zum *Ovide moralisé*) und emblematische Praxis der Zeit<sup>603</sup>, eine erheblich größere und zugleich skurrilere Bedeutung gewinnt. Hauptperson dieser literarischen Kuriosität, die man ebenso als *mock-epic* (Mario Klarer) wie als geistreich-witzige ‚Epyllion-Parodie‘ einordnen könnte, ist ein junger Schmetterling namens Clarion, von Spenser als Muster von Schönheit herausgestellt (*painted with thousand colours, passing farre/ all painters skill* 90f.).

Nach der Vorgeschichte (113ff.) geht er schon auf eine Metamorphose zurück, mit der die eifersüchtige Liebesgöttin Venus die schöne ‚Nymphe‘ Asterië bedachte, also ausgerechnet

---

<sup>600</sup> (a) Basistext: *The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition.* (2) *The Faerie Queene, Book Two.* Edwin Greenlaw Special Editor, assisted by Ray Heffner, James G. McManaway, Ernst A. Strathmann. Baltimore 1933 (Ndr. 1961), 85 (Text), 259 (Kommentar); Spenser 2001, wie Anm. 594, 217. (b) Literatur: James Nohnberg, *The Analogy of the Faerie Queene.* Princeton 1976, 291; Judith Dundas, *The Spider and the Bee. The Artistry of Spenser's Faerie Queene.* Urbana/Chicago 1985, 51f.; Macfie 1990, 91 (zur Stelle); Ballestra-Puech 2006, 231.

<sup>601</sup> Basistext: *Works of Spenser* (2), wie Anm. 600, 178 (Text), 391 (Kommentar); Spenser 2001, wie Anm. 594, 284. Vgl. auch Macfie 1990, 91-93 (zur Stelle); Ballestra-Puech 2006, 232.

<sup>602</sup> Der Titel leitet sich ab von altgriech. *myia* = ‚Fliege‘ und *pómos* = ‚Schicksal, Todeslos‘. Dem entspricht in der epischen Proömparodie (1ff.), die sich entfernt an der Einleitung von Homers *Ilias* (1,1ff.) orientiert, die Erwähnung der frühgriechischen Schicksalsgöttin Nemesis (2). Außerdem könnte Spensers Titel auf die frühgriechische Eposparodie ‚Kampf der Frösche und Mäuse‘ (*Batrachomyomachia*) anspielen.

<sup>603</sup> Näheres bei Ballestra-Puech 2006, 232f. (mit weiterer Literatur).

jene Heroine, die in Ovids Arachneteppeich (6,108) noch Lustobjekt für den zum Adler verwandelten Göttervater war. Bei Spenser schwebt nun Clarion in seiner prächtigen Aufmachung, die zugleich die imposante Erscheinung antiker Mythen- und mittelalterlicher Ritterhelden halb im Ernst, halb in Scherz und Ironie aufnimmt, in einem wunderschönen Garten so lange von Blume zu Blume, bis er schließlich hängen bleibt im todbringenden Netz der widerlichen Spinne Aragnoll, die als Gipfel von Hässlichkeit und Chaos (*the foe of faire things, th'author of confusion/ the shame of Nature, the bondslave of spight* 244f.), als Äquivalent von Teufel und Tod ausgerechnet ein Sohn der mythischen Arachne ist (259).

An dieser Stelle kommt wieder der alte Mythos von Minerva und Arachne ins Spiel (257-352)<sup>604</sup>, allerdings mit so erheblichen Veränderungen gegenüber der klassischen Ovidversion, dass man fast schon von einer stofflichen Neufassung sprechen kann. So eröffnet bei Spenser nicht die Göttin den Wettstreit, sondern die menschliche Herausfordererin.<sup>605</sup> Weiterhin präsentiert die Weberin in ihrem Teppich nicht jene lange Serie von Liebschaften verschiedener Götter wie bei Ovid, sondern sie konzentrierte sich ganz auf Arachnes Ausgangsbeispiel Europa, allerdings nicht in einer strandnahen Szene wie bei Ovid (6,103-107), sondern mit der spektakulären Meerfahrt der Heroine auf dem stiergestaltigen Gott in Begleitung von Amoretti, Nereïden und Tritonen (277-296), also ein Lieblingsthema der Bildenden Kunst in Renaissance, Manierismus und Barock (z.B. mit der hinreißenden Realisierung aus Tizians Metamorphosenzyklus<sup>606</sup> oder entsprechenden Parallelen aus frankoflämischen Tapisserien). Zu den literarischen Vorbildern aus der Antike für diese mythische Situation zählt neben dem Epyllion *Eurōpē* des hellenistischen Dichters Moschos (um 150 v. Chr.) eine bekannte Bildbeschreibung in der Exposition des griechischen Romans *Leukippē kai Kleitophōn* des Achilleus Tatios (um 200 n. Chr.; 1,XX).<sup>607</sup>

Nachdem Arachne ihren Teppich mit derselben Randborte (297-299) wie bei Ovid (6,127f.) abgeschlossen hat, berichtet Spenser, anders als Ovid (nach 6,102), von der beträchtlichen Wirkung auf die Konkurrentin: „ein ansehnliches Werkstück, völlig geeignet für königliche Gemächer, von solcher Art, dass die Dame Pallas, so wie der blasse Neid, der alle guten Dinge mit seinem giftigen Zahn verschlingt, es nicht kritisieren konnten“ (*a goodly worke, full fit for Kingly bowres,/ such as Dame Pallas, such as Envie pale,/ that al good things with venomous tooth devowres/ could not accuse* 300-303) – eine Beurteilung, die dem Résumé bei Ovid (6,129f.) weitgehend entspricht.<sup>608</sup> Doch nun ist als zweite die Göttin an der Reihe (303b-304); auch hier stellt sie zunächst den berühmten Streit mit dem Meergott um die Herrschaft über Athen dar (305-328), ein mythisches Geschehen, das bei Spenser nicht minder spektakulär inszeniert wird als bei Ovid (6,70-82). Dann allerdings fehlen die vier vor Hybris warnenden Beispiele, mit denen die Göttin bei Ovid ihren Teppich ergänzte.

Dafür lässt sich Spenser einen ebenso überraschenden wie skurrilen Clou einfallen, der zudem unmittelbar zur konkreten Konfrontation zwischen Schmetterling Clarion und Spinne Aragnoll zurückführt (353ff.): Minerva ergänzt ihr Werk in der Randborte ausgerechnet mit

---

<sup>604</sup> (a) Basistext: *The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition.* (8). The Minor poems. Vol. II. Charles Grosvenor Osgood, Henry Gibbons Lotspeich Special Editors, assisted by Dorothy E. Mason. Baltimore 1947 (Ndr. 1961), 168-170 (Text), 400-403 (Kommentar). (b) Literatur: Reed Smith, *The Metamorphoses in Muiopotmos*. In: *Modern Language Notes* 28, 1913, 82-85; Nohrnberg 1976, wie Anm. 600, 98 (mit A. 26), 512f.; Macfie 1990, 93-95 (mit älterer Literatur A. 3); James H. Morey, *Spenser's Mythic Adaptations in Muiopotmos*. In: *Spenser Studies. A Renaissance Poetry Annual* 9, 1991, 49-59; OGCM 1993, 185; Klarer 2001, wie Anm. 594, 68-71; Ballestra-Puech 2006, 232-234, spez. 233f. (zu den Eingangsversen 257-262).

<sup>605</sup> Zum traditionellen ‚Agonschema‘ und zum Prinzip der *deuterologia* vgl. schon Teil A, S. 17. Ballestra-Puech 2006, 233 verweist zur veränderten Reihenfolge auf den bei Ovid vorangehenden Wettstreit zwischen Piëriden und Musen.

<sup>606</sup> Zu Tizians Gemälde vgl. schon S. 143 (mit Anm. 560).

<sup>607</sup> Vgl. z.B. *Works of Spenser* (8), wie Anm. 604, 401f. (zu 277-96).

<sup>608</sup> So auch Ballestra-Puech 2006, 234: „... ce rappel de l'indice le plus manifeste de la valorisation d'Arachné chez Ovide“. Allerdings ist das bei Spenser noch nicht der Schlusspunkt der Geschichte.

der hinreißend lebensnahen Darstellung eines Schmetterlings, der tollkühn zwischen den für die Göttin spezifischen Olivenzweigen herumflatterte (329-336). Dabei wird ausdrücklich die absolute Perfektion dieses effektvollen Schlusspunktes hervorgehoben, der zugleich die Konkurrenz entscheidet (337-352):

which when Arachne saw, as overlaid,/ and mastered with workmanship so rare,/ she stood astonished long, ne ought gainesaid,/ and with fast fixed eyes on her did stare,/ and by her silence, signe of one dismaid,/ the victorie did yeeld her as her share:/ yet did she inly fret, and felly burne,/ and all her blood to poysonous rancor turne. – Als Arachne das sah, wie es daraufgewirkt und mit einer so erlesenen Meisterschaft gestaltet war, stand sie lange staunend da, ohne irgendetwas dagegen zu sagen, und mit ganz feststehenden Augen starrte sie auf ihr Gegenüber, und durch ihr Schweigen, das ihre Bestürzung verriet, gab sie ihr den Sieg als das, was ihr zustand. Aber sie ärgerte sich innerlich und brannte fürchterlich, und all ihr Blut verwandelte sich in giftigen Zorn.

So ist der Sieg der Göttin total, fast mehr noch als in den mittelalterlichen Traditionsgliedern: Arachne steht lange vor dem Wunderwerk, zunächst schweigend und bestürzt, am Schluss voll Kummer und Bitterkeit wegen ihrer allzu spät bereuten Torheit<sup>609</sup>, die Göttin herauszufordern (*pined with grieve of follie late repented* 348), ehe sie sich selbst aus Neid, Bosheit und Hass in eine ebenso abstoßende wie hochgiftige Spinne verwandelt, die wie eine schreckliche Gestalt mit Medusenhaupt aussieht (*she grew to hideous shape of dryrihed* 347). Die Metamorphose, noch ausführlicher beschrieben (349-352) als bei Ovid (6,141-144), geht also bei Spenser ausschließlich auf sie selbst zurück. Dass im weiteren Fortgang der Erzählung die grausame Spinne Aragnoll dem armen Schmetterling Clarion, der sich da in ihrem Netz verfangen hat, auch in Erinnerung an das frühere familiäre Debakel alles heimzahlen wird, was Clarions Vorbild auf dem Musterstück der göttlichen Siegerin seiner unseligen Spinnenmutter einst an Schmerz und Demütigung bereitet hatte<sup>610</sup>, versteht sich von selbst.<sup>611</sup>

Bei Ovid hatte die Göttin eine Leistung anzuerkennen, an der es selbst für den Neid nichts auszusetzen gab (6,129f.), um dann ihre Wut und Enttäuschung an der erfolgreichen Konkurrentin mit purer Gewalttätigkeit auszulassen (6,130-133); Arachne reagierte trotzig mit Selbstmord, ehe Minerva sie in einer Anwandlung von Mitleid zur Spinne verwandelte (6,134-145). Spensers skurrile Version hingegen bietet das absolute Kontrastprogramm zu Ovid, mit der verblüffenden Modifizierung, dass bei ihm die Herausfordererin den Wettbewerb eröffnet und verliert, während die Göttin aus der Hinterhand agiert und gewinnt. Damit bestätigt der Verlauf der Konkurrenz bei Spenser zugleich frühere Überlegungen, worin sich Ovids Version entscheidend von seiner hellenistischen Vorlage unterschied. Allerdings gestaltet Spenser seine Arachne nicht als Musterbeispiel von Hybris im Sinne einer frühgriechischen Mythoskonzeption, sondern viel vordergründiger als Vorstufe jenes bösen, giftigen, widerlichen Spinnenmonsters (vgl. schon die allegorisierende Identifikation zwischen Arachne und Teufel im *Ovide moralisé*), in deren Netz der arme Schmetterling sein kaum verdientes Ende finden wird.<sup>612</sup>

---

<sup>609</sup> Damit übernimmt Spenser einen Zentralbegriff weniger aus der Ovidversion (*pro tam furialibus ausis* 6,84) als aus der mittelalterlichen Allegorese (z.B. *Ovide moralisé: en sa folie* 6,110, *folz est qui d'orguel se desroie* 200, *la fole orgueilleuse dervee* 297, *come fole et bobanciere* 324, *Araigne fole outreuidance* 356, *fole* 382, *li fol orgueilleus* 389, *plaines de fole vanité* 401, *de fole vantance* 408 usw.; Näheres schon S. 115ff.).

<sup>610</sup> Dazu Macfie 1990, 94f.

<sup>611</sup> Dazu Klarer 2001, wie Anm. 594, 69 (zu 359-368): „Interessant ist, daß Spenser das Gewebe-Abbildungsmotiv des Arachne-Mythos wieder aufnimmt, wenn er das Netz der Spinne Aragnoll beschreibt, um den Schmetterling, der natürlich an die kunstvolle Abbildung auf dem Gewebe der Minerva erinnert, zu fangen“; 70 (zu 369-376 mit der Verbindung zum Netz des Vulcanus beim Ehebruch von Mars und Venus).

<sup>612</sup> Dabei betont Ballestra-Puech 2006, 234 mit Recht, dass bei Spenser das Spinnennetz in der folgenden Beschreibung (361-374) ebenso als ein „chef-d'oeuvre insurpassable“ erscheint wie bei Ovid der Teppich der Arachne, so bedenklich auch von ihrer Intention her die *caelestia crimina* seines Inhalts sein mögen.

Wie schon Boccaccio (und der Autor des *Ovide moralisé*), so zeigt allerdings auch Spenser nur einen begrenzten Instinkt für die Genialität der Ovidversion, speziell was deren poetologische Relevanz betrifft, die sich aus dem Vergleich zwischen dem geschlossenen Weltbild im Musterstück der Göttin und dem offenen, aufgeklärten, mythenkritischen Geist im Musterstück der menschlichen Weberin ergibt. Im Gegensatz zu Boccaccio deutet Spenser jedoch die Geschichte nicht moralisierend aus, sondern im Rahmen des neuen Kontextes um den Schmetterling Clarion im Netz der Spinne Aragnoll als eher vordergründigen, ebenso geistreichen wie witzigen *joke* mit parodistischem Grundcharakter.<sup>613</sup>

Spensers Zeitgenossen Christopher *Marlowe* (1564-1593) beschreibt in der Exposition seiner Versdichtung *Hero and Leander* (1593), die inhaltlich auf dem 18./19. Brief von Ovids *Heroides* beruht, den Venustempel von Sestos, in dem Hērō als Priesterin diente, in seiner ganzen Pracht (1,135ff.)<sup>614</sup> mit der thematisch interessanten Passage (1,144-150):

there might you see the gods in sundrie shapes,/ committing headdie ryots, incest, rapes:/ for know, that underneath this radiant floure,/ was Danaes statue in a brazen tower,/ Jove, slylie stealing from his sisters bed,/ to dallie with Idalian Ganimed:/ and for his love Europa, bellowing loud,/ and tumbling with the rainbow in a cloud. – Dort könnte man die Götter sehen in verschiedenen Erscheinungsformen, wie sie hitzige Auseinandersetzungen, Inzest und Raub begingen. Denn wisse, dass unten in diesem strahlenden Saal eine Statue von Danaë in ihrem ehernen Turm stand, Iuppiter, der sich insgeheim vom Bett seiner Schwester wegstahl, um sein Spiel zu treiben mit Ganymed vom Idagebirge, (Iuppiter), der nach seiner Geliebten Europa laut muhte und sich mit dem Regenbogen<sup>615</sup> in einer Wolke tummelte.

Wie im Arachnekatalog bei Ovid und in der großen Ekphrasis zum Thema ‚Loves of the Gods‘ aus Spensers *The Faerie Queene*, so geht es auch hier um unterschiedliche Metamorphosen antiker Götter im Zusammenhang mit Übergriffen, Inzest und Entführung von Heroen/Heroinnen; die eindeutig mythenkritische Tendenz entspricht sowohl dem Katalog Arachnes wie diversen späteren Katalogen christlicher Apologeten. Dabei beziehen sich alle genannten Einzelbeispiele auf Paradebeispiele aus Ovids *Metamorphoses*: Zeus/Iuppiter als Goldregen bei Danaë (6,113; vgl. *The Faerie Queene* 3,11,31), als Adler bei Ganymed (10,155-161; vgl. 3,11,34), als Stier bei Europa (2,846ff. 6,103-107; vgl. Marlowe 3,11,30) und – in der Forschung bisher nicht als viertes Beispiel gewürdigt – der höchste Gott als Wolke bei Io (1,599f.; fehlt übrigens bei Spenser).<sup>616</sup>

An Arachnes Katalog bzw. die Ekphrasis aus Spensers *The Faerie Queene* mag auch William *Shakespeare* (1564-1616) gedacht haben im Finale seiner Komödie *The Merry Wives of Windsor* (1597), wenn der liebestolle Sir Falstaff unmittelbar vor der ersehnten Begegnung mit Mrs. Fluth (5,5,1-14)<sup>617</sup> unter den „heißblütigen Göttern des Olymp“ (*the hot-blooded*

---

<sup>613</sup> Diesen Aspekt betont auch Ballestra-Puech 2006, 234: „... confirme la distance ironique de Spenser, qui prend un malin plaisir à faire jouer la lettre du text ovidien contre l'exégèse morale réductrice“ (womit sich allerdings eine andere Nuancierung ergibt als in meiner eigenen Interpretation).

<sup>614</sup> Basistext: *The Complete Works of Christopher Marlowe*. Edited by Fredson Bowers. Vol. II: Edward II, Doctor Faustus, The First Book of Lucan, Ovid's Elegies, Hero and Leander. Miscellaneous Poems. Cambridge 1973, 435. Vgl. auch OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1070 (dort fehlt Io). Unberücksichtigt bei Ballestra-Puech.

<sup>615</sup> Dabei könnte dieses Detail zusätzlich von John Lyly im Widmungsbrief seines *Euphues* (S. 150) wie von dem Regenbogen-Vergleich bei Ovid (6,63-67) angeregt sein.

<sup>616</sup> Arachne selbst findet sich in Marlowes Versdichtung an zwei Stellen: (a) 4,120f. (*Works of Marlowe* 1973, wie Anm. 614, 472): *affection prisoner through their own-built citties,/ pinniond with stories and Arachnean ditties*. (b) 4,300 (*Works of Marlowe* 1973, 477) : *nor was Arachnes web so glorious* (hyperbolischer Vergleich mit ihren Webkünsten).

<sup>617</sup> Basistext: William Shakespeare, *The Complete Works*. Original-Spelling Edition. General Editors: Stanley Wells and Gary Taylor. (Verschiedene Einzelherausgeber.). Oxford 1986, 569. Übersetzung: Shakespeares Werke in zwölf Teilen. Berlin (u.a.) o.J. [um 1900] (Goldene Klassiker-Bibliothek), Teil 9, 70 (L. Tieck) Vgl. auch OGCM 1993 s.v. Zeus, Loves, 1070f.

gods 2) speziell den „allmächtigen Iuppiter“ (*o omnipotent Jove* 6f.)<sup>618</sup> um Hilfe anruft und an dessen Verwandlung zum Stier bei Europa (3; vgl. *Metamorphoses* 2,846ff./6,103-107; Spenser 3,11,30) bzw. zum Schwan bei Leda (6; vgl. Ovid 6,109; Spenser 3,11,32) erinnert. Unter dem Leitthema ‚Macht der Liebe‘ (*o powerful love* 4; vgl. Spenser 3,49,2: *the Victor of the Gods*) wird der alte Lebemann dann noch einige drastische Schlüpfrigkeiten los, ehe er sich selbst gegen Ende als brünftigen Windsor-Hirsch stilisiert (*a Windsor stag, and the fattest, I think, i'th'forest* 12f; übrigens fehlte diese Form der Metamorphose noch bei seinem großen göttlichen Vorbild!) und sehnsuchtsvoll nach seiner Hindin (*tallow* 14) Ausschau hält, die ihn bei ihrem Auftritt prompt als ihren Hirsch begrüßt (*my deer, my male deer* 16f.).

In dem Gedicht *Twickenham Garden* des englischen Lyrikers John **Donne** (1572-1631), das posthum erschien (London 1635)<sup>619</sup>, folgt dem Ausgangsgedanken des Dichters bzw. Sprechers (1-4), in dem schönen Garten, der dem Gedicht seinen Titel gegeben hat, den Frühling zu suchen und mit Augen und Ohren Trost und Heilung zu finden, nach einem gedanklichem Bruch die Gegenvorstellung, er bringe eine ‚Spinnenliebe‘ mit sich, die allem eine andere Gestalt gebe und Manna in Galle verwandle (*the spider love, which transubstantiates all,/ and can convert manna to gall* 6f.), sowie eine entsprechende Antithese von Schlange und wahren Paradies (8f.). Dabei assoziiert der Begriff ‚Spinnenliebe‘ die Vorstellung, dass Spinnen voller Gift seien<sup>620</sup> (was m.E. durchaus schon einen plausiblen Sinn gibt). Ob man darin auch eine Anspielung auf die mythische Arachne sehen kann, speziell im Blick auf Stolz, Arroganz und Trotz, die in der Tradition des Stoffes speziell bei der Konkurrenz mit Athene/Minerva immer wieder als spezifische Charaktereigenschaften betont wurden,<sup>621</sup> sei dahingestellt.

Der englische Dichter und Dramatiker John **Gay** (1685-1732), noch heute bekannt durch *The Beggar's Opera* (1732), übertrug in seinem Frühwerk zahlreiche Ausschnitte aus Ovids *Metamorphoses* ins Englische (London 1717). Wenn er noch vor dieser Sammelpublikation unter dem Titel *The Story of Arachne* mit dem Untertitel *From The Beginning of the Sixth Book of Ovid's Metamorphoses* eine relative textgetreue Übersetzung gerade dieser Passage vorlegte (In: *Lintot's Miscellany*, London 1712)<sup>622</sup>, so unterstreicht dies die besondere Bedeutung, die gerade dieser Geschichte in der englischen Antikentradition seit den Elisabethanern zukommt. Rein umfangsmäßig erweitert Gays Übersetzung die 145 Hexameter bei Ovid zu 239 iambischen Fünfhebern; weitaus interessanter ist allerdings der Vergleich zwischen beiden Passagen im Blick auf die für die Gesamtaussage entscheidenden Einzelstellen. Dabei übernimmt Gay schon in der Exposition (1-23 = 6,1-25) textgetreu die Elemente, die warnend auf das Schicksal vorausweisen, das Arachne für ihre Hybris droht (7-10 = 6,5-7a; 33f. = 6,24f.). Auch die Sequenz von Pallas' Verwandlung zur alten Frau bis zu ihrer Epiphanie und dem Entschluss zum Wettkampf (24-75 = 6,26-52) verläuft im Wesentlichen parallel, mit der Modifizierung, dass Arachnes knappe Herausforderung bei Ovid (*cur non ipsa venit? cur haec certamina vitat?* 6,42) in Gays Übersetzung breiter (56f.) und mit dem provokativen Hinweis auf *my superior art* (57) ausfällt. Der atmosphärisch dichte Vergleich bei Ovid, der Arachnes momentane Verwirrung erfasst (6,46-49), wird von

---

<sup>618</sup> Im Verhältnis zum traditionellen Text *o omnipotent love* m.E. überzeugender (vgl. *o Jove* 9).

<sup>619</sup> Basistext: *The Songs and Sonnets of John Donne*. Edited by Theodore Redpath. London 1956 (Ndr. 1983), 273. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 255 (mit A. 65).

<sup>620</sup> Kommentar zur Ausgabe 1956, wie Anm. 619, 274. Patricia Garland Pinka (*This Dialogue of One: The Songs and Sonnets of John Donne*. University of Alabama Press 1982, 99) denkt an Eifersucht (*jealousy*).

<sup>621</sup> So Pinka 1982, wie Anm. 620, 99: „With its mythological allusion to the proud Arachne, moreover, ‚spider love‘ also associates his affections with pride, even arrogance“ (mit Verweis auf die Renaissancetradition des Stoffes als „allegory of pride“). Vgl. auch OGCM 1993, 185.

<sup>622</sup> Basistext: *The Poetical Works of John Gay, Including ‚Polly‘, ‚The Beggars's Opera‘ and Selections from the other Dramatic Work*. Edited by G.C. Faber. New York 1926 (Ndr. 1969), 88-94; John Gay. *Poetry and Prose*. Edited by Vinton A. Dearing. Oxford 1974, Vol. 1, 30-37. Vgl. auch OGCM 1993, 186. Nicht berücksichtigt bei Ballestra-Puech. Zum denkbaren Bildreflex bei Thomas Carwitham: S. 145f.

Gay adäquat wiedergegeben (67-71). Ovids abschließende Zusammenfassung *perstat in incepto stolidaeque cupidine palmae/ in sua fata ruit* (6,51) findet bei Gay ihre Entsprechung: *desire of conquest sways the giddy maid,/ to certain ruin by vain hopes betray'd* (72f.).

Die beidseitigen Vorbereitungen für den Wettkampf (76-97 = 6,55-69) laufen auf die Ankündigung hinaus, dass es im Folgenden um ein *vetus argumentum* (6,69) bzw. *this antique story* (97) geht. Die Beschreibung des Musterstücks der Pallas bei Gay (98-115) folgt bis in alle Einzelheiten den Vorgaben Ovids (6,70-102), mit der Einschränkung, dass die im Blick auf Arachne wichtige Passage bei Ovid (*ut tamen exemplis intellegat aemula laudis, quod pretium speret pro tam furialibus ausis* 6,83f.) von Gay nicht ganz so pointiert, doch breiter wiedergegeben wird als letzter Versuch der Göttin, Arachnes Überheblichkeit und Arroganz zu brechen und sie vor einer Blamage zu bewahren: *such mercy checks her wrath, that to dissuade/ by others fate the too presumptuous maid,/ with miniature she fills each corners' space,/ to curb her pride, and save her from disgrace* (122-125).

Bei der Beschreibung des Musterstücks der Arachne folgt Gay den Vorgaben aus Ovid denkbar weitgehend (166-210 = 6,103-128).<sup>623</sup> Ähnliches gilt im Schlusstück zum Ausgang des Mythos (211-239 = 6,129-145) für jene Passage nach Abschluss der Konkurrenz, die für die Gesamtbewertung so entscheidend ist: *not Pallas, nor ev'n spleen it self could blame/ the wond'rous work of the Maeonian dame;/ with grief her vast success the goddess bore,/ and of celestian crimes the story tore* (211-214 = 6,129-131). Zwar ersetzt Gay Ovids Feststellung, selbst der Neid habe an Arachnes Musterstück nichts kritisieren können (6,129f.), durch die Variation: „Weder Pallas noch der Zorn selbst konnte dem wunderbaren Werk der maionischen Dame etwas vorwerfen“; doch seine Formulierung: „Mit Schmerz ertrug die Göttin ihren überwältigenden Erfolg“ geht über Ovids Résumé noch hinaus. Damit wird hier zum dritten Mal in der Rezeptionsgeschichte (nach dem anonymen Dantekommentar und François d'Habert) die spezifische Ausdeutung des Mythos bei Ovid ohne wesentliche Einschränkung oder gar Veränderung übernommen. John Gay gibt in seiner Übersetzungsparaphrase genau das wieder, was man vielleicht schon von Boccaccio und später auch von Spenser hätte erwarten können.

Ein bemerkenswertes Zeugnis früher Frauenemanzipation stammt von **Anne Finch**, Countess of Winchelsea (1661-1720). Ihr Gedicht *A Description of One in the Pieces of Tapestry at Long-leat*, das ohne Nennung des Namens der Verfasserin in ihrer Sammlung *Miscellany Poems on Several Occasions, Written by a Lady* (London 1713) erschien, ordnet Arachne und ihren Wettstreit mit Pallas in einem ganz neuen Kontext ein:<sup>624</sup>

thus tapestry of old the walls adorn'd, /ere noblest dames the artful shuttle scorn'd:/ Arachne, then, with Pallas did contest,/ and scarce th'immortal work was judg'd the best./ nor valorous actions, then, in books were fought:/ but all the fame, that from the field was brought,/ employ'd the loom, where the kind consort wrought:/ whilst sharing in the toil, she shar'd the fame,/ and with the heroes mixt her interwoven name./ no longer, females to such praise aspire,/ and serfdom now we rightly do admire./ so much, all arts are by the men engross'd,/ and our few talents unimprov'd or cross'd. – So schmückten Teppiche aus alt(en Zeiten) die Wände, bevor hochadlige Damen das kunstvolle Weberschiffchen verachteten. Arachne wetteiferte damals mit Pallas, und kaum wurde das unsterbliche Werk [= das Werk der Göttin] als bestes beurteilt. Auch wurden keine Heldentaten in Büchern ausgefochten, sondern aller Ruhm, der vom Schlachtfeld davongetragen wurde, beschäftigte den Webstuhl, wo die gute Gemahlin arbeitete. Während sie sich an der Mühe beteiligte, teilte sie (auch) den Ruhm und vermischte ihren verwebten Namen mit den Helden. (Doch) nicht länger (mehr) streben weibliche Wesen nach einem solchen Preis; und Leibeigenschaft ist es, was wir (Frauen) jetzt

<sup>623</sup> Bei zwei der herangezogenen Einzelmythen kommen kleine Erklärungen hinzu (191f. zu Medousa und Pegasos, 207f. zu Saturn/Philyra und dem Nachkommen Cheiron).

<sup>624</sup> Dazu Ruth Salvaggio, *Anne Finch Placed and Displaced*. In: *Early women writers, 1600-1720*. Edited and introduced by Anita Pacheco. London/New York 1998, 242-265, spez. 251-257 (Text 252). Vgl. auch Miller 1986, 288; OGCM 1993, 186. Nicht berücksichtigt bei Ballestra-Puech.

als recht bewundern. Soweit (ist es gekommen)! Alle Künste sind von den Männern gefangen genommen, und unsere wenigen Talente (sind) nicht weiter entwickelt oder unterdrückt.

Die Dichterin geht aus von einer Vergangenheit, in der Frauen durch ihre Webkunst eine geachtete Stellung in der Gesellschaft einnahmen; die mythische Arachne habe zwar im Wettstreit mit Pallas den Sieg der Göttin anerkennen müssen; doch seien in jenen frühen Zeiten die Heldentaten der Männer durch die Webkunst bekannt geworden, die den Frauen eine gewisse Gleichrangigkeit garantierte. In der Gegenwart hingegen bleibe den Frauen nur noch die Möglichkeit, ihre untergeordnete Stellung zu bewundern (mit ironischem Unterton); die Männer hätten sich alles zur Beute gemacht, und weibliche Talente könnten sich nicht mehr entfalten. Allerdings geht das Aufbegehren der Countess of Winchelsea gegen die Unterdrückung der Frau in der aktuellen gesellschaftlichen Situation Englands im Blick auf die Vergangenheit von einer Wunschvorstellung aus. Tatsächlich war das archaische Weltbild der frühen Mythen, die hier in Gestalten wie Arachne und Pallas angesprochen sind, ebenso patriarchalisch als das mittelalterliche Weltbild der realhistorischen ‚Rittersleut‘ und der mit ihnen verbundenen Sagen.<sup>625</sup>

So bemerkenswert im Sinne der Gleichberechtigung der Geschlechter die Intention des Gedichtes ist, so wenig geht die Dichterin auf das progressive Potential ein, das die sterbliche Weberin bei ihrem Wettstreit mit der Göttin in der Ovidversion vertrat. Zwar könnte man in Arachne trotz ihrer vorausgesetzten Niederlage gegen die Göttin die Idealfigur einer weitgehend unabhängigen Künstlerin aus einer fernen Zeit und zugleich die Identifikationsfigur für das Streben der Dichterin nach höherer Unabhängigkeit und Anerkennung in ihrer eigenen Zeit sehen. Allerdings ist bei Ovid noch nicht eine geschlechtsspezifische Betrachtungsweise des Mythos voranzusetzen; in den *Metamorphoses* werden Piëriden, Musen und Arachne ebenso wie Orpheus und Pygmalion als künstlerische Identifikationsmuster verstanden. Immerhin mag man festzustellen, dass der alte Mythos durch die Dichterin und ihre zeit- wie gesellschaftsspezifische Betrachtungsweise eine neue Bedeutung gewinnt<sup>626</sup> und dass die literarische Tätigkeit des Dichtens wie die künstlerische Tätigkeit des Webens hier in ähnlicher Weise miteinander verbunden wird<sup>627</sup> wie bei Ovid und seinem künstlerischen Geschöpf Arachne.

Bemerkenswert negativ ist schließlich das Faktum, dass es nach Ausweis der neueren Handbücher zur Opernliteratur<sup>628</sup> keinen einzigen Beleg für die Verwendung des Arachnestoffes in der Barockoper des 17./18. Jahrhunderts gibt, obwohl doch gerade in dieser Phase andere Stoffe aus Ovids *Metamorphoses* in unzähligen Rezeptionsvarianten belegbar sind. Als Erklärung dürfte nicht nur der Umstand eine Rolle spielen, dass der Stoff wegen der relativ einfachen Grundhandlung und der ausschließlich weiblichen Akteure nur eine begrenzte Dramatisierbarkeit für die Opernbühne bot, sondern wohl auch die im Vergleich zur Ovidversion ausgeprägt moralisierende Tendenz in der neueren Rezeptionsgeschichte.

Der abschließende Beleg aus der französischen Literaturtradition unterstreicht diesen Aspekt exemplarisch: Francois de Salignac de La Mothe-**Fénelon** (1651-1715) hat mit seinem

---

<sup>625</sup> Zum mythischen Weltbild und seiner aristokratisch-patriarchalischen Prägung: Reinhardt (2011), 243-247; zum christlich-patriarchalisch geprägten Weltbild der mittelalterlichen Sagen: Reinhardt (2012), 163f.

<sup>626</sup> Das gilt nicht weniger für das von Ruth Salvaggio (wie Anm. 624, 252) als Parallele herangezogene Finch-Gedicht *The Bird and the Arras*, in dem der Vogel, als weibliche Identifikationsfigur der Dichterin in einen Raum eingeschlossen, ähnlich geringe Möglichkeiten eigenständiger Entfaltung hat.

<sup>627</sup> Dazu Miller 1986, 288; Salvaggio, wie Anm. 624, passim, spez. 252ff.

<sup>628</sup> Franz Stieger, Opernlexikon. Teil I: Titeltatalog. 1. Band: A-E. Tutzing 1975, 93; The New Grove Dictionary of Opera. Edited by Stanley Sadie. Managing Editor: Christina Bashford. London 1992, Vol. 4, 1258; Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. Register. Konzipiert und zusammengestellt von Uwe Steffen. München/Zürich 1997, 20.

Fürstenspiegel und Bildungsroman ‚Die Abenteuer des Telemach‘ (*Les aventures de Télémaque*; 1699) nach Urteil seiner Zeitgenossen wie der literarischen Kritik ein Meisterwerk (*chef-d’oeuvre*) der französischen Barockkultur unter Louis XIV. vorgelegt. Im Anschluss an Homers *Odysee* und die weitere Antikentradition (z.B. Vergil, *Aeneis*; Sophokles, *Philoktētēs*) hat der mythische Titelheld als Muster eines jungen Dauphin die französische Bildungswelt über das 18. Jahrhundert hinaus nachhaltig geprägt. Ein traditionelles *high-light*, die Beschreibung von Telemachs Waffen im 13. Buch, orientiert sich an großen epischen Vorbildern aus Homers *Ilias* (neue Waffen für Achill: 18,468-817; Schildbeschreibung 478-608) und Vergils *Aeneis* (neue Waffen für Aeneas: 8,608-731; Schildbeschreibung 626-728).

Bei Fénelon verdankt Telemach seine vom Götterschmied Vulcain angefertigten Waffen nicht einer göttlichen Mutter (Thetis bei Achill, Venus bei Aeneas), sondern der Schutzgöttin Minerve (in Gestalt seines Erziehers Mentor). Zur Ekphrasis von Telemachs Schild (*ce bouclier*) wurde Fénelon, was die Forschung m.W. bisher nicht sah, direkt angeregt durch den kurz zuvor (1693-98) entstandenen Gemäldezyklus *Histoire de Minerve* von René-Antoine Houasse im Grand Trianon von Versailles.<sup>629</sup> Dort war z.B. schon der berühmte Streit zwischen der Göttin und dem Meergott Neptune um die Herrschaft in Athen dargestellt, der nun die Schildbeschreibung bei Fénelon eröffnet, ebenso wie seinerzeit schon Ovids Ekphrasis von Minervas Musterstück beim Wettstreit mit Arachne (6,70-82).

Nach dem zweiten Thema von Fénelons Ekphrasis, das die Göttin im Begleitung der ‚Schönen Künste‘ (*beaux-arts*) als Gegenkraft zum brutalen Kriegsgott einführt (XX Variation zum Bildtyp ‚Minerva mit Musen auf dem Parnass‘), und vor dem vierten Thema, das den triumphalen Sieg der Göttin im Kampf gegen die Giganten beschreibt, bezieht sich Fénelon dann im Anschluss an Houasse mit dem dritten Thema unmittelbar auf den Arachnestoff:<sup>630</sup>

Minerve, d’un visage dédaigneux et irrité, confondait par l’excellence de ses ouvrages la folle témérité d’Arachné, qui avait osé disputer avec elle pour la perfection des tapisseries. On voyait cette malheureuse, dont tout les membres exténués se défiguraient et se changeaient en araignée. – Minerva, mit verächtlichem (und) irritiertem Gesicht, machte mit der überragenden Qualität ihrer Schöpfungen die verrückte Unbedachtheit der Arachne zuschanden, die gewagt hatte, mit ihr über die Vollkommenheit von Tapisserien zu diskutieren. Man sah diese Unglückliche, bei der alle geschwächten Glieder sich verunstalteten und veränderten (bei ihrer Verwandlung) zur Spinne.

Wenn Fénelon in dieser zentralen Passage, die in mythischer Verbrämung wesentliche Aussagen zu Bildung und Kultur des *grand siècle* vorlegt, die Göttin als Kulturstifterin gegenüber dem Meergott, als Friedensstifterin gegenüber dem Kriegsgott, als unbestechliche Instanz für Ästhetik und Geschmack gegenüber der aufsässigen Weberin und als strahlende Siegerin gegenüber den aufrührerischen Himmelsstürmern präsentiert, so steht das in der Tradition bipolarer Ausdeutungen des Arachnestoffes von der hellenistischen Vorlage Ovids über die spätantiken Mythographen und die mittelalterlichen Allegoresen bis zu den neueren Rezeptionsdokumenten. Das moralisierende Schwarz-Weiß-Schema stellt hier der überragenden Künstlerin und ihren perfekten Werken die Aufrührerin gegenüber, die Minerve nicht nur herauszufordert, sondern sogar mit ihr über das perfekte Webstück diskutiert.

---

<sup>629</sup> Zu den Einzelthemen (speziell aus der Arachnegeschichte) vgl. schon S. 145 (mit Anm. 570).

<sup>630</sup> Textbasis: Fénelon, *Oeuvres II*. Édition présentée, établie et annotée par Jacques Le Brun. Paris 1997 (Bibliothèque de la Pléiade), 221. Übersetzung: Fénelon, *Die Abenteuer des Telemach*. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Fr. Rückert. Mit einem Nachwort hrsg. von Volker Kapp. Stuttgart 1984 (Universal-Bibliothek 1327 [6]), 304 (zu Buch 17). Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 121. Zur Antikentradition bei Fénelon: Volker Kapp, *Télémaque de Fénelon. La signification d’une oeuvre littéraire à la fin du siècle classique*. Tübingen 1982 (*études littéraires françaises* 24), 77ff.

Diese Sichtweise, mitbestimmt durch das Prinzip ‚Macht der Bilder‘, hat viel zu tun mit dem geschlossenen Weltbild des europäischen Barock, mit Ovids Arachneversion kaum noch etwas (außer dem Schlusspunkt der Verwandlung). Fénelons Formulierung *la folle témérité* übernimmt zwar die Sichtweise der Göttin bei Ovid, Arachne sei unbedacht (*temeraria* 6,32) und ihre Herausforderung ein Akt des Wahnsinns (*pro tam furialibus ausis* 6,84). Doch der Beurteilung *l'excellence de ses ouvrages* für Minerve bei Fénelon widerspricht bei Ovid das Fazit für Arachne: *non illud Pallas, non illud carpere Livor/ possit opus* (6,129f.). Hier hat die Göttin nur Verachtung für eine in ihrer Niederlage bedauernswerte Gegnerin (*cette malheureuse*); ganz anders das Fazit bei Ovid: *doluit successu flava virago* (6,130).

#### 4. Arachne in Klassizismus und 19. Jahrhundert

Mit den neuen Illustrationszyklen von John Flaxman zu Homers *Ilias* und *Odysee* (Rom 1793) und den letzten Illustrationszyklen zu Ovids *Metamorphosen* um 1800 manifestiert sich der Paradigmenwechsel von den großen Dichtungen der augusteischen Zeit zu den Hauptwerken der griechischen ‚Originalgenies‘, insbesondere der ‚heroischen‘ *Ilias*, der in den Abenteuern des Helden ‚romantischen‘, in seiner Heimkehr ‚bürgerlichen‘ *Odysee* sowie den neu entdeckten Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides. Zwar wurden die Hauptthemen aus Ovids *Metamorphosen*, zu denen in weiterem Sinn auch der Arachnestoff zählte, weiter geschätzt, doch nicht mehr mit derselben Intensität der Nachwirkung.

Im Übergang zwischen Klassizismus und Biedermeier gestaltet Peter von **Cornelius** (1783-1867) ein Gemälde, das, als Auftragswerk für einen Textilfabrikanten aus Eupen im deutsch-belgisches Grenzgebiet bekannt unter dem Titel *Athena lehrt die Weberei* (1807/08; **Abb. 48**)<sup>631</sup>, in Wirklichkeit ebenfalls die Auseinandersetzung zwischen der Göttin der Webkunst und Arachne darstellt. Eine typisch klassizistische Architekturkulisse mit dunklem dorischem Tempel links und einer hellen weitläufigen Porticus-Anlage mit Haupt- und Seitentrakt weiter hinten rechts, über der einzelne Baumkronen und ein bewölkter Himmel zu sehen sind, bietet in eher gedeckter Farbgebung den Rahmen für das genrehafte Geschehen im Vordergrund.

Dort steht links unmittelbar von den Säulen des Tempels die Göttin der Webkunst, groß und hoheitsvoll, die Rechte auf ihre lange Lanze gestützt, auf dem Kopf einen Helm mit hohem Helmbusch und Flügelgreif, den goldenen Brustpanzer mit Medusenhaupt und Ägis fast verdeckt durch einen langen hellen Mantel, unter dem ganz unten das blaue Gewand hervorschaut. Dabei blickt sie huldvoll herab auf eine junge Frau, die vor ihr mit angezogenem linken Bein an einem großen Stickrahmen sitzt, mit weißem Obergewand und hellblauem Untergewand ähnlich bekleidet, das blonde Haar zu einem Knoten aufgebunden; ungewöhnlich ist ihre nackte linke Schulterpartie. Die junge Weberin erwidert den Blick der Göttin ohne Scheu; ihre Körpersprache verrät durchaus Selbstsicherheit.

Rechts davon beobachten drei junge Frauen das Geschehen zwischen den beiden Hauptpersonen. Die mittlere steht aufrecht, sichtlich aufmerksam, und legt die Hände vor sich zusammen; die rechte lehnt sich mit dem Kopf an deren Schulter. Die linke hat noch den rechten Daumen nachdenklich am Kinn, während sie den rechten Zeigefinger warnend erhebt, ihren besorgten Blick direkt auf die junge Weberin gerichtet – zwei Details, die eindeutig zur mythischen Situation nach der Epiphanie der Göttin passen (6,44ff.), als im Gegensatz zu Arachne die begleitenden Nymphen ihre Ehrerbietung erweisen. Auf die vorangehende Verwandlung der Göttin (6,26ff.) dürfte die alte Frau verweisen, die in der linken unteren Bildecke völlig unbeteiligt auf die Spindel in ihrem Schoß herabblickt. Mit der eindeutig

---

<sup>631</sup> Gemälde (107x88) Düsseldorf, Kunstmuseum Inv. 4271: Die Düsseldorfer Malerschule. AK Kunstmuseum Düsseldorf (u.a.) 1979, 286; Stephan Waetzoldt, Meisterwerke Deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. AK New York, Metropolitan Museum 1981, 121\*; Gisold Lammel, Deutsche Malerei des Klassizismus. Leipzig 1986, 233. Nicht berücksichtigt in den Handbüchern. Zu Cornelius: Thieme/Becker, wie Anm. 435, Bd.7, Leipzig 1912, 432-438.

moralisierenden Tendenz (Warnung vor Hybris) entspricht das völlig undramatische Gemälde der noch fassbaren hellenistischen Grundform ebenso wie einer grundsätzlich autoritätsgläubigen Haltung des Klassizismus.

Der große Literaturillustrator des 19. Jahrhunderts, Gustave **Doré** (1832-1883), bezog sich im Zyklus zu Dantes *Divina Commedia* (Paris 1868) auch auf jene Szene des *Purgatorio*, wie der Dichter mit den beiden großen mythischen Frevlerinnen wider den Hochmut (*superbia*) konfrontiert wird, Niobe (12,37-39) und Arachne (12,43-45).<sup>632</sup> Der Kupferstich zeigt vor weitem leerem Hintergrund inmitten der Frevlergruppe im Zentrum als ragende Einzelgestalt Dantes Führer Vergil (mit Lorbeerkranz). Links von ihm kauert Dante nieder, in dichte Gewänder gehüllt, mit typisch florentinischer Kopfbedeckung, und blickt betroffen nach vorn auf die Lydierin, die rechts im Vordergrund als monströse Erscheinung rücklings am Boden liegt, im Oberkörper noch eine nackte junge Frau mit langen Haaren, beide Arme hinter sich ausgestreckt, während aus ihrem Unterleib sechs lange behaarte Spinnenbeine hervortreten – Ergebnis der Metamorphose, mit der sie für ihre Überhebung bestraft wurde.

Mythenthemen in der neugriechischen Malerei des 19. Jahrhunderts finden sich eher selten. Eine Ausnahme machte Nikolaos **Gyzēs** (1842-1901) mit seinem Gemälde *Aráchnē* (1880).<sup>633</sup> Bemerkenswert ist die Konzentration auf die dominierende Titelfigur, die, vor einem schwärzlichen altarartigen Podest als Lichtgestalt aus dem dunkelbraunen Untergrund hervorwachsend, genau in der Bildachse steht, im Oberkörper nackt, Unterleib und Beine von einem langen Gewand verhüllt (Bildtyp der berühmten Venus von Milo), den linken Oberarm waagrecht, den Unterarm in der Gegenrichtung angewinkelt, den rechten Arm seitlich ausgestreckt. Dabei hält die rechte Hand das riesige Spinnennetz (mit einer kleinen Spinne im Zentrum), das, auf den ersten Blick kaum sichtbar, den ganzen Bildraum vor der Gestalt ausfüllt. Aus diesem raffinierten Bildeffekt und der Reduzierung auf die Einzelgestalt ergibt sich eine faszinierende Ausstrahlung mit dem durchaus ambivalenten Aspekt, der für Darstellungen einer *femme fatale* im europäischen Symbolismus spezifisch ist. Jedenfalls geht es hier nicht um Moral und Unterordnung, dafür um so mehr um weibliches Selbstbewusstsein und künstlerische Emanzipation – ganz im Sinne der Ovidversion.

Noch ganz im Geist des 19. Jahrhunderts und der englischen Präraffaeliten gestaltete der victorianische Maler John William Waterhouse (1849-1917) sein höchästhetisches Spätwerk ‚*I am Half-Sick of Shadows*‘ = *The Lady of Shalott* (1915/16).<sup>634</sup> Im Zentrum des Bildes sitzt eine attraktive dunkelhaarige junge Frau (links), in ein langes rotes Gewand gehüllt, vor ihrem Webstuhl (rechts), beide Arme verschränkt hinter den Kopf zurückgenommen und gedankenverloren vor sich hinblickend (entsprechend dem Bildtitel). Auf ihren Oberschenkeln liegt ein kleines Weberschiffchen; das fertige Gewebe direkt vor ihr zeigt drei Medaillons (ohne erkennbare Bildthemen). Den äußeren Gesamtrahmen bietet ein dunkles Interieur, aus dem der Blick durch ein großes Doppelfenster (mit Steinsäulen, romanischen Bögen und Butzenscheiben darunter) hinausfällt auf ein großes mittelalterliches Castle (mit Burggraben und Steinbrücke). Vor dem Fenster erkennt man eine einzelne Begleiterin; alles Weitere bleibt inhaltlich unbestimmt. So könnte man bei dem Bild ebenso gut an eine mythische Gestalt wie Arachne oder Penelope als Symbolfigur der Webkunst denken; doch gibt es für eine solche Deutung keine weiteren Anhaltspunkte oder gar konkrete Details.

---

<sup>632</sup> The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy. 136 plates by Gustav Doré. Mineola/N.Y. 1976, XXX; Gustave Doré. XXIII illustrations pour le chant XII du Purgatoire, Paris 1979, 289; Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie. Illustriert von Gustave Doré. Mit einer kunsthistorischen Einleitung von Anja Grebe. Darmstadt 2011, XXX. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 179 (Abb. vor 225). Zu Doré: Thieme/Becker, wie Anm. 435, Bd. 9, Leipzig 1913, 468. Zu Dante schon S. 120 (mit Anm. 476).

<sup>633</sup> Athen, Ethniki Pinakothiki: Antonis Kotidis, Hellenikē Technē. Zōgraphikē 19ou Aïōna. Athen 1995, 151\* no. 121. Nicht berücksichtigt in den Handbüchern.

<sup>634</sup> Gemälde (100x74) Toronto, Art Gallery of Ontario: Anthony Hobson, J.W. Waterhouse. London 1989, 114 Abb. 85\*; Peter Trippi, J.W. Waterhouse. London 2002, 218 Abb. 197\*; Google\* unter ‚john william waterhouse arachne‘ bzw. Internet 2013\* (mit nicht zutreffender Einordnung unter Arachne).

Was die *literarische Tradition* in Klassizismus und 19. Jahrhundert betrifft, so überrascht die Tatsache, dass Arachne im Frühklassizismus bei Hauptvertreter der Antikenrezeption wie Christoph Martin Wieland und Gotthold Ephraim Lessing keine Beachtung findet<sup>XX</sup>. Immerhin spielt der Stoff eine Rolle bei Johann Wolfgang von *Goethe* (1749-1832) im Verlauf seines Romans *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/29; Buch 2, Kap. 4)<sup>635</sup> in der eingeschobenen Erzählung ‚Der Mann von fünfzig Jahren‘, in der ein älterer Major zusammen mit seinem Sohn dessen ‚Flamme‘, einer jungen reichen Witwe, seine Aufwartung macht. Dabei hinterlässt der alte Herr bei der Dame einen so nachhaltigen Eindruck, dass sie ihm eine selbstgefertigte Brieftasche schenkt und von ihm als Gegengabe ein vor Jahren verfasstes Jagdgedicht erbittet. Als Widmung legt der Antikenkenner später als Zitat aus Ovids Arachnegeschichte das charmanten Motto bei: „Soviel Anmut war ihrer Kunst eigen“ (*tantus decor adfuit arti* 6,18). Allerdings kommt dem alten Galan beim Verfertigen der deutschen Übersetzung für die junge Empfängerin nach mancherlei anderen Bedenklichkeiten auch ein letzter beunruhigender Gedanke in den Sinn:

... jene Ovidischen Verse werden von Arachne gesagt, einer ebenso geschickten wie hübschen und zierlichen Weberin. Wurde nun aber diese durch die neidische Minerva in eine Spinne verwandelt, so war es gefährlich, eine schöne Frau, mit einer Spinne, wenn auch nur von ferne, verglichen, im Mittelpunkt eines ausgebreiteten Netzes schweben zu sehen. Konnte man sich doch unter der gestrichelten Gesellschaft, welche unsre Dame umgab, einen Gelehrten denken, welcher diese Nachbildung ausgewittert hätte. Wie sich nun der Freund aus einer solchen Verlegenheit gezogen, ist uns selbst unbekannt geblieben, und wir müssen diesen Fall unter diejenigen rechnen, über welche die Musen auch wohl einen Schleier zu werfen sich die Schalkheit erlauben.

Vom kultivierten Spiel mit einem bekannten Antikenzitat im narrativen Kontext abgesehen, ist es ganz bezeichnend, dass im knappen Referat der Geschichte Arachne als geschickt, hübsch und zierlich höchst vorteilhaft ins rechte Licht gerückt erscheint, während ihre spätere Verwandlung eindeutig auf den Neid der Göttin zurückgeführt wird. Also geht Goethe mit bemerkenswertem Instinkt offenbar von Arachnes künstlerischem Erfolg voraus, während manch Bedenkliches an ihrem Verhalten speziell in Exposition und Finale der literarischen Vorlage ohne Beachtung bleibt, ganz zu schweigen von einer moralisierenden Stellungnahme zugunsten der Göttin, wie sie in den Rezeptionsdokumenten von der Spätantike bis in Barock und Klassizismus durchaus die Regel war. Wie bei Ovid, so liegt auch bei Goethe die Sympathie weitgehend bei dem kongenialen mythischen Vorbild.

Der französische Naturdichter Abbé Jacques *Delille* (1738-1813) bezieht sich in seinem Werk *Les trois règnes* (1809)<sup>636</sup> bei der Beschreibung des kunstvollen Netzes einer Wasserspinne in seiner natürlichen Umgebung auf Arachne als Konkurrentin der Pallas:

Voyez cette fileuse, émule de Pallas,/et de l'onde aujourd'hui paisible citoyenne;/ là d'une bulle d'eau, demeure aérienne,/ elle a su se construire un séjour enchanté,/ en sort, monte e replonge avec agilité,/ et dans son palais d'eau que tapisse la soie,/ vient goûter la fraîcheur ou rapporter sa proie./ près d'elle est son époux, dans la saison d'amour/ pour celui d'une amante il quitte son séjour:/ il entre, il satisfait à l'ardeur conjugale,/ et la bulle se change en couche nuptiale./ quel art est plus magique, et quel enchantement/ eût faire pour l'heureux couple un boudoir plus charmant! – Seht diese Weberin, die Rivalin der Pallas, und heute friedliche Bürgerin der Welle; dort hat sie verstanden, sich von einer Wasserblase, einer luftigen Wohnung, einen verzauberten Aufenthalt zu bauen; daraus geht sie hervor, steigt und taucht wieder herab mit Gewandtheit, und in ihrem Wasserpalast, den die Seide überzieht,

---

<sup>635</sup> Basistext: Goethes Werke. Bd. 8: Romane und Novellen 3. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 10. Aufl. 1981, 187f. Vgl. auch Arthur Henkel, Zitat-Spiele Goethes. In: Antike Tradition und Neuere Philologien. Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel. Heidelberg 1984, 120f.; Lindemann/Zons 1990, 133f.

<sup>636</sup> Basistext: Jacques Delille, Oeuvres complètes. Avec notes de François-Auguste Parceval-Grandmaison. Paris 6. Aufl. 1875, 247. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 187f.

macht sie sich daran, die Kühle zu kosten oder ihre Beute heranzuschaffen. Nahe bei ihr ist ihr Gatte, in der Zeit der Liebe verlässt er seinen Aufenthalt für den (bei) einer Geliebten; er tritt ein, er wird der ehelichen Glut gerecht, und die Blase verwandelt sich in ein Hochzeitslager. Welche Kunst ist magischer, und welcher Zauber könnte für das glückliche Paar ein charmanteres Boudoir schaffen?

Während bei Delille der idyllische Naturrahmen und das Liebesspiel zwischen den beiden Wasserspinnen im Vordergrund steht, berührt der englische Romantiker William **Wordsworth** (1770-1850) in seinem Gelegenheitsgedicht *On Seeing a Needlecase in the Form of a Harp. The Work of E.M.S.* (London 1827) den Arachnestoff in ganz anderem Sinn (1-16):<sup>637</sup>

frowns are on every Muse's face,/ reproaches from their lips are sent,/ that mimicry should thus disgrace/ the noble instrument./ a very harp in all but size!/ needles for strings in apt gradation!/ Minerva's self would stigmatize/ the unclassic profanation./ even her own needle that subdued/ (10) Arachne's rival spirit,/ though wrought in Vulcan's happiest mood,/ such honour could not merit./ and this, too, from the Laureate's Child,/ a living lord of melody!/ how will her Sire be reconciled/ to the refined indignity? – Stirnrunzeln liegt auf dem Gesicht jeder Muse; Tadel geht von ihren Lippen aus, dass Nachahmung auf diese Weise Schande bringen sollte über das noble Instrument. Eine wirkliche Harfe in allem außer der Größe! Nadeln für Fäden in passender Abstufung! Minerva selbst würde die unklassische Entweihung brandmarken. Sogar ihre eigene Nadel, die Arachnes konkurrierenden Geist unterwarf, obwohl in Vulkans glücklichster Stimmung gestaltet, könnte solche Ehre nicht verdienen. Und das, noch dazu, von dem Kind eines *poeta laureatus*, eines lebenden Herrn der Melodie! Wie wird ihr Herr sich abfinden mit der raffinierten Würdelosigkeit?

Das auf den ersten Blick eher rätselhafte Poëm bezieht sich nach dem Titel auf ein in Form einer Harfe gestaltetes Kästchen für Sticknadeln, das nach dem Untertitel und der späteren Angabe (13f.) Edith May Southey gehörte, der Tochter des seinerzeit bekannten Dichters Robert Southey. Bei der Frage, ob ein solch kuriose Objekt nicht eine Geschmacklosigkeit darstelle (*the unclassical profanation* 8), das nicht nur den Tadel der Musen (1f.) auf sich ziehen müsse, sondern auch die vernichtende Kritik Minervas (8), der Göttin von Webkunst und Stickerei, gibt Wordsworth einen kurzen Verweis auf die Konkurrenz zwischen der Göttin und Arachne (9f.), auch hier entgegen Ovids Version mit der Voraussetzung, dass die dabei verwendete kostbare Nadel der Göttin die Niederlage der sterblichen Konkurrentin herbeiführte (*subdued* 9), und mit der Zusatzbemerkung, dass selbst bei einem solchen Objekt, einer genialen Schöpfung des Götterschmieds, ein Nadelbehälter in Form einer Harfe unpassend sei (ganz zu schweigen im Hause eines so bedeutenden Dichters).

Die Nachwirkung von Ovids Mythennovelle während der Hochblüte der Gattung Novelle in der Mitte des 19. Jahrhunderts hält sich in Grenzen. Immerhin lassen sich wohl zwischen der bekannten Erzählung *Die schwarze Spinne* (1842) des Schweizer Novellisten Jeremias Gotthelf (1797-1854) und der Geschichte um Athene und Arachne einige Beziehungen erschließen, die über das Detail der Spinne als den auf den ersten Blick gegebenen kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen beiden Werken hinausgehen.<sup>638</sup>

Eher eine literarische Kuriosität ist nach heutiger Einschätzung der historische Roman *Arachne* (1898)<sup>639</sup> des Ägyptologen Georg **Ebers** (1837-1898), der seit seinem Erstlingswerk

---

<sup>637</sup> Basistext: *The Poetical Works of William Wordsworth*. Vol. 2. Edited by Thomas Hutchinson, revised by Ernest de Selincourt. Oxford 1936 (Ndr. 1961), XXI29b; *William Wordsworth: The Poems*. Vol. 2. Edited by John O. Hayden. New Haven/London 1981, 632f. Vgl. auch OGCM 1993, 186; Ballestra-Puech 2006, 206f.

<sup>638</sup> Klaus Lindemann, Jeremias Gotthelf, *Die Schwarze Spinne*. Zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft. Paderborn u.a. 1983, 16; Lindemann/Zons 1990, 139-149 (Textauszüge); David Gallagher, *Metamorphosis. Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Amsterdam/New York 2009 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 127), 91-111 (,Arachnids').

<sup>639</sup> Georg Ebers, *Arachne*, Historischer Roman. Stuttgart/Leipzig 5. Aufl. 1898, spez. 149ff., 190f., 465f., 483ff. Vgl. auch Lindemann/Zons 1990, 179f. Zu Ebers: Robert Koenig, *Deutsche Literaturgeschichte* Bd. II.

„Die ägyptische Königstochter“ (1864) die später vor allem durch Felix Dahn bekannt gewordene Gattung mit einer Vielzahl von heute meist vergessenen Werken bereicherte. In einer verwickelten Handlung um einen Mann (Hermon) und drei Frauen (Ledscha, Althea, Daphne), was insgesamt durchaus schon an die komplizierte Struktur eines Spinnwebes erinnert, hat sich der aus Rhodos kommende Bildhauer Hermon in einem anstehenden Wettbewerb um eine Gold-Elfenbein-Statue der mythischen Arachne als Modell zunächst die Ägypterin Ledscha erwählt, eine ebenso herbe Schönheit wie tiefsinnige junge Frau, die eine tiefe Zuneigung mit dem Künstler verbindet. Doch dann lernt er bei der Matrone Thyone die thrakische ‚Gauklerin‘ Althea kennen, eine auf den ersten Blick hinreißende, tatsächlich jedoch oberflächliche und flatterhafte Alternative, deren Reizen er zu Ledschas Kummer sehr schnell zu erliegen droht. Arachne wird von Thyone als „die Weberin der Weberinnen“ eingeführt, ehe ihr Gesprächspartner Philotas den alten Mythos so zusammenfasst:<sup>640</sup>

„Wenn eine nämlich, so lehrt diese kunstreiche und doch so unselige Arachne, wie die hohen Olympier diejenigen strafen, die sich es ihnen gleichzuthun vermessen, auf daß die Künstler sich vorsehen; wir Stiefkinder der Muse aber uns mit Behagen in der Sicherheit fortwiegen, den eifersüchtigen Göttern nicht den mindesten Anlaß zu dem Strafgerichte zu geben, das über die beklagenswerte Weberin hereinbrach.“

Anders als bei Ovid steht auch hier Arachnes Hybris als Grund für das göttliche Strafgericht im Vordergrund, als warnendes Beispiel für alle Künstler auch mit Blick auf die weitere Romanhandlung, in der Hermon Gefahr läuft, in Arachnes Fahrwasser zu geraten, während die herbe ernsthafte Ledscha in Richtung Athene/Minerva tendiert. Immerhin verrät hier Philotas, wenn er Arachne mit dem Adjektiv ‚beklagenswert‘ bedenkt, eine gewisse Sympathie für die Bestrafte, doch ohne dass sie – wie bei Ovid – nach einer mindestens ebenbürtigen künstlerischen Leistung als Opfer göttlicher Willkür hingestellt würde.

Anschließend legt die verführerische Althea, von Thyone eigens dazu animiert, mit überschlanke Leib, dünnen langen Fingern und zunehmend irrem Gesichtsausdruck auf dem Postament der geplanten Statue eine so beeindruckende und zugleich schamlose Streaptease-Pantomime hin, dass den übrigen Zuschauern schnell klar wird, sie sei eher die Idealbesetzung einer Spinne als das ‚Idealmodell‘ einer Arachne. Und während die ‚Gauklerin‘ im Morgengrauen den immer noch faszinierten Hermon auffordert, ihr zu beweisen, was sie ihm als Modell der Arachne wert sei, zieht sich Ledscha nach dem Geschehen der Nacht erst einmal enttäuscht zurück. Am nächsten Abend trifft sich der Bildhauer mit Althea, die ihn voll in ihren Bann zieht und von ihm danach als neues Modell erwählt wird; doch wenig später überrascht er die Leichtfertige mit einem anderen Geliebten. Daraufhin ahnt er seine Verblendung; zur endgültigen Klarheit verhilft ihm erst sein Freund Myrtilos in einem längeren Gespräch mit der eindringlichen Ermahnung:<sup>641</sup>

„Nur noch dies offene Wort: Eine Arachne nach dem Vorbilde Altheas von gestern abend schlug Deine künstlerischen Vergangenheit ins Antlitz [...] und was hieße denn, die Arachne auf dem Postament zum Modell zu benutzen, anders, als der Welt zeigen, nicht wie sich Hermon, sondern wie Althea sich die unselige Verwandelte vorstellt. Wenn Ledscha sich Dir auch entzieht, so halte doch fest an ihrem Bilde. Das lebt in Deiner Seele fort. Dort ziehe es groß, erlöse es vom Ueberflüssigen, ergänze, was ihm fehlt, beseele es mit der Idee der rastlosen Künstlerin, des spottlustigen, trotzigigen, sterblichen Weibes, das als Weberin der Weberinnen im Tierreich endete, wie Du sie mir oft so lebhaft zu schildern wußtest.“

---

Bielefeld/Leipzig 28. Aufl. 1900, 433-438, spez. 438: „Seither sind noch mehrere Romane [...] gefolgt. Doch in keinem ist die Höhe seiner ersten Schöpfungen erreicht.“

<sup>640</sup> Ebers 1898, wie Anm. 639, 149f.

<sup>641</sup> Ebers 1898, wie Anm. 639, 190f.

Im Gegensatz zur früheren Einschätzung des Philotas entspricht die Charakterisierung Arachnes durch Myrtilos als besessene Künstlerin und das Hervorheben ihrer Spottlust und Aufsässigkeit sehr viel mehr der spezifischen Betrachtungsweise Ovids. Die weitere Handlung dieses historischen Romans läuft dann darauf hinaus, dass Hermon bei einer letzten Begegnung mit Ledscha begreift, dass sie allein die ideale Verkörperung Arachnes war, ehe sie ihren Frieden mit ihm findet und stirbt. Im Epilog steht ein Satz über Hermons Lebenswerk, der die ambivalente Rezeption des Mythos noch einmal unterstreicht:<sup>642</sup>

Die Früchte seiner rastlosen Tätigkeit: der vielbewunderte Lichtgott Phöbus Apollon, der den Drachen der Finsternis tötet, sowie seine herzbestrickende Arachne, die stolz auf das Gewebe hinschaut, mit dem sie die Kunst der Göttin übertroffen zu haben meint [!], fielen der Vernichtung anheim.

Ein fast vergessener französischer Schriftsteller des Fin-de-siècle, Marcel **Schwob** (1867-1905), behandelte den Stoff in einer der zwischen 1888 und 1891 entstandenen Kurzgeschichten, die er schließlich in der Sammlung *Coeur double* (Paris 1891) herausgab. In der Erzählung *Arachné*<sup>643</sup> berichtet der Ich-Erzähler, der als Mörder und angeblicher Verrückter im Gefängnis sitzt, von seiner leidenschaftlichen Liebesbeziehung zu der blassen Stickerin Ariane<sup>644</sup>, deren Küsse er als ‚Nadelstiche‘ (*coups d’aiguille*), ihre Zärtlichkeiten als ‚bebende Stickerei‘ (*broderies palpitants*) empfand. Mit dem Vorurteil, Stickerinnen seien leichtlebig und wechselhaft, versuchte er, die Geliebte zur Aufgabe ihrer Tätigkeit zu bewegen, in einer fatalen Mischung aus Eifersucht auf andere Verehrer und latentem Besitzanspruch; doch sie widersetzte sich solchen Vorschlägen – eigensinnig wie schon ihr mythisches Vorbild. Verdrängung der Wirklichkeit und Flucht in Abenteuerromane mit Schauplatz Indien brachten den Erzähler zuerst auf eine fixe Idee, dann auf einen fatalen psychopathologischen Komplex (*et cette idée, logique assurément, devint le point lumineux de ma pensée*), so dass er schließlich die Geliebte mit einer Seidenkordel aus ihrem Stickkorbchen erdrosselte, um sie durch ihren Tod ganz an sich zu binden (*et, la serrant lentement, je bus son dernier souffle dans son dernier baiser*). Unmittelbar nach der Mordtat kam es zur Verhaftung des Täters.

Der Rest der Erzählung ergibt sich aus der Wahnvorstellung des Inhaftierten, seine geliebte Ariane sei nicht tot, sondern sie habe sich als ‚Nymphe Arachne‘ in eine kleine braune Spinne verwandelt, die in der weißen Zelle über seinem Bett ihr Netz knüpfte und ihn nun von Nacht zu Nacht mehr quälte, zunächst mit beißenden Küssen auf Brust und Herz, unter denen das Opfer schrie und vor Schmerz bewusstlos wurde. Doch das war nur der Anfang der Leiden:<sup>645</sup>

„In der dritten Nacht hat sie meine Lider mit einem Schleier aus Mahrattseide eingesponnen, in dem bunte Spinnen mit glitzernden Augen tanzten. Und sie hat meine Kehle mit einem endlosen Faden umwickelt; und durch die Wunde ihres Bisses hat sie mein Herz an ihre Lippen gezerrt. Dann ist sie in meine Arme geglitten, um mir ins Ohr zu flüstern: ‚Ich bin die Nymphe Arachne!‘ Ich kann unmöglich verrückt sein; denn ich habe ja sofort begriffen, daß meine Stickerin Ariane eine sterbliche Göttin und ich seit aller Ewigkeit dazu ausersehen war, sie mit dem seidenen Faden aus dem Labyrinth des Menschseins herauszuführen. Und die Nymphe Arachne ist mir dankbar dafür, daß ich sie aus ihrer menschlichen Larve befreit habe. Mit unendlicher Sorgfalt hat sie mein Herz, mein armes Herz, in ihren klebrigen Fingern eingewickelt; tausendfach hat sie es umspinnen. Nacht für Nacht knüpft sie die Maschen, zwischen denen mein Menschenherz eintrocknet wie eine Fliegenleiche. Ich hatte mich

---

<sup>642</sup> Ebers 1898, wie Anm. 639, 498f.

<sup>643</sup> Basistext: Marcel Schwob, *Coeur double*. Nouvelles. Paris 1961, 88-95; Marcel Schwob, *Coeur double*, Mimes. Préface de Hubert Juin. Paris 1979, 92-97; Marcel Schwob, *Das gespaltene Herz*. Aus dem Französischen übers. und mit einem Anhang versehen von Gernot Krämer. Berlin 2005, 58-62. Vgl. auch OGCM 1993, 186; Ballestra-Puech 2006, 159 (mit A. 55).

<sup>644</sup> Eigentlich Namensanspielung auf die von Theseus auf Naxos verlassene Heroine; auf die mythische Arachne weisen allerdings äußere Details wie: „sie war klein, hatte bräunliche Haut und flinke Finger“.

<sup>645</sup> Übersetzung von Gernot Krämer, wie Anm. 642, 61.

für immer an Ariane gebunden, als ich ihr mit ihrer Seide die Kehle zuschnürte. Nun hat mich Arachne für immer an sich gebunden mit ihrem Faden, der mir das Herz abschnürt. Über diese geheimnisvolle Brücke betrete ich um Mitternacht das Reich der Spinnen, in dem sie Königin ist (*Par ce pont mystérieux, je visite à minuit le Royaume des Araignées, dont elle est reine*). Ich muß durch diese Hölle hindurch, um mich später im Licht der Sterne wiegen zu können.“

Der alte mythische Stoff aus Ovid bzw. seiner hellenistischen Vorlage dient hier als Gestaltungsmittel einer veritablen Obsession, mit allen erschreckenden Symptomen einer perversen Subjektivität zwischen Egozentrik und Wahnsinn, Gewalttätigkeit und Martyrium. Die nächtlichen Alpträume von Waldspinnen, Vogelspinnen, Wasserspinnen und Radspinnen verdichten sich zu der bedrückenden Gesamtvorstellung: „Zottelige Monster mit flinken Pfoten erwarten mich, baumelnd im Gestrüpp“ (*Des monstres velus, aux pattes rapides, m'attendent, tapis dans les fourrés*). Als mächtigste und bedrohlichste aller Artgenossinnen erscheint den Erzähler jede Nacht die ‚Spinnenkönigin Arachne‘ auf ihrem schrecklichen Triumphwagen, noch bedrohlicher als die Feenkönigin Mab aus Mercutios Alptraum in Shakespeares Drama *Romeo and Juliet*, auf das sich schon das Zitat am Beginn von Schwobs Erzählung bezog.<sup>646</sup>

## 5. Arachne in Moderne und Postmoderne

Im europäischen Symbolismus des *Fin-de-siècle* hatte im Rahmen der zügigen Ausweitung und ‚Globalisierung‘ des Themenspektrums insgesamt (bis hin zur Erschließung des südost- und ostasiatischen Kulturkreises) auch die Nachwirkung von Ovids *Metamorphoses* kontinuierlich abgenommen. Da zudem unter diesen neuen Voraussetzungen weniger der Einzelmythos als das ihm zugrunde liegende Motiv (= ‚Symbol‘) interessierte, reduzierte sich allein schon deshalb die Anzahl der rezeptionsgeschichtlich relevanten Stoffe erheblich (z.B. der Sturz des Phaëthon zugunsten des Sturzes des Ikaros, die Verfolgung von Syrinx durch Pan zugunsten der Verfolgung von Daphne durch Apollon, der Raub der Oreithyia durch Boreas zugunsten der Entführung von Europa durch Zeus/Iuppiter).

In engen Zusammenhang mit dieser Reduzierung des stofflichen Spektrums stand auch ein abnehmendes Interesse an den erzählerischen Details und den poetischen Qualitäten der Standardthemen; dies musste sich bei einem dank der Kombination aus Narrativem und Deskriptivem so komplexen und auch poetologisch so differenzierten Stoff wie der Geschichte von Arachne und Athene/Minerva besonders nachhaltig auswirken. Auch deshalb wird dieser Stoff seither kaum mehr in seinem dramatischen Verlauf wahrgenommen und literarisch bzw. bildlich umgesetzt; Arachne spielt nicht mehr als mythische Gestalt eine Rolle, sondern fast nur noch in jener Erscheinungsform, die sich vom Ausgang des Mythos her ergab: als mehr oder weniger belanglose Spinne.

So streifte George *Meredith* (1828-1909), ein bedeutender Literat, Romancier und Dichter der Victorianischen Zeit, den alten Stoff am Anfang seines Gedichtes *A Garden Idyl* (Westminster 1901),<sup>647</sup> ohne z.B. die vom Titel her denkbare Verbindung zur Begegnung von Schmetterling Clarion und Spinne Aragnoll in Spencers *Muiopotmos* herzustellen. Übernommen wird lediglich die noch halbwegs bekannte mythische Gestalt in der realen Vorstellung einer Spinne, die am Rande ihres kunstvollen Netzes auf Beute lauert (1-8):

with sagest craft Arachne worked/ her web, and at the corner lurked,/ awaiting what should plump her soon/ to case it in the death-cocoon./ sagiciously her home she chose/ for visits that would never

---

<sup>646</sup> I 4,61-64: *Her waggon-spokes made of long spinner's legs [...]. Her traces of the smallest spider's web* (Complete Works 1986/87, wie Anm. 617, 384f.).

<sup>647</sup> Basistext: *The Works of George Meredith, Memorial Edition, Vol. 24: Poems, Vol. 3*. London 1910, 179-182; *The Poems of George Meredith*. Edited by Phyllis B. Bartlett. New Haven/London (Yale UP) 1978, Vol. 1, 682; Vgl. auch OGCM 1993, 186.

close;/ inside my chalet-porch her feast/ plucked all the winds but chill North-east. – Mit überaus kluger Kunst webte Arachne ihr Gewebe, und lauerte in einem Winkel, abwartend, was ihr demnächst zufallen sollte, um es einzuschließen in einem tödlichen Kokon. Sehr überlegt wählte sie ihr Heim für Besuche, die niemals enden wollten. Innerhalb der Veranda meines Chalets pflückte ihr Mahl alle Winde außer dem Nord-Ost.

Im weiteren Verlauf des Gedichts spielt die Auseinandersetzung der lykischen Weberin mit der Göttin der Webkunst aus der hellenistischen Vorform ebenso wenig mehr eine Rolle wie die besonderen Umstände ihres Erfolgs aus der Ovidversion. Diese Tendenz, Arachne als kultivierten Bestandteil einer alten poetischen Tradition nur noch als Synonym von Spinne zu verwenden, dominiert denn auch in den weiteren literarischen Rezeptionsgliedern der Moderne. Im deutschsprachigen Kulturraum schrieb z.B. Elisabeth Langgässer (1899-1950) ihr Gedicht *Arachne* (um 1930)<sup>648</sup>, das sich in einer stimmungsvollen Schilderung auf die diversen Tätigkeiten der Spinne (= Arachne) in den Gärten des späten Frühlings bezieht, ohne dass allerdings die Welt des Mythos – abgesehen von der ‚Argonautenzügen‘ (Vers 4) und ‚Gorgos Haupt‘ (Vers 29) – noch eine Rolle spielen würde, während ihre Zeitgenossin Gertrud Kolmar (1894-1943) in einem Gedicht gleichen Titels (um 1938)<sup>649</sup> bei ihrem Blick in die ebenso rätselhafte wie unheimliche Welt der Spinnen überhaupt keine mythischen Bezugspunkte mehr aufweist.

Eine in dieser Hinsicht bemerkenswerte Ausnahme ist der Schriftstellerin und Dichterin Agnes *Miegel* (1879-1964) zu verdanken; wie viele andere Gedichte des Gesamtwerks, so steht auch ihre umfangreiche Ballade *Arachne* (um 1920?)<sup>650</sup> noch weitgehend in der Antikentradition. Die Rahmeneinleitung (1-22) führt mit dem wiederholten Anruf einer Zikade (1, 12, 18) und der Vorstellung eines Spinnennetzes unter einem Dachbalken (19) ebenso konsequent hin auf das Titelthema (22) wie der Rahmenabschluss (223-240) mit der Wiederaufnahme desselben Details („unterm geborstnen Gebälk“ 223) zurück zum Anruf der Zikade (236; nun im Rahmen eines Kinderliedes) und zum Abgesang auf das Titelthema (238) in Verbindung mit zwei Details, die bereits im Verlauf der Binnenhandlung (23-223) eine wesentliche Rolle spielten: das „Lied der kunstreichen Weberin“ (237; vgl. 136-185) und der Stern der jungfräulichen Göttin Athene (239; vgl. 185, 194), mit dem wohl das aus dem Zyklus der Tierkreiszeichen bekannte Sternbild der Jungfrau gemeint ist.

In der über 200 Verse umfassenden Binnenerzählung schreibt die Dichterin die Geschichte um die sterbliche Weberin und die Göttin der Webkunst weitgehend neu. In der Exposition (23-86) sitzt Arachne bei ihrer Tätigkeit am Webstuhl; Detailangaben wie der sidonische Färber (43) und die mysische Sklavin (44) legen auch hier Kleinasien als Schauplatz des Geschehens nahe. Neben anderen Lokalitäten kommt auch Athenes Hain (56) in den Blick und damit die Göttin selbst (60ff.) als Herrin des Heiligtums; im weiteren Verlauf beginnt das Gewebe, das unter Arachnes Händen entsteht, in einem überirdischen Glanz zu leuchten (72ff.), die Göttin neigt sich gnädig herab (82) und spricht schließlich Arachne an.

In der längeren Rede (87-126) steht am Anfang (88) wie am Ende (126) die Frage an die Weberin nach dem inhaltlichen Gegenstand ihres Gewebes. Die jeweilige Anrede („Kunstreiche“ 88/ „Kunstreichste der Jungfrauen“ 126) verrät einige Hochachtung der Göttin, zumal wenn sie im weiteren Verlauf Arachnes Kunstfertigkeit vergleicht mit der des Schmiedegottes Hephaistos bei der Erschaffung jenes Schildes (91ff.), der zum Attribut der Göttin wurde und sie begleitete bei ihrer weiteren Tätigkeit zugunsten der Menschen („Kinder der Leda“ 99; gemeint sind wohl die Dioskuren im Sternbild der Zwillinge).

---

<sup>648</sup> Basistext.: Elisabeth Langgässer, Gedichte. Hamburg 1959, 159f. Vgl. auch Lindemann/Zons 1990, 246f.

<sup>649</sup> In: Gertrud Kolmar. Das lyrische Werk. München 1966, 150. Vgl. auch Lindemann/Zons 1990, 250.

<sup>650</sup> Basistext: Agnes Miegel, Gesammelte Balladen. Düsseldorf 1953 (Ndr. 1959), 183-192. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 363-365. Nicht berücksichtigt bei Lindemann/Zons.

Als nach Athenes Rede der überirdische Glanz des Gewebes verblasst (128), erhebt Arachne die Hände, erbittet den Segen der Göttin für ihre Tätigkeit (130-133) und wendet sich ihrerseits in einer längeren, teilweise hymnischen Rede (134-185) an ihre Schutzherrin mit der devoten Eröffnung: „Sieh gnädig das Werk Deiner Dienerin, Göttin ...!“ (134). Weitere Belege für den großen Respekt vor der Göttin sind die Verweise auf das frühere Gelöbnis, „nie eine andere Kunst zu üben als diese“ (142), und auf ihre frühere Entscheidung, jungfräulich zu bleiben wie die Göttin selbst (145-147). Gegen Ende kommen mit dem Detail, dass das Haupt der Gorgo (auch als Schildzeichen der Göttin) das Tor der Stadt behütet (167f.), und mit der Benennung des Sternbilds der Jungfrau als spezifischem Sternzeichen der Göttin (185) zwei Vorstellungen in den Blick, die im Finale der Erzählung (186ff.) noch eine wesentliche Rolle spielen werden.

Denn als sich Arachne nun wieder an ihre Webtätigkeit macht, reiht sich mit zunehmender Schnelligkeit Bild an Bild (188ff.), mit zunehmender Überforderung für die Künstlerin (191f.), bis schließlich, als sich Arachne gerade daran macht, auch das Sternbild der Jungfrau in ihr Gewebe aufzunehmen, alle Fäden reißen (194). Nachdem ihr die Göttin mit sanfter Gewalt die Spindel aus der Hand genommen hat (195), setzt sie ihrerseits das Werk fort mit der Darstellung der gesamten Tierkreiszeichen (im Einzelnen sind genannt: Zwillinge der Leda 200, Stier der Europa 201, Widder 202, Fische 203, Wassermann 207).

Und nun der überraschende Abschluss: „Da weinte Athene/ laut auf. Weit schleuderte sie die zerspringende Spule“ (208f.). Als sich Arachne daraufhin zu der Göttin umwendet, ist sie wie geblendet von der ganz überwältigenden, geradezu furchterregenden Majestät ihrer Epiphanie (210-213), wie gebannt und versteinert durch „der Gorgo starre Verzweiflung“ (215). Ähnlich wie bei Ovid Semele der Glanz des göttlichen Blitzschlags (*Metamorphoses* 3, 307-309), so bewirkt hier „der göttlichen Augen verzehrende Klarheit“ (217), dass Arachne vergeht und als „schrumpfende Winzigkeit“ (219), eingehüllt „in das verschlissne Gewebe“ (220), sich ebenso zur Spinne verwandelt wie (aus eigener Bosheit) in Spensers *Muipotmos* und (als Strafe der Göttin) am Ende der Ovidversion.

So nimmt die Geschichte denselben Ausgang; über die dieser neuen Version zugrunde liegenden Motivationen kann man allerdings nur spekulieren. Jedenfalls fehlt es Arachne in Miegels Ballade ebenso wenig an Respekt gegenüber der Göttin wie dieser an Hochachtung gegenüber Arachnes Tätigkeit, im Gegenteil: Selbstüberschätzung oder eine gotteslästerliche Thematik des Musterstücks seitens der Sterblichen spielen hier ebenso wenig eine Rolle wie autoritäre Machtausübung und Willkür seitens der Gottheit. Eindeutig ist wohl, dass sich in dieser neuen Version die Dinge nach Arachnes Anruf der Göttin verselbständigen und für die Akteurin nicht mehr kontrollierbar erscheinen (185ff.). Vielleicht überschreitet Arachne mit der Darstellung des für die Göttin spezifischen Sternbildes (194) eine Grenze, die Athene dazu zwingt, mit einer gewissen Gewalttätigkeit selbst die Dinge in die Hand zu nehmen. Jedenfalls ergibt sich hier die abschließende Verwandlung Arachnes (217ff.) unmittelbar aus der vorangehenden Situation, als sie der göttlichen Majestät zu nahe kam (210ff.). Ob das Aufweinen der Göttin (208f.) und ihr momentanes Mitleid mit Arachne bei Ovid (6,135) für Agnes Miegel etwas miteinander zu tun hatten, ist unsicher.<sup>651</sup> So bleibt für dieses neuere Rezeptionsglied das erstaunliche Faktum, dass hier weder die moralisierende Grundform noch Ovids poetologisch so relevante Umformung eine Rolle spielen.

Die Beachtung, die der Stoff auch noch in der französischsprachigen Literatur der Moderne fand, ist bereits in der Monographie von Sylvie Ballestra-Puech gewürdigt worden.<sup>652</sup> Unter diesen neueren Rezeptionsbelegen scheint mir die spezifisch feministische Sichtweise von Hélène Cixous (geb. 1937) besonders bemerkenswert, die neuerdings in sehr persönlichen

---

<sup>651</sup>Ein ganz anderes Fazit zieht Ballestra-Puech 2006, 365: „... la métamorphose d'Arachné sanctionne la capacité de susciter l'émotion que possède son art: on ne saurait impunément faire pleurer les dieux...“

<sup>652</sup> Z.B. abschließend Ballestra-Puech 2006, 399-404 zu Jean-Christophe Bailly, *Basse Continue* (2000).

Buch *Illa* (1980) die mythische Künstlerin Arachne als Identifikationsfigur für ihre eigene literarische Tätigkeit versteht.<sup>653</sup>

Zur neueren anglo-amerikanischen Tradition des Stoffes, die von Sylvie Ballestra-Puech ähnlich breit aufgearbeitet wurde, zählt Conrad Aiken (1889-1973), der in seinem Gedicht *The Wedding* (um 1925)<sup>654</sup> eine Verbindung zwischen der zur Spinne verwandelten Arachne und dem zur Zikade verwandelten Eosgatten Tithonos herstellte; weiterhin William Empson (1906-84) mit seinem Gedicht *Arachne* (1935);<sup>655</sup> Alec Derwent Hope (1907-2000), der in seinem Gedicht *The Muse* (Januar 1945) die mythischen Gestalten von Arachne (1-14) und Penelope (15-21) ebenso miteinander verband<sup>656</sup> wie Rolf Humphries (1894-1969) in seinem undatierten Poem *Arachne and Penelope*;<sup>657</sup> weiterhin in jüngerer Zeit Colin Way Reid (1952-1983) in ihrem Gedicht *Arachne* (1976);<sup>658</sup> Pamela White Hadas (geb. 1946) im Gedicht gleichen Titels (1979)<sup>659</sup>; schließlich Josephine Jacobsen (1908-2003) in ihrem Gedicht *Arachne, Astonished* (1981).<sup>660</sup>

Während in der Mehrzahl dieser Rezeptionsdokumente Arachne nur noch als Code verwendet wird (meist in der gewohnten Gleichsetzung mit *spider* = ‚Spinne‘), bezieht sich die Engländerin Grace Hallworth (geb. 1963) in ihrem Sammelwerk, dessen Titel *A Web of Stories* (London 1994) schon auf Arachne weist, in der siebten und abschließenden Erzählung, ebenfalls im Sinne einer „*réécriture féminine de l'épisode d'Arachné*“ (Sylvie Ballestra-Puech), mit dem bezeichnenden Titel *A Woven Testament*<sup>661</sup> unmittelbar auf die mythische Konstellation zwischen der lydischen Weberin (hier auftretend unter den Namen Lydia) und ihrer göttlichen Gegenspielerin.

Nun sollte man es einem Klassischen Philologen, Schwerpunkt Mythologie, mit einigem Interesse speziell für die ältere Rezeptionsgeschichte mythischer Stoffe in der europäischen Literatur und Bildenden Kunst nachsehen, wenn er, auch gemäß der Maxime *Non omnia possumus omnes*, diesen kurzen Überblick zur modernen Nachwirkung des Stoffes nach einem letzten Verweis auf weitere aktuelle literarische Rezeptionsglieder<sup>662</sup> mit einem interessanten Autor aus der neuesten deutschen Ovidrezeption beschließt.

Christoph **Ransmayr** (geb. 1954) hat in seinem Roman *Die letzte Welt* (1988)<sup>663</sup> mit der Intention, der Postmoderne schonungslos einen Zeitspiegel vorzuhalten, wesentliche

---

<sup>653</sup> Näheres bei Ballestra-Puech 2006, 365-370.

<sup>654</sup> Näheres bei Ballestra-Puech 2006, 222f.

<sup>655</sup> In: *Poems*, London 1935. Vgl. OGCM 1993, 186.

<sup>656</sup> In: *Wandering Islands*. Sydney 1955. Vgl. OGCM 1993, 186; Ballestra-Puech 2006, 394-396, mit Verweis 394f. auf den schwedischen Dichter Carl Emil August Söderström, der bereits in seinem Gedicht *Arachne och Penelope* (1874/1888) diese beiden mythischen Gestalten in Verbindung brachte.

<sup>657</sup> In: *Coat on a Stick*. Bloomington 1969; Jeanetta Boswell, Past Ruined Ilion. A Bibliography of English and American Literature Based on Greco-Roman Mythology. Metuchen/N.J. 1982, 140; OGCM 1993, 186; Ballestra-Puech 2006, 396-399.

<sup>658</sup> Vgl. OGCM 1993, 186.

<sup>659</sup> In: *Designing Women*. New York 1979; Miller 1986, 288; OGCM 1993, 186.

<sup>660</sup> In: *The Chinese Insomniacs. New Poems*. Philadelphia 1981, 73; OGCM 1993, 186; Ballestra-Puech 2006, 338.

<sup>661</sup> Näheres bei Ballestra-Puech 2006, 371-375.

<sup>662</sup> Auswahl: (a) Thom Gunn (geb. 1929), *Arachne*. Poem. Aus: *Collected Poems* (1994): Michael Hofmann/James Lasdun (Hrsg.), After Ovid. New metamorphoses. New York 1997, 145; Ballestra-Puech 2006, 384-386. (b) Michael Longly (geb. 1939), *Spiderwoman*. Poem. Aus: *Poems 1963-1983* (1991): Hofmann/Lasdun 1997, 146; Ballestra-Puech 2006, 386f. (c) Ted Hughes (1930-1998), *Arachne*. Tale. Aus: *Tales from Ovid* (1997): Ballestra-Puech 2006, 387. (d) Antonia S. Byatt (geb. 1936), *Arachne*. Tale. Aus: Philip Terry, *Ovid metamorphosed* (2000): Ballestra-Puech 2006, 388-390.

<sup>663</sup> Basistext: Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*. Mit einem Ovidischen Repertoire. Nördlingen 1988. Literatur: Thomas Epple, Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*. Interpretation. München 1992 (Oldenbourg-Interpretationen 59), spez. 71 (Verfall), 99 (Struktur); Barbara Vollstedt, *Ovids Metamorphoses, Tristia und Epistulae ex Ponto* in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. Paderborn u.a. 1998 (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, N.F. 1. Reihe: Monographien 13), spez. 54-57 (Echo), 110-116 (Bildteppiche als

mythische Stoffe und Personen aus Ovids *Metamorphoses* in einer so raffinierten Weise miteinander verbunden, dass sich nach dem literarischen Prinzip der ‚réécriture‘ (Ballestra-Puech) ein faszinierendes neues Spinnennetz zusammensetzt, wie es Arachne nicht kunstvoller hätte weben können. Den fiktiven Rahmen bietet die ‚eiserne Stadt‘, identisch<sup>664</sup> mit Ovids Verbannungsort Tomi an der Küste des Schwarzen Meeres, ein verlorenes kleines Nest, wohin der Römer Cotta auf der Suche nach dem großen Dichter und seinem größten Werk gelangt ist. Zu den aus den *Metamorphoses* übernommenen Hauptpersonen des Romans gibt Ransmayr das folgende Résumé für die Titelfigur dieser Studie:<sup>665</sup>

(Gestalt der Letzten Welt) *Arachne*: Die taubstumme Weberin von Tomi: bewohnt das Wärterhaus des verfallenen, längst erloschenen Leuchtturms der eisernen Stadt; webt Geschichten, die sie von Nasos Lippen liest, in ihre Teppiche ein. Als das Meer in der Bucht vor der Stadt sich eines Morgens schwefelgelb verfärbt, ist sie die einzige, die den verstörten Küstenbewohnern diese Farbe mit ihren Fingerzeichen zu deuten weiß: Das sei bloß der übers Wasser herbeigetriebene Blütenstaub von Pinienwäldern. Was sind Pinien? fragt man sie. Arachne selbst hat sich der Küste Tomis nicht anders genähert als diese schwefelgelben Schleier: Sie kam mit dem Schiff eines Purpurfärbers, der zwischen den Riffen nach Brandhornschnecken suchte; das Schiff lief auf und sank; an einer Korkboje geklammert trieb die Taubstumme damals an den Strand und blieb als einzige der wenigen Geretteten in der eisernen Stadt.

(Gestalt der Alten Welt) *Arachne*: Tochter des Purpurfärbers Idmon von Colophon; weithin berühmt für ihre Webkunst. Fordert Pallas Athene, die jungfräuliche Göttin des Krieges, der Wissenschaften und Künste heraus: *Ich*, Arachne, webe schöner und kunstvoller als selbst die Göttin. Tatsächlich sind Arachnes Teppiche, auf denen sie die Liebesabenteuer der olympischen Götter darstellt, makellos, ja sie übertreffen die Gewebe Athenes ...

Damit zählt Ransmayr zu den wenigen Literaten in der Gesamtrezeption des Stoffes, die Arachnes Erfolg aus der Ovidversion voraussetzen. Eine wesentliche Rolle im Verlauf des Romans spielen neben der taubstummen Weberin als Komplementär- bzw. Parallelfiguren einerseits die unglückliche Echo, die bekanntlich im 3. Buch der *Metamorphoses* für mangelnde Loyalität von der Göttin Hera/Iuno damit bestraft worden war, dass sie bis auf die Möglichkeit, wenige Worte anderer zu wiederholen, ihre eigene Stimme verlor (3,359ff.); andererseits die unglückliche Philomela (= ‚Freundin der Lieder‘!), der bei Ovid gegen Ende desselben 6. Buches, das mit Arachnes Geschichte beginnt, von dem Barbaren Tereus nach brutalster Vergewaltigung die Zunge herausgeschnitten worden war (6,555ff.). Dabei bringt Ransmayrs ‚Letzte Welt‘ die bei ihm taubstumme Arachne ebenso unmittelbar mit der bei Ovid stimmbegrenzten Echo in Verbindung<sup>666</sup> wie mit stimmbegabten, doch nach Ovid um ihre Sprachfähigkeit gebrachte Philomela.<sup>667</sup>

---

Spiegel der Formkunst‘); Esther Felicitas Gehlhoff, Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort – Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr. Paderborn u.a. 1999 (Modellanalysen: Literatur 28), spez. 105-111 (Echo), 137 (Struktur); Jochen Gindele, *Immer wieder anders und neu* – Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* und das Werk Ovids. Ansätze zu einem Vergleich. In: Manuel Baumbach (Hrsg.), *Tradita et inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*. Heidelberg 2000, 601-614; Carsten Lange, *Fantasie und Fantastik in Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt. Ein Unterrichtsmodell für den Deutschunterricht in der Oberstufe*. Frankfurt/M. u.a. 2009 (Beiträge zur Literatur- und Mediendidaktik 17), spez. 62-65, 84f. Vgl. auch Ballestra-Puech 2006, 376-384 (unter ‚Ovide métamorphosé‘).

<sup>664</sup> Ransmayr 1988, wie Anm. 663, 9 (nach 13 nicht identisch mit dem Vorort Trachila).

<sup>665</sup> Ransmayr 1988, wie Anm. 663, 292f.

<sup>666</sup> Ransmayr 1988, wie Anm. 663, 100f. (zur gemeinsamen Vorgeschichte); 193: „Seit mit Echo die einzige Stimme verlorengegangen war, über die Arachne jemals verfügt hatte, gab es in der eisernen Stadt niemand mehr, der ihr Fingeralphabet lesen konnte“; 198: „Echo hatte ein Buch der Steine beigelegt, Arachne ein Buch der Vögel. Er [Cotta] fragte sich, ob die *Metamorphosen* nicht von allem Anfang gedacht waren als eine große, von den Steinen bis zu den Wolken aufsteigende Geschichte der Natur.“ Weiteres zu Echo im Repertoire 299.

<sup>667</sup> Ransmayr 1988, wie Anm. 663, 273: „Vielleicht war die Frau stumm und sprach mit ebensolchen fliegenden Fingern wie die taube Weberin“. Weiteres zu Philomela im Repertoire 312f.

Im Gegensatz zu Arachnes Glanzrolle als geniale Künstlerin bei Ovid, aber auch zu den Vorerwartungen, die Arachnes Tapisserien in Echos Haus<sup>668</sup> und eine Äußerung Echos bei Cotta erweckten<sup>669</sup>, steht dann das morbide Kontrastprogramm in jener bedrückenden Szene, als Cotta Arachnes bescheidene Hütte auf einer Klippe am Nordrand der ‚eisernen Stadt‘ betritt und sie antrifft, wie sie mit ihren Spinnenhänden ihre nutzlose Arbeit verrichtet:<sup>670</sup>

Er fand die Alte in einer sonnigen, weißgetünchten Stube über die leeren Kettfäden des Webstuhls gebeugt, mit ihren von der Gicht gekrümmten Händen griff sie in diese Fäden wie in Saiten, bewegte dazu die Lippen und sah manchmal über den Brustbaum und die Schäfte des Webstuhls hinweg auf das Meer vor den weit geöffneten Fenstern [...]. Bereitwillig führte sie den Römer dann in einen stickigen, durch die geschlossenen Fensterläden völlig verdunkelten Raum. Als sie die Läden aufstieß, erhob sich draußen das ohrenbetäubende Gezeter der Möwen, die ihren Fraß erwarteten; die Schatten der vielen Vogelschwinge irrt über den Steinboden und über alles Gerümpel, mit dem dieser Raum vollgestellt war. Vom plötzlichen Lichteinfall geblendet, sah Cotta zunächst nur mit Tüchern und Decken verhängte Möbel, an die Wand gelehnte Ruder, leere Korbflaschen, einen zerfetzten Paravent – dann erst die zwischen Kisten, Papierstapeln und Truhen abgelegten, zusammengerollten Teppiche, manche kaum breiter als ein Handtuch, andere ihrer Länge wegen geknickt und gewiß zu groß für irgendeine Wand der eisernen Stadt; verrottet schienen die meisten, durchtränkt von der Feuchtigkeit der unverputzten Mauer und vom Schimmel weiß gefleckt. Es mußten dreißig, vierzig oder mehr Rollen sein, die Arachne hier achtlos wie morsche Prügel bewahrte; allein Echo wäre imstande gewesen, die Erklärung dafür zu verstehen und dem Römer zu übersetzen, daß für die Taubstumme ein Teppich nur so lange von Wert war, so lange er wuchs und eingespannt blieb in das Gerüst der Bäume und Schäfte ihres Webstuhls.

Dem großartigen Unikat aus dem mythischen Wettbewerb mit der Göttin, einem künstlerisch perfekten Musterstück, das, an bekannten mythischen Figuren und pikanten erotischen Geschichten überreich, in Kreativität, Originalität und Progressivität der Erfindung seinesgleichen suchte, steht hier ein skurriles Sammelsurium von einförmigen Produkten aus Arachnes Werkstatt gegenüber, die nur die leere Weite eines mehr oder weniger bewölkten Himmels zeigen – und Vögel, immer wieder Vögel.<sup>671</sup> Diese seltsamen Werkstücke<sup>672</sup>, auf den ersten Blick fast beliebig und im Einzelnen kaum von bestimmbarer Identität, vom Zustand her mehr oder weniger schon verrottet oder verschimmelt, gehen in ihrer erbärmlichen Umgebung einem sicheren Untergang entgegen, vergänglich wie all jene eher zufällig entstehenden Spinnennetze, die (so schon seit dem *Mythographus Vaticanus I*)<sup>673</sup> aus der ebenso end- wie nutzlosen Tätigkeit einer einstmals genialen Weberin hervorgingen.

Was den außerliterarischen Bereich der Moderne betrifft, stellen mehrere Rezeptionsbelege aus dem Bereich des modernen Balletts eine gewisse Kuriosität dar.<sup>674</sup> So wurde nach einem Konzept von Gilbert de Voisins mit der Musik von Albert Roussel das Ballett *Le festin*

---

<sup>668</sup> Ransmayr 1988, wie Anm. 663, 104: „Echo [...] hatte die Tapisserien vom Staub eines ganzen Jahres befreit und den Behängen damit ihre leuchtenden Farben wiedergegeben [...], die von einer solchen Eindringlichkeit waren, dass Cotta noch im Kerzenlicht der folgenden Nacht glaubte, es sei allein die Kraft dieser Farben, die ihn nicht müde werden und nicht schlafen ließ.“ Zu entsprechenden Vorgaben: Vollstedt 1998, wie Anm. 663, 114.

<sup>669</sup> Ransmayr 1988, wie Anm. 663, 155: „...ihr sei der Webrahmen ein von Kettfäden vergittertes Fenster in eine grellbunte, lautlose Welt“. Vgl. schon 154: „...in den fein gewirkten Bildern“.

<sup>670</sup> Ransmayr 1988, wie Anm. 663, 192/194f.

<sup>671</sup> Ransmayr 1988, wie Anm. 663, 196: „... daß an diesen Panoramen nicht die Erde oder das Meer das Bedeutsame war, sondern der Himmel, – auf allen Tapisserien der Himmel, leer, blau, bewölkt oder stürmisch verhangen, immer aber belebt, gemustert von Vögeln im Flug und unterteilt von ihren Schwärmen.“

<sup>672</sup> Für mich nicht nachvollziehbar die Beurteilung: „Arachnes Teppiche stellen eine paradiesartige Welt dar, die zum Träumen einlädt“ (Lange 2009, wie Anm. 663, 84).

<sup>673</sup> Zu diesem Aspekt schon S. 45 (*Mythographus Vaticanus I*), S. 105 (*Mythographus Vaticanus II*), S. 126 (Erasmus von Rotterdam) u.a.

<sup>674</sup> Überblick: Ballestra-Puech 2006, 213-216 („Ballets arachnéens“).

*d'Araignée* am 3. April 1913 in Paris (Théâtre des Arts) uraufgeführt<sup>675</sup>; zu den verschiedenen Neuaufnahmen gehörte eine Aufführung unter dem Titel *The Spider's Banquet* (London 1944) mit der Choreographie von Andrée Howard.<sup>676</sup> In jüngerer Zeit (1968) legte Alfred Koerppen (geb. 1926) unter dem Titel *Arachne* eine Ballettmusik vor.<sup>677</sup>

Zu den seltenen Belegen des Stoffes in der Bildenden Kunst der Moderne gehört die Stahlskulptur *Arachne* (1956) des amerikanischen Bildhauers Richard Hunt (geb. 1935).<sup>678</sup> Weiterhin schuf der italienische Maler Giorgio de *Chirico* (1888-1978), der unter den ‚Klassikern‘ der modernen Kunst wohl die intensivste Antikenrezeption aufweist, in seinem Spätwerk eine Serie recht konventioneller Aquarelle zu verschiedenen Mythenthemen. In seinem Entwurf *Metamorfosi di Aracne* (1961)<sup>679</sup> fliegt links die gewappnete Göttin vor wolkigem Hintergrund mit einer Lanze in der Rechten auf die kleine Weberin zu, die im Mittelgrund vor niedriger Architekturkulisse am Boden liegt, den Blick auf die Angreiferin gerichtet, die Rechte abwehrend erhoben. Die Darstellung ergänzen im Vordergrund ein Gestell, das einen Webstuhl assoziiert, ein großes Netz mit Spinne und ein gleichgroßes Netz aus Spinnweben sowie weitere, nach außen gehenden Linien am Boden. Die gewaltsame Aktion der Göttin gegen die unterlegene Sterbliche lässt keinen Zweifel am Ausgang des Geschehens; doch weckt sie zugleich Sympathie und Mitleid mit der Unterlegenen.

In jüngster Zeit gibt es zur Arachnegeschichte verschiedenste Buchillustrationen<sup>680</sup>, unter denen ein ebenso witziges wie karikierendes Rezeptionsdokument den Abschluss bilden mag. Zu Texten von Walter Foitzick illustrierte die Münchener Künstlerin Franziska Bilek (1906-1991), Tochter eines Schneidermeisters aus Böhmen, in dem launigen Bändchen *Heiterer Olymp* (1940/1962) neben zahlreichen anderen antiken Mythen auch die Geschichte von Athene/Minerva und Arachne. Kurioser Ausgangspunkt war dabei der folgende Text:<sup>681</sup>

ARACHNE, DIE SPINNE. Da gab es einmal eine gewisse Arachne, die war Meisterschülerin in der Webschule der Göttin Athena. Eine begabte Person. Aber wie es manchmal auf Kunstschulen geht, so glaubte auch Arachne, an Talent ihrer Meisterin überlegen zu sein, und bei einem Wettbewerb in Textilien fertigte sie einen Gobelin, auf dem sie das Leben im Olymp sehr kritisch darstellte. Das konnte sich die Anstaltsleiterin Athena nicht gefallen lassen, und zur Strafe verwandelte sie Arachne in eine giftige Spinne. So, jetzt konnte sie zeigen, was sie in der Textilbranche leistete.

Bemerkenswert an diesem säkularisierten Beleg ist die Tatsache, dass der Gobelin, der angeblich die Strafaktion auslöste, nicht in einem Wettbewerb zwischen ‚Meisterschülerin‘ und ‚Anstaltsleiterin‘ zustande kam, dafür aber die mythenkritische Darstellung der Verhältnisse im Olymp, also Ovids *caelestia crimina* (6,131), Anlass zu der rigorosen Bestrafung war. Bileks witziger Kontrastentwurf (**Abb. 49**) bietet rechts im Vordergrund die walkürenhafte ‚Anstaltsleiterin‘ von hinten, ebenso groß wie breit und dominierend, mit dem üblichen Helm auf dem Kopf, die Arme empört in die Seite gestemmt, beim Fixieren der schon zur Spinne verwandelten ‚Meisterschülerin‘. Diese kauert, eindeutig als Opfer, im Zentrum ihres Netzes nieder und vergießt bittere Tränen über die von ihr als ungerecht empfundene Behandlung – ganz ähnlich wie ihr mythisches Vorbild, das sich in der Ovidversion als Protest in einer Mischung von Trotz und Renitenz sogar aufhängte.

---

<sup>675</sup> Vgl. Ballestra-Puech 2006, 214f.

<sup>676</sup> Vgl. OGCM 1993, 186.

<sup>677</sup> Vgl. OGCM 1993, 186.

<sup>678</sup> Edelstahl (76) New York, Museum of Modern Art, no. 5.57: Alfred H. Barr Jr., *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967*. New York 1977, 551 (ohne Abb.); OGCM 1993, 186.

<sup>679</sup> Aquarell (25x35) 1961. Roma, Coll. Dell'IRI: IRIARTE. *Antico e moderno nelle collezioni del Gruppo IRI*. Milano 1989, 147 no. V.9. Fehlt in OGCM.

<sup>680</sup> Zahlreiche weitere aktuelle Bildbelege findet sich bei Google wiederum unter ‚Bilder zu Arachne‘.

<sup>681</sup> *Heiterer Olymp*. Gezeichnet von Franziska Bilek. Beschrieben von Walter Foitzick. Gütersloh 1962 (1. Aufl. Stuttgart 1940), 39.

## 6. Die Dominanz des moralisierenden Ansatzes als Fazit der Arachnerezeption

Als Fazit aus der literarischen wie bildlichen Gesamtrezeption des Arachnemythos ergibt sich ein erstaunlicher Tatbestand: Das narrativ-moralisierende Verständnis aus der hellenistischen Grundform, in der Arachne als warnendes Musterbeispiel menschlicher Selbstüberhebung gegenüber dem Göttlichen wohl noch ganz in den traditionellen Vorstellungen der frühgriechischen Mythoskonzeption blieb, dominiert speziell von der Spätantike bis zum Ende des *ancien régime* eindeutig. Nur wenig Beachtung findet demgegenüber der kreative Neuansatz Ovids, speziell aufgrund seiner deskriptiven Ausgestaltung des Wettbewerbs in Arachne die geniale Symbolfigur eines aufgeklärten, im Wesentlichen sich selbst verantwortlichen dichterischen Bewusstseins zu sehen, mit der Möglichkeit, dass den Dichter und sein dichterisches Geschöpf das gemeinsame Schicksal verband, dank seiner Genialität (*ingenium*) zu triumphieren und zugleich zu scheitern.<sup>682</sup>

Dass der moralisierende Ansatz in der gesamten Rezeption so viel mehr Nachfolger gefunden hat als der ‚emanzipierte‘ Neuansatz der Ovidversion, liegt natürlich auch daran, dass die traditionellen Vorgaben im Ovidtext (z.B. *fatis intendit Arachnes* 5; 24f.; 37-42; *in sua fata ruit* 51; *pro tam furialibus ausis* 84) auf den ersten Blick dominieren und sich erst bei genauerer Analyse der mythischen Motivparallelen, der Reihenfolge der Präsentation und der eingehenden Beschreibung beider Musterstücke jener überraschende Ausgang eröffnet (*non illud Pallas, non illud carpere Livor possit opus* 129f.), den Ovid als Erfolg Arachnes zusammenfasst (*successus* 130) und damit die konventionelle Vorgabe entscheidend relativiert, nicht zuletzt durch die menschlich indiskutable Reaktion der göttlichen Kontrahentin (131-133).

Dass im Gesamtverlauf der Verfasser des *Ovide moralisé*, Christine de Pizan oder auch Hans Sachs die Geschichte so eindeutig ‚moralisieren‘, überrascht weniger als die Tatsache, dass auch Giovanni Boccaccio dieses angepasste Verständnis zeigt und sich der große Landshuter Bildzyklus eher an den Nachbarräumen als am spezifischen Textverständnis der Ovidversion orientiert. Immerhin wird hier die deskriptive Komponente (speziell aus Arachnes Teppich) ähnlich stark berücksichtigt wie in der Ekphrasis zum Thema ‚Loves of the Gods‘ im 3. Buch von Edmund Spensers *The Faerie Queene*, im Illustrationszyklus von Johann Ulrich Krauss und ansatzweise auch in den Gemälden von Rubens und Velásquez. Was allerdings Spenser betrifft, so lässt seine originelle Neufassung der Arachnegeschichte im Epyllion *Muiopotmos* den dichterischen Instinkt für Ovids *ingenium* nicht weniger vermissen als die Behandlung des Stoffes bei seinen literarischen Zeitgenossen und Nachfolgern. Eine entscheidende Rolle spielt dabei z.B. für Fénelon das Prinzip ‚Macht der Bilder‘, das sich speziell seit 1550 aus den begleitenden Textillustrationen zu Ovids *Metamorphoses* und ihrer Konzentration auf das Finale der Geschichte ergibt.

**Wenn also insgesamt die moralisierende Gesamtlinie gegenüber den emanzipierten Ansätzen dominiert, so bestätigt dies zugleich die Sonderstellung Ovids schon in der frühen Rezeptionsgeschichte des Stoffes.** Diese Sonderstellung wurde allerdings in der weiteren Entwicklung eher selten gewürdigt, z.B. neben einem frühen Dantekommentar im Widmungsbrief zur Versübersetzung der *Metamorphoses* von François Habert und in der paraphrasierenden Übersetzung der Ovidversion von John Gay, ansatzweise auch bei Johann Wolfgang von Goethe, in jüngster Zeit immerhin bei Christoph Ransmayr und in verschiedenen Fachbeiträge der Klassischen Philologie. Insgesamt ist jedoch im Verlauf der Rezeptionsgeschichte dieses Stoffes die Gesamttendenz zu moralisierendem Interpretation viel ausgeprägter als der Sinn für dichterische Genialität.

---

<sup>682</sup> Vgl. Ovid, *Tristia* 2,2: *ingenio perii qui miser ipse meo*; 2,12: *ingenio est poena reperta meo*; 3,3,74: *ingenio perii Naso poeta meo*. Näheres zu diesem wesentlichen Aspekt schon auf S. 50f.

## LITERATUR (Auswahl)

- Albrecht 1994: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart (Reclam) 1994, zu Arachne 280-289
- Albrecht 2000: Michael von Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen*. Ovid-Interpretationen. Darmstadt 2000, zu Arachne 79-89
- Anderson 1972: *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10*. Edited, with Introduction and Commentary, by William S. Anderson. Oklahoma 1972, spez. 39-42/151-172
- Anderson 1977/88: P. Ovidii Nasonis *Metamorphoses*. Edited by William S. Anderson. Leipzig (Teubner) 1977 (Ndr. 1988), spez. 124-128
- Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève 2006 (Histoire des idées et critique littéraire 426)
- Bömer 1978: Franz Bömer, P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Kommentar. Buch VI-VII. Heidelberg 1976, 11-47, spez. 11f. (Stoff), 35-44 (Katalog Arachnes)
- Bömer/Schmitzer 2006: Franz Bömer, P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Kommentar. Addenda, Corrigenda, Indices. Teil 1: Addenda et Corrigenda [...] zusammengestellt durch Ulrich Schmitzer. Heidelberg 2006, 155-158, spez. 155 (Stoff), 157f. (Katalog Arachnes)
- Gabriela Brunner Ungricht, *Die Mensch-Tier-Verwandlung. Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bern (u.a.) 1998 (Europäische Hochschulschriften I/1, 1676)
- DNP: Der Neue Pauly 1 (1996) s.v. Arachne, 950 (Fritz Graf)
- Ebermeier 1999: Werner Ebermeier, *Von Arachne bis Zeuxis. Eine Einführung in die Bilder- und Sagenwelt der Stadtresidenz Herzog Ludwigs X. in Landshut. Ein Beitrag zum Thema Humanismus und Renaissance in der alten Herzogsstadt*. München 1999
- Ebermeier 2010: Werner Ebermeier, *Antike in Landshut. Antike Mythologie und Geschichte in der Bilderwelt der Landshuter Stadtresidenz*. Landshut 2010
- Enzyklopädie des Märchens 12 (2007) s.v. Spinne, 1053-1057 (Bernd Rieken)
- P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford 1990, zu Arachne 308-309
- Timothy Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore/London 1993, zu Arachne 86
- Otto Gruppe, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*. München 1906 (Handbuch der Klassischen Altertums-Wissenschaft 5,2), zu Arachne 1216 (mit A.1)
- Christine Harrauer/Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. Purkersdorf 9. Aufl. 2006, zu Arachne 66f.
- Byron Harries, *The spinner and the poet: Arachne in Ovid's Metamorphoses*. In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 216 N.S. 36, 1990, 64-82
- Gerhard Hojer (Hrsg.), *Der italienische Bau. Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landshut*. AK Stadtresidenz Landshut 1994
- Sarah Iles Johnston, *A New Web for Arachne*. In: *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Fritz Graf zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ueli Dill und Christine Walde. Berlin/New York 2009, 1-22
- Internet 2013: [www.latein-pagina.de/ovid/ovid\\_m6.htm](http://www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m6.htm) (Ovids *Metamorphosen*, Buch VI, reichhaltig mit Werken aus der Kunstgeschichte illustriert)
- Heinrich Krauss/Eva Uthemann, *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*. München 4. Aufl. 1998, spez. 29
- Helmuth Kronthaler, *Die Ausstattung der Landshuter Residenz unter Herzog Ludwig X. (1536-1543)*. München 1987 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 21)
- Marion Lausberg, *Archétypon tēs idias poiēseōs*. Zur Bildbeschreibung bei Ovid. In: *Boreas* 5, 1982, 112-123

Iris Lauterbach/Klaus Endemann/Christoph Luitpold Frommel (Hrsg.), Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung. München 1998 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 14)

LIMC 2 (1984) s.v. Arachne, 470-471 (János György Szilágyi)

Klaus Lindemann/Raimar Stefan Zons (Hrsg.), Lauter schwarze Spinnen. Spinnenmotive in der deutschen Literatur. Eine Sammlung: Bonn 1990 (Bouviere Bibliothek 9)

Hans-Karl Lücke/Susanne Lücke, Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbek 1999 (Rowohlt's Enzyklopädie), zu Arachne 106f.

Pamela Royston Macfie, Text and Textura. Spenser's Arachnean Art. In: David G. Allen/Robert A. White (Hrsg.), Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance. London/Toronto 1990, 88-96, spez. 89-91 (Ovid)

Felix Mader (Bearb.), Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbzirk Niederbayern. XVI. Stadt Landshut mit Einschluss der Trausnitz. München 1927, spez. 354-357, 426 (Residenz)

Nancy K. Miller, Arachnologies: The Woman, The Text and the Critic. In: ds. (Hrsg.), The Poetics of Gender. New York 1986, 270-295, spez. 286-288

Eric M. Moormann/Wilfried Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik. Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe 468), spez., 102-103

OGCM 1993: The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s. By Jane Davidson Reid. Oxford/New York 1993, zu Arachne 185-186

Andor Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Band II. Profane Darstellungen. Budapest 2. Aufl. 1974, zu Arachne 39

Viktor Pöschl, Arachne. In: Werner Schubert (Hrsg.), Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Frankfurt/M. (u.a.) 1999 (Studien zur klassischen Philologie 100), 423-429

Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Darstellung. Reinbek 1960 (rde 115/116; Ndr.1987: re 404), zu Arachne 86/88

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 1 (1937) s.v. Arachne, 900-901 (Betty Kurth)

Reinhardt 2010: Udo Reinhardt, Neptun, Enipeus und Tyro. Ein alter Textfehler in Ovids *Metamorphosen* (6,116-117). In: Rheinisches Museum N.F. 153, 2010, 43-53

Reinhardt 2011: Udo Reinhardt, Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch. Freiburg/Br. 2011 (Paradeigmata 14), zu Arachne 376-378

Reinhardt 2012: Udo Reinhardt, Mythen – Sagen – Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen. Freiburg/Br. 2012 (Paradeigmata 17)

Rieken 1995: Bernd Rieken, Die Spinne als Symbol in Volksdichtung und Literatur. In: Fabula 36, 1995, 187-204, spez. 188f.

Rieken 2003: Bernd Rieken, Arachne und ihre Schwestern. Eine Motivgeschichte der Spinne von den „Naturvölkermärchen“ bis zu den „Urban Legends“. Münster (u.a.) 2003

Herbert Jennings Rose, Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München 9. Aufl. 1997 (Ndr. der dt. Erstauflage 1955), zu Arachne 106

Max Rychner, Arachne. In: ds., Arachne, Aufsätze zur Literatur. Zürich 1957, 5-26

Lothar Spahlinger, Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids. Stuttgart, Leipzig: Teubner 1996 (Beiträge zur Altertumskunde 83), zu Arachne 62-81

Stierhof 1994: Horst H. Stierhof (Bearb.), Das Walnhaus. Der Italienische Bau der Stadtresidenz Landshut. AK Stadtresidenz Landshut 1994

Stierhof 1996: Horst H. Stierhof/Alfons Beckenbauer (Bearb.), Stadtresidenz Landshut. Amtlicher Führer, München 1996, zum Arachnezimmer 31f.

Egon Verheyen, Athena und Arachne. Ein kaum bekannter Zyklus in der Stadtresidenz zu Landshut. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 20, 1966, 85-96

Natalia Voulikh, Die Kunst und die Künstler in den Metamorphosen Ovids. In: Werner Schubert (Hrsg.), Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65.

Geburtstag. Frankfurt/M. (u.a.) 1999 (Studien zur klassischen Philologie 100), 431-438, spez. 434-437

Ingomar Weiler, *Der Agon im Mythos. Zur Einstellung der Griechen zum Wettkampf.* Darmstadt 1974 (Impulse der Forschung 16), zu Arachne 100-104

M.L. Welles, *Arachne's Tapestry. The transformation of myth in seventeenth-century Spain.* San Antonio 1986

## ABBILDUNGEN:

Die großzügige Genehmigung der Veröffentlichung (incl. Überlassung der Bildrechte) zum Arachnezimmers in Landshut durch die Bayerische Schlösserverwaltung verdanke ich der Vermittlung von Werner Ebermeier. Die übrigen Abbildungen beziehen sich nahezu ausschließlich auf Material, das bereits im LIMC publiziert ist, sowie auf druckgraphische Vorlagen aus der Sammlung der Universität Mannheim (Vermittlung durch Hermann Walter). Zur weiteren Klärung im Einzelfall steht ggfs. der Verlag zur Verfügung.

Cover: Verwandlung der Arachne. Holzschnitt aus Boccaccio, *De claris mulieribus*, Ulm 1473

Abb. 1: *Amores Iovis* u.a. Röm. Mosaik auf Italica 2. Jh. Sevilla, Casa della Contessa di Lebrija

Abb. 2: *Amores Iovis* u.a. Röm. Mosaik aus Palermo 1. H. 3. Jh.. Palermo, Mus. Reg. 2286

Abb. 3: *Amores Iovis* u.a. Röm. Mosaik aus Thysdrus 1. H. 3. Jh. El Jem/Tunesien, Museum F 44-46

Abb. 4: *Amores Iovis*. Röm. Mosaik aus Ouled Agla/Mauretanien 3./4. Jh. Algier, Nationalmuseum

Abb. 5: *Amores Iovis*. Röm. Mosaik aus Beirut Anf. 4. Jh. Chr. Beirut, Nationalmuseum

Abb. 6: Minerva erscheint Arachne. Landshut, Arachnezimmer (1542), Zentrales Deckenbild

Abb. 7ab: Minerva und Arachne am Webstuhl. Landshut, Arachnezimmer, Deckenbilder w 2/o 2

Abb. 8ab: Neptun und Minerva im Streit. Landshut, Arachnezimmer, Deckenbilder w1/w 3

Abb. 9: Versteinigung von Haimos und Rhodope. Arachnezimmer, Wandlünette N 1

Abb. 10: Verwandlung der Pygmäenmutter zum Kranich. Arachnezimmer, Deckenbild s 3

Abb. 11: Kinyras trauert auf den Tempelstufen. Arachnezimmer, Deckenbild n 1

Abb. 12: Iuppiter als Schwan bei Leda: Landshut, Arachnezimmer, Wandlünette N 2

Abb. 13: Iuppiter als Stier bei Europa. Landshut, Arachnezimmer, Wandlünette N 3

Abb. 14: Iuppiter als Amphitryon bei Alkmene. Arachnezimmer, Wandlünette O 1

Abb. 15: Iuppiter als Goldregen bei Danaë. Arachnezimmer, Wandlünette O 2

Abb. 16: Iuppiter als Feuer bei Aigina. Arachnezimmer, Wandlünette S 3

Abb. 17: Iuppiter als Satyr bei Antiope. Arachnezimmer, Deckenbild o 1

Abb. 18: Neptun als Stier bei Melanippe. Arachnezimmer, Deckenbild s 1

Abb. 19: Neptun als Flussgott Epineus bei Tyro. Arachnezimmer, Deckenbild o 3

Abb. 20: Neptun als Delphin bei Melantho. Arachnezimmer, Deckenbild n 3

Abb. 21: Neptun als Widder bei Theophane. Arachnezimmer, Wandlünette O 3

Abb. 22: Saturn als Hengst bei Philyra. Arachnezimmer, Deckenbild s 2

Abb. 23: Minerva straft Arachne. Arachnezimmer, Wandlünette W 1

Abb. 24: Arachne hängt sich auf. Arachnezimmer, Wandlünette W 2

Abb. 25: Arachne in Spinne verwandelt. Arachnezimmer, Wandlünette W 3

Abb. 26: Gian Giacomo Caraglio (nach Perino del Vaga), Giove e Antiope. Kupferstich um 1527

Abb. 27: Gian Giacomo Caraglio (nach Perino del Vaga), Giove e Egina. Kupferstich um 1527

Abb. 28: Gian Giacomo Caraglio (nach Perino del Vaga), Saturno e Filira. Kupferstich um 1527

Abb. 29: Gian Giacomo Caraglio (nach Perino del Vaga), Bacco ed Erigone. Kupferstich um 1527

Abb. 30: Bernard Lépicicé, Jupiter et Junon. Kupferstich 1729 (nach Cartone um 1530/40)

Abb. 31: Bernard Lépicicé, Jupiter et Io. Kupferstich 1729 (nach Cartone um 1530/40)

Abb. 32: Jean Haussart, Jupiter et Sémèle. Kupferstich 1729 (nach Cartone um 1530/40)

Abb. 33: Jean Baptiste de Poilly, Jupiter et Danaë. Kupferstich 1729 (nach Cartone um 1530/40)

Abb. 34: Nicolas Tardieu, Jupiter et Alcmène. Kupferstich 1729 (nach Cartone um 1530/40)

Abb. 35: Giulio Romano, Ratto di Europa. Zeichnung um 1530/40? Paris, Pb

Abb. 36: Giulio Romano, Leda e il cigno. Zeichnung um 1530/40? Firenze, Uffizi inv. 577E

Abb. 37: Bertani (u.a.), Giove e Egina. Fresko Mantova, Pal. Ducale, Camera degli Amore di Giove

Abb. 38: Amori di Giove. Leinenstickerei um 1580. Frankfurt/M., Museum für angewandte Kunst  
Abb. 39: Friedrich Sustris, Arachneszenen. Deckenbild 1574/78. Burg Trausnitz, Kleines Kabinett  
Abb. 40: Bestrafung der Arachne? Marmorrelief Rom, Nervaforum vor 97 n.Chr.  
Abb. 41: Arachneszenen. Holzschnitt (Bible de poètes; Antoine Vérard) Paris 1498  
Abb. 42: Arachneszenen. Miniatur zu Ovids *Metamorphoses* (lat. Text; Brügge) um 1495. Holkham Hall, MS. 324  
Abb. 43: Arachneszenen. Holzschnitt (Text von Raphael Regius) Lyon 1510/14  
Abb. 44: Arachneszenen. Holzschnitt (Text von Jörg Wickram) Mainz 1545  
Abb. 45: Giacomo Franco, Szenen aus Ovids *Metamorphoses*, Buch 6. Radierung Venezia 1584  
Abb. 46: Antonio Tempesta, Arachne in Spinne verwandelt. Radierung Amsterdam 1606  
Abb. 47: Sebastien Leclerc u.a., Arachne in Spinne verwandelt. Radierung Paris 1676  
Abb. 48: Peter Cornelius, Athena lehrt die Weberei. Gemälde 1807/08. Düsseldorf, Kunstmuseum  
Abb. 49: Franziska Bilek, Athene und Arachne. Buchillustration 1940/1962

#### SCHEMATA IM TEXT:

S. 79: Landshut, Stadtresidenz (Grundriss zum Gesamtkomplex); nach Stierhof 1996, Anhang.  
S. 87: Landshut, Arachnezimmer (Gesamtschema des Bildprogramms); nach Stierhof 1996, 32.

## REGISTER

Die Register dienen der effektiven Benutzung des Buches. Den ausgewählten Stichwörtern (wichtige in **Fett**druck) folgt jeweils die Angabe zu Textseite(n), bei Zusatz<sup>o</sup> zu Textseite/Anmerkungen. Markierung mit **Fett-Kursivdruck** weist auf eine für das Stichwort zentrale Textpassage.

### (a) PERSONEN, ORTE UND EREIGNISSE

Die Stichwörter zum antiken Mythos sind vollständig berücksichtigt (durchweg unter griechischer Namensform), zu anderen Bereichen nur in Auswahl.

- Abydos: 36,  
Acheloos: 32, 68f.,  
Achill: 30, 160,  
Admet: 37, 58, 151,  
Adonis: 55, 136,  
Aglauros: 107°, 140°, 144,  
Aiakos: 30, 32, 56, 68, 69,  
Aias, Großer: 17, 30  
Aigaion: 74,  
**Aigina**: 25, 26, **30**, 32, 46, 53, 54, 55, 56, 58, 67, 68, 84, 88, **96**, 97, **106**, 107, **134**, 151,  
Aineias/Aeneas: 110, 113, 160,  
Aiolos I: 33, 34, 38, 46, 46°, 65, 84, 135,  
Aiolos II: 33,  
Aithousa: 65, 70, 75,  
Akontios-Kydippe: 8,  
Akrasia: 153,  
Akrisios: 29, 46, 52, 68, 99, 103,  
Aktaion: 9, 15, 137,  
Alcina: 146  
Alexander d.Gr.: 56, 120,  
Alkestis: 58  
Alkidike: 22  
**Alkmene**: 25, **28**, 32, 36, 46, 52, 53°, 55, 56, 56°, 58, 60, 63, 66f., 68, 68°, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 83, **103**, 107, 108, 109, **134**, 151,  
Alkyone: 36f., 64f., 70, 76,  
Aloaden: 33, 34, 119°, 152,  
Aloeus: 33, 34,  
Alope: 18, 64f., 71, 75f.,  
Alpheios: 11, 34,  
Althaia: 9, 69,  
Althea: 165,  
Amaltheia (Phokos): 68f., 75,  
Amaltheia (Zeus): 69,  
Amor/Amorino s. Eros  
Amphion-Zethos: 27, 32, 63, 68, 89,  
Amphitrite: 35, 64f., 69, 70, 76, 107°,  
Amphitryon: 25, **28**, 36, 46, 52, 60, 68, 68°, 69, 71, 73, 83, 103, 107, 108, 134,  
Amyklas: 66,  
Amymone: 36f., 53, 64, 70, 75,  
Anchinoos: 68f.,  
Anchises: 55,  
Andromeda: 17, 29, 69,  
Antigone (Laomedon): **21f.**, 82, 91, **133**,  
**Antiope**: 25, **27f.**, 30, 32, 46, 53°, 54, 55, 56, 60, 61, 61°, 62, 63, 68, 71, 73, 74, 75f., 77°, 84, 90, 91, **96**, 97, 106, 107°, 108, 109, 134, 151,  
Antoninus Pius: 146,  
**Aphrodite/Venus**: 12, 22, 36, 45, 52, 55, 67, 68, 70, 96, 101, 107°, 113, 117, 117°, 136, 152, 153, 155°, 160,  
**Apollo(n)**: 11, 12, 14, 17, **18f.**, 20, 22, 26, 35, **37f.**, 38, 40, 41, 42, 46, 60, 63, 64f., **65f.**, 67, 68, 69, 70, **70f.**, 72, 74f., **75f.**, 85, 85°, 89, 96, 107°, 108, 109, 110, 115, 120, 128, 131, 135, 138, 140, 141°, 143, **151f.**, 166, 167,  
**Arachne**: 5, 10, **11-51**, **50f.** (Ovid), **52-77** (Katalog), 57f., 80f., 82-86, 86, 88-90, 91-94, 108, **110f.**, **111-128** (Antike/Mittelalter), **128-161** (Renaissance/Barock), 128-133 (Illustrationszyklen), **161-167** (Klassizismus/19. Jh.), **167-173** (Moderne/Postmoderne)  
Aragoll: 154-156, 167,  
Araneola: 57f.  
Areion: 35,  
Ares/Mars: 38, 52, 66, 96, 107°, 113, 152, 155°, 160,  
Aresfelsen: 20  
Arethousa: 11,  
Argonauten: 13, 34, 35, 168,  
Argos (Riese): 140°  
Argos (Stadt): 36, 53, 99, 103  
Ariadne: 8, 61, 107°, 109, 166°  
Ariane: 166f.,  
Arkas: 59, 68, 69,  
Arne: 33, 152,  
Arsinoë: 65f., 70, 75,  
**Artemis/Diana**: 9, 12, 22, 26, 32, 58, 60, 63, 69, 70, 72, 74, 74°, 75, 82, 89, 96, 97f., 102, 108, 110, 137, 151,

Asklepios: 66, 74f.,  
Asopos: 27, 30, 32, 46, 68, 84, 96, 106, 107,  
Assyrien: 23  
**Asterië**: 25, **26**, 27, 32, 37, 46, 53, 54, 55, 58,  
64, 67, 71, 75, 82, 91, 107, 117, **134**, 151,  
153f.,  
Atē: 24, 43,  
Athamas: 66, 151,  
Athen/Attika: 20f., 38, 44, 57, 81f., 93, 112,  
115, 117, 154, 160,  
**Athene/Minerva**: 5, 10, **11-51**, 18, 20f., 39,  
40, 44, **50f.** (Ovid), 52, 57f., 68, 74, 80-82, 86,  
88-90, 91-94, 105, 107°, 108, **110f.**, 112-119,  
120, 121-127, 128-133, 136-141, 142-146,  
**145**, 146-149, 153-156, 157-159, **160f.**, 161,  
163f., 166, 167, 168f., 171, 173, 174,  
Atlas: 65, 66, 72,  
Attika s. Athen  
Augustus: 8, 9, **50f.**  
Aurora s. Eos  
Autolykos: 65,  
Bacchus s. Dionysos  
Battos: 9,  
Baukis s. Philemon  
Bellerophon: 56, 60, 73, 110,  
Belos: 69,  
Benthesikyme: 65,  
Beroë: 10, 14, 102,  
Bisaltes: 33, 34f., 36, 46, 85, 90, 91, 115,  
151f.,  
Boiotos: 33,  
Boreas: 65, 71, 109, 167,  
Britomartis: 150, 152,  
Ceres s. Demeter  
Chariten/Grazien: 52,  
Charles IV.: 148  
Cheiron: 33, 37, 39, 46, 158°,  
Chimaira: 60,  
Chione (Boreas): 64f., 71, 75f.,  
Chione (Daidalion): 38,  
Christus: 10, 66f., 116, 118,  
Chrysaor: 35,  
Clarion: 153-156, 167,  
Cotta: 171f.  
Daidalion: 38, 65,  
**Danaë**: 25, **29-30**, 32, 46, 52f., 53°, 54, 55, 56,  
56°, 57, 57°, 58, 59, 60, 62, 63, 66f., 68, 69,  
71, 72, 73, 74, 75f., 75°, 76f., 77°, 83, 85, 88,  
96, **99f.**, 99°, **102f.**, **106**, 108, 109, 117, 134,  
151, 156,  
Danaos: 36, 58, 65,  
Daphne: 65f., 70f., 75, 96, 107°, 108, 109, 140,  
151, 167,  
Daphne (Ebers): 165  
Dardanos: 72,  
Dareios III. (Perser): 120

Deianeira: 96,  
Delphos: 35,  
**Demeter/Ceres**: 22, 31, 33, **35**, 36, 39, 46,  
52f., 55, 59, 61, 64, 66, 67, 72, 75, 84, 85°, 96,  
107, 124, **135**, 152,  
Deo s. Demeter  
Desmontes: 33  
Deukalion: 35, 152,  
Dia: 32, 39, 52, 55, 56,  
Diana s. Artemis  
Dido: 110, 148,  
Diespiter: 70  
Dike: 69f.  
Dione: 67, 68, 70,  
**Dionysos/Bacchus**: 19, 31, 37, **38f.**, 39, 40,  
46, 52, 59, 63, 67, 68, 70, 74f., 85, 96, 97,  
107°, 115, 118, 120, 135, 152,  
Dioskuren: 63, 68, 69, 70. 74f., 104, 108, 109,  
109°, 168,  
Diktyнна s. Artemis  
Doris: 96,  
Dryope: 38  
Dryops: 38  
Echo: 171f., 171°  
Edomnis: 45, 112,  
Eileithyia: 52, 68,  
Elektra (Titanin): 72,  
Elektryon: 28, 46, 52, 68, 68°, 107,  
Eleuthēr: 65,  
Elis: 34,  
Elisabeth I.: 151  
Endymion: 68,  
Enipeus: 33, 34, 36, 46, 59, 60, 84, 135,  
Eos/Aurora: 55, 170  
Ephialtes s. Aloaden  
Ephyra: 57,  
Epopeus: 33,  
**Erigone**: 37, **38f.**, 40, 46, 85, 96, **97**, 109°,  
115, 118, **135**, 152,  
Erinys/Erinyen: 35,  
Eros/Amor/Amorino: 36, 53, 54, 55, 56°, 68,  
**96f.**, 99, 100, 102, 104, 106, 132, 134-136,  
146, **152** (Cupid), 154,  
Euēnos: 65, 71,  
Euhippe: 33  
Eumolpos: 65,  
Euphues: 150,  
**Europa**: **25f.**, 29, 32, 33, 37, 46, 52f., 53, 53°,  
54, 55, 56, 57, 57°, 58, 60, 61, 62, 63, 66f., 68,  
71, 72, 73, 74, 75f., 76f., 83, 85, 88, 93, 94, 96,  
**104**, **105**, 107, 109, 115, 117, 119, 134, **141**,  
**143**, 151, 154, 156, 157, 167, 169,  
Eurotas: 27, 53, 83, 100, 104, 106.  
Eurydike (Orpheus): 57,  
Eurymedousa: 32, 68f., 71,  
Eurynome (Persien): 38,

Eurynome (Titanin): 52,  
Eurystheus: 24,  
Falstaff, Sir: 156f.  
*fata Troiae*: 45°  
Federico II. Gonzaga: 95, 98f.,  
Flora: 61,  
Gaia: 66,  
Galatea: 59,  
**Ganymed**: 26, 32, 53, 54, 55, 56, 56°, 57°, 59,  
60, 61, 62, 63, 64, 67, 69, 70, 72f., 73, 74, 75f.,  
76f., 77°, 91, **98f.**, **104f.**, **105**, 109, 151f., 156,  
Gargaron (Troas): 52, 101,  
Gerana: 22, 82, 91, 133,  
Geryon: 120,  
Giganten: 138, 160,  
Goldener Widder: 35, 151,  
Goldenes Zeitalter: 76f.,  
Gorgone(n) s. Medousa  
Gott(vater): 66, 92, 93f., 117, 122, 123, 147,  
Grazien s. Chariten  
Greif: 60,  
Guyon, Sir: 152f.,  
Hades/Pluto: 11, 22, 67, 68, 96, 107°,  
Haimos-Rhodope: 21, **22**, 82, 91, **133**,  
Hebe: 52, 68,  
Hekabe: 110,  
Hekate: 41f., 86, 125, 144°,  
Hekation: 36,  
Hekatoncheiren: 74,  
Helena: 8, 26, 27, 32, 53, 54, 57, 63, 68, 69,  
90, 104,  
Heliaden: 64,  
Helle: 151, 151°  
Hellespont: 36,  
Henri II: 147,  
**Hephaistos/Vulcanus**: 32, 57, 68, 70, 96,  
107°, 113, 155°, 160, 164, 168,  
**Hera/Iuno**: 9, 10, 14, 17, 19, 21, 22, 24, 30,  
52f., 54, 66, 67f., 70, 72, 73, 74f., 76, 77, 82,  
91, 98, **101f.**, 102, 103, 109, 117, 117°, 133f.,  
140°, 145, 156, 171,  
**Herakles**: 13, 24, 28, 32, 37, 52, 56, 63, 66,  
68, 69, 70, 74f., 75, 96, 103, 105, 107°,  
XX138,  
Herakles am Scheideweg: 17, 114,  
**Hermes/Merkur**: 9, 38, 52, 68, 70, 74f., 96,  
103, 105, 107°, 140°,  
Hermon: 165f.,  
Hērō-Leandros: 8, 36, 65, 156,  
Hersaios: 68f.,  
Herse: 96, 140°,  
Himalia: 68f.,  
Hippokamp: 135, 151,  
Hippochoë: 64f., 70, 75,  
Hippochoon: 18  
Hölzernes Pferd: 90,

Hopleus: 33,  
Horen: 52, 70,  
Hure von Babylon: 117°  
Hyakinthos: 96, 151,  
Hypaipa: 12, 13, 32, 46, 121,  
Hypermnestra: 58,  
Hypsipyle (Ikarios): 65f., 70, 76,  
Hypsipyle (Thoas): 66,  
Ianus: 96,  
Iasion: 55, 72,  
Ida (Troas): 17, 52, 54, 101, 156,  
Idas: 65,  
Idmon: 12, 41, 45, 46, 112, 120, 121, 124f.,  
171,  
Ikarios: 38, 66,  
Ikaros (Sturz): 138, 167,  
Ilion s. Troia  
Inachos: 32, 98, 102,  
Invidia: 144,  
**Io**: 9, 32, 53, 53°, 55, 56, 59, 60, 75, 96, **97f.**,  
**98**, 98°, 99f., **102**, 109, 151°, 156,  
Iphianassa: 22,  
Iphimedeia: 33, 34, 119°, 135, 152,  
Iphinoë: 22  
Iris: 135  
Isis: 124  
Isse: 37, **38**, 46, 85, 151,  
Iuno s. Hera  
Iuppiter s. Zeus  
Ixion: 52, 56,  
Jahreszeiten: 59, 60, 61,  
Johannes (Evangelist): 117,  
Kadmos: 52, 68, 102, 144,  
**Kallisto**: 32, 53, 53°, 58, 59, 60, 68f., 69, 75,  
101°, 108, 109,  
Kalydonischer Eber: 13, 110  
Kalyke: 36f.,  
Kanake: 33, 34, 135,  
Karl V.: 99  
Kassiopeia: 17, 68f.,  
Kastor: 63, 68, 69, 70, 104,  
Kekrops: 20, 57,  
Kelaino: 36f.,  
Kephalos: 55,  
Kerkyon: 17, 65, 71,  
Kētō: 35  
Kinyras: 21, **23**, 37, 82, **134**,  
Kirke: 124  
Kithairon: 27, 61°,  
Kleitos (Eos): 55,  
Kleitos (Eurymedousa): 32, 71,  
Klostēr: 43, 44, 92, 112, 121,  
Klymene: 151,  
Klytaimnestra: 104,  
Koios: 26  
Kolophon: 12, 13, 121, 124, 171,

Korinth: 30, 57,  
Koronis: 151,  
Kreta: 64, 69, 117,  
Kretheus: 38,  
Kroisos: 90,  
Kronios: 68,  
**Kronos/Saturn**: 37, **39**, 40, 46, 63, 67, 68,  
70f., 74, 76f., 84, 85, 96f., 107°, 109°, 115,  
120, 135f., 145, 152, 158°,  
Kroumissa (Insel): 35,  
Kybele: 19, 64, 107°,  
Kydippe s. Akontios  
Kynosoura: 58, 69,  
Kyparissos: 151,  
Kypris s. Aphrodite  
Kytoros (Berg): 41  
Kytos: 68,  
Ladon: 30,  
Laïs: 58,  
Lamia: 68f., 75,  
Laodameia (Bellerophon): 56, 72f.,  
Laodike: 36f.,  
Laokoon: 110  
Laomedon: 21, 66,  
Leandros s. Hērō  
**Leda**: 25, 26, **27**, 29, 32, 35, 46, 53, 53°, 54,  
55, 56, 57, 57°, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66f.,  
68f., 69, 70, 72, 73, 74, 75f., 76f., 77°, 83, 85,  
88, 96, 99°, **100**, **104**, **106**, 108, 109, **134**, 151,  
157, 168f.,  
Ledscha: 165f.,  
Lemnos: 66,  
Lesbos: 38  
Leto/Latona: 12, 19, 26, 52f., 63, 64, 67, 70,  
72, 74f., 89,  
Leukippos: 65,  
Leukothea: 38  
Liber s. Dionysos  
Libyë: 69,  
Libyen (statt Lydien): 93, 112,  
Linos: 17,  
Livor: **41**, 145, 161, 174  
Louis XIV: 145, 160,  
Ludwig X. von Bayern: **78f.**, 78°, 89, 95,  
Lydien: 5, 10, 12f., 14f., 25, 41, 44, 45, 46, 75,  
90, 112, XX120, 170  
Lykaon: 68,  
Lykische Bauern: 11, 89, 131,  
Lynkeus: 58,  
Lysippe: 22  
Mänade(n): 10, 23, 60, 61, 84,  
Maia: 52, 67, 70, 74f.,  
Makareus: 37, 38, 46,  
Mammon: 152,  
Maria: 30, 67, 117  
Marpessa: 65, 70f., 76,

Mars s. Ares  
**Marsyas**: 7, 11, 14, **18-19**, 20, 41, 42, 89, 128,  
131, 139, 143,  
Medeia: 8  
Medousa/Medusenhaupt: 33, **35**, 36f., 46, 84,  
135, 152, 155, 158°, 168, 169,  
Melanippe: **33**, 46, 64, 70, 75, 84, **135**, 152,  
Melantho: 33, **35f.**, 37, 46, 84, 109°, **135**, 152,  
Meleagros: 110,  
Menelaos: 53, 54,  
Mentor: 160,  
Merkur s. Hermes  
Mētis: 52, 67,  
Metope: 30  
Midas/Midasurteil: 17, 29, 42, 141°,  
Minerva s. Athene  
Minos: 32, 52, 53, 63, 68,  
**Mnemosyne**: 25, **30-31**, 32, 46, 52, 58, 63, 68,  
70, 82, 107, 108, **134**, 151,  
Moiren: 52,  
**Musen**: 8, 11, 12, 17, 18, 19, 30, 31, 42, 52,  
63, 68, 70, 105, 140, 154°, 159, 160, 164,  
Mykene: 28  
Myrmidon: 32, 68f., 71,  
Myrrha: 9, 110,  
Myrtilos: 165f.,  
Mysien: 36, 168,  
Nauplios I: 36, 65,  
Naxos: 61, 166°  
Neleus: 34, 46°,  
Nemesis: 26, 27, 32, 35, 67, 68f., 75, 153°,  
Neoptolemos (Molossier): 56,  
Neptun s. Poseidon  
Nereide(n): 17, 135, 154  
Nereus II: 33  
Nike/Victoria: 20,  
**Niobe/Niobiden**: 11, 12, 50, 89, 110, 120, 128,  
129, 131, 141°,  
Nykteus: 27, 46, 68, 96,  
Nympe(n): 12, 13, 14, 15, 19, 93, 129, 130,  
152, 153, 161,  
Nysa: 19  
Nyx: 69  
Odysseus: 17,  
Oinoë: 22, 82, 91, 133,  
Oinomaos: 66,  
Oinone (Insel) = Aigina: 30  
Okeanos: 39, 46, 68, 96,  
**Olymp**: 20, 24, 55, 60, 70, 74, 75, 77, 99, 102,  
104, 105, 117, 156, XX  
Olympias: 56,  
Olympier: 20, 37, 64, 65, 70, 71, 74, 81, 117,  
145, 156, 165, 171,  
Omphale: 75, 107°,  
Orchamos: 38,  
Oreithyia: 65, 109, 167,

Orion: 22  
Orpheus: 10, 23, 57, 159,  
Ortygia = Delos: 26, 64,  
Ōtos s. Aloaden  
Ouranos: 30, 63, 67, 68, 74,  
Paktōlos: 12, 13, 15, 19, 93,  
Palamedes: 36,  
Paliken: 68f.,  
Pan(e): 17, 42, 96, 107°, 109, 135, 167,  
Pandion: 66,  
Paris: 8, 17, 53, 54,  
Parisurteil: 17, 55, 90, 117, 117°,  
Parnass: 140, 145, 160,  
Parthenope: 57,  
Pasiphaë: 53, 57, 110,  
Pegasos: 33, 35, 46, 60, 152, 158°,  
Peirithoos: 32, 52, 56,  
Peleus: 30  
Pelias: 34, 46°,  
Pelops: 65,  
Peneios: 66,  
Penelope: 8. 57, 66, 129°, 137, 146, 162, 170,  
170°  
**Proserpina/Proserpina**: 11, 22, 25, **31**, 32,  
46, 52, 56, 58, 63, 64, 66f., 67, 68, 71, 72, 82,  
91, 96, 107, 107°, **134**, 151,  
Perses (Titan): 26,  
Perseus: 24, 28, 29, 32, 35, 52, 63, 68, 74f.,  
145,  
Phaëthon: 23, 64, 138, 151, 167,  
Phaidra: 8,  
Phalanx: 44, 112,  
Pherai: 37,  
Philammon: 65,  
Philemon-Baukis: 9, 110,  
Philipp II. (Makedone): 56,  
Philipp II. (Spanien): 143,  
Philoktet: 110  
Philomela s. Tereus  
Philonis s. Chione  
Philotas: 165f.,  
**Philyra**: 37, **39**, 40, 46, 71, 84, 85, **96f.**, 107°,  
109°, **135f.**, 152, 158°,  
Phoibe: 26,  
Phoinikien: 17, 25, 68f.  
Phoinix (Europa): 52, 68  
Phoinix (Kassiopeia): 68  
Phokos: 68f., 75,  
Phorkys: 35,  
Phrixos: 151,  
Phrygien: 13, 17, 41, 53, 64, 73  
Piëria: 30  
Piëriden: 11, 12, 17, 30, 42, 154°, 159,  
Pleiaden: 72,  
Pleione: 72,  
Pluto (Titanin): 55,

Plouton/Pluto s. Hades  
Polydeukes: 63, 68, 69, 70, 104,  
Polykrates: 90,  
Polyphem: 59,  
Polyxene: 110,  
Pomona (s. auch Vertumnus): 61,  
**Poseidon/Neptun**: 20f., 22, 31, **33-37**, 37, 38,  
39, 40, 46, 46°, 53, 59, 60, **64f.**, 66, 67, 69,  
**70f.**, **75f.**, 81f., **84f.**, 85°, 90f., 93f., 96, 107,  
107°, 109°, 115, 117, 120, **135**, 145, **151f.**,  
154, 160,  
Priamos: 22  
Proitiden: 17, **22**,  
Prokne s. Tereus  
Proserpina s. Persephone  
Proteus: **51**,  
Prothoë: 65f., 70f., 75  
Psyche: 96,  
Ptoios: 66,  
Pygmäen: 21, **22**,  
Pygmäenmutter; **22**, 82, 91, **133**,  
Pygmalion: 45, 159,  
Python: 166  
Rhadamanthys: 32, 52, 63, 68,  
Rheia: 64, 71, 74,  
Rhodope s. Haimos  
Rhodos: 68f.,  
Rom: 8f.  
Romulus/Remus: 110,  
Ruggiero: 146,  
Sabinerinnen (Raub): 110,  
Salmoneus: 22, 34, 38,  
Salmonía: 34  
Sardes: 13,  
Sarpedon I: 32, 63, 68,  
Sarpedon II: 56, 73, 74,  
Saturn s. Kronos  
**Satyr(n)**: 14, 18, 25, **27f.**, 32, 36, 46, 54, 55,  
56, 60, 61, 62, 63, 68, 71, 73, 75, 84, 91, 96,  
97, 106, 108, 134,  
Selene: 107°  
**Semele**: 10, 14, 52f., 54, 55, 58, 63, 68, 70, 73,  
74, 96, **102**, 109, 151f., 169,  
Sestos: 36, 156,  
Side: 17, **22**,  
Sidon: 53, 168,  
Silbernes Zeitalter: 76,  
Silen: 14, 18,  
Sintflut: 35  
Sirenen: 17, 38,  
Sisyphos: 30, 38,  
Sizilien: 68,  
Sol Apollo s. Apollon  
Sosias: 103,  
Sparta: 26, 27, 66, 76, 100, 104  
Spartaios: 68,

Sterope (Titanin): 66,  
 Sterope II: 65f., 70f., 75,  
 Styx: 152,  
 Sulmona: 8,  
 Syrinx: 109, 167,  
 Tantalos: 56,  
 Taphier/Teloboer: 28, 103, 107,  
 Taphios: 65,  
 Tartaros: 152,  
 Teiresias: 145,  
 Telamon: 30,  
 Telemach: 160  
 Tereus-Prokne-Philomela: 50, 130, 131, 141°,  
 171,  
 Tethys: 39,68,  
 Teufel: 116, 118, 147, 154, 155,  
 Thalassa: 68,  
 Thaleia: 26, 32, 53, 54, 55, 67, 75,  
 Thamyris: 17,  
 Thea: 33,  
 Theben: 9, 27, 52, 89, 102, 103, XX152  
 Themis: 52, 69f.,  
 Theophane: 33, **34f.**, 36, 37, 46, 85, 88, 90, 91,  
 115, **135**, 151f.,  
 Theseus: 13, 166°  
 Thestios: 46, 68f., 100,  
 Thetis: 74, 160,  
 Thoas: 66,  
 Thrakien: 21, 22, 34f., 36,  
 Thyone: 165,  
 Tiryns: 28,  
 Titanen: 26, 39, 63f., 70, 71, 75, 85, 117, 136,

Titanomachie: 74,  
 Tithonos: 55, 170  
 Tmōlos: 12, 13, 15, 17, 19, 93,  
 Tomi: 9, 171,  
 Triops: 33, 34,  
 Triton(en): 135, 154,  
 Troia: 21f., 26, 30, 32, 36, 52, 54, 60, 61, 67,  
 69, 74, 82, 90, 98, 101, 104  
 Troianischer Krieg: 13, 26, 90  
 Troilos: 44°  
 Tyndareos: 26  
 Typhon: 64,  
**Tyro: 34**, 36f., 46, 46°, 59, 65, 84, **135**,  
 Tyros: 117,  
 Unterwelt: 22, 27f., 31, 34, 58, 152,  
 Venus s. Aphrodite  
 Vertumnus-Pomona: 10f., **51**, 96, 110,  
 Vesta: 59, 61,  
 Victoria s. Nike  
 Wilhelm V. von Bayern: 107f.  
 Zagreus: 31,  
 Zethos s. Amphion  
 Zeus/Iuppiter: 5, 9, 20, 21, 22, 24, **25-33**, 35,  
 36, 37, 38, 39, 40, 46, **52-77** (Kataloge), 53,  
 54, 61, 65, 66, 67, 70, **82-84**, 85, 90, 91, **95-**  
**109**, 107°, 115, 117, 119, 133, **134f.**, 143, 145,  
**151f.**, 154, 156, 157, 167,  
 Zeuxippe (Athamas): 65f., 70f., 75,  
 Zeuxippe (Laomedon): 66,  
 Zeuxippe (Pandion): 66,  
 Zypern: 23

## (b) AUTOREN UND WERKE (incl. anonyme Werke)

Antike Autoren/Werke werden durchweg unter griechischem bzw. römischem Namen gegeben (bei bekannten Namen in der eingedeutschten Form, z.B. Ovid, *Metamorphosen*), spätere Autoren mit Name/Vorname. Die Zusatzverweise auf Einzelstellen (meist in Klammern) sind fast vollständig.

Achilleus Tatios: 154 (*Leukippē kai Kleitophōn* 1,X)  
 Agostino, Niccolò d': 129  
 Aiken, Conrad: 170,  
**Aischylos:** 17 (*Hóplōn Krísis*), 49, 53° (*Hikétides* 299-301), 75 (*Hik.* 299-301), 161,  
 Altes Testament: 118 (*Jesaja* 59), 124 (*Weisheit Salomons* 5), 125f. (*Psalm* 39,12),  
**Anthologia Graeca: 56f.** (125,1-4; 257,1-6; 9,48; 5,65); 55 (16,91-93), 56 (5,125,1-4; 5,257,1-6; 9,48; 5,65), 56°.  
*Anthologia Latina: 57* (190,92-93; 3,9-12)  
 Antoninus Liberalis: 22 (*Metamorphōseis* 16), 64 (28)

**Apollodor:** 14 (*Bibliothēkē* 1,24), 17 (2,42), **18** (1,24), 22 (1,89; 1,25; 1,33), 26 (1,8f.; 3,127), 27 (3,126; 3,42f.), 29 (2,34), 30 (3,157f.; 1,85; 1,2; 1,13), 33 (1,53), 34 (1,53-55), 35 (3,77; 2,32; 2,40f.; 1,28), 36 (2,13f.), 37 (3,122), 38 (3,191f.), 39 (1,9), 56 (2,61), 64 (1,21), 65 (2,23; 3,110f.; 2,50f.; 3,201; 1,60f.; 3,111), 66 (3,118), 67 (1,20), 69 (1,5; 3,160; 3,125), 71 (2,61), 72 (3,110; 3,138; 1,21)  
 Apollonios Rhodios: 39 (*Argonautiká* 2,1231-1241), 85 (ebd.),  
 Apuleius: 18 (*Florida* 3,1ff.), 96 (*Metamorphoses* 4,28-6,24),  
 Ariosto, Ludovico: 146f. (*Orlando Furioso* 7,23,5f.),

- Aristeides, Markian: **63** (*Apologia* 9,2-8)  
Aristophanes: 49 (*Bátrachoi* 830ff.),  
**Arnobius**: 31 (*Adversus nationes* 5,20f.), 63, 67 (5,22), 69 (5,26), **70f.** (2,70; 4,26), **72f.** (5,22; 7,33), 76 (4,26), 77° (5,22,13),  
Arnulf von Orléans: **114**, 119, 125,  
Athanasios: **74f.** (*Lógos katà tōn Hellēnōn* 11-12)  
Athenagoras: 31 (*Présbeia* 20,3), 31° (*Presb.* 22,5),  
Athenaios: 30 (*Deipnosophistai* 13, 566d), 55 (13, 566cd),  
Augustin: 63, 75, 75° (*Confessiones* 1,16,26; *De civitate Dei* 2,7; *Epistulae* 91,4), 124 (*De civitate Dei* 12), 125 (zu *Psalm* 38,18),  
Bandello, Matteo: 146 (*Canti* 3,18,3-4),  
Bassus (*Anthologia Graeca*): 56  
*Batrachomyomachia*: 153°  
Bembo, Pietro: 146f. (*Gli Asolani* 2,12)  
Benserade, Isaac de: 132,  
Bersuire, Pierre: **118f.** (*Ovidius moralizatus*), 146  
*Bible des Poètes*: 6, 126f.,  
Blaise de Vigenère: 146°  
**Boccaccio**, Giovanni: 6, 91-94 (*De claris mulieribus* 18 = Übersetzung 17), **120f.** (*Amorosa Visione* 35,13-18; *Genealogiae* 2,3,5), 120°, **121-123** (*De claris mulieribus*), 121° (*Gen.* 6,4), 123 (*Elegia di Fiammetta; Decameron*), 126 (*Amor. Vis.; De clar. mul.*), 156, 158, 174,  
Boios (*Ornithogonia*): 22  
Byatt, Antonia S.: 170°  
Cervantes, Miguel de: 147  
**Christine de Pizan**: 6, 92°, **123f.** (*Epistre d'Othéa* 64), **124f.** (*Cité des Dames* 1,39), 126 (*Ep. Othéa*), 174  
Cicero: 28 (*Ad familiares* 9,25), 31 (*De natura deorum* 3,58), 49,  
Cixous, Hélène: 169f.,  
Conti, Natale: 146, 152 (*Mitologiae*)  
Dahn, Felix: 164  
**Dante** Alighieri: **120** (*Inferno* 17,1ff.; *Purgatorio* 12,37ff.; Kommentar), 121 (*Purg.* 12,37-45), 153, 158 (Kommentar), 162 (*Purgatorio* 12,37-45), 174 (Kommentar)  
Delille, Abbé Jacques: **163f.** (*Les trois règnes*)  
**Diodor**: **19** (3,59,2-5), 20, 31 (3,64,1; 5,75,4; 3,62,6), 33 (4,69), 37 (6,8,1), 38 (5,81,2), 41f. (3,39,2-5), 64 (5,66), 66 (4,16), 69 (5,55,5; 20,41)  
Dolce, Ludovico: 129, 133,  
Donatus, Aelius: 75° (Terenz, *Eunuchus* 588)  
Donne, John: 157 (*Twickenham Garden*),  
Ebers, Georg: 6, **164-166** (*Arachne*)  
Empson, William: 170  
Erasmus von Rotterdam: **125f.** (*Adagia; Enarratio Psalmi XXXVIII*), 172° (ebd.)  
(Ps.-)Eratosthenes: 17 (*Katasterismoí* 16), 35 (31), 58 (1; 2), 70 (9)  
**Euripides**: 8 (*Mēdeia*), 12 (*Hippolytos II* 13-23), 18 (*Alópē*), 27 (*Iphigēneia A.* 793ff.; *Helēnē* 16ff.; *Oréstēs* 1385ff.; *Antiópē*), 28 (*Alkmēnē*), 29 (*Danáē*), 33 (*Melaníppē*), 49, 58 (*Álkēstis*), 61, 61° (*Antiópē*), 65 (*Alópē, Melaníppē*), 161  
Fénelon: **159-161** (*Les aventures de Télémaque*), 174,  
Finch, Anne: **158f.**,  
Firmicus Maternus: 66, 71, **75f.** (*De errore* 12,2-3)  
Foitzick, Walter: 173  
Fulgentius: 117 (*Mitologiae* 2,1)  
Gallus, Cornelius: 8,  
Gay, John: 6, 146, **157f.** (*Story of Arachne*), 174,  
Giovanni dei Buonsignori: 128  
Giovanni del Virgilio: 119f. (*Metamorphoses* 6,27), 125 (ebd.),  
Goethe, J.W. von: 6, **163** (*Wilhelm Meisters Wanderjahre* 2,4), 174  
Golding, Arthur: 150°  
Gothelf, Jeremias: 164  
Gunn, Thom: 170°  
Habert d'Yssouldun, François: 147, 158, 174  
Hadas, Pamela White: 170,  
Hallworth, Grace: 170  
Herodot: 90 (*Historiai* 1,77ff.; 3,39ff.)  
**Hesiod**: 17, 26 (*Theogonia* 409), 28 (*Aspís* 1-58 = *Ēhoíai* fr. 195), 30 (*Th.* 915-917; 53ff.), 31 (*Th.* 912-914), **52** (*Th.* 886-944), 65 (*Ēhoíai* fr. 64), 69 (*Th.* 213), 70 (*Th.* 901-906), 74, 77  
**Homer**: 10, 17, 22 (*Hýmnoi* 2,370ff.), 38 (*Hymn.* 3,37), 44, 61, 153°,  
**-Ilias**: 10, 22 (3,3ff.), 24 (19,91-133), 29 (14,319), 32 (14,317f.), 35 (14,326), 39 (14,317f.), **52f.** (14,315-328), 55 (24,28-30; 20,235f.), 56 (14,317f.; 6,198f.), 61, 73 (6,198f.) 74 (20,30; 6,433ff.; 398ff.), 76 (14,315-328), 77, 101 (14,292ff.; 14,197ff.), 153° (1,1ff.), 160 (18,478-608), 161,  
**-Odyssee**: 10, 27 (11,260-265), 28 (11,266-268), 34 (11,235-259), 57, 61, 160, 161,  
Hope, Alec Dervent: 170  
Horaz: 8 (*Carmina/Ars poetica*), 29 (*Carm.* 3,16,1-8), 83 (ebd.), 99 (ebd.), 103 (ebd.), 106 (ebd.),  
Hughes, Ted: 170°  
Humphries, Rolf: 170  
**Hygin**: 17 (*Fabulae* 64), **18** (165), 26 (53), 26° (188), 29 (63), 30 (52), 33 (186), 34 (28; 188), 35 (3,1; 151; *Astronomica* 2,17; 3,16), 37 (49-

51), 38 (130; *Astr.* 2,4), 39 (138), 56 (82), 58 (*Astr.* 2,1; 2,2,1), 65 (186; 187; 200), 70 (*Astr.* 2,25; 3,24), 71 (29), 90 (188)

(Ps.-)Justin: 52° (*Apología* 2,3), 66 (2,2), 73 (2,3),

Jacobsen, Josephine: 170

**Kallimachos:** 9 (*Aitia*), 26 (*Hýmnoi* 4,36ff.), 30 (*Hymn.* 4,77f.), 31 (*Ait.* fr. 43,117; fr. 643), 38 (*Ait.* fr. 135,1ff.)

**Klemens von Alexandria:** 31 (*Protreptikós* 2,16,1), 64 (ebd.), 64-66 (2,32,1-4), 69 (2,39), 71 (2,32,1-4), 72 (ebd.), 76 (ebd.),

(Ps.-)Klemens: 30 (*Homilíai* 5,13,3), 31 (*Hom.* 4,14,1; *Recognitiones* 10,22,7), 33 (*Hom.* 5,12-14), 67-70 (*Hom.* 4,15-16; 4,16,1-4; 5,11-17; 5,15,2-3; 5,17,3-4), 68° (*Recogn.* 10,22,2-8), 71 (*Hom.* 5,13-14), 72 (ebd.), 75 (ebd.),

Kolmar, Gertrud: 168

Lactantius Placidus: 22 (*Narrationes* 6,1), 45-47 (6,1), 58 (ebd.), 112f. (ebd.),

Langgässer, Elisabeth: 168 (*Arachne*)

Lesches (*Iliàs mikrā*): 17,

Lessing, Gotthold E.: 163,

Longly, Michael: 170°

**Lukian:** 19 (*Theōn diálogoi* 18,1f.), 22 (*Peri orchēseōs* 11,3), 49, 54 (*Th.dial.* 6,1=2,1; 8,2=5,2), 55 (*Prometheús* 17), 56,

Lykophron: 38 (*Alexándra* 219f.),

Lyly, John: 150 (*Euphues and his England*), 156° (*Euphues*),

Marlowe, Christopher: 6, 156 (*Hero and Leander* 1,144-150), 156° (*Hero* 4,120f.; 4,300),

Menander: 17 (*Epitrépointes* 218-376), 29 (*Samía* 389ff.), 49, 61,

Meredith, George: 167f. (*A Garden Idyl*),

Miegel, Agnes: 168f. (*Arachne*)

Moschos: 154 (*Eurōpē*),

Musaioi: 26

**Mythographus Vaticanus I:** 22 (179=2,77), 45 (91=1,90), 45° (210=3,8,2), 46, 47, 58, 81 (2=1,2,2), 112f. (91=1,90), 120, 124, 125 (91=1,90),

**Mythographus Vaticanus II:** 18 (115f.), 22 (69), 93 (70), 112f. (ebd.), 124, 125° (ebd.), 172 (ebd.)

**Mythographus Vaticanus III:** 113° (10,1-10), , 172° (ebd.),

Nikander: 64 (*Heteroioúmena* 4),

**Nonnos:** 13° (*Dionysiaká* 40, 302f.), 30 (7,122), 31 (5,565-569), 42 (19,232f.), 44° (18,214f.; 40,303; 43,409), 55f. (7,117-128), 73 (7,127), 77 (7,117-128),

**Ovid:** 5, 6, 8-10 (*Leben/Werke*), 8 (*Medea/Remedia Amoris*), 9 (*Epistulae ex Ponto*), 56, 61,

-**Amores:** 8, 9, 25° (1,3,23), 27 (1,10,3f.; 2,4,41f.), 29 (2,19,27f.; 3,8,29f.), 53 (1,3,21-24; 1,10,1-8; 3,12,31-34),

-**Ars Amatoria:** 8, 9, 29 (3,415f.; 3,631f.), 53 (1,323f.; 3,251-256), 53° (1,324), 150,

-**Fasti:** 9, 18f. (6,69-708), 39 (5,379), 42 (6,707), 151 (3,851-876), 151° (4,717-720),

-**Heroïdes:** 8, 36f. (19,129-140), 53 (ebd.), 57 (3), 58 (14), 65 (119,129-140), 150, 156 (18/19),

-**Metamorphoses:** XX5-6, 9, 10-11, 40, 47-51, 150, 159, 161, 167, 171,

--Buch 1: 9 (588-624), 12 (2), 32 (588-600), 53° (611), 60 (588-624), 66 (452-567), 76 (89ff.; 113ff.), 97f. (588-624), 102 (611ff.), 108 (525ff.), 140 (525ff.), 140° (588ff.), 151 (472ff.; 751ff.), 156 (599f.),

--Buch 2: 9 (683-707), 23 (328), 25 (836-875), 32 (409-440), 39 (2,276), 48° (846f.), 58 (417ff.; 441; 508ff.), 59 (496ff.), 60 (409ff.), 64 (340-367), 104 (870-875), 105 (863ff.), 108 (417ff.), 134 (848ff.), 140° (708ff.; 814ff.), 144 (760-786), 145 (129f.; 84; 72ff.; 132f.), 146 (135), 151 (542ff.), 156f. (846ff.),

--Buch 3: 9 (141-142; 143-252), 10 (273ff.), 14 (273ff.), 15 (176), 63 (273ff.; 156-161), 96 (253-315), 102 (329ff.; 272ff.), 137 (155ff.), 151 (256ff.), 169 (307-309), 171 (359ff.),

--Buch 4: 17 (676), 29 (611, 697f.), 38 (466; 190-255), 134 (611),

--Buch 5: 11 (294-678; 250ff.; 385-424, 577-641), 17 (294-678), 30 (294-678), 38 (553), 42 (305), 69 (406), 171 (555ff.),

--Buch 6 (*Arachne*): 5f., 10-51 (1-147), 10 (84), 11-16 (1-52), 11 (103-126/ 87-99), 13f. (26-52), 15 (51), 16 (53-69), 19-24 (70-102), 20-21 (70-82), 21 (84), 21-23 (83-100), 23 (73a, 102, 84), 24-40 (103-126), 25-32 (103-114), 31 (118f.), 32-36 (115-120), 37-40 (121-128), 39 (127f.; 101f.), 40-42 (129-147), 42-47 (1-147; + Stoffparallelen), 52 (5, 50, 51, 84), 47-51 (1-147; Résumé), 50 (103-128; 12; 129ff.), 51 (73a), 52-77 (103-114), 56 (114b), 57f., 58 (103-114), 59f. (116f.), 61 (103-114), 62 (103-114), 65 (115-120; 122-124), 67 (103-114; 103-126), 70 (103-114), 71 (126; 103-114), 72 (114), 73 (103-114), 76 (131; 103-114), 77 (103-126), 80f. (5-69), 81 (53ff.), 81f. (70-82), 82 (85-102), 82-86 (103-126), 86 (129-145), 88 (103-126), 89 (5-69; 129-145; 70-102), 91-94 (1-147), 95-109 (103-126), 104 (103-107), 112 (132f.; 44f.), 119° (117a), 121 (131ff.), 124 (137f.), 125 (129ff.), 128 (26ff.; 44f.), 129 (53ff.; 135-138; 141-144), 130 (132ff.), 131f. (136ff.), 132 (131; 134), 133 (43; 87-89; 139ff.); 133f. (89-100); 134-136

(103-126), 136f. (53ff.), 138 (130ff.), 139 (53ff.), 141 (132f.; 103-107), 142 (26ff.; 53ff.; 43ff.), 143 (103-107), 143f. (136ff.), 144 (26ff.; 37ff.; 103-107), 145 (129f., 84; 72ff.; 132f.), 146 (135), 147 (129f.), 150 (63-67), **151f.** (103-126), 151 (75), 154 (108; 103-107; 127-130; 70-82), 155 (141-144.; 129-145), 155° (84), 156 (113; 103-107), 156° (63-67), 157 (103-107; 109), 157f. (1-131), 160 (70-82), 161 (32; 84; 129f.; 44ff.; 26ff.), 163 (18), 169 (135), 174 (5; 51; 84); 129f., 131-133)  
 --Buch 6 (Rest): 11 (148-312; 313-381; 382-400), 12 (204ff.), 14 (382-400), 18f. (382-400), 50 (148-312; 412-674), 89 (148-312; 317-381; 382-400), 121 (148-312), 130 (412-674),  
 --Buch 7: 30 (615f.)  
 --Buch 8: 9 (481-511; 618-729), 51 (730-737)  
 --Buch 9: 38 (324-393),  
 --Buch 10: 9 (319-355), 32 (155-161), 45 (270ff.), 58 (1-75), 60 (155-161), 64 (ebd.), 96 (162-219), 163 (529ff.), 151 (155-161; 162ff.; 120ff.), 156 (155-161),  
 --Buch 11: 10 (1-66; 12), **17** (146-193), 23 (12), 29 (116f.), 38 (306-310), 42 (175), 65 (291-345),  
 --Buch 12:  
 --Buch 13: 17 (1-383), 59 (740ff.),  
 --Buch 14: 10f. (654ff.), 51 (642ff.), 96 (623-771), 137 (ebd.),  
 -**Tristia**: **8f.** (4,10), 9 (2,7f.), 10 (1,117), 50 (3,3,74), 50° (2,12),  
**Ovide moralisé**: 6, 10, 30, 85°, **114-118** (6,1-972), 117 (2,4937ff.; 4,5382-5636), 119, 122, 125, 147, 153, 155, 155°, 156, 174,  
 Pacuvius: 28 (*Antiopa*),  
 Palaiphatos: 18 (*Perì apístōn* 47)  
 Palladas (*Anthologia Graeca*): 56  
 Parthenios: 38 (fr. 19), 66 (*Erōtikà pathēmata* 18),  
 Pausanias: 35 (8,25,3-5), 66 (8,20,2-4),  
 Pérez de Moya, Juan: 143°,  
 Petrarca, Francesco: 123° (*Canzoniere* u.a.)  
 Pherekydes: 29 (fr. 10), 99 (ebd.),  
 Philostrate: 146° (*Eikónes* 2,28)  
 Photios: 35 (*Bibliothēkē* 1990, 148a),  
 Pietro Aretino: 95,  
 Pindar: 66 (*Hýmnoi* fr.52),  
 Platon: 18 (*Sympósion* 215b), 44° (*Euthydēmos* 290a1), 63f. (*Politeia* 382e), 124,  
 Plautus: 28 (*Amphitruo*), 103 (*Amph.* 153-462),  
 Plinius maior: 43 (*Naturalis historia* 7,196), 45 (ebd.), 92 (ebd.), 112 (ebd.), 122 (eb.),  
 Plutarch: 22 (*Perì potamōn* 11,3), 56 (*Aléxandros* 3,1-5),  
 Pollux, Iulius: 138 (*Onomastikón* 1,47)  
 Prodikos s. Xenophon

**Properz**: 8, 53/53° (*Elegiae*), 56° (2,2,3f.), 71 (*Eleg.* 2,22,25-28),  
**Prudentius**: 72° (*Contra Symmachum* 1,72; 79ff.), **76f.** (1,59-78),  
 Ptolemaios Hephaistion: 35  
 Quevedo, Francisco Gómez de: 147  
**Ransmayr**, Christoph: 170-172 (*Die letzte Welt*), 174,  
 Regius, Raphael: 118°, 128f.,  
 Renouard, Nicolas: 149f.  
 Reid, Colin Way: 170  
*Roman d'Énéas*: 113 (4527-4542),  
 Ronsard, Pierre de: 6, **147-149**,  
 Rufinus s. (Ps.-)Klemens, *Recognitiones*  
 Ryer, Pierre du: 132  
 Sachs, Hans: 6, **91-94** (Arachnegedichte), 123, 146, 174  
 Sappho: 8  
**Scholien** zu Apollonios Rhodios, *Argonautiká*: 26 (3,1035), 29° (4,1091); zu Aristophanes: 69 (*Eirēnē* 758); zu Homer, *Odyssee*: 66 (4,797); zu Lykophron, *Alexándra*: 35 (207), 38 (219); zu Nikandros, *Thēriaká*: **43f.** (8b/12a);, 112 (ebd.); zu Ovid, *Ibis*: 22 (561)  
 Schwob, Marcel: **166f.** (*Coeur double*)  
**Servius**: 22 (*Aeneis* 1,27; *Eclogae* 6,48), 26 (*Aen.* 3,73), 37 (*Aen.* 7,761), **44** (*Georgica* 4,247), 45° (*Aen.* 2,166), 58, 64 (*Aen.* 3,73), 81 (*Georg.* 1,12), 112 (*Georg.* 4,247), 120 (ebd.),  
 Shakespeare, William: 6, **156f.** (*Wifes of Windsor* 5.5.1-14), 166 (*Romeo and Juliet* 1.4.61-64),  
 Sidonius, Apollinaris: **57f.** (*Epithalamium* = *Carmen* 15,145-180)  
 Söderström, C.E.A.: 170°  
 Sophokles: 17 (*Krisis*), 29 (*Danáē*), 34 (*Tyrō*), 65, 160 (*Philoktētēs*), 161  
 Southey, Robert: 164  
**Spenser**, Edmund: 6, **150-153** (*The Fairie Queene* 3,11,28-46; 2,7,28,7-9; 2,12,77,1-9), **153-156** (*Muiopotmos* 257-352), 156 (*Fairie Queene*), 158, 167 (*Muiopotmos*), 169 (ebd.), **174**  
 Stasinos (*Kýpria*): 17, 26, 26°, 45°, 55,  
 Steinhövel s. Boccaccio (Übersetzung)  
 Tasso, Torquato: 147  
 Tatian: **63f.** (*Lógos pròs Hállenas* 10,1),  
 Terenz: 75° (*Eunuchus* 583ff.)  
 Tertullian: **66f.** (*Apologeticum* 21,8-9),  
 Theophilos: **44**  
 Theophrast: 44° (*Perì phytōn* 8,10,1)  
 Tibull: 8,  
 Vasari, Giorgio (*Le vite*): 99, 99°, 100f.,  
**Vergil**: 8, 9f., 22 (*Eclogae* 6,48), 34 (*Aeneis* 6,582ff.), **44** (*Georgica* 4,246f.), 45 (ebd.), 47 (ebd.), 110 (*Aen.*), 112 (*Georg.* 4,246f.), 113

(*Aen.* 8,369ff.; 8,617ff.), 148 (*Aen.* 4,136-139),  
160 (*Aen.* 8,626-728), 162,  
Vespa (*Anthologia Latina*): 57,  
Wickram, Jörg: 128, 129,  
Wieland, Chr. M.; 54, 163,

Wordsworth, William: **164**  
Xenophon: 17 (*Apomnēmoneúmata* 2,1,21-34),  
44° (*Apomnem.* 1,3,12)  
Zenodot: 44,

(c) **KÜNSTLER** (Bildende Kunst/Musik/Film, incl. anonyme Werke)

Ausgewählte Stichwörter (Name/Vorname; z.T. in eingedeutschter Namensform, z.B. Tizian).  
Bei zentralen Stichwörtern folgt jeweils ein eigenes, alphabetisch geordnetes Untersystem.

*Arachnophobia* (Film): 5  
Athena Parthenos: 21  
Athena Promachos: 21  
Bartoldo, Benedetto: 79  
Baur, Johann Wilhelm: 131  
Beauvais (Manufaktur): 109  
Bertani, Giovanni Battista: 105f.  
Bilek, Franziska: **173**  
Bocksberger, Hans: 80  
Boucher, François: 99, 109  
Bruxelles, Bibl. Royale, Ms. 9392: 124  
Bryaxis: 20  
Cambiaso, Luca: **138f.**  
Campi, Bernardino: **139f.**  
Campi, Giulio: 105°  
Cantoni, Caterina?: 106f.  
Caprarola, Pal. Farnese: 137f.  
Caraglio, Giacomo: 6, 28, 85, **95-98**, 98, 102  
Carneo, Antonio: **144**  
Carwitham, Thomas: **145f.**  
Chagall Marc: 48  
Chauveau, François: 132  
Chirico, Giorgio di: **173**  
Colaert, Adrian: 136°  
Corinth, Lovis: 28, **109**  
Cornelius, Peter von: 6, **160f.**  
Correggio: 6, 28, 83, 84, 88, 88°, 91, 95, 97,  
**98-101**, 109  
Cort, Cornelis: 136°  
Cossa, Francesco: 126°  
Costa il Giovane, Lorenzo: **105f.**  
Costa, Ippolito: 139  
Coxie d.Ä., Michiel: 101°  
Doré, Gustave: 120°, **162**  
Dujardin, Karel: 144f.,  
Dyck, Anthonis van: 28  
Flaxman, John: 161  
Floris, Frans: 136°  
Franco, Battista: 137, 139  
Franco, Giacomo: 131  
Genova. Pal. A. Doria: 138  
Géricault, Théodore: 28  
Gewebe Mailand (Zyklus): **106f.**  
Giordano, Luca: 6, 28, 132, **143f.**

Giotto: 126  
Girodet de Roussy-Trioson, A.: 109  
Giulio Romano: 6, 78, 78°, 79, 88, 95, 100,  
**101-105**, 139  
Glaspokal (Böhmen): 109°  
Gobelin (Manufaktur): 109  
Goltzius, Hendrick: 28, 136°  
Graat, Barend: 145  
Gyzēs, Nikolaos: **162**  
Haussart, Jean: 102  
Holkham Hall, Ms. 324: 127  
Houasse, René-Antoine: **145**, 160  
Howard, Andrée (Ballett): 173  
Hunt, Richard: 173  
Illustrationszyklen (*Metamorphoses*): 6, **128-136**, 161, 174  
-Venezia 1497: 128  
-Parma 1505: 128  
-Lyon 1510/14: 128  
-Venezia 1513: 129  
-Venezia 1522: 129  
-Lyon 1527: 122  
-Mainz 1545: 128, 129  
-Venezia 1553: 129, 133  
-Lyon 1557: 128, 129f., 131°  
-Venezia 1561: 130, 140  
-Venezia 1563: 130  
-Venezia 1584: 131  
-Amsterdam 1606: 158, 131  
-Oxford 1632: 141, 143  
-Wien 1641: 128, 131f.  
-Paris 1676: 132, 134, 143  
-Amsterdam 1677: 132, 144  
-Augsburg 1690: **133-136**  
-Nürnberg 1697/98: 132  
-Nürnberg 1772: 144°  
-Paris 1806/07: 133  
Ingres, J.A.D.: 28  
Jans d.J., Jean: 109  
Jordaens, Jakob: 28  
Klein, Franz: 141, 143  
Klimt, Gustav: 98  
Koerppen, Alfred (Bellett): 173  
Krauss, Johann Ulrich: 109°, **133-136**, 174

Landshut, Burg Trausnitz: 78, 88, **107f.**, 107°, 140, 141  
 Landshut, Stadtresidenz: **78-80**, 78°  
 -Arachnezimmer: 5,6, 40, 78f., **80-91**, 86-91 (Fazit), 95, 97, 101, 105, **107f.**, 122, 129, **133-136**, 140, 141, 146, 174  
 -Ecksaal: 80  
 -Latonazimmer: 80, **89**  
 -Nemesiszimmer: 80, **90**  
 Lebarbier, J.J. François: 133  
 LeBrun, Charles: 145  
 Leclerc, Sébastien: 132  
 Leonardo da Vinci: 100  
 Lépicié, Bernard: 101, 102  
 Lysipp: 21  
 Mansion, Colard: 126  
 Mantova, Palazzo Te: 5, 78, 79, 80, 90, 95, 104  
 Mantova, Palazzo Ducale: 80, **105f.**  
 Merian, Matthäus d.Ä.: 131°, **140f**  
 Metope Selinunt (Europa): 25  
 Michelangelo: 23,  
 Miélot, Jean: **124**, 126,  
 Mittelkorinthischer Aryballos: 111  
 Mosaik Aquileia (Europa): 25f.  
 Mosaik Beirut (Zyklus): **62**  
 Mosaik El Jem (Zyklus): **61**  
 Mosaik Italica (Zyklus): **59f.**  
 Mosaik Ouled Agla (Zyklus): **62**  
 Mosaik Palermo (Zyklus): **60f.**  
 Mosaik Palestrina (Europa): 26  
 München, Grottenhof: 140  
 Murillo. B.E.: 99  
 Natoire, Charles-Joseph: **109**  
 Nikias: 30  
 Pallago, Carlo: 107  
 Paris (Manufaktur): 109  
 Parthenon Athen (Westgiebel): 20f.  
 Patania, Giuseppe: 98°  
 Pencz, Georg: 136  
 Perino del Vaga: 6, 88, **95-98**, 98, **101-103**  
 Phidias: 20, 21, 48  
 Phlyakenvasen: 28  
 Piranesi, Giambattista: 48  
 Pisano, Andrea: 126  
 Poilly, Jean-Baptiste de: 102f.  
 Ponzano, Antonio: 108  
 Porta, Giuseppe : 137, **139**  
 Poseidon vom Lateran: 21

Posthumus, Herman: 5, **79**, 79°, 80, 88, 88°, 90, 95  
 Primaticcio: 83  
 Raffael: 88, 99  
 Raimondi, Marcantonio: 101°  
*Recueil Crozat*: 101-103, 101°  
 Refinger, Ludwig: 80, 89, 90  
 Rembrandt: 28  
 Rom, Nervaforum (Fries): 111f.  
 Rosso Fiorentino: 88, 95  
 Roussel, Albert (Ballett): 172  
 Rubens, Peter Paul: 6, 28, 108, 138°, **141**, 142, 143, 144, 174  
 Rusconi, Giovanni Antonio: 129, 133  
 Sabbioneta, Pal. del Giardino: 139f.  
 Salomon, Bernard: 128, 129f., 131°, 132  
 Sandraert, Joachim van: 132, 144°  
 Savrij, Salomon: 141, 143  
 Scacciati, Andrea: 104  
 Scalzi, Alessandro: 108  
 Sons, Jan: 107°  
 Spranger, Bartholomaeus: 28  
 Sustris, Friedrich: **107f.**, **140**  
 Tardieu, Nicolas Henri: 103  
 Tempesta, Antonio: 131f.  
 Tiepolo, Giambattista: 48, 90°  
 Timotheos: 27  
 Tintoretto, Jacopo: 6, 28, **136f.**, 138, 139, 144  
 Tizian: 28, 83, 84, 91, 97, 136, 143, 154  
 Torre della Parade: 138°, 141, 141°, 142  
 Udine, Pal. Caiselli: 144  
 Velásquez, Diego: 6, 108, **142f.**, 144, 174  
 Venezia, Libreria Vecchia: 137, 139  
 Venezia, Pal. Ducale: 139  
 Venus von Milo: 162  
 Vêrard, Antoine: 127  
 Verdi, Giuseppe: 99  
 Veronese, Paolo: 137, **139**  
 Versailles, Grand Trianon: 145, 160  
 Vicenza, Villa Valmarana: 90°  
 Voisins, Gilbert de (Ballett): 172  
 Vos, Marten de: 136°  
 Walch, Bernhard: 78  
 Waterhouse, John William: 162  
 Watteau, Antoine: 28  
 Zeus Otricoli: 20  
 Zeus von Olympia: 20  
 Zuccari, Taddeo: **137f.**, 144  
 Zwitzel, Bernhard: 78

#### (d) FACHWISSENSCHAFTLER

Aufgenommen sind nur ausgewählte Stichwörter zu einigen Zitaten und Verweisen im Text.

Boccardo, Piero: 101  
Bömer, Franz; 40, 48  
Boer, C. de: 115  
Bond, R. Warwick: 150  
Harries, Byron: 42  
Jacobson, Howard: 33  
Klarer, Mario: 153  
Lausberg, Marion: 40, 48  
Magnus, Hugo: 34

Moog-Grünwald, Maria: 110  
Pöschl, Viktor: 50  
Rychner, Max: 16, 17, 23, 24, 32, 40, 41, 47, 50  
Schefold, Karl: 61, 111  
Spahlinger, Lothar: 24  
Spitzlberger, Georg: 88  
Tarrant, J.A.: 34  
Weiler, Ingomar: 17

### (e) WICHTIGE SACHBEGRIFFE

Bei zentralen Stichwörtern folgt jeweils ein eigenes, alphabetisch geordnetes Untersystem.

Agonschema: **16-19**, 21, 42  
Aition: 30, 44  
Allegorese: 10, 30, 113, **114-118**, 119, 120, 123, 124, 126, 139, 146, 147, 149, 150, 153, 155, 160  
Amores/Amori s. Liebschaften  
**Apologeten**: 30, 31, 33, 37°, 57, **62-77**, 152, 156  
*argumentum*: 16, 158  
**Aufklärung** (Tendenz): 25, 28, 30, 48-50, 54, 56, 78, 94, 98, 118, 125, 149, 156, 174  
**Barock/Rokoko**: 10, 28, 38, 39, 48, 97, 108, 109, 118, 127, 128, 131, 141, 142, 146, 154, 159, 160, 161, 163  
*caelestia crimina*: 5, 31, 37, **40**, 41, 76, 155°, 173  
**Christliches**: 30, 31, 49, 57f., **62-77**, 89, 91, 93f., 114, **115-118**, 119, 123, 152, 156  
Cinquecento: 6, 77, **95-107**, 105f., 107, 136, 143, 146, 152  
**Deskriptives**: 86, 88, 90, 93, 108, **110f.**, 122, 127, **133**, 139, 141, 143, 150, 152, 167, **174**  
*deuterologia*: **17**, 24, 43  
**Drama**: 17, 73  
-Komödie: 18, 28, 29, 49, 156  
-**Tragödie** (incl. Attische): 8, 9, 10, 12, 18, 27, 28, 29, 34, 36, 61, 65, 109, 161  
Einzelbilder: 6, 96, 98, 111, 128f., 130, 131, 132, 136ff.  
Ekphrasis: **24ff.**, 24°, 55f., 57f., 111, 113f., 142, 156, 160, 174  
Emblematik: 130, 147, 147°, 153  
**Epos**: 8, 9, 17, 26, 42, 55, 61, 117'3, 146, 147, 150f., 160  
*error*: **9**  
*fata*: 12°, **15**, 24, 42, 158  
,Fruchtbarer Augenblick': 111, 130  
**Gottheiten**: 12, 13, 14, 17, 19, 21, 23, 24, **50**, 70, 75, 89, 93, 96, **111**, 114, 120, 169  
*hamártēma*: 12

Hellenismus: 5, 6, 11, 13, 23, 27, 34, 40, 42, 44, 47, 48, 49, 53, 54, 56, 59, 89, 110f., 123, 154, 155, 160, 162, 167, 168, 174  
**Heroen/Heroinnen**: 5, 12, 22, 32, **50**, 52, 53, 55, 56, 63, **68**, 73, 75, 77, 89, 96, 121, 156, 158  
*hýbris*: 5, 12, 14f., 17, 18, 21, **22f.**, 24, 37, **42**, 46, 49, 89, 94, 108, 110, 111, 120, 140, 154f., 157, 162, 165, 169. 174  
Inzest: 22, 31, 33, 35, 44, 63, 64, 66-68, 75, 112, 156, 157  
Katalog(e): 5, 10, **25-32**, 29, **33-36**, 36f., **37-39**, 47, **52-56**, **63-77**, 107, 109, 115, 116, 151, 152, 156  
**Klassizismus**: 10, **50** (Haltung), 98 (Haltung), 109, 128, **161-163**  
Komödie s. Drama  
Lehrgedicht: 8, 9  
**Liebschaften der Götter**: 5-6, **25-40**, **52-77**, 82-86, 88, 90f., **95-109**, 115, 118, 121°, **134-136**, 140, **151-153**, **156f.**  
,Macht der Bilder': 130, 161, 174  
**Manierismus**: 10, 28, 39, 48, **50** (Haltung), 94, 95ff., 101, 104, 105, 128ff., 136, 137, 146, 154  
**Metamorphosen** (Varianten):  
-**Adler**: 25f., 30, 32, 46, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 76f., 82, 91, 104, 105, 107, 135, 151, 154, 156  
-Alte Frau: 14, 38, 41, 45, 46, 49, 65, 81, 93, 108, 114f., 127, 128, 130, 142, 144, 157  
-Ameise: 32, 68f., 71  
-Amphitryon (Gatte) s. Register a  
-Artemis/Diana (Tochter) s. Register a  
-Bär: 68f., 75  
-Bärin: 53, 58, 59f., 69  
-Baum (s. auch Pappel): 64  
-Blitz(feuer): 55, 58, 63, 68. 73, 102, 151  
-Delphin: 33, 35f., 36, 46, 69, 84, 135  
-Elster: 11, 42  
-Enipeus (Geliebter) s. Register a

- Eurynome (Mutter) s. Register a
- Falke: 151
- Feuer: 25, 30, 32, 46, 73, 84, 96, 106, 134, 151
- Gans: 26, 26°, 32, 35, 68f.
- Gebirge: 21, 22, 82, 133
- Geier: 33, 68f.
- Gold(regen)**: 25, 29f., 32, 46, 52, 53, 54, 55, 56, 56°, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 66, 68, 69, 71, 73, 75-77, 83, 91, 99, 103, 106, 108, 118, 133, 156
- Habicht: 37, 46, 85
- Hengst**: 26°, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 46, 52, 55, 71, 84, 85, 96, 107, 115, 135, 152
- Hirsch: 151, 157
- Hirte: 25, 30f., 32, 37, 38, 46, 58, 68, 82, 107, 108, 134, 151
- Hyazinthe: 151
- Jungstier (s. auch Stier): 33, 46, 53, 84, 135
- Kranich: 21f., 82, 91, 133
- Kuckuck: 33, 68, 75
- Kuh: 53, 53°, 59, 60
- Landmann: 37, 85, 151
- Löwe: 37, 46, 68f., 75, 85, 93f., 151
- Lorbeerbaum: 66, 108, 151
- Maus: 64
- Pappel: 64
- Phoenix (Gatte) s. Register a
- Rabe: 151
- Regenguss: 33, 68f.
- Satyr s. Register a
- Schaf: 26°, 35
- Schildkröte: 38
- Schlange**: 22, 25, 31, 32, 38, 46, 55f., 58, 64, 66, 68, 71, 82, 91, 107, 134
- Schwan**: 25f., 26°, 27, 29, 32, 35, 46, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68f., 69, 73, 75, 76f., 83, 85, 91, 100, 104, 106, 108, 118, 134, 157
- Spinne: 10, 41f., 43, 44, 45, 46, 86, 91-94, 108, 110, 112 etc.
- Stein (s. auch Gebirge): 26, 89, 120
- Steinstufen: 23, 82, 133
- Stern (incl. Verstirnung): 58, 68, 69, 70, 75
- Stier** (s. auch Jungstier): 25f., 29, 33, 36, 46, 52, 53, 53°, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 65, 66f., 68, 69, 71, 73, 75, 76f., 83, 85, 91, 94, 104, 105, 107, 117, 134, 157
- Störchin: 21f., 82, 91, 133
- Stute: 26°, 31, 33, 35
- Vogel (ohne Einzelart): 33, 35, 36, 46, 53, 63, 67, 75, 84
- Wachtel: 26, 32, 64, 67, 134
- Weintraube: 37, 38f., 46, 85, 115, 118, 135, 152
- Widder: 26°, 33, 34f., 36, 46, 85, 90, 135
- Wiedehopf: 33, 68f., 75
- Wolke: 60, 97, 98, 156
- Mittelalter**: 9f., 30, 34, 45f., 91, 94, 110, **112-125**, **126-128**, 146, 149, 152, 154, 155, 159, 160
- Moderne/Postmoderne: 10, 48, 50, 110, **167-173**
- modus (métron)*: 23, 41, 94
- Moralisierende Tendenz: 24, **50f.**, 73, **88-90**, 91, **94**, 108, 111, 115, 118, 123f., 129, **130**, 137, 138, 140, 156, 159, 160, 162, 163, 169, **174**
- Mythos**: 5, 9, 10, 11, **12f.**, 14, 15, 17-19, **19-23**, **24-40**, 43-47, **52-77**; s. auch Mythosrezeption
- Frühgriechischer M.: 5, 11, **12f.**, 24, 29, **49**, 54, 89, 94, 155, 174,
- Grundkategorien: **11-13**
- Mythenkritik: 28, 31, 32, 40, 48, 49, 54, 56, 94, 110f., 123, 152, 156, 173
- Mythennovelle: 5, 6, **13**, 34, 42, 47, **49**, 110f., 164, 180
- Mythenrezeption: 5, 6, 25, 29, 32, 58, 77, **95-109**, **110-173**, **174** (Fazit)
- Mythentravestie: 28, 73
- Narratives**: 40, 42, 80, 85f., 87, 90, 108, **110f.**, 115, 118, 122, 123, 127, 130, 131, **133f.**, 141, 143f., 163, 167, **174**
- Päderastie: 55, 60, 62, 63, 64, 67, 69, 73, 75, 76, 96, 98, 99, 104
- Pantomimus: 73
- Parthenogenese: 68, 69
- pietas (eusébeia)*: **49f.**
- poeta doctus*: 23, 33, 37
- Postmoderne s. Moderne
- Renaissance**: 10, 27, 28, 39, 40, 78, 83f., 88, **89**, 90, 94, **95-105**, 118, 121-123, 125, 126f., 127-129, 136, 146-150, 154
- respectus (aidōs)*: **49f.**
- Rezeption s. Mythos
- Simultanbilder: 80, 100, 108, 111, 124, 128, 129f., 142,
- Spätantike: 9, 30, **45-47**, 49, 54f., 57f., 62, 65, 66, 77, 95, 113, 120, 160, 163, 173
- Tragödie s. Drama
- Zweite Sophistik: 49

(Leerseite für Notfälle im Text, Erweiterung der Register oder zwei zusätzliche SW-Abbildungen)

(ab S. 193 insgesamt 32 Seiten für Abbildungen)

RÜCKENTEXT (nicht zur Druckvorlage gehörig):

Die Geschichte um die geniale Weberin Arachne aus dem kleinasiatischen Lydien zählt zu den reizvollsten Mythennovellen in Ovids *Metamorphoses* (1-8 n. Chr.). Ausgehend von einer gründlichen Interpretation des Textes (unter Berücksichtigung aller antiken Stoffparallelen und auch im Vergleich mit mythischen Motivparallelen), wird in Teil A die eigenständige Behandlung des Stoffes gegenüber der hellenistischen Vorlage und seine hohe Bedeutung für Ovids dichterisches Selbstverständnis herausgearbeitet. Als Ergänzung zu Arachnes Katalog der Göttergeliebten werden die wichtigsten Belege zu den Liebschaften des Zeus/Iuppiter in der antiken Literatur und Kunst vorgelegt (Exkurs 1).

Das restliche Buch behandelt die breite direkte und indirekte Nachwirkung des Stoffes in der neueren Kulturtradition. In Teil B geht es vor allem um einen herausragenden Einzelbeleg, das Arachnezimmer der Landshuter Stadtresidenz (1542), dessen Bildprogramm im Vergleich mit Ovids Basistext ikonographisch, seine spezifische Tendenz (auch im Vergleich mit den Nachbarzimmern) ikonologisch gewürdigt wird. Ergänzend wird die indirekte Rezeption des Stoffes in Zyklen zur Thematik ‚Amori degli Dei‘ bzw. ‚Amori di Giove‘ im italienischen Cinquecento aufgearbeitet (Exkurs 2). In Teil C runden weitere repräsentative Rezeptionsdokumente des Stoffes in der europäischen Literatur und Bildenden Kunst die Darstellung ab.

Insgesamt ist diese Publikation, die manch neue Ergebnisse nicht nur zu Ovids *Metamorphoses* vorlegt, sondern auch zum Anteil von narrativen und deskriptiven Elementen im Mythos, als Beitrag zur Stoff- und Motivforschung einerseits für die Praxis von Universität und Fachwissenschaften konzipiert; andererseits wendet sie sich mit verständlichem Text und reicher Bebilderung auch an ein breiteres Publikum.

UDO REINHARDT, geb. 1942; Studium der Klassischen Philologie (incl. Alte Geschichte, Archäologie) in Mainz und Tübingen; Promotion 1972, kumulative Habilitation Mainz 2003. Jüngste Veröffentlichungen: *Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch* (2011); *Mythen – Sagen – Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen* (2012).