

Gabriele Bickendorf

## Eigensinn der Illustration

Ovids *Metamorphosen* in Druckgraphiken des 17. Jahrhunderts

### Eine Scheidung...

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert verließen die Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* den Text. Künstler aus den Niederlanden, Italien und aus dem deutschsprachigen Raum kündigten eine innige Beziehung zwischen Bild und Wort auf, bei der ihre Werke als Abbildungen in den fortlaufenden Text einer Buchausgabe eingebunden gewesen waren. Um 1600 entstanden autonome Bilderzählungen zu den Verwandlungsgeschichten des römischen Autors, die als umfangreiche druckgraphische Folgen erschienen. Sie bildeten entweder lose Blattsammlungen oder wurden zu Büchern zusammengefaßt, wobei allerdings auf den Text verzichtet wurde. Lediglich knappe Bildunterschriften von einer bis zu maximal vier Zeilen blieben übrig.

Die Trennung von Text und Bild fand jedoch nicht nur auf der formalen Ebene statt. Die Scheidung war wesentlich tiefgreifender. Der bildkünstlerische Eigensinn legte sich quer zur vorherrschenden Tradition der Textüberlieferung mit ihrer allegorisch-moralisierenden Deutung des antiken Dichters. Er eröffnete einen Freiraum, in dem die Christianisierung der antiken Mythologie, die das Spätmittelalter und die frühe Neuzeit dem Text verpaßt hatte, rückgängig gemacht wurde und in dem zugleich neue Dimensionen – phantastische, bedrohliche und lustbetonte Dimensionen – der *Metamorphosen* visuell erschlossen wurden. Die Metamorphose der *Metamorphosen* setzte einen Überschuß an Phantasie frei: eine Menagerie von skurrilen Mischwesen, halb Tier, halb Mensch oder halb Pflanze, halb Mensch, hineingestellt in Landschaften, zu denen es in der Realität keine Entsprechung gibt, oder in phantastische Architekturen, die jeder Baustatik hohnsprechen. Vor allem aber fiel die christliche Bemäntelung der Erotik. Das bei Ovid zentrale Thema leidenschaftlicher Liebe von Göttern und Menschen fand in den Illustrationen nun zu Bildern der teils zärtlichen, teils heftigen Umarmung von Paaren und zu einer den männlichen Voyeurismus bedienenden Zurschaustellung des weiblichen Körpers. Neben den lustvoll-erotischen wurden aber auch die angstbesetzt-dunklen Seiten vom Kannibalismus bis zur sadistischen Tortur, vom Selbstmord bis zur Kindstötung im Wahn vorgeführt.

Diese Dimensionen erweiterten gegenüber der führenden Textüberlieferung in erheblichem Maße das Verständnis des römischen Autors und veränderten den Blickwinkel, unter dem antike Mythologie wahrgenommen wurde. Die allegorisch-moralisierende Lesart war dadurch zwar nicht verabschiedet; sie wurde vielmehr bis in das 18. Jahrhundert hinein weiter fortgeführt. Aber neben ihr eröffneten sich neue Perspektiven, unter denen der antike Mythos und der Mythograph Ovid zusammen eine veränderte Gestalt annahmen. Dieser Spaltung in der Sichtweise war eine verwickelte Geschichte der Textrezeption und der Beziehungen zwischen Text und Illustration vorausgegangen.

## ...und ihre Vorgeschichte

Alle Wege zu Publius Ovidius Naso und zu den *Metamorphosen* führen – so paradox es klingen mag – zuerst in das Mittelalter. Unsere Kenntnis des klassischen Autors beruht, abgesehen von einem spätantiken Fragment seiner Briefe aus dem Exil, ausschließlich auf mittelalterlichen Abschriften seiner Werke. Sie stammen aus der Zeit zwischen dem 9. und 13. Jahrhundert, während die antiken Quellen selbst als verloren angesehen werden müssen. Es existiert sogar eine Vielzahl von mittelalterlichen Ovid-Manuskripten, zu denen neben den heute als authentisch anerkannten Werken auch eine nicht unbedeutende Zahl von Fälschungen und frei nachempfundenen Dichtungen gehören.<sup>1</sup>

Das 12. Jahrhundert ist als Zeitalter Ovids, als „Aetas Ovidiana“ in die Geschichtsschreibung eingegangen. Eine beträchtliche Anzahl der lateinischen Abschriften von Ovids Texten stammt aus dieser Zeit. Dazu gehören nicht nur Manuskripte der *Metamorphosen* und der Briefe aus Nasos Exil in Tomi, sondern auch seine Liebesdichtungen: die *Amores*, die *Remedia amoris* sowie die *Ars amatoria*, die berühmt gewordene *Liebeskunst* mit ihren praktischen Anleitungen zur Verführung und erotischen Täuschung. Alle Texte – d.h. auch die Liebeslyrik – wurden für den Lateinunterricht als Beispiele eleganter klassischer Dichtkunst verwendet. Außerdem erfüllten die *Metamorphosen* damals bereits die Funktion eines Repertoriums der antiken Mythologie. Der Vervielfältigung und Verbreitung des lateinischen Textes folgten bald die ersten Übertragungen in die Landessprachen. 1220 übersetzte Albrecht von Halberstadt die *Metamorphosen* ins Deutsche, während Chrétien de Troyes die *Ars amatoria* und die *Remedia amoris* in die französische Sprache übertrug.<sup>2</sup>

Schon um die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert entstand die erste illuminierte Handschrift der *Metamorphosen* in Bari. Sie enthält zahlreiche Figuren als Randillustrationen neben dem Text. Dazu zählen Götter in zeitgenössischer Gestalt, ein wahrer Zoo unterschiedlichster Tiere von Vögeln, Hasen, Schlangen, Pferden und Kühen bis hin zu einem Dromedar und vor allem phantastische Mischwesen. Darunter sind höchst bizarre Formen zu finden, wie beispielsweise ein Wesen mit einem Schlangenkörper in der Mitte, an dessen Enden sich menschliche Arme, Beine und ein Kopf befinden. Ovids Verwandlungsgeschichten haben in diesem Fall zu keiner narrativen Darstellung geführt, sondern zu einem phantasievollen Spiel mit allen denkbaren Formen der Natur.<sup>3</sup>

Auffällig ist Ovids Bedeutung als lasziver Autor. Er wurde bis zum Spätmittelalter als der klassische Dichter wahrgenommen, der die Lust und die Liebe besang und nicht – wie vor allem Virgil – den Krieg und die Ruhmestaten großer Helden. So schrieb Honorius von Autun zu Beginn des 12. Jahrhunderts: „Diejenigen, die den Krieg lieben, haben Virgil; jene, die sich der Lust öffnen, aber Ovid.“ Gleichzeitig wurde Ovids *Liebeskunst* mehrfach kopiert, wie beispielsweise in einer *Pamphilus* genannten Schrift, die die Geschichte eines jungen Mannes erzählt, der Venus um Hilfe anruft, die Liebe einer reichen Nachbarin zu gewinnen. Einen eher skurrilen Niederschlag fand die antike Liebesdichtung in einem lateinischen Gedicht, der anonymen Schrift *De tribus puellis*, das von den erotischen Träumen eines Geistlichen berichtet, der zuviel Ovid gelesen hatte.<sup>4</sup>

Gegen den Einbruch der Lust in die Klöster, ihre Bibliotheken und Schulen, regte sich bereits früh klerikaler Widerstand. Guillaume de Saint-Thierry verurteilte mit aller Härte die *Liebeskunst* und plante eine Schrift „*anti Nasonem*“ zu verfassen, in der er aufzeigen wollte, daß nicht Ovid, sondern nur Gott selbst die Liebe zu lehren imstande sei. Die Idee, den erotischen Sprengstoff zu entschärfen und Ovids Werke christlich umzudeuten, fand ihre perfekte Umsetzung allerdings erst wesentlich später.<sup>5</sup>

Das Kunststück, Ovid zu christianisieren und damit den antiken Text vollständig in sein Gegenteil zu verkehren, wurde zu Beginn des 14. Jahrhunderts mit dem *Ovide moralisé* vollbracht. Den Geschichten des antiken Mythos wurde die christliche Moral wie eine Maske übergestülpt und ein allegorischer Sinn appliziert, so daß sämtliche Handlungen der agierenden Personen als Hinweis auf die Heilslehre gedeutet werden konnten. Außerdem wurde das Werk des Autors auf die *Metamorphosen* reduziert. Der *Ovide moralisé* ist nämlich in seinem Inhalt identisch mit den moralisierten *Metamorphosen*. Die ursprüngliche Fassung des *Ovidius moralizatus* von Petrus Berchorius bestand aus zwei Teilen: erstens einem Prolog mit einem Verzeichnis antiker Götter und zweitens einer Nacherzählung der *Metamorphosen*, bei der allegorische Erläuterungen in die Verwandlungsgeschichten integriert sind.<sup>6</sup>

Im *Ovide moralisé* ist der pagane Mythos umgearbeitet in eine Präfiguration des Neuen Testaments. Um etwa 1320 hatte damit die wohl nachdrücklichste Metamorphose von Autor und Text stattgefunden. Die Wirkung war immens. Es existieren mehrere hundert mittelalterliche Handschriften, die auf Berchorius sowie auf die englischen Autoren Nicolas Trivet und Thomas Waleys zurückgehen. Waleys' Version soll darüber hinaus auch die Grundlage der frühen Druckausgaben gewesen sein, die auf französisch 1484 und auf lateinisch 1509, 1511, 1515 und 1521 erschienen. Die Langzeitwirkung des *Ovidius moralizatus* kann kaum überschätzt werden, da das Werk grundsätzlich die Lesart Ovids verändert hatte. Es gehört zu den Paradoxien der Rezeptionsgeschichte, daß die erstrebte Wiederentdeckung der Antike während der Renaissance zu einem beachtlichen Teil anhand eines Textes unternommen wurde, dessen antiker Gehalt allegorisch-moralisch pervertiert worden war. Denn auch die humanistischen Übertragungen der *Metamorphosen* blieben zu weiten Teilen der Lesart des *Ovide moralisé* verpflichtet. Die Rückgewinnung des antiken Textes, seine Befreiung von den allegorischen Zusätzen, war das Resultat eines langwierigen Prozesses, bei dem noch im 17. Jahrhundert erhebliche Widerstände zu überwinden waren.<sup>7</sup>

Mit dem *Ovide moralisé* begann die äußerst verwickelte Beziehungsgeschichte zwischen Text und Bild. Es existieren mehrere illuminierte Handschriften des 14. Jahrhunderts, drei davon mit dem Text des Berchorius. Hier wurden erstmals narrative Darstellungen zu den Geschichten der *Metamorphosen* entwickelt. Die anonymen Künstler waren dabei einer doppelten Aufgabe gegenübergestellt: Sie mußten aus der Unmenge von Geschichten, die die fünfzehn Bücher von Ovids *Opus magnum* enthalten, eine Auswahl treffen, die für eine szenische Darstellung geeignet war. Darüber hinaus mußten sie soweit möglich auch die Moralisierung bildlich umsetzen. Bei den verschiedenen Manuskripten sind Unterschiede zu beobachten, wie die Künstler mit der doppelten Schwierigkeit umgegangen

sind. Beispiele für bildliche Allegorien finden sich in ausgeprägtem Maße in französischen Handschriften, die merklich dem Vorbild der *Bible moralisé* folgen. Dazu gehört die Umformung des Parisurteils in eine Allegorie des aktiven, des kontemplativen und des lustbetonten Lebens, bei der die Figur des Paris und die Handlung entfielen und die drei antiken Göttinnen in die weiblichen Personifikationen mit ihren Attributen mutierten. Besonders auffällig ist dabei die Präsentation der *Vita contemplativa* als bibellesende Nonne. Ähnlich weit entfernt vom antiken Mythos zeigt sich die Transformation der Geschichte von Alpheus und Arethusa – d.h. die Geschichte einer erotischen Annäherung, der sich die junge Frau durch Verwandlung in eine Quelle entzieht – in eine Allegorie der göttlichen Strafe: an die Stelle des mythischen Paares ist die Darstellung eines Mönchs getreten, der einen Novizen auspeitscht.<sup>8</sup>

Auf der anderen Seite existieren allerdings auch Manuskripte ohne bildliche Allegorien. Ein Beispiel dafür ist die reich illustrierte Berchorius-Handschrift in Bergamo aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert, die ikonographisch und formal einen Gegenpol zu den eleganten spätgotischen Allegorien aus Frankreich bildet. 211 Illustrationen unterschiedlicher Größe sind hier derart in den Text eingestreut, daß auf fast jeder Seite eine Darstellung erscheint, auf manchen sogar zwei. Jede der unregelmäßig geformten Miniaturen ist durch einen einfachen roten Streifen oder einen rot-gelben Rahmen umrandet. Der Rahmen stellt allerdings keine feste Begrenzung dar, sondern wird immer wieder von Figuren gesprengt, wodurch die Trennung von Text und Bild zugunsten einer formal engen Verzahnung aufgehoben wird. In diese Rahmung sind bis zu drei Szenen eingeschrieben, bei denen der Versuch deutlich erkennbar ist, die Schilderungen Ovids möglichst wortgetreu ins Bild zu setzen. In einer formal schlichten Ausführung gelangen dem Künstler dabei Darstellungen von einer drastischen Direktheit, die wesentlich mehr mit Ovids Erzählung als mit den theologischen Kommentaren des Berchorius zu tun hat. Ein Beispiel dafür sind die beiden Szenen der Zeugung und Geburt des Minotaurus (Kat. 1, S. 17). Die Geschichte der Pasiphaë, der Gattin von König Minos, die Ehebruch begeht, indem sie sich, in der Attrappe einer Kuh versteckt, von einem Stier bespringen läßt, ist realitätsnah als Kopulation zweier Rindviecher auf der linken Seite dargestellt. In der Mitte steht der betrogene Minos, der die Geburtsszene rechts betrachtet: Unter dem Rock der Pasiphaë kriecht der Minotaurus mit seinem Stierkopf und den Armen eines Menschen hervor. Von seiten des Künstlers läßt sich keine moralisierende Deutung des Geschehens feststellen. Das Blatt weist lediglich einen zensierenden Eingriff durch einen Betrachter auf, der versucht hatte, die genitale Vereinigung durch Übermalung mit brauner Tinte unkenntlich zu machen. An dieser Stelle muß ein Leser einen eklatanten Widerspruch zwischen moralisierendem Textkommentar und bildlicher Darstellung bemerkt haben.<sup>9</sup>

Mit den mittelalterlichen Illuminationen begann eine Tradition der Ovid-Illustrationen, die nach der Einführung von Buchdruck und Holzschnitt auf erheblich verbreiteter Basis fortgeführt wurde. Seit Ende des 15. Jahrhunderts erschienen eine Vielzahl von *Metamorphosen*-Ausgaben, von denen einige in lateinischer Sprache, die Mehrzahl aber in der jeweiligen Landessprache abgefaßt waren. Die vulgarisierten Fassungen des Textes zeichneten sich zumeist dadurch aus, daß sie weitläufiger als das Original waren. Ausschmückungen in den Beschreibungen mischten sich hier mit den allegorischen



amynas .i. dyā p uita corrupē rāq cūis .ūc d tra  
mē rāteptatōibz super



**Q**uoniam minus rex cretensis i obsidione atthear i  
uacacēt. pasipbys uxor ei filia solis clam  
ni plecturū i lano amocē dilex eiā; copli uci  
puit. q̄ p uachā lignea p dēalu lignūū āi  
fice si fec. q̄ puella uacē retētis acasse i dncs

Kat. 1

Anonym, Die Zeugung und Geburt des Minotaurus (mit Übermalung), Ende 14. Jh.

Deutungen. Beide Elemente wurden von den Illustratoren aufgegriffen, wie an Details zu erkennen ist, die sich in den volkssprachlichen Ausgaben, aber nicht in Ovids Original finden lassen. Die textbegleitenden Holzschnitte waren zumeist kleinformatig und schlicht in der Ausführung. Ihre kunstgeschichtliche Bedeutung jedoch ist kaum zu überschätzen, da sie den ikonographischen Grundstock für die Verbildlichung antiker Mythologie bildeten. Auf ihnen baute nicht nur die spätere Druckgraphik auf, sie wurden auch – wie wir aufgrund neuerer Untersuchungen wissen – zur Inspirationsquelle hervorragender Werke der Malerei, wie beispielsweise den als „poesie“ bezeichneten mythologischen Gemälden Tizians. High & low, die Hochkunst und die sogenannten „niederen“ Formen angewandter Buchkunst gingen hier eine fruchtbare Allianz ein.<sup>10</sup>

Die Holzschnitte des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts wurden von den Verlegern äußerst ökonomisch verwendet, indem sie mehrfach benutzt wurden: Sei es, daß dieselben Stöcke für spätere Auflagen oder andere Ausgaben gebraucht wurden, sei es, daß dafür Kopien hergestellt wurden. Auf diese Weise wurden die Graphiken zu den *Metamorphosen* auch zu einem Massenartikel für vielfältige Reproduktionen. Es liegt auf der Hand, daß sich mit der Wiederverwendung im veränderten Zusammenhang ebenfalls die Text-Bild-Relationen lockerten. Mitunter kannte der illustrierende Künstler selbst den Text nicht, für den seine Holzschnitte gebraucht werden sollten. Dieser Fall ist für die bekannte italienische Ausgabe von Ludovico Dolce dokumentiert. Der Zeichner Giovanni Antonio Rusconi fertigte die Vorlagen für die Holzschnitte, lange bevor Dolce seine freie Übertragung der *Metamorphosen* ins Italienische, die *Trasformationi*, fertiggestellt hatte. Als der mehrfach angekündigte Text 1553 in Venedig in den Druck ging, fehlte ihm die letzte Überarbeitung, so daß eine Menge von Fehlern mitgedruckt wurden. Die Holzschnitte dagegen wurden zwar in der ersten Auflage mit teilweise sinnentstellenden Wiederholungen in den Text integriert, waren aber in der künstlerischen Ausarbeitung perfekt. Rusconi hatte folglich nicht Dolces Text illustriert. Seine Leistung bestand vielmehr darin, daß er im Rückgriff auf die ikonographische Tradition der *Metamorphosen*-Illustrationen Themen aus Ovid neu bearbeitet hatte. Dazu gehörten bekannte Geschichten, wie beispielsweise diejenigen von Pyramus und Thisbe, von Diana und Aktæon und vom Hermaphroditus (Kat. 2, S. 19).<sup>11</sup>

Das Spannungsverhältnis zwischen ikonographischer Tradition und der Innovation Rusconis läßt sich deutlich an der Darstellung des Daphne-Themas erkennen (Kat. 3, S. 19). Das auffälligste Element des Blattes ist neben der bewegten Gruppe von Apollo und Daphne ein monströser Drache, der in nächster Nähe zum Betrachter am rechten Bildrand plaziert ist. Die Figur des Drachen stammt aus älteren *Metamorphosen*-Illustrationen, die jeweils zwei Szenen aus einer Geschichte zusammengezogen zeigen: zum einen der heldenhafte Sieg Apollos im Kampf mit dem Drachen, der den Anlaß dafür gab, daß er die Macht Amors in Zweifel zog und sich über den Liebesgott lustig machte, und zum zweiten die Rache Amors, der mit seinen unterschiedlichen Pfeilen Apollo in Liebe zu Daphne entbrennen ließ, Daphne dagegen aber derart vor erotischen Avancen zurückschrecken ließ, daß sie sich durch göttliche Hilfe in einen Baum verwandelte. Eine derartige Darstellung beider Szenen findet sich in der ebenfalls in Venedig erschienenen italienischen Fassung der *Metamorphosen* von Giovanni dei Bonsignori, die unter dem Titel





Kat. 2

Giovanni Antonio Rusconi, *Hermaphroditus*, 1553



Kat. 3

Giovanni Antonio Rusconi, *Apollo und Daphne*, 1553



*Daedalus et nato medioq; ve limite curras. Icare ait, memento, ne si demissior ibis. Unda graue pennas si celsior, ignis adurat. G. d. lode. Exordibatur.*

Kat. 4

Anonym, Dædalus und Icarus, um 1550-60

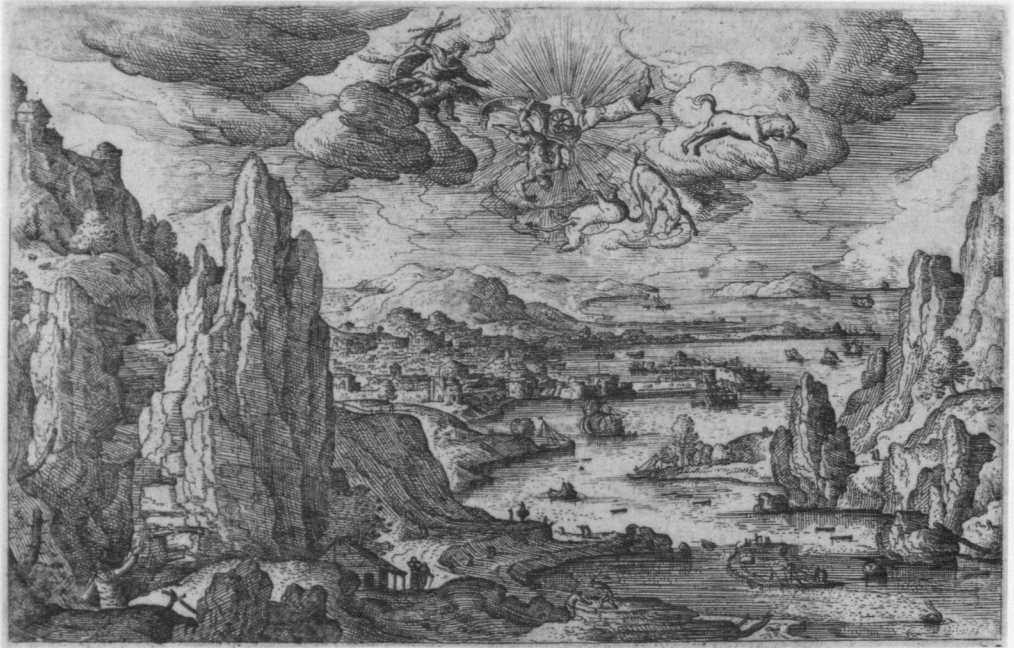
*Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos* 1497 publiziert worden war. Rusconi dagegen stellte nur die Szene der Verfolgung Daphnes durch Apollo und den Beginn ihrer Verwandlung dar, wobei er die unübersehbare Drachenfigur im Vordergrund als Verweis auf die Vorgeschichte nutzte. Kompositionell raffiniert ist dabei die Verteilung von Vorgeschichte im Vordergrund und zentraler Handlung im Mittelgrund des Blattes, wobei die Verknüpfung beider Ebenen durch die Überschneidung von Apollos linkem Bein mit dem gewaltigen Flügel des Drachen geleistet wird.<sup>12</sup>

Die bemerkenswerte Tatsache, daß Rusconi seine Zeichnungen für die Holzschnitte der Dolce-Ausgabe trotz fehlender Kenntnis des Manuskripts anfertigen konnte, ohne daß es zu erheblichen Brüchen zwischen Text und Bild kam, verweist auf zwei Entwicklungen in der *Metamorphosen*-Illustration: Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte sich eine ikonographische Tradition in den Darstellungen zu den *Metamorphosen* herausgebildet, die die Bilder für den Betrachter auch bei einer nur losen Verbindung mit der jeweiligen Fassung und Deutung von Ovids Werk entschlüsselbar und verstehbar machte. Zum zweiten wurde damit die Rückbindung an den Text zunehmend äußerlich. So war bereits innerhalb des Rahmens klassischer Buchillustration eine Lücke zwischen Text und Abbildung entstanden, die der Autonomisierung der Graphiken Vorschub leistete.<sup>13</sup>

Tendenzen zur Verselbständigung des Bildes zeigten sich zwischen 1550 und 1560 zuerst darin, daß die Unterordnung der Darstellung unter den Text in der Komposition der Buchseiten aufgehoben wurde. Beispiele dafür sind zwei große *Metamorphosen*-Ausgaben, die kurz hintereinander 1556 und 1557 in Lyon erschienen. In beiden Fällen umschließt ein breiter ornamentaler Rahmen auf jeder Seite ein Mittelfeld, das unter einer Bildüberschrift jeweils eine Darstellung und darunter einen Text enthält, der auf eine Länge von bis zu fünfzehn Zeilen reduziert wurde. Damit entstand ein völlig veränderter Eindruck der Buchseite: Hier dominierte nicht mehr die Schrift, die dann und wann von Abbildungen unterbrochen wurde. In den Lyoneser *Metamorphosen* erscheint der Text vielmehr als ausführliche Bildunterschrift. Diesem Wandel in der Wertigkeit entspricht die Tatsache, daß der Bildanteil wesentlich erhöht wurde. Zeigte die fast zeitgleiche Dolce-Ausgabe 90 Motive, so fertigte Bernhard Salomon für die Lyoneser *Metamorphosen* von 1557 allein 178 Holzschnitte an. Ovids klassisches Werk wurde hier zu gleichen Teilen visuell und sprachlich durch die Illustrationen und durch eine französische Textversion erschlossen.<sup>14</sup>

Zur gleichen Zeit wurde in Antwerpen der erste Schritt zu einer textunabhängigen Illustration gewagt. Der Verleger Gerard de Jode veröffentlichte zwischen 1550 und 1560 eine Folge von zwölf Kupferstichen, die Szenen aus den *Metamorphosen* zeigen (Kat. 4, S. 20). Die Blätter präsentieren das mythische Geschehen in einem detailreich gestalteten, bizarren landschaftlichen und architektonischen Ambiente. Unter jeder Darstellung befindet sich lediglich eine einzige Textzeile, die mit drei Versen Hinweise auf den literarischen Kontext gibt. Antike wurde hier als phantastischer Ort präsentiert, als eine Welt, die sowohl in ihrer Natur mit außergewöhnlichen Felsformationen als auch in ihrer Kultur mit Phantasiearchitekturen außerhalb des eigenen Erfahrungshorizonts angesiedelt ist. In einer verräumlichten Vorstellung vom grundsätzlich Anderen erhielten die Szenen der *Metamorphosen* eher einen Ort als eine erzählerische Ausgestaltung. Das gilt auch für die





Kat. 5

Pieter van der Borcht, Der Sturz des Phaëthon, 1591 oder 1650



*Sic Hecuba ad litus passu procedit anili Abluat ut natæ crudelia vulnere lymphis Aspicit eicæ tum Polydori in litore corpus*

Kat. 6

Anonym, Hecuba und Polydorus, um 1550–60

etwas später entstandenen Kupferstiche von Pieter van der Borch, bei denen die Verwandlungsgeschichten in ein phantastisches Landschaftsambiente, ein anderes Mal in eine niederländische Umgebung versetzt wurden (Kat. 5, S. 22). Während bei van der Borch eine ruhige Landschaft die kleinen Szenen aufnahm, enthielt die De-Jode-Folge die wildesten Kombinationen von Natur und Architektur, die die Ovidischen Geschichten denkbar weit von den bekannten Realitäten abrückten (Kat. 6, S. 22). Diese selbständige Kupferstichfolge wurde zu Recht als Prototyp einer neuen Form der *Metamorphosen*-Illustration bezeichnet. Mit ihr begann der Scheidungsprozeß, der um 1600 die umfangreichen autonomen Bilderzählungen hervorbrachte.<sup>15</sup>

### Die autonomen Bilderzählungen

Kurz hintereinander erschienen um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert drei große Folgen zu den *Metamorphosen*. Den Anfang machte die Kupferstichserie des niederländischen Zeichners, Stechers und Malers Hendrick Goltzius. Die 52 großformatigen Blätter wurden in drei Partien 1589, 1590 und 1615 veröffentlicht. Die Folge, in der die zunehmende Ablösung von christlichen Parallelisierungen und allegorischen Deutungen abzulesen ist, war möglicherweise wesentlich größer konzipiert, da die beiden ersten Partien jeweils 20 Blätter umfassen, die dritte jedoch nach dem 12. Blatt abbricht. Außerdem illustriert die Serie lediglich die ersten vier der insgesamt fünfzehn Bücher der *Metamorphosen*. Dagegen folgen die 150 Kupferstiche von Antonio Tempesta dem gesamten Bogen von Ovids Werk bis zu seinem Ende mit der Ermordung und Apotheose Julius Cæsars. Tempestras *Metamorphoseon sive transformationibus Ovidianarum* tragen das Datum 1606 auf dem Titelblatt, obwohl nicht sicher ist, ob die Arbeiten nicht tatsächlich ein paar Jahre früher entstanden sind. 1602 gab der Niederländer Crispijn van de Passe d. Ä. eine Folge von 134 Kupferstichen in Köln heraus. Schließlich folgten ininigem Abstand die äußerst delikaten Radierungen des in Straßburg geborenen Stechers Johann Wilhelm Baur. Der Künstler publizierte das 150 Blatt umfassende Werk nach seiner Rückkehr von einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien 1641 als reines Bilderbuch zu den *Metamorphosen* in Wien.<sup>16</sup>

Alle diese Folgen unterscheiden sich von den älteren Buchillustrationen durch ihre Technik und das Format. An die Stelle des Holzschnitts sind die verfeinerten Verfahren des Kupferstichs und der Radierung getreten. Nachdem die Darstellung nicht mehr in eine Buchseite eingepaßt werden mußte, konnte die Graphik vergrößert werden. So haben die Blätter von Goltzius die Maße von etwa 17 cm auf 25 cm, bei Baur etwa 12,4 cm auf 20,3 cm. Diese Graphiken wenden sich an Betrachter, die „ihren Ovid“ – in welcher Version und Sprache auch immer – bereits kennen, und nicht an Leser, die bei der Lektüre auch Bilder anschauen. Die Künstler stellten sich damit einer neuen Aufgabe: Es ging darum, für eine bekannte Geschichte neue Bilder zu erfinden und nicht darum, einen Text – und sei es mit Brüchen und Freiheiten – einen Text im engeren Sinne des Wortes zu illustrieren. Die Aufgabe entspricht der der großen Historie, der Darstellung einer religiösen, mythischen oder historischen Geschichte – allerdings mit zwei gravierenden Unterschieden. Zum einen entfaltet sich diese Art der Historie nicht repräsentativ an der

Wand, sondern sie erscheint in einem intimen Medium, das von einem zumeist einsamen Betrachter benutzt wird. Zum anderen war eine visuelle Entsprechung zur literarischen Struktur der fünfzehn Bücher der *Metamorphosen* und zur poetischen Darstellung zu suchen. Dies erforderte, nun ohne die Stütze, aber auch ohne das Korsett des Textes, neue Auslotungen von Möglichkeiten der Bilderzählung.

### Geschichte in Geschichten

Die *Metamorphosen* präsentierten eine Vielzahl von Verwandlungsgeschichten, die Ovid in den Rahmen eines Universalgedichts eingeschrieben hatte, das mit der Erschaffung der Welt beginnt und in der Zeit des Autors endet. Der Wandel der Welt, ihre Geschichte, verbindet sich darin mit den individuellen Verwandlungen mythischer Personen. Dafür hatte Ovid Material aus unterschiedlichen Quellen der griechischen Tradition kompiliert. Er fand seinen Stoff zu Teilen in den Sammlungen von Verwandlungsgeschichten, die zu hellenistischer Zeit besonders beliebt gewesen waren. Darin spielte bereits die Liebesleidenschaft in extremen Situationen eine zentrale Rolle. Für den universalhistorischen Rahmen wählte Ovid Hesiod zum Vorbild, der in seiner *Theogonie* die Entstehung der Welt, die Götter und ihre Liebschaften sowie die sagenhaften Helden behandelt hatte. Für Hesiod standen am Beginn der Zeit das Chaos und die kreative Urkraft des Eros, die bereits bei der Verbindung von Himmel und Erde wirksam wurden, aus der die Götter hervorgingen. Das Übergangsmotiv vom Chaos zum Kosmos bildete bei Ovid das Thema der ersten Metamorphose. Daran schloß sich die Darstellung der mythischen Weltzeitalter an: der Abstieg vom Goldenen zum Silbernen und Eisernen Geschlecht. Das letzte mythische Zeitalter ist in den *Metamorphosen* die Epoche des Bösen, des Verbrechens, des Kriegs und einer verhängnisvollen Besitzgier. In der Abfolge der Zeitalter fand damit eine Rückverwandlung der Ordnung ins Chaos statt. Auf die *Metamorphosen* der mythischen Zeit folgte schließlich der Wandel der geschichtlichen Epoche, die wiederum durch eine Transformation des Chaos zu einer friedlichen Ordnung charakterisiert ist. Bei Ovid gipfelte sie in der „*Pax augustaea*“, in der Augustus das glückliche Goldene Zeitalter wiederherstellte. Die *Metamorphosen* verbanden auf diese Weise Mythos und Geschichtsschreibung.<sup>17</sup>

Ovids Entwurf stellte um 1600 eine erhebliche Herausforderung an ein Geschichtsverständnis dar, das nicht den qualitativen Wandel, sondern das Prinzip der Wiederholung in naturhaften Zyklen zu erkennen glaubte. Daraus leitete sich ein Denken in Analogien her, das die Vergangenheit als einen Fundus von lehrhaften Beispielen, von *Exempla*, für die Gegenwart verstand. Gerade beim Studium der antiken Geschichte ging es seit dem Humanismus darum, moralische und praktische Vorbilder zu entdecken. Als Goltzius die erste Serie zu den *Metamorphosen* begann, hatte er bereits eine Kupferstichfolge zur antiken Geschichte herausgebracht, in der römische Helden als praktische *Exempla* vorgestellt wurden, während er für die Moral der Geschichte die Form der Allegorie wählte.<sup>18</sup>

„*Römische Heroen*“ ist der Titel einer Folge von zehn Kupferstichen, die 1586 erschien. Darin zeigte Goltzius die Geschichte Roms als Eroberungs- und Expansionsgeschichte,



repräsentiert durch ihre Kriegshelden. So zeigt das Titelbild die Personifikation der siegreich-kriegerischen Roma mit einer kleinen Victoria auf der linken Hand und einem Waffenarsenal als Thron, umgeben von den Allegorien der eroberten Erdteile – Europa, Asien und Afrika – und dem Flußgott Tiber zusammen mit der Römischen Löwin, Romulus und Remulus zu ihren Füßen. Wesentlich komplizierter noch ist das letzte Blatt, das den Titel „Fama et Historia“ trägt. Die Geschichte kommt hier in doppelter Form vor: als das aufgeschlagene Buch der Geschichte und als Allegorie der Geschichte mit den Symbolen von Vergänglichkeit und ewigem Leben, einem geflügelten Stundenglas und dem Phönix, der den Flammen entsteigt. Über Sinnbildern des Todes – Grabmälern, Totenschädel und zerbrochenem Gefäß – und vor einer römischen Ruinenlandschaft erhebt sich die geflügelte Allegorie des Ruhmes und bläst die Posaune. Die übrigen acht Blätter der Folge zeigen muskelbepackte Heroen, die dem Betrachter ihre bullige Physis vorführen. Hinter den kraftstrotzenden Körpern verschwinden die historischen Taten in Hintergrundszenen. In dieser Folge erstarrt die Geschichte in ihrer eigenen Allegorie und den Helden, die selbst zu Symbolen einer übersteigerten Vorstellung kriegerisch-männlicher Kraft geronnen sind.<sup>19</sup>

Auch die *Metamorphosen* konzipierte Goltzius als Bilderzählung zur Geschichte, auch wenn er durch den Abbruch des Unternehmens nur die mythische Epoche behandelte und gar nicht in der historischen Zeit angelangte. Deutlich wird dieses besonders in der ersten Serie, die in zwanzig Blättern eine Auswahl der Geschichten zur Entstehung der Welt, der Götter und der Menschen aus dem ersten der fünfzehn Bücher der *Metamorphosen* vorführt. Hier griff Goltzius einerseits auf die ikonographische Tradition der christlich-moralisierenden Darstellungen zurück, in der Ovids Erzählung von den Anfängen mit der biblischen Genesis analogisiert worden war. Anklänge daran lassen sich sowohl in den Blättern zur Ordnung des Chaos (Kat. 7, S. 26), zur Schöpfung des Menschen und zur Sintflut erkennen. Darüber hinaus rekurrierte Goltzius ebenfalls auf die Allegorien und Helden seiner „Römischen Heroen“. Sie bestimmten nachdrücklich die Darstellungen der Weltzeitalter und der Giganten.

In den Weltzeitaltern wich Goltzius von den Vorgaben Ovids ab, indem er nicht drei, sondern vier Epochen vorstellte. Die Degeneration der perfekten Harmonie von Natur und Mensch im Goldenen Zeitalter zum chaotischen Verfall im kriegerischen Eisernen Zeitalter unterteilte Goltzius in vier Etappen. An den paradiesischen Naturzustand der Menschen schloß er damit eine Zivilisationsgeschichte in drei Bildern an. Das Silberne Zeitalter zeigt die Erfindung des Ackerbaus zusammen mit den ersten schlichten Behausungen, das Bronzene Zeitalter die Urbanisierung mit befestigten Städten und die Entwicklung von Handwerk und Handel (Kat. 8, S. 27). Das Bronzene Zeitalter ist allegorisch durch die Figur einer Minerva repräsentiert, die im Vordergrund des Bildes, leicht erhöht, in Untersicht erscheint. Ihr sind bereits Waffen als Attribute beigegeben, wodurch ein Übergang zu ihrem männlichen Pendant geschaffen wird. Das Eisernen Zeitalter ist dominiert von der muskulösen Kriegergestalt des Mars, die physiognomisch den Helden gestalten der „Römischen Heroen“ entspricht (Kat. 9, S. 27). Zur Linken der Gestalt erscheinen Szenen der Unterwerfung und Gewalt bis hin zu den Galgen im Hintergrund, während zu ihrer Rechten mit Justitia die Gerechtigkeit in den Wolken verschwindet.



Kat. 7

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius, Die Erschaffung der vier Elemente, um 1589



Kat. 8

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius, Das Bronzene Zeitalter, um 1589



Kat. 9

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius, Das Eisenerne Zeitalter, um 1589





Kat. 10

Crispijn van de Passe nach Hendrick Goltzius, Das Eiserne Zeitalter, 1604



Kat. 11

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius, Der Himmelssturm der Giganten, um 1589

Neben der allegorischen Deutung des Eisernen Zeitalters tritt im Sinne der Exempla ein deutlicher Gegenwartsbezug zutage, da den antiken Waffen und Rüstungsteilen als weiteres Attribut des Kriegsgottes auch eine Kanone beigelegt ist. Goltzius' *Metamorphosen* entstanden zeitgeschichtlich vor dem Hintergrund der niederländischen Freiheitskämpfe, bei denen es nicht nur um konfessionelle Fragen ging, sondern auch um den Besitz der Handelsmetropolen.<sup>20</sup>

Die Aktualisierung der mythischen Urgeschichte wurde von van de Passe für seine *Metamorphosen*-Ausgabe übernommen und konkret auf ein Ereignis seiner Gegenwart hin zugespielt. De Passes Folge beruhte nur zu einem geringeren Teil auf eigenen Entwürfen. Die Mehrzahl der Blätter sind Reproduktionen, wobei die Vorlagen von Tizian bis zu Marten de Vos reichen. Einen großen Teil kopierte van de Passe auch nach Goltzius, wie beispielsweise das Eingangsblatt mit der Ordnung des Chaos. Für das Eiserner Zeitalter fertigte er eine eigene Zeichnung, die er mit der genauen Orts- und Zeitangabe versah: „Colonia Agrippina; Anno domini 1604“, Köln 1604 (Kat. 10, S. 28). Das Blatt zeigt Brandschatzung, Raub und Mord. Wie bei Goltzius bildete auch hier der Freiheitskampf der protestantischen Niederländer gegen die katholischen Spanier den politischen Hintergrund. Van de Passe bezog sich in seinen in Köln erschienenen *Metamorphosen* auf die Beschießung der katholischen Stadt durch den niederländischen Protestant General Dubois im Jahr 1604.<sup>21</sup>

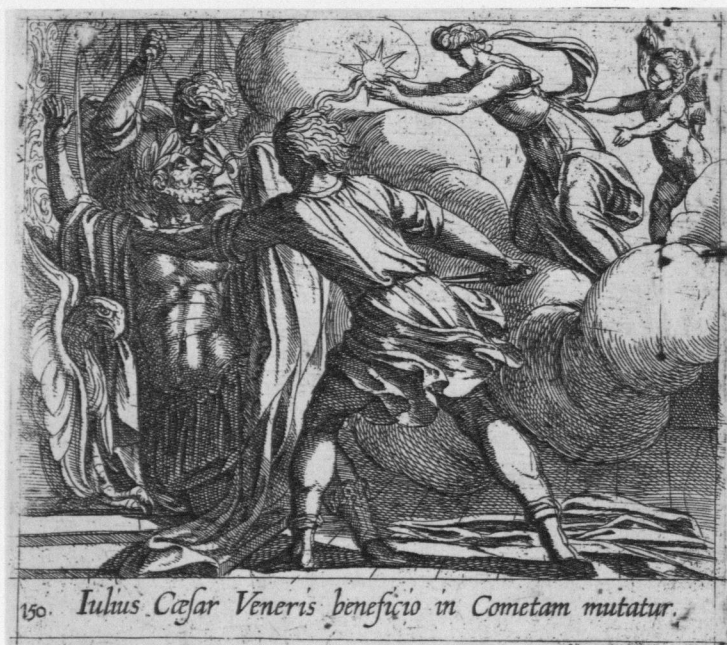
Die Kombination von allegorischer Darstellung und Aktualisierung historischer bzw. mythologisch-historischer Exempla wurde in der Folge verlassen. Das gilt sowohl für die späteren Stichwerke als auch für Goltzius' eigene Serien zu den *Metamorphosen*. Zugleich wurde der Typus des martialischen Muskelhelden schrittweise ins Abseits gedrängt. In monumentaler Form erschien er bei Goltzius zum letzten Mal auf dem Blatt, das den Himmelssturm der Giganten zeigt (Kat. 11, S. 28). Im weiteren Verlauf der Bilderzählung wurde er durch eine andere Form des Helden ersetzt: Aus dem herkulischen Krieger wird ein Held, der sowohl im Kampf siegen als auch selbst zum Besiegten werden kann, wenn es um die Liebe geht. Als den Prototyp eines durch Amor bezwungenen Helden präsentierte Goltzius Apollo auf den beiden Blättern, die seinen Sieg über die Python und sein Scheitern im Werben um Daphne zeigen (Kat. 12, S. 30). Die Figur des Apollo ist hier dem klassischen Ideal entsprechend ohne die manieristischen Muskelknollen aufgefaßt. Dieser stilistische Wechsel beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Gestalt des Apollo, ein gewisser Muskelschwund läßt sich vielmehr bei allen Männern beobachten, die von Amor überwältigt wurden.<sup>22</sup>

Bestimmend für die Darstellungsweise und die narrative Struktur der Bilderzählungen wurden die eigentlichen Verwandlungsgeschichten: die Transformationen von Körpern in den *Metamorphosen*. Die Ereignisse aus historischer Zeit, wie sie Tempesta und Baur illustriert haben, wurden ihnen gegenüber von beiden Künstlern eindeutig als untergeordnet behandelt. Szenen wie der Kampf der Griechen gegen Troja, Raub der Hecuba, Aeneas und Anchises sowie die Ermordung und Apotheose Cæsars (Kat. 13, S. 30) erschienen zwischen den Verwandlungsgeschichten als historische Konkretisierungen eines allgemeinen Prinzips. Im Gewand des Mythos zeigten der Italiener Tempesta und der durch



Kat. 12

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius, Apollo tötet die Python, um 1589



Kat. 13

Antonio Tempesta, Die Ermordung Cæsars, um 1606 (?)

seinen langjährigen Aufenthalt in Italien geprägte Baur die Verwandlung als Basis von Geschichte analog zum Prinzip der „instabilità delle cose umane“, der Instabilität menschlicher Verhältnisse, die der Florentiner Historiker Francesco Guicciardini 1567 in seiner *Geschichte Italiens* beschrieben hatte. An die Stelle allegorischer Erstarrung trat die Dynamik der Veränderung: den Wandel der Welt präsentierten die Künstler als Verwandlung der Körper.<sup>23</sup>

### Metamorphosen und Mischwesen

Um die Verwandlungsgeschichten der *Metamorphosen* umzusetzen, orientierten sich die Künstler zuerst an Bibelillustrationen. Von dort übernahmen sie den Typus der Simultandarstellung, bei der innerhalb eines Bildrahmens mehrere Szenen erscheinen, die verschiedene Stadien einer Geschichte zeigen. Damit konnte der Verlauf einer Verwandlung in den wesentlichen Stufen vorgeführt werden: die beiden unterschiedlichen Körper vor und nach der Verwandlung sowie die Ereignisse dazwischen. Die Berchorius-Handschrift in Bergamo bietet ein szenenreiches Beispiel dafür. Zugleich sind an ihr bereits Eigenwilligkeiten zu erkennen, durch die sich die *Metamorphosen*-Illustrationen in ihrer Erzählform von anderen Historien unterscheiden.<sup>24</sup>

Ovid hatte die einzelnen Geschichten in den fünfzehn Büchern nicht simpel aneinandergereiht, sondern äußerst kompliziert miteinander verzahnt und häufig auch ineinander geschachtelt. Die Illustratoren versuchten, dieses erzählerische Prinzip des antiken Autors ins Bild zu setzen, obwohl die eingeschobenen moralisierenden Kommentare die literarische Struktur des antiken Werks weitgehend aufgelöst hatten. Deutlich erkennbar ist das Bemühen bereits bei dem anonymen mittelalterlichen Illustrator des Bergamo-Manuskripts. Für die Darstellung der Myrrha-Geschichte aus dem zehnten Buch der *Metamorphosen* wählte er zwei Bildfelder (Kat. 14 und 15, S. 32). In ihnen findet sich nicht nur eine Szenenfolge, die den Bruch des Inzest-Tabus durch die Königstochter Myrrha und seine Folgen bis hin zur Verwandlung Myrrhas in einen Baum zu erkennen gibt. Im ersten Bildfeld ist darüber hinaus als Eingangsszene der Künstler Pygmalion bei der Arbeit an seiner Skulptur zu sehen. In Ovids Text folgt der Geschichte von Pygmalion unmittelbar diejenige Myrrhas. Analog dazu rückte der Illustrator sie in einem Bildfeld zusammen. Der Betrachter sieht neben der Pygmalion-Szene Myrrha in ihrem Bett, während ihre Sehnsüchte sie nicht schlafen lassen, dann die Beratung mit ihrer Amme und schließlich den vollzogenen Inzest. Im zweiten Bildfeld sind drei Szenen zusammengefaßt: Myrrhas Befragung durch den Vater, wen sie heiraten möchte, ihr gescheiterter Selbstmordversuch und ihre Verwandlung in einen Baum. Über die Metamorphose berichtet Ovid, daß die von ihrem Vater hochschwängere Myrrha aus tiefer Scham die Götter angefleht habe, in einen Zustand entlassen zu werden, der weder Leben noch Tod bedeute, um weder Lebende noch Tote zu beleidigen. Nach ihrer Verwandlung habe Myrrha durch die Rinde hindurch ihren Sohn Adonis geboren. Diesen Moment suchte der mittelalterliche Künstler zu erfassen, indem er in den Myrrhen-Baum unterhalb der Krone das Gesicht zeichnete und in den Stamm den Umriß des Säuglings.<sup>25</sup>





Kat. 14

Anonym, Pygmalion und Myrrha, Ende 14. Jh.



Kat. 15

Anonym, Pygmalion und Myrrha, Ende 14. Jh.



Das Prinzip der Simultandarstellung war in den Folgen des 17. Jahrhunderts längst aufgegeben worden. Allerdings finden sich auch hier Entsprechungen zu Ovids Technik der erzählerischen Verschachtelung in der Abfolge der Blätter. So arbeitete Goltzius ein Blatt zur Geschichte von Pan und Syrinx in die Geschichte von Mercurius und Argus ein. Als Blatt 17 erscheint in der ersten Serie der *Metamorphosen* die Szene mit dem Argus in den Schlaf singenden Mercurius, dann folgt als Blatt 18 die Verfolgung der Nymphe Syrinx durch den verliebten Pan und ihre Verwandlung in Schilfrohr. Mit Blatt 19 wird schließlich die Argus-Geschichte wieder aufgenommen, indem die Enthauptung des Wächters mit den unzähligen Augen durch Mercurius gezeigt wird. Mit der Anordnung der Szenen wurde versucht, die Bilderzählung auf eine ähnliche Weise zu strukturieren wie den literarischen Text. Über die reine Illustration gingen derartige Versuche entschieden hinaus.<sup>26</sup>

Die Umwandlung der Körper und die Stadien einer Metamorphose bildeten für die Künstler ein reiches Experimentierfeld, in dem verschiedene Modi entwickelt wurden. Analog zur Simultandarstellung mehrerer Szenen einer Geschichte finden sich Darstellungen der Transformationen, die auf einem Blatt unterschiedliche Stufen der Veränderung vorführen. Dafür boten sich besonders solche Erzählungen an, in denen gleich ganze Gruppen verwandelt wurden, wie beispielsweise die lykischen Bauern. Sie wurden nach Ovid von Latona in Frösche verwandelt, weil sie der Mutter Apollos und ihren beiden Kindern nicht erlaubten, auf der Flucht vor der rachsüchtigen Iuno ihren Durst in einem Teich zu stillen. Die Bauern wühlten den Schlamm im Tümpel auf und wurden zur Strafe dazu verdammt, ihr Leben im Sumpf zu verbringen (Kat. 16, S. 34). Auf der ikonographischen Tradition der *Metamorphosen*-Illustrationen aufbauend zeigte Rusconi die Transformation der Bauern in drei Stufen: die Ausgangssituation mit der ursprünglichen menschlichen Figur, dann eine Gestalt in aufrechter Haltung mit menschlichem Körper und dem Kopf eines Frosches, und schließlich ein gebücktes Wesen, das die Körperhaltung eines Frosches angenommen hat und dessen rechte Hand bereits wie die eines Frosches gespreizt ins Wasser eintaucht.<sup>27</sup>

Diese Darstellungsweise wurde nicht zur Basis einer festen Latona-Ikonographie, wie u.a. Baur's Gestaltung des Themas zeigt (Kat. 17, S. 34). Sie wurde vielmehr zu einem allgemeinen Modus, der mit Variationen in verschiedenen *Metamorphosen*-Folgen auftaucht. So präsentierte Tempesta die Stufen zwischen menschlicher und tierischer Gestalt beispielsweise in der Darstellung der Geschichte des Bacchus, der seine Häscher in Delphine verwandelt (Kat. 18, S. 35), wie auch in der Szene, in der sich die Töchter des Anius vor einer Vergewaltigung retten, indem sie die Gestalt von Tauben annehmen (Kat. 19, S. 35).<sup>28</sup>

Eine außergewöhnliche Dramatik legte Baur in das Verwandlungsgeschehen, als er die Metamorphose der Heliaden darstellte (Kat. 20, S. 38). Das Blatt zeigt die trauernden Schwestern des Phaëthon, der mit dem Sonnenwagen den Weltenbrand ausgelöst und danach zum Absturz gebracht worden war, um den Sarkophag des Bruders versammelt. Die Komposition ist kreisförmig um das Grab herum angelegt. Die beiden Schwestern, die das Monument berühren – eine davon hat die Arme derart darübergerlegt, als wolle sie den Deckel herunterziehen – besitzen in ihrer Nähe zum Toten noch die unveränderte menschliche Gestalt. Zwei weitere Trauernde stehen links und rechts neben ihnen. Sie



Kat. 16

Giovanni Antonio Rusconi, *Latona und die lykischen Bauern*, 1553



Kat. 17

Johann Wilhelm Baur, *Latona und die lykischen Bauern*, 1641



Kat. 18 Antonio Tempesta, Bacchus verwandelt seine Häscher in Ungeheuer, um 1606 (?)



Kat. 19 Antonio Tempesta, Die Verwandlung der Töchter des Anius in Vögel, um 1606 (?)

haben die Arme emporgerissen, während aus jedem ihrer Finger Äste mit Blattwerk zu sprießen beginnen. Auch ihre zu Berge stehenden Haare zeigen den Übergang in die Gestalt eines Baumes an, ohne daß sie bereits in ihrer Substanz verändert wären. Eine fünfte Schwester auf der Linken versucht in wilder Bewegung, den sich verwandelnden Arm der anderen wieder herunterzuziehen. Ihr kompositorisches Pendant am rechten Bildrand verweist auf das Ende des Geschehens: die vollständige Verwandlung in eine Pappel.<sup>29</sup>

Die gleiche Szene gestaltete Goltzius vierzig Jahre zuvor wesentlich monumentaler (Kat. 21, S. 38). Zugleich führte der Niederländer eine geradezu surreale Brechung mit einer Nebenfigur ein: Am rechten Bildrand ist ein Schwan zu sehen, der seine Flügel hochgestellt hat und seinen Kopf nach hinten dreht. Erst auf den zweiten Blick wird der Betrachter gewahr, daß dieser Schwan menschliche Beine hat. Genau genommen sind nur ein Teil der Wade und eine Ferse zu erkennen. Aber dieser Rest verwandelt das Tier in ein Mischwesen, das sich ebenfalls gerade in einer Metamorphose befindet. Es handelt sich um Cygnus, einem Freund Phaëthons, der sich zusammen mit dessen Schwestern aus Trauer verwandelt.<sup>30</sup>

Sämtliche Stichfolgen zu den *Metamorphosen* sind von einer Unmenge Mischwesen bevölkert, die die Verwandlung einzelner Personen deutlich machen sollen. In besonderem Maße konnten sich hier an Ovids Erzählungen Imagination und Phantastik entzünden. Aber nicht allein im fiktionalen Kontext der Literatur tauchten derartige Wesen auf. Berichte von Mißgeburten regten Ängste, Phantasien und eine Legendenbildung an, die ihren Niederschlag auch in pseudowissenschaftlichen Werken fanden. So besitzt die 1667 erschienene *Physica curiosa* von Caspar Schott einen Tafelteil, in dem mit gelehrter Akribie Hühner- wie Elefantenmenschen, Zentauren sowie Mischungen zwischen einem Seeungeheuer und wahlweise einem Mönch, einem Bischof oder einem Satyr säuberlich mit Inschriften versehen erscheinen.<sup>31</sup>

Die ikonographischen Wurzeln der Mischwesen reichen weit in die mittelalterliche Buchmalerei und Skulptur zurück. Das Spiel mit den Kombinationsmöglichkeiten unterschiedlicher Körperteile und Formen von Menschen, Tieren und Pflanzen hat seit der ersten illuminierten Handschrift ihren festen Platz in der Ikonographie der *Metamorphosen*. An die älteren Vorbilder erinnert van de Passes archaische Darstellung von Thetis als Tigerin (Kat. 22, S. 39). Bei Ovid nimmt Thetis die Gestalt einer „fleckigen Tigerin“ an, um sich den Annäherungen von Peleus zu entziehen. Ihre vielfältige Verwandlungskunst kann sie jedoch nicht retten, da Peleus sie – dem Rat Iuppiters folgend – fesselt und vergewaltigt.<sup>32</sup>

Der Aufbau eines Mischwesens, die Konstruktion eines in der Realität nicht vorhandenen Körpers, erfolgte entweder nach einer Art Baukastenprinzip oder in einer Art von Überblendung. Beide Möglichkeiten zeigen sich deutlich in der Metamorphose des Ascalaphus bei Tempesta und bei Baur. Tempesta steckte den Körper eines Uhus auf die Beine eines Menschen, wobei die Oberschenkel eine visuelle Gelenkstelle bilden: Sie sind ihrer Form nach menschlich, aber mit Federn bedeckt (Kat. 23, S. 39). Im Gegensatz zur klassisch auf-

gefaßten Proserpina erscheint dieses Wesen nicht nur phantastisch, sondern auch hintergründig ironisch. Es ist wohl kein Zufall, daß Tempesta Ascalaphus-Uhu wie ein Vorgriff auf Max Ernsts Lop-Lop-Figuren wirkt. Ernst nutzte für seine Dada-Konstrukte das gleiche Prinzip.<sup>33</sup>

Im Gegensatz dazu operierte Baur mit der Überblendung (Kat. 24, S. 40). Sein Ascalaphus weist als einziges menschliches Körperteil nur noch eine schwer erkennbare Wade auf. Aber der Uhu selbst ist mit der Haltung seiner Schwingen analog zu menschlichen Armen, in der laufenden Bewegung und im Gesichtsausdruck anthropomorph dargestellt. Den doppeldeutig düsteren Charakter der Figur, die Ovid als Verkünder von Unheil beschrieb, verstärkte Baur, indem er das Wesen aus einem schwer definierbaren Dunkel von Felsen und Wolken auftauchen ließ, während Kopf und Flügel sich vor einem hellen, in die Weite geöffneten Hintergrund abheben, aus dem Teufel herbeischweben.

Goltzius und Baur gestalteten die *Metamorphosen* im Gegensatz zu früheren Illustratoren, aber auch im Gegensatz zu ihrem vergleichsweise klassizistischen Zeitgenossen Tempesta, mit äußerster Dramatik. Während Goltzius dabei in erster Linie mit Kontrasten zwischen bewegter Figur und einer ruhigen Landschaft operierte, wird auf Baur's Blättern auch die Natur von Turbulenzen erfaßt.

Goltzius zeigte in der Szene der Verwandlung Callistos die beiden Frauen am vorderen Bildrand in extremer Bewegung, dahinter jedoch ein sonnenbeschienenes Tal (Kat. 25, S. 40). Auf der linken Seite des Blattes ist Iuno in einer gebückten Drehung zu erkennen. Mit der linken Hand reißt die betrogene Göttin Callisto an den Haaren, mit der rechten holt sie zum Schlag aus. Hinter Iuno steht ihr Himmelswagen auf den Wolken, die sich als düsteres Band über der Szene ausbreiten. Auf der rechten Bildseite liegt Callisto als doppeltes Opfer rücklings auf der Erde und ringt die Hände. Erst wurde sie von Iuppiter vergewaltigt und geschwängert, dann von der eifersüchtigen Gattin verfolgt und verwandelt. Den Moment der Metamorphose präsentierte Goltzius, indem er Callisto den Kopf einer Bärin gab, obwohl Iuno noch an den Haaren einer Frau zieht. Die Haltung des weiblichen Körpers dagegen ist doppeldeutig. Einerseits kann das angewinkelte rechte Bein der Callisto als Hinweis auf ihre Transformation in einen Vierbeiner gedeutet werden, andererseits sind die Beine gespreizt und der Rock derart angehoben, daß der Betrachter fast den Ort erkennen kann, an dem die Geschichte ihren Anfang nahm: das von Iuppiter mißbrauchte Geschlecht. Im Gegensatz zur Bewegtheit des Verwandlungsgeschehens kehrt in Goltzius' Darstellung Ruhe dort ein, wo die Metamorphose vollzogen und ein neuer Zustand erreicht ist: In der lichten Talsohle steht die Bärin, in die Callisto verwandelt worden war.<sup>34</sup>

Baur nutzte exzessiv jede Vorgabe des klassischen Textes, um die Verwandlungen in ein dramatisches Naturschauspiel einzuhüllen. Ähnlich wie in der Ascalaphus-Geschichte ist auch bei Picus, der sich nicht beircen lassen wollte und deshalb in einen Specht verwandelt wurde, nicht genau zu unterscheiden, ob die wild bewegten Massen im Bildhintergrund Felsen oder Wolken darstellen sollen (Kat. 26, S. 41). Aus ihnen bricht Circe mit flatterndem Gewand hervor und berührt den jungen Mann, der ihr Begehren





Kat. 20

Johann Wilhelm Baur, Die Heliaden, 1641



Kat. 21

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius,  
Phaëthons Schwestern verwandeln sich in Pappeln, Cygnus verwandelt sich in einen Schwan, um 1590



Kat. 22

Crispian van de Passe, Peleus und Thetis als Tigerin, 1602



Kat. 23 Antonio Tempesta, Proserpina verwandelt Ascalaphus in einen Uhu, um 1606 (?)





Kat. 24

Johann Wilhelm Baur, *Ascalaphus*, 1641



Kat. 25

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius, *Iuno verwandelt Callisto in eine Bärin*, um 1590





Kat. 26

Johann Wilhelm Baur, Die Verwandlung des Picus in einen Specht, 1641



Kat. 27

Johann Wilhelm Baur, Cyparissus, 1641

verschmähte und seiner Gattin treu bleiben wollte, mit einem Stab, der ihm Vogelgestalt verleiht. Bei der Metamorphose des Cyparissus, der versehentlich seinen geliebten Hirsch erlegte, in den Baum der Trauer erscheint Apollo aus einem Wolkenstrudel (Kat. 27, S. 41). Dunkle Zacken zeichnen sich vor dem Himmel ab, während Cyparissus über dem toten Hirsch die Arme hochreißt und der Baum, der seinem Kopf entwächst, vom Wind getrieben sich zur Seite neigt.<sup>35</sup>

Bei Baur, dessen erste Blätter der *Metamorphosen*-Folge deutliche Analogien zu Bibelillustrationen der Genesis aufweisen, zeigt sich in der Darstellung der Verwandlungsgeschichten dagegen eine Ablösung von christlichen Ausdeutungen Ovids. Hinter der detailreichen Schilderung des Verwandlungsgeschehens, die teilweise auf frappante Art die minutiösen Beschreibungen des antiken Originals aufgreift, verschwanden die moralisierenden Zusätze.

### **Erotik und Proto-Pin-ups**

Offen gegen die christliche Morallehre richtete sich die Wiederentdeckung des erotischen Ovid, des Dichters der *Liebeskunst* mit seinen Lehren zum galanten Umgang, zur Verführung und zum sexuellen Betrug. Seit der Frührenaissance suchten zuerst die Literaten nach dem erotischen Stoff, der vom *Ovide moralisé* verdeckt worden war. Boccaccio ließ sich sowohl von der *Ars amatoria* als auch von den *Metamorphosen* zum *Decamerone* und seiner Novelle *Fiammetta* inspirieren. Ihm folgte Aeneas Silvio Piccolomini – besser bekannt als Papst Pius II. – mit einer 1444 geschriebenen Liebesgeschichte, die sich engstens an Ovids Vorbild orientierte.<sup>36</sup>

Mit Tizian und seinen Zeitgenossen folgte die Erotisierung der venezianischen Malerei und mit dem Raffael-Schüler Giulio Romano ihre Sexualisierung, wie beispielsweise in der Ausstattung des Palazzo del Te in Mantua zu sehen ist. Zum großen Eklat kam es, als 1523 die erste pornographische Stichfolge erschien. Niemand Geringeres als Romano hatte dafür die Zeichnungen angefertigt, die Marcanton Raimondi in den Kupferstich übertrug. Die Folge zeigte – in einer Art europäischen Variante des Kamasutras – den Sexualakt in sechzehn verschiedenen Positionen. Der Skandal war perfekt, als ein Exemplar – wie der große Kunsthistoriograph Giorgio Vasari berichtete – im Vatikan gefunden wurde. Der Papst intervenierte: Alle auffindbaren Stiche wurden vernichtet, ebenso die Druckplatten, Raimondi kam ins Gefängnis. Die Toleranzschwelle der Kirche war überschritten worden. Zugleich aber forderte die harsche Zensur den Widerstand einer liberalen intellektuellen Oberschicht heraus.<sup>37</sup>

Neben anderen setzte sich Pietro Aretino, Literat und enger Freund Tizians, nachdrücklich für Raimondis Freilassung ein. Vor allem aber verfaßte er sechzehn Sonette zu den zensierten Bildern, die den pornographischen Charakter noch wesentlich verschärften. Aretino ließ die Protagonisten der Darstellungen darin unverblümt und in Umgangssprache ihr Tun, ihre sexualtechnischen Wünsche und ihre Erregung aussprechen. Die Sonette wurden zusammen mit einer Kopie der ursprünglichen Kupferstiche erneut ver-

öffentlich. Über Auflagenhöhe und Verbreitung der *Modi* ist wenig bekannt. Es hat sich nur ein einziges Exemplar der Kopie bis heute erhalten. Nur so viel scheint einigermaßen sicher zu sein: Auch wenn die *Modi* keineswegs Textillustrationen sind, spielten doch bei ihrer Entstehung Ovid und andere klassische Erotiker eine zentrale Rolle. In der Folge veränderten sie wiederum den Blick auf die *Metamorphosen* und bildeten den Hintergrund für die erotischen Darstellungen göttlicher Liebesabenteuer in den Stichfolgen seit 1589.<sup>38</sup>

Die *Metamorphosen*-Illustrationen zeigen keine Pornographie in der Art der *Modi*. Es geht nicht um Variationen des heterosexuellen Aktes, und vor allem spielt der erigierte Penis, der bei den *Modi* der Hauptakteur des Geschehens ist, in den *Metamorphosen*-Illustrationen keine sichtbare Rolle. Sie führen vielmehr ein denkbar weites Spektrum erotischer und sexueller Verwicklungen zwischen Göttern und Menschen vor, das mit der heterosexuellen auch die homoerotische Liebe, ödipale und inzestuöse Verhältnisse sowie das Phänomen der Transsexualität umfaßt. Die Bandbreite der Darstellungen reicht hier von verklausulierten Andeutungen bis zu einem unverblühten anatomischen Naturalismus, von zärtlichen Umarmungen bis zur blanken sexuellen Gewalt bei Vergewaltigungsszenen im Hintergrund. Die Mehrzahl der erotischen Darstellungen zeigt Situationen kurz vor einer Vereinigung, wobei die Akteure zumeist vollständig bekleidet sind. Daneben wurden die mythologischen Vorgaben dazu benutzt, den nackten weiblichen Körper zur Schau zu stellen, indem er durch Pose und Draperie, aber auch durch teilweise drastische Offenlegung von Gesäß und Genital hochgradig erotisch aufgeladen wurde.<sup>39</sup>

Das klassische Motiv des zärtlichen Tête-à-tête ist das Zusammensein von Venus und Adonis, für das Baur eine außergewöhnliche Formulierung fand (Kat. 28, S. 44). Zu sehen sind Venus und Adonis, die unter einem Baum lagern und sich von ihrer gemeinsamen Jagd erholen. Dabei liegt die Göttin der Liebe bäuchlings vor Adonis und reckt den Oberkörper zu ihm empor. Sie umfaßt ihn mit beiden Armen, und er neigt sich ihr entgegen. Einen humoristischen Akzent erhält die Szene durch vier Jagdhunde im Vordergrund, die nebeneinander aufgereiht das Publikum dieser intimen Begegnung bilden. Von einer ungebrochenen Zartheit ist bei Baur dagegen das Bild von Thetis als Schwan und Peleus, der hier die eigenwillige Position bäuchlings vor der Partnerin einnimmt (Kat. 29, S. 44). Das Paar auf einer sonnenbeschiedenen Lichtung am rechten Bildrand ist geborgen durch das Dunkel des umgebenden Buschwerks, während sich für den Betrachter der Blick über eine ruhige Meeresbucht hinweg in die Weite des Himmels öffnet.<sup>40</sup>

In der Darstellung von Thetis und Peleus deutet sich darüber hinaus eine Verschiebung zwischen Text und Bild an, die sich seit Goltzius in zunehmendem Maße in den autonomen *Metamorphosen*-Folgen finden läßt. Einerseits legten die erotischen Bilder eine wesentliche Dimension des antiken Textes wieder frei, andererseits wurde in den Graphiken das Verhältnis von Sexualität und Gewalt auf eine Weise gedeutet, die von Ovid abweicht. So handelt die Peleus-Thetis-Geschichte im klassischen Text von einer gewaltsamen Annäherung, was auf Baur's Blatt nur dadurch angedeutet wird, daß der Schwan zurückweicht. Ansonsten ist von Gewalt auf dem Blatt nichts zu sehen.



Kat. 28

Johann Wilhelm Baur, Venus und Adonis, 1641



Kat. 29

Johann Wilhelm Baur, Peleus und Thetis als Schwan, 1641





Kat. 30

Johann Wilhelm Baur, Das Eherne Zeitalter, 1641



Kat. 31

Antonio Tempesta, Die Vergewaltigung der Philomela, um 1606 (?)



Kat. 32

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius,  
Apollo mißbraucht Leucothoë in Form von Eurynome, ihrer Mutter, um 1615



Kat. 33

Antonio Tempesta, Apollo und Leucothoë, um 1606 (?)

Wesentlich deutlicher wird die Tendenz zur Abschwächung des Gewaltmoments bei den Episoden, die eindeutig eine Vergewaltigung einschließen. In der Mehrzahl der Fälle, in denen der klassische Text einen Mißbrauch beschreibt, ist die Vergewaltigung aus der bildlichen Darstellung verschwunden. Ausgenommen von dieser Tendenz sind die vergleichsweise seltenen Geschichten, in die kein Gott involviert ist. Dazu gehört die Gewalt gegen Frauen im Krieg in den Blättern zum Ehernen Zeitalter, wie sie zwar miniaturhaft klein, aber zugleich mit besonderer Brutalität von Baur gezeigt wurde (Kat. 30, S. 45). Am rechten Bildrand ist im Mittelgrund zu erkennen, wie eine verletzte Frau von zwei Männern gewaltsam zu Boden gedrückt wird. Ihr Rock ist zurückgeschlagen, so daß ihre Scham Blicken wie Zugriff freigegeben ist. Schon wesentlich weniger eindeutig ist dagegen Tempesta Blatt zu Tereus und Philomela, das allerdings durch die Bildunterschrift klarstellt, daß es sich hier um eine Schändung handelt (Kat. 31, S. 45). In Ovids Text ist die Beschreibung der Vergewaltigung Philomelas einschließlich ihrer Verstümmelung – Tereus schneidet ihr die Zunge heraus, damit sie nicht von seinem Verbrechen berichten kann – die wohl grausamste Schilderung einer derartigen Tat. Demgegenüber zeigte Tempesta Tereus zwar im heftigen Zugriff auf die junge Frau, der aber auch leidenschaftlicher Natur sein könnte. Lediglich die fast versteckte, abwehrende rechte Hand von Philomela macht deutlich, daß Tereus gegen ihren Willen handelt.<sup>41</sup>

Die Darstellungen des Mißbrauchs blieben in allen Folgen die Ausnahme. Dagegen wurde zur Regel, daß eine im Text geschilderte Vergewaltigung im Bild als eine entweder zärtliche oder leidenschaftliche Szene erschien. Beide Varianten zeigen sich bei der Geschichte von Apollo und Leucothoë, der sich der Gott in Gestalt ihrer Mutter näherte. Goltzius wählte die zärtliche Version und stellte damit den Betrug durch die Verwandlung in den Mittelpunkt (Kat. 32, S. 46). Tempesta dagegen machte aus dem Thema eine heftige Bettszene, an der der Betrachter voyeuristisch teilhat: Ein weggezogener Vorhang vor dem Bett gewährt Einblick (Kat. 33, S. 46). Leucothoë sitzt zurückgebeugt auf der Bettkante, während Apollo zwischen ihren Beinen steht und ihre entblößten Oberschenkel umfaßt hat. Nichts deutet auf einen Gewaltakt oder Widerstand von seiten der Frau hin. Den Oberkörper stützt sie mit beiden Armen ab. Zu ihrer Bequemlichkeit ist ein Kissen in ihr Kreuz geschoben. Die bewegte, aber durchaus harmonische Szene erinnert durch die Pose der beiden Personen und ihre Vehemenz an die dreizehnte Position der *Modi*.<sup>42</sup>

In eine poetische Formel für Nähe und Intimität verwandelte Baur die Geschichte von Neptunus und Cænis (Kat. 34, S. 48). Ovids Geschichte ist wiederum denkbar grausam: Der Gott des Meeres vergeht sich an dem Mädchen Cænis, das nach dem Vollzug einen Wunsch äußern darf. Die tief verletzte Cænis wünscht sich, in einen Mann verwandelt zu werden, damit ihr nie wieder etwas derartig Schreckliches widerfahren kann. So wird aus Cænis Cæneus. Baur dagegen entwarf ein Bild inniger Umarmung, bei der Neptunus und Cænis nicht nur miteinander, sondern auch mit dem Hügel, auf dem sie oberhalb des Meeres lagern, zu verschmelzen scheinen. Sie umfassen einander so, daß Arme und Gewand die beiden eng zusammengerückten Köpfe kreisförmig bergend umschließen. Beide Körper bilden eine geschlossene Silhouette vor dem sonnenbeschiedenen Meer und einem hohen Himmel, der über die Hälfte des Bildfelds einnimmt. Auf keinem anderen Blatt ist die grausame Vorgabe des Textes derart ins Gegenteil gewendet worden.<sup>43</sup>





Kat. 34

Johann Wilhelm Baur, Neptunus und Cænis, 1641



Kat. 35

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius,  
Phœbus gibt Mars und Venus dem Gelächter der Götter preis, um 1615





Kat. 36

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius,  
Diana und ihre Gefährtinnen entdecken Callistos Schwangerschaft, um 1590

Gerade angesichts der Poesie von Baur's Neptunus-Cænis-Blatt könnte man annehmen, daß die Ausblendung der Vergewaltigung und Andeutung einer teils zärtlichen, teils leidenschaftlich-heftigen Sexualität einen Schritt der Humanisierung und Zivilisierung in den Geschlechterbeziehungen bedeuten könnte. Auf der anderen Seite gibt die Tatsache zu denken, daß Sexualität nur dort zum Gegenstand der bildlichen Darstellung wird, wo ein Text auf ein Macht- oder sogar Gewaltverhältnis hinweist. Das gilt für die pornographischen Bilder der *Modi* ebenso wie für die wesentlich später und wahrscheinlich für ein breiteres Publikum entstandenen erotischen Darstellungen der *Metamorphosen*-Illustrationen. Aretino stellte in seinem Epilog zu den *Modi* klar, daß es sich bei den freizügig agierenden Frauen um Prostituierte handele. Die Phantasien waren damit in eine eindeutige Richtung gelenkt: Die Konditionen bestimmt derjenige, der bezahlt. Die erotischen Darstellungen der *Metamorphosen* entfernten sich zwar denkbar weit von Ovids Erzählungen, dennoch blieb eine Konnotation mit dem Gewaltakt erhalten, da die Betrachter zumindest zur Identifikation des Themas wieder auf die Vergewaltigungsgeschichten zurückverwiesen waren. Sexualität war damit als ein Reservat männlicher Potenz im doppelten Wortsinn festgeschrieben.<sup>44</sup>

Die Erotisierung der *Metamorphosen*-Illustrationen für ein männliches Publikum erweist sich unzweideutig daran, wie der weibliche Körper für einen voyeuristischen Blick aufbereitet wurde. Die göttlichen Bettgeschichten und ihre Folgen boten vielfältige Anlässe, weibliche Nacktheit zu präsentieren. So nutzten alle Illustratoren die Vorgaben, die die Geschichte des Ehebruchs von Mars und Venus und dessen Aufdeckung für einen voyeuristischen Blick in fremde Betten und auf eine entblößte Frau lieferte. Bei Goltzius wird Venus in ihrer Scham und Hilflosigkeit nicht nur dem Zorn des Gatten ausgeliefert (Kat. 35, S. 48). Alle Götter sind hier in der Rolle der Voyeure, denen der vollständig beleuchtete und gänzlich unbedeckte Frauenkörper vorgeführt wird, während Mars bis auf Gesicht und Oberkörper im Schatten bleibt. Der Vorgang der Entblößung ist das Thema bei der Entdeckung von Callistos Schwangerschaft (Kat. 36, S. 49). Goltzius verdoppelte auf seinem Blatt das Motiv, indem er im Mittelgrund des Bildes zeigte, wie Callisto gewaltsam von den Gefährtinnen der Diana entkleidet wurde, während er am unteren Bildrand eine weitere Nymphe plazierte, die sich gerade ihr Gewand über den Kopf zieht.<sup>45</sup>

Ein wiederkehrendes Motiv sind bei Goltzius die gespreizten Beine der Frauen, wie sie in der Szene von Iuppiter und Io als Teil einer ausladenden Geste, bei Apollo und Coronis dagegen als zärtliche Zuwendung motiviert wurden (Kat. 37 und Kat. 38, S. 51). In beiden Fällen bedeckte Goltzius die Scham der nackten Frauen, während umgekehrt Tempesta und später auch Baur gerade das weibliche Genital freilegte. Ein eklatantes Beispiel dafür ist die Figur der Semele – Geliebte Iuppiters und Gegenstand von Iunos Eifersucht, die Tempesta zwar bekleidet darstellte, deren Gewand er aber so öffnete, daß es genau ihre Scham freigab (Kat. 39, S. 52). Überdeutlich arbeitete er das Genital der im Wasser stehenden Scylla heraus. In bemerkenswerter Abweichung von Ovid, der schildert, wie Scylla mit einem Kranz von Bestien an ihren Hüften verwächst, zeigte Tempesta sechs Hunde, deren Blicke und japsende Schnauzen alle auf das weibliche Geschlecht gerichtet sind (Kat. 40, S. 52).<sup>46</sup>



Kat. 37

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius, **Juppiter und Io**, um 1589



Kat. 38

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius, **Apollo und Coronis**, um 1590





Kat. 39 Antonio Tempesta, *Der Wunsch Semeles* (mit Übermalung), um 1606 (?)



Kat. 40 Antonio Tempesta, *Circe verwandelt Scylla*, um 1606 (?)



Bei Baur bewirkte eine Kombination von Pose und Draperie den erotisierenden Effekt. In der heftig bewegten Szene mit Apollo und Daphne ist der weibliche Körper im Laufen gestreckt, die Arme hochgerissen, so daß der Busen nach vorne gedrückt wird (Kat. 41, S. 54). Um Daphnes Körper ist ein gebauschtes Gewand drapiert, das gerade den Bauch bedeckt, die Brust und die Beine aber sowie ihr Genital freigibt – und damit stärker betont, als wenn die gesamte Gestalt nackt wäre. Ähnlich ist die Wirkung bei der Figur der Ariadne, die sich zu Bacchus emporstreckt (Kat. 42, S. 54). Nicht nur erscheint der Körper angespannt, sondern mit der Bewegung ließ Baur auch ein kurzes Hemd so nach oben rutschen, daß die Beine und der Ansatz der Pobacken erkennbar wurden. Auf drastische Weise setzte er dieses Mittel bei den Bacchantinnen ein, die Orpheus mit Steinen und Stöcken attackieren (Kat. 43, S. 55). Am unteren Bildrand plazierte er eine der wilden Frauen in kniender Pose, die er mit einem extremen kurzen, ausgefranstem Rock bekleidete. Der Rock läßt nicht nur den größten Teil des Gesäßes frei. Durch die gebückte Haltung kann der Betrachter auch das Geschlecht der Frau vollständig erkennen. Was er bei dieser Figur von hinten sieht, wird ihm gleich ein zweites Mal von vorne gezeigt, wenn sein Blick nach rechts zur nächsten Bacchantin wandert, deren flatternder Rock genau die Stelle offenbart, die er eigentlich bedecken sollte.<sup>47</sup>

Bei Goltzius, Tempesta und Baur findet sich eine Konstruktion des erotisierten weiblichen Körpers für den männlichen Blick, dessen Versatzstücke noch in modernen Pin-ups wiedergefunden werden können. Ob die Betrachtung dieser Bilder tatsächlich zu einem „masturbating with the classics“ führte, wie für die frühen Pornographien vermutet wurde, sei dahingestellt. Auf jeden Fall aber provozierten die Blätter zu Aktivitäten. Gerade die erotischen Darstellungen von Baur wurden attackiert und zensiert, aber auch mit Mühe und Sorgfalt farbig gefaßt und ergänzt. So hat sich ein Abzug der Orpheus-Bacchantinnen-Szene erhalten, auf dem die Genitalien mit blaßblauer Tinte eingefärbt sind (Kat. 44, S. 55). Ob es sich dabei um einen Akt der Zensur gehandelt hat, oder ob umgekehrt gerade diese Partien hervorgehoben werden sollten, läßt sich schwer entscheiden.<sup>48</sup>

Im Exemplar, das heute die Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart besitzt, wurde der weibliche Akt des Pygmalion-Blatts zwischen Hüfte und Knien geschwärzt (Kat. 45, S. 56). Was der unbekannte Betrachter in diesem Fall zensierte, wurde von einem anderen liebevoll rosa eingefärbt (Kat. 46, S. 56). In einem Vorgriff auf die Metamorphose, die Pygmalions Kunstwerk das Leben verleiht, wurde hier ein Fleischton angebracht. Dem provozierenden weiblichen Genital wurde schließlich auch noch das Pendant entgegengestellt, dem der Künstler weniger Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Alpheus erhielt auf einem Baur-Blatt in brauner Tinte einen erigierten Penis (Kat. 47, S. 57). Die Betrachteraktivitäten gingen allerdings auch so weit, daß die Radierungen nicht nur verändert, sondern auch zerstört wurden, indem ganze Partien weggekratzt wurden. Solche Beschädigungen finden sich beispielsweise auf Baur-Blättern mit den Motiven Neptunus und Cænis, Venus und Adonis sowie Apollo und Leucothoë (in der Sammlung Frank Gräfe, Stuttgart).



Kat. 41

Johann Wilhelm Baur, Apollo und Daphne, 1641 -



Kat. 42

Johann Wilhelm Baur, Ariadne, Bacchus und das Labyrinth, 1641



Kat. 43

Johann Wilhelm Baur, Orpheus und die Bacchantinnen, 1641



Kat. 44

Johann Wilhelm Baur, Orpheus und die Bacchantinnen (mit Übermalung), 1641





Kat. 45

Johann Wilhelm Baur, *Pygmalion* (mit Übermalung), 1641



Kat. 46

Johann Wilhelm Baur, *Pygmalion* (mit Übermalung), 1641





Kat. 47

Johann Wilhelm Baur, Alpheus und Arethusa (mit Übermalung), 1641

## Gewalt und Grauen

Frivolität und grausame Gewaltschilderung bildeten die Kernpunkte der Ovid-Kritik seit römischer Zeit. Beide Themen sind im *Metamorphosen*-Text zentral und – wie an den Vergewaltigungsgeschichten zu sehen ist – mitunter eng miteinander verwoben. Was die Kritiker an Ovids Erzählungen von Gewalttaten so nachdrücklich störte, waren weniger die Schilderungen von blutigen Kämpfen, Verletzungen und Verstümmelungen, von Mord und Totschlag, sondern war vielmehr die Tatsache, daß Ovid sie nicht zur Begründung eines glänzenden Sieges strahlender Helden eingesetzt und damit legitimiert hatte. Da er im Gegensatz zu anderen römischen Autoren die Heroen zurückgedrängt und streckenweise ironisiert hatte, erschienen die Gewalttaten seltsam krass und unbegründet. Die fehlende Legitimation durch große Ideale hatte den Schrecken vergrößert. In der Tat stehen die furchtbarsten Passagen der *Metamorphosen* im Zusammenhang mit persönlichen oder sogar intimen Katastrophen der Protagonisten: mit verschmähter Liebe und Eifersucht, mit erzwungener Sexualität und Rache für die Schändung. Hinzu kommen Anmaßung und Überhebung den Göttern gegenüber, aber auch der pure Wahnsinn.<sup>49</sup>

Die ikonographische Tradition der *Metamorphosen*-Illustrationen hatte bis zum Ende des 17. Jahrhunderts einige feste Topoi für das Grauen entwickelt. Dazu gehörten die Furien, die im Text als Metaphern für die unheil- und todbringenden Mächte verwendet wurden, ebenso wie die in gleicher Funktion agierende Gestalt der Invidia. Die Personifikation des Neides paßte nicht nur perfekt in die allegorischen Konzepte, sondern bot sich ebenso wie die Geschichte von der Python für eine Parallelisierung von mythologischen und theologischen Inhalten an. An diese Tradition schlossen die Schreckensbilder von Goltzius und Tempesta direkt an. Tempesta erweiterte zwar das ikonographische Repertoire, eine entschieden neue Dimension brachte allerdings erst Baur. Seine Folge entstand vor dem Hintergrund einer prinzipiell neuen Erfahrung von Gewalt und Grauen, bedingt durch den Dreißigjährigen Krieg, der Zentraleuropa nicht nur die größten Bevölkerungsverluste seit der Großen Pest des Spätmittelalters gebracht hatte, sondern auch Greuelthaten an Zivilisten in einem bis dahin nicht gekanntem Ausmaß.<sup>50</sup>

Goltzius illustrierte die Geschichte von Cadmus und der Python ausführlich mit drei Blättern. Sie bilden seine dichteste Annäherung an die Tradition des *Ovide moralisé*, da vor allem in der zentralen Darstellung die Analogie von Cadmus, der die Python tötet, mit dem Sieg Christi über die Schlange offensichtlich ist (Kat. 48, S. 59). Zu sehen ist in der Bildmitte Cadmus im Sturm auf die Python, die Schlange des Kriegsgottes Mars, der er die Lanze in den Rachen bohrt. Cadmus mit flatterndem Haar und athletischem Körper ist hier ganz im Sinne der Helden-Ikonographie – und gegen Ovids Schilderung, bei der seine Tat zugleich mit der Vorhersage seiner eigenen Verwandlung in eine Schlange verbunden ist – ins Zentrum gerückt. Zu seinen Füßen sind die Gefährten zu erkennen, die zuvor von der Python getötet wurden. Rechts von ihm liegen zwei Körper von soeben Niedergestreckten. Links dagegen befindet sich eine Leiche im fortgeschrittenen Stadium der Verwesung, die an das Skelett Adams zu Füßen der von Christus überwundenen Schlange erinnert. Kopf und Arme sind noch mit Fleisch bedeckt, während der Brustkorb, in den der Betrachter direkt hineinsehen kann, bereits völlig ausgehöhlt ist. Die Leiche ist



Kat. 48

Werkstatt des Hendrick Goltzius nach Hendrick Goltzius, Cadmus tötet die Schlange, um 1615



Kat. 49

Antonio Tempesta, *Minerva bei Invidia*, um 1606 (?)



Kat. 50

Antonio Tempesta, *Progne setzt Itys' Kopf Tereus zum Essen vor*, um 1606 (?)



oberhalb des Beckens auseinandergebrochen. Unterkörper und Beine fehlen. Unterhalb des Brustkorbs sind lediglich noch einige freigelegte Wirbel zu erkennen.<sup>51</sup>

Wie ein roter Faden zieht sich das Motiv der ausgemergelten alten Frauen mit Hängebrüsten und wirrem Schlangenhaar durch die Ikonographie der *Metamorphosen*. Das Gegenbild zu den erotisch attraktiven jungen Frauen taucht in verschiedenen Rollen, einmal als Invidia, ein anderes Mal multipliziert als Gruppe von Furien auf, die Iuno für ihre Rache zu Hilfe ruft. An ältere Vorbilder schließt Tempesta's Blatt an, das den Besuch der Pallas bei Invidia zeigt (Kat. 49, S. 60).<sup>52</sup>

Dagegen zeigt Progne's Rache an Tereus eine seltene Szene (Kat. 50, S. 60). Sie bildet zusammen mit der Vergewaltigung der Philomela eine Bildgeschichte. Das Blatt zeigt Progne, die Schwester Philomelas und Tereus' Gattin, wie sie dem Vergewaltiger den abgeschlagenen Kopf des gemeinsamen Kindes entgegenhält. Im Hintergrund ist die Tötung des Knaben zu erkennen, dessen zerstückelter Körper ein zweites Mal im Vordergrund auf der Platte zwischen Progne und Tereus erscheint. Laut Ovids Geschichte hatte Progne ihrem Mann den eigenen Sohn zum Essen vorgesetzt, um sich sowie ihre mißbrauchte und verstümmelte Schwester zu rächen. Während in diesem Fall eher die Geschichte als Tempesta's Darstellung das Grauen auslöst, gelang eine überzeugendere Formulierung mit dem Blatt zu Iphis und Anaxarete (Kat. 51, S. 62). Das Bild ist klar gegliedert durch die vertikalen Linien von Architekturelementen und die großzügigen Flächen, auf denen ein starker Hell-Dunkel-Kontrast verteilt ist. Gegenüber dieser Stabilität der Komposition wirkt der Bildgegenstand erschreckend. Auf der linken Seite ist die Gestalt eines Erhängten zu sehen, dessen verschatteter Körper sich scherenschnittartig vor einem hellen Hintergrund abzeichnet. Sein Gesicht ist im Dunkel nicht zu erkennen: kein Ausdruck, keine Individualität, kein Leben – nur eine wenig differenzierte Körpermasse, die mit dem harten Schlagschatten einer Pfeilerreihe korrespondiert. Die andere Seite des Blattes nimmt in ganzer Höhe eine Frauenfigur ein, die sich dem Toten zuwendet. Es handelt sich dabei um die Figur der Anaxarete. Sie verschmähte spottend die Liebe von Iphis, der sich daraufhin erhängte. Anaxarete wird im Moment ihrer Metamorphose gezeigt: Im Schrecken erstarrt, verwandelt sie sich in einen Felsen. Zwischen ihren Beinen erscheint das Gestein, während ihre Arme in einer abwehrenden Geste ausgestreckt sind und das Gewand noch flattert.<sup>53</sup>

Gegenüber dieser nachdrücklichen Formulierung des Grauens im Angesicht eines Selbstmords erscheint die Mehrzahl von Gewaltszenen in Tempesta's *Metamorphosen*-Folge bemerkenswert flach. Die Gewalttat selbst, die Verletzung und ihre Folgen vermied Tempesta zu zeigen. Eines der Beispiele dafür ist die Schindung des Marsyas (Kat. 52, S. 62). Auf der rechten Seite des Blattes erkennt man Marsyas, den Satyr, der Apollo zum musikalischen Wettkampf herausgefordert hatte, an einen Baum gebunden. Von links tritt Apollo an ihn heran, umfaßt mit der Linken seinen Arm und setzt mit der Rechten ein Messer an der Halsschlagader an. Es ist der Augenblick, in dem noch nichts passiert ist: kein Schnitt, kein Blut, keine Verletzung. Der Körper von Marsyas ist unangetastet, nur sein Kopf in Angst und Schrecken verzerrt und abgewendet. Von Ovids knapper, aber eindringlicher Schilderung der Tortur ist Tempesta's Bild ebensoweit entfernt wie von Tizians



Kat. 51

Antonio Tempesta, Anaxarete sieht den toten Iphis, um 1606 (?)



Kat. 52

Antonio Tempesta, Apollo schindet Marsyas, um 1606 (?)

Darstellung des enthäuteten Körpers. „Nichts als Wunde war er. Am ganzen Leibe das Blut quoll. / Bloßgelegt offen die Muskeln; es schlagen die zitternden Adern / frei von der deckenden Haut. Das Geweide konntest du zucken / sehen und klar an der Brust die einzelnen Fibern ihm zählen“, lautet die Passage bei Ovid.<sup>54</sup>

Dagegen deutete Tempesta das Geschehen nur an und beschränkte sich darauf, das Folterinstrument vorzuzeigen. Damit folgte er einem Muster, das er für die Illustration eines Werkes über Folter und Folterinstrumente, den *Trattato de gli instrumenti di martirio... usale da gentili contro Cristiani* von 1591, entwickelt hatte: die gleiche emotionslose Distanz zum Gegenstand, wie auch eine völlig unbeteiligte Präsentation der Opfer.<sup>55</sup>

Völlig anders behandelte Baur das Thema, obwohl er auf Tempestras Folge in einigen ikonographischen Motiven rekurrierte. Für Baus Verhältnis zur Gewalt und zum Grauen waren der Dreißigjährige Krieg und seine künstlerische Bearbeitung in den graphischen Folgen von Jacques Callot grundlegend. 1622 erschienen Callots *Capricci di varie Figure*, die bereits einige Kriegsszenen enthielten. Direkt auf den Dreißigjährigen Krieg bezogen waren dann *Les Misères et Malheurs de la Guerre* von 1633, zu denen Bilder von Schlachten und Plünderungen, aber auch das berühmte Blatt mit dem Baum voller Erhängter gehören. Auf diese Folge antwortete Baur 1635 mit seinen *Capricci di varie Battaglie*, indem er an die Stelle von Callots großen Schlachtenpanoramen nahsichtige Kampfszenen rückte. Diese Blätter zeichnen sich durch große Dramatik, starke Kontraste und extreme Bewegtheit aus, Elemente, die Baur bei den Motiven der Gewalt und des Grauens in den *Metamorphosen* einsetzen konnte.<sup>56</sup>

Kampfszenen in mythologischem, nicht historischem Gewand sind Baus Blätter zum Tod der Niobiden und zu den Gefährten des Picus (Kat. 53 und Kat. 54, S. 64). Trotzdem sind die Gefährten des Picus teils als römische, teils aber auch als zeitgenössische Soldaten gekleidet. Mit Lanzen, Speeren und Schwertern gehen sie auf Circe los, die Picus zuvor in einen Specht verwandelt hat. Der ungleiche Kampf zwischen sieben Soldaten und einer scheinbar unbewaffneten Frau – der, wie der Ovid-Leser weiß, zu Circes Gunsten ausgeht, indem sie auch die Gefährten des Picus verwandelt – ist als Nachtstück vorgestellt, das eine dramatische Beleuchtung von links oben erhellt. Dort öffnen sich die Wolken, und eine Schar geflügelter Monster greift Säfte verspritzend und pissend in das bewegte Geschehen am Boden ein.<sup>57</sup>

Nicht Kampf, sondern reines Gemetzel ist der Tod der Niobiden. Baur stellte die Szene, in der Apollo und Diana den Hochmut Niobes bestrafen, indem sie ihre sieben Töchter und sieben Söhne töten, als Schlachtfeld im wörtlichen Sinne vor. Auf einem leicht abschüssigen Hügel versuchen die Kinder Niobes in heftiger Bewegung entweder die Flucht zu ergreifen oder mit den Händen ringend Gnade zu erwirken. Direkt am unteren Bildrand liegen die ersten drei Toten. Ein Vierter ist mit hochgerissenen Armen und zurückgewendetem Kopf im Moment seines Sturzes festgehalten. Rechts stolpert einer der Söhne vom Pfeil der Götter getroffen aus dem Bild, während links vorne die vollständig verschattete Figur der Niobe ihre Jüngsten mit dem eigenen Körper zu schützen sucht. Im Hintergrund bäumt sich ein herrenloses Pferd auf; andere preschen nach vorne, ein weiteres



Kat. 53

Johann Wilhelm Baur, Die Gefährten des Picus, 1641



Kat. 54

Johann Wilhelm Baur, Der Tod der Niobiden, 1641





Kat. 55

Johann Wilhelm Baur, Perseus enthauptet Medusa, 1641



Kat. 56

Johann Wilhelm Baur, Orpheus in der Unterwelt, 1641

galoppiert links aus dem Bild. Aus den Wolken, die sich über dem Schlachtfeld zusammenballen, schießen schließlich die beiden Götter ihre Pfeile ab. Eine wilde Bewegung hat Menschen und Tiere erfaßt.<sup>58</sup>

Das Grauenhafte beider Bilder ist nicht allein auf die Handlung beschränkt. Eine wesentliche Rolle spielt der theatralische Einsatz von Licht und Dunkel. Gespenstisch wirkt die Szene um Circe durch das umhüllende Dunkel der Nacht und die schlaglichtartige grelle Beleuchtung des Zentrums. Bei den Niobiden ist die Hell-Dunkel-Verteilung umgekehrt. Eine Schattenpartie greift von links auf die Mitte des Blattes über, kriecht am Boden entlang und ergreift die Todgeweihten. Das Dunkel, die Nacht und der Schatten sind zusammen mit Höhle und Wolken, Dampf und Dunst Grundbestandteile von Baur's Inszenierung des Schauders. Sie bestimmen Szenen wie Pallas bei Invidia, Enthauptung der Medusa, Iunos Ruf nach den Furien, Orpheus in der Unterwelt sowie Iris beim Schlafgott.

Die Enthauptung der Medusa findet in einer Höhle statt, in der sich Gesteinsmassen in konzentrischen Wülsten übereinanderschieben (Kat. 55, S. 65). Am unteren Bildrand, fast in der Mitte des Blattes, befindet sich ein Altar mit einem Öllämpchen, das die einzige Lichtquelle der düsteren Szenerie abgibt. Am rechten Rand ist das Lager, auf dem Medusa mit vorgewölbtem Bauch und Busen und nach hinten gebogenem Kopf schläft. Perseus ist in kraftvoll ausladender Bewegung gezeigt. Er holt mit dem Schwert aus, um Medusa den Kopf abzuschlagen.<sup>59</sup>

Variationen des Höhlenmotivs bilden beispielsweise Felsschlünde oder tunnelartige Durchbrüche. So blickt Orpheus durch eine Art Tunnel, an dessen Ende Teufelsgestalten zu erkennen sind (Kat. 56, S. 65). Zugleich öffnet sich rechts neben dem Felsen der Blick in die reich bevölkerte und von Nebelschwaden durchzogene Unterwelt. Auf dem Blatt, das Iuno und die Furien zeigt, steigt der dreiköpfige Höllenhund Cerberus aus einem Durchbruch im Felsen empor (Kat. 57, S. 67). Ihm folgen aus der Tiefe die Furien mit wildem Haar, die von Iuno auf einer hell beleuchteten Wolkenbank erwartet werden.<sup>60</sup>

Die Unterweltszenen Baur's mit ihren Schreckensgestalten, angelegt als Inszenierungen im angstbesetzten Dunkel mit wabernden Nebeln, haben eine Tendenz ins Magisch-Okkulte, wie es sich im frühen 17. Jahrhundert beispielsweise in den Hexenbildern Salvator Rosas in gesteigerter Form finden läßt. Deutlich wird diese Tendenz in der Geschichte Medeas (Kat. 58, S. 67). Hier lieferte die Erzählung von der rasenden Magierin optimale Vorgaben. Baur bediente sich darin des gleichen Repertoires mit einer nächtlichen Szenerie, die vom flackernden Schein eines Feuers beleuchtet wird, wobei der Raum zu einem großen Teil von den Dunstschwaden erfüllt wird, die aus Medeas Zaubergebräu aufsteigen. Auf der rechten Bildhälfte erscheint die im magischen Kreis der Sternzeichen hockende Medea, wie sie einer am Boden liegenden Gestalt das Messer an die Gurgel setzt. Die zweideutige Situation, bei der der Betrachter zuerst nicht weiß, ob die Szene die Verjüngung von Iasons Vater durch einen Blutaustausch darstellt, oder aber die Tötung des Pelias, bei der Medea vorgab, ihn ebenfalls verjüngen zu wollen, klärt sich erst bei genauer Betrachtung. Man erkennt links im Hintergrund ein zweites Mal die Gestalt der Medea, die nach ihrem Verbrechen die Schlange um Hilfe zur Flucht anfleht. Folglich ist hier der Mord zu sehen.<sup>61</sup>



Kat. 57

Johann Wilhelm Baur, Iuno und die Furien, 1641



Kat. 58

Johann Wilhelm Baur, Medea tötet Pelias, 1641





Kat. 59

Johann Wilhelm Baur, *Der Wahnsinn des Athamas*, 1641



Bei aller Grausamkeit der Geschichte brachte Baur eine ironische Brechung in seine eigene magische Vorführung des Geschehens ein. Ähnlich wie auf dem Blatt zu Circe mit den Gefährten des Picus ließ er eine Schar von kleinen geflügelten Dämonen im Dampf des Zaubers trunks erscheinen, die mit ihren obszönen Gesten – hier schießt einer in den Topf, während in der Picus-Szene gepinkelt wurde – eher komisch als bedrohlich wirken. Ganz ernst war es Bauer mit dem Dunkel-Okkulten wohl nicht. Das wirkliche Grauen setzte er ins Tageslicht. Er rückte es aus dem mythischen Raum heraus und nahe an die Gegenwart heran.

Bei der Darstellung von Athamas' Wahnsinn gelang es Baur nicht nur, eine fast wortgetreue Umsetzung von Ovids Schilderung ins Bild vorzuführen – und zwar des unverstellten, nicht allegorisch ergänzten Texts –, sondern zugleich einen Bezug zur aktuellen Realität aufscheinen zu lassen (Kat. 59, S. 68). Das Blatt zeigt Verbrechen, die im Wahnsinn verübt werden, im hellen Tageslicht und vor dem Hintergrund einer zeitgenössischen Hafenstadt. Baur fertigte zahlreiche Hafenveduten parallel zu den *Metamorphosen*. Hier griff er das Motiv wieder auf und setzte es an den Horizont.<sup>62</sup>

Im Vordergrund erkennt man die Fortsetzung der Geschichte, die mit Iunos Ruf nach den Furien begann. Ovid erzählt, daß die rachsüchtige Iuno die Furien dazu benutzte, König Athamas und seiner Gattin Ino das Gift des Wahnsinns zu verabreichen, „schweifenden Irrwahns Gedanken, umnachteten Geistes Vergessen, / auch Verbrechen und Tränen und Wut und rasende Mordlust“. So erkennt Athamas seine Frau nicht mehr und entreißt ihr den gemeinsamen Sohn: „Durch die Luft nach der Schleuderer Weise wirbelt er zweimal und dreimal ihn wild und zerschmettert des Kindes Stirn an der steinernen Wand.“ Diesen Kindermord im Wahn illustrierte Baur präzise. Im Zentrum des Blattes ist der Fels, auf dem der Junge aufschlagen wird. Athamas ist in der wirbelnden Bewegung gezeigt, deren Wucht sich aus der Körperhaltung des Athamas erschließen läßt sowie aus der Tatsache, daß er das Kleinkind hoch über seinen Kopf geschwungen hat. Es ist unzweideutig klar, wie der Bewegungsablauf enden und daß in der Tat der Kopf des Kindes zerschmettert werden wird.<sup>63</sup>

Die zweite Szene ist auf der rechten Bildseite plaziert. Hier ist ein hoher Felsen zu erkennen, von dem sich Ino – ebenfalls im Wahn – zusammen mit ihrem zweiten Kind in die Fluten stürzt. Ihren Selbstmord und Kindesmord suchen die Gefährtinnen zu verhindern, die nach ihr den Felsen erklimmen. Sie jedoch versteinern oder werden – Körperhaltung und die erhobenen Arme deuten die Metamorphose an – in Möwen verwandelt.<sup>64</sup>

Während Callot in seinen Radierungen Grausamkeit und Gewalt als letztlich doch im Rahmen einer Kriegskunst und als Akt der Wiederherstellung einer göttlichen Ordnung durch die weltlichen Mächte gerechtfertigt vorstellte, brachte Baur auf diesem Blatt solchen Vorstellungen gegenüber einen kritischen Hinweis an. Zu Füßen von Athamas liegen mit Krone und Zepter die Insignien seiner Königsmacht. Er vollbringt seine Schreckenstat von jeder göttlichen und weltlichen Legitimation entkleidet. Was von ihm übrig bleibt, ist ein rasender Mann im Wahnsinn.

## Akademisierung und Domestizierung der *Metamorphosen*

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlor die Druckgraphik zu den *Metamorphosen* weitgehend ihren Eigensinn. In endlosen Kopien erstarrten Form und Inhalt ebenso wie bei den Versuchen, für den akademischen Unterricht einen Kanon an Motiven zusammenzustellen.

In unterschiedlichen Formen kehrte auch der Text wieder und stützte die Bildaussage erneut zu festen moralischen Maximen zurecht. Ein Beispiel dafür sind die späteren Ausgaben von Baur's *Metamorphosen-Folgen* und ihre Kopien. Die erste Ausgabe von 1641, die noch zu Lebzeiten des Künstlers gedruckt wurde, erschien ohne Text. Dagegen wurde bereits die zweite Ausgabe mit lateinischen Versen in den Unterrändern versehen. 1645 kamen dann schon die ersten Kopien von Abraham Aubry in Nürnberg auf den Markt: mit moralisierenden lateinischen und deutschen Bildunterschriften. Mit der moralischen Einkastelung ging zugleich eine Bildzensur einher. Aubry, der sich ansonsten sklavisch an die Vorlagen hielt, veränderte die weiblichen Figuren, bei denen Baur das Genital besonders hervorgehoben hatte. Während im Text vor dem „Weib“ und seiner Lüsternheit gewarnt wurde, verschwand auf den Bildern das letzte Ziel der Lockungen. Im übrigen sind Aubry's Kopien korrekt, aber steif und durch die Übertragung in den Kupferstich ohne die atmosphärisch-weichen und ambivalenten Tönungen der Radierungen Baur's. Der zweite Kopiensatz griff zwar nicht auf dieser Ebene ein und behielt auch die ursprüngliche Technik bei. Melchior Küsel aber, dessen Kopien 1681 in Augsburg erschienen, glättete die Figuren, schönte die Gesichter, nahm Verzerrungen heraus und sorgte so für eine konventionellere Form.<sup>65</sup>

In den französischen Folgen und Buchpublikationen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die *Metamorphosen* höfisch domestiziert. Das gilt sowohl für die verschiedenen *Fables*, die Jean Lepautre veröffentlichte, als auch für die gigantische Ausgabe der *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*. Das in Paris publizierte Werk enthält 226 Illustrationen von drei Künstlern: Jean Lepautre, Sébastien Leclerc und François Chauveau. Der Text von Isaac de Benserade paraphrasiert, kommentiert und moralisiert die Geschichten der *Metamorphosen*, wobei die leichte, tänzerische Form des Rondeau dem Ganzen eine galante Note gibt. Die Illustrationen erweitern noch einmal das ikonographische Repertoire zu den *Metamorphosen*, indem sie das imaginäre Potential des Textes weiter ausschöpfen. Zugleich bewirkte schon allein die einheitliche Rahmung der kleinen Illustrationen eine Uniformierung, die den phantastischen Eigensinn der Geschichten und der Bilder unterläuft. Außerdem versetzten die Künstler die Szenen der antiken Mythologie in das höfische Ambiente ihrer Zeit, wodurch die agierenden Personen als „all'antica“ maskierte Zeitgenossen erscheinen. Lepautre hatte die Kombination von historisierendem Kostüm und französischer Palast- und Gartenarchitektur bereits in seinen kleineren Folgen erprobt. So verlegte er nicht nur historische Szenen, etwa die Ermordung Cæsars, an den französischen Hof, sondern auch mythologische Geschichten wie die Aufdeckung des Ehebruchs von Mars und Venus (Kat. 60, S. 72 und Kat. 61, S. 73).<sup>66</sup>

Den Auftrag für die *Métamorphoses en Rondeaux* hatte Ludwig der XIV. erteilt. Das Werk war von vornherein als Teil höfischer Selbstinszenierung und Repräsentation des Sonnenkönigs konzipiert. Zugleich gehörte es auch in den Kontext von Jean Baptiste Colberts Projekt, die gesamten Wissensbestände der Zeit zu visualisieren. In einem Großunternehmen, zu dem es keine früheren Parallelen gab, wurden die Ergebnisse aus den verschiedenen Forschungsbereichen der 1663 gegründeten Académie des Siences nicht nur in Buchform publiziert, sondern auch reichhaltig illustriert. Wie kein anderer Künstler war Leclerc in diesem Unternehmen engagiert. Er besorgte die Buchillustrationen auf den Gebieten der Astronomie und Anatomie, der Zoologie und Botanik, der Optik und Mechanik, die alle zeitgleich mit den *Métamorphoses en Rondeaux* publiziert wurden. Für die wissenschaftlichen Publikationen entwickelte Leclerc eine distanziert-klare, objektivierende Form des Kupferstiches. Sie begründete seinen Ruhm als wissenschaftlicher Buchillustrator, wirkte aber auf die *Metamorphosen* übertragen steril.<sup>67</sup>

Einer regelrechten Akademisierung wurden die *Metamorphosen* in den Niederlanden und in Deutschland unterworfen. Sie begann mit der Künstlerbiographik in der Nachfolge von Giorgio Vasaris berühmten *Viten*. 1604 erschienen mit Carel von Manders *Het Schilder-Boeck* die Lebensbeschreibungen von italienischen, niederländischen und deutschen Künstlern nach dem Muster des Florentiner Kunsthistoriographen. Im Gegensatz zu seinem Vorbild versah aber van Mander die Biographien nicht nur mit einem kunsttheoretischen Vorspann, sondern ergänzte sie mit praktischen Anleitungen zum Malen und mit einer Übertragung der *Metamorphosen* ins Niederländische.<sup>68</sup>

Einen Schritt weiter in die gleiche Richtung ging der Begründer der ältesten deutschen Kunstakademie, Joachim von Sandrart. Nach der Gründung der Nürnberger Akademie 1662 übernahm von Sandrart deren Leitung. Gleichzeitig erarbeitete er seine deutsche Künstlergeschichte. Der erste Band erschien 1675 unter dem bezeichnenden Titel *L'academia todesca della architettura, scultura e pittura, oder Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Kuenste*. Den zweiten, 1679 erschienen Teil dieses Werks ergänzte auch von Sandrart mit einer deutschen Fassung der *Metamorphosen*, für die er van Manders Übertragung zur Grundlage nahm. Er gab ihr den ebenso umständlichen wie malerischen Titel: *Des verblüimten Sinns der Ovidianischen Wandlungs=Gedichte gründliche Auslegung: Aus dem Niederländischen Carls von Mander. Zu Behuf der Edlen Poesie=Kunst und Tugend Liebhabere ins Teutsche übersetzt. Und der Sandrartischen Academie einverleibt*. Allerdings schien von Sandrart mit dem Text allein nicht zufrieden gewesen zu sein. 1698 erschien eine weitere *Metamorphosen*-Ausgabe, zu der von Sandrart den Text und sein Großneffe Johann Jacob von Sandrart die Illustrationen geliefert hatte, die von Christian Engelbrecht gestochen wurden.<sup>69</sup>

Die Sandrartschen Kupferstiche zeigen einen trockenen Klassizismus, in dem der Überschuss an Phantasie und Eigensinn der ersten Jahrhunderthälfte vollständig zurückgenommen ist. Sie zeigen einerseits das Bemühen um präzise Textgenauigkeit – andererseits werden die phantastischen, erotischen und grausamen Dimensionen weitgehend ausgeblendet. Unter jeder Illustration befindet sich die exakte Angabe der Textstelle mit Buch und Zeile. Die Darstellungen folgen dem klassischen Regelwerk, wobei von



*I le Pautre In.*

*P. Mariotte ex. 74*

Kat. 60

Jean Lepautre, Die Ermordung Cæsars, 2. Hälfte des 17. Jh.





Kat. 61

Jean Lepautre, Vulcanus überrascht Mars und Venus, 2. Hälfte des 17. Jh



*LIB. III. METAM. P. 143.  
Mons erat infectus variarum caede ferarum.  
usq. 200.*

*Ch. Eng. sc.*

27



LIB. IV. METAM. v. 670.

*Illic immeritam maternæ pendere linguæ  
Andromedam poenas injustus iusserat Ammon.  
usq. 739.*

*Ch. Eng. sc.*

42

Sandrart möglichst vermied, vom antiken Körperideal abzuweichen. Mischwesen kommen in seinen Blättern mit Ausnahme eines einzelnen Zentauren nicht vor. Dem transitorischen Moment in der Verwandlung wich er so weit wie möglich aus, indem er bevorzugt die Situation vor oder nach einer Metamorphose zeigte. So wird bei ihm Lyncus vollständig als Luchs gezeigt und nicht als tierisch-menschliches Mischwesen. Wo ihm das Wandlungsmoment unausweichbar erschien, wie beispielsweise bei Daphne, den Heliaiden oder bei Aktæon, beschränkte sich von Sandrart auf Andeutungen (Kat. 62, S. 74). Aktæon erhielt ein winziges Geweih am Kopf, um auf seine Verwandlung in einen Hirsch hinzuweisen, und Daphne dezent ein wenig Laub an den Fingern.

Die beiden einzigen Fälle, in denen von Sandrart das ikonographische Repertoire nicht herunterschraubte, sondern es erweiterte, verdanken sich seinem Bemühen um akribische Textgenauigkeit. In der Darstellung des ursprünglichen Chaos verzichtete er auf die Figur eines Schöpfergottes und zeigte statt dessen ein fast abstrakt wirkendes Wolkenbild. Die Ikonographie von Perseus und Andromeda dagegen bereicherte er um eine farbige Schönheit, da Ovids Text von der äthiopischen Herkunft Andromedas berichtet (Kat. 63, S. 75).<sup>70</sup>

Von Sandrart erhoffte sich, daß aus seiner Arbeit „ein rechter und solider Nutz“ für Kunstliebhaber und vor allem für angehende Künstler zu ziehen sei. Aus einem anatomisch zerlegten Ovid sollten die ikonographischen Module für eine spätere künstlerische Praxis gewonnen werden können. So präsentierte Sandrart Text und Illustrationen, „in welchen der unter dem Vorhang der duncklen Fabeln versteckte Verstand und Invention des verborgenen Alterthums entdeckt und also der gantze Ovidius, auf eine bewunderungs=würdige Weise durch vielfältige Griffe und Art gleichsam anatomiret und so wol denen Gelehrten als Ungelehrten Manns= und Weibs=Personen vor die Augen gelegt wird.“ Bei diesem akademischen Utilitarismus war allerdings die gewünschte Poesie des „verblühten Sinns“ abhanden gekommen.<sup>71</sup>



## Anmerkungen

- 1 Niklas Holzberg, *Ovid. Leben und Werk*, München 1997, S. 40/41. Ders., „Einführung“ zu: Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, lateinisch-deutsch, in dt. Hexameter übertr. von Erich Rösch, hrsg. von Niklas Holzberg, Zürich, Düsseldorf 1996, S. 742–763. Marion Giebel, *Ovid*, Reinbeck 1991.
- 2 M. A.-F. Sabot, „Ovid’s Presence in the Twelfth Century: Latin Elegiac Poetry, Provençal Lyric“, in: William S. Anderson (Hg.), *Ovid. The Classical Heritage*, New York, London 1995, S. 61–83. E. H. Alton und D. E. W. Wormell, „Ovid in the Mediaeval Schoolroom“, in: ebenda, S. 23–36. Lesly Cahoon, „The Anxieties of Influence: Ovid’s Reception by the Early Troubadours“, in: ebenda, S. 85–117. Stefano Pittaluga, „Ovidius ‚ethicus‘ fra satira e parodia nella commedia latina medievale“, in: Italo Gallo und Luciano Nicastri (Hgg.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall’Antichità al Rinascimento*, Napoli 1995, S. 209–222.
- 3 Giulia Orofino, „Ovidio nel medioevo: iconografia delle Metamorfosi“, in: *Aetates Ovidianae* (s. Anm. 2), S. 189–208.
- 4 Die Formulierung von Honorius von Autun lautete: „Bella amantes habent Maronem; / Libidini uacantes, Nasonem.“ Hier zit. nach: M. A.-F. Sabot, „Ovid’s Presence“ (s. Anm. 2), S. 65.
- 5 Ebenda, S. 64.
- 6 Marc-René Jung, „Aspects de l’Ovide moralisé“, in: Michelangelo Picone und Bernhard Zimmermann (Hgg.), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart 1994, S. 149–172. Carla Lord, „Three Manuscripts of the *Ovide moralisé*“, in: *The Art Bulletin*, Vol. LVII, 1975, S. 161–170. Dies., „Illustrated Manuscripts of Berchorius before the Age of Printing“, in: Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn (Hgg.), *Die Rezeption der ‚Metamorphosen‘ des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Wort und Bild* (Internationales Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg), Berlin 1995, S. 1–11.
- 7 Daniel Javitch, „Rescuing Ovid from the Allegorizers“, in: William S. Anderson (Hg.), *Ovid. The Classical Heritage*, New York, London 1995, S. 166–178. William Keach, „Ovid and ‚Ovidian‘ Poetry“, in: ebenda, S. 179–217, bes. 210.
- 8 Es handelt sich um die Manuskripte: Rouen, Bibliothèque municipale, MS 0.4, Paris, Arsenal, MS 5069, und Lyon, Bibliothèque municipale, MS 742. Carla Lord, „Three Manuscripts“ (s. Anm. 6), S. 166 sowie Abb. 17–20.
- 9 Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, MS Cassaforte 3.4. Für die freundliche Unterstützung danke ich den Mitarbeitern der Bibliothek, vor allem Dott.essa Elisabetta Manca. Auch Carla Lord betont sowohl die Direktheit der Darstellungen als auch die Tatsache, daß sie sich ohne allegorische Zutaten auf die Erzählung des Mythos beziehen. Carla Lord, „Three Manuscripts“ (s. Anm. 6), S. 4. Im Gegensatz dazu wollte Andrea Spiriti aus der Tatsache, daß das mythische Geschehen in die mittelalterliche Gegenwart versetzt ist, Hinweise auf eine bildliche Allegorisierung ableiten. Maria Luisa Gatti Peter (Hg.), *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo 1989, S. 286–310.
- 10 Dazu immer noch grundlegend die Studie von Max Dittmar Henkel, „Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Fritz Saxl (Hg.), Vorträge 1926–27, Berlin 1930, S. 58–144. Henkel rekonstruierte feinteilig die Wege der Kopien sowie der Kopien der Kopien. Dabei gelang es ihm zu zeigen, in wie starkem Maße einzelne Vorlagen über einen bemerkenswert langen Zeitraum hin ihre Wirkung behielten. Zur Bedeutung der landessprachlichen *Metamorphosen*-Ausgaben und ihrer Holzschnitt-Illustrationen vgl. Bodo Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance* (Acta Humaniora), Weinheim 1986, sowie Gerlinde Huber-Rebenich, „Die Holzschnitte zum *Ovidio Methamorphoseos Vulgare* in ihrem Textbezug“, in: *Die Rezeption der ‚Metamorphosen‘* (s. Anm. 6), S. 48–57. Erstmals konnte Carlo Ginzburg nachweisen, daß Tizian sich nicht allein verschiedener italienischer Klassiker-Ausgaben bediente und sogar bedienen mußte, sondern auch ikonographisch Elemente aus den frühen *Metamorphosen*-Illustrationen aufnahm und verarbeitete. Damit widerlegte Ginzburg die Annahme Erwin Panofskys, Tizian habe seine „poesie“ in der Auseinandersetzung mit dem klassischen

- Original des Textes gewonnen. Carlo Ginzburg, „Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500“, in: *Tiziano e Venezia*, Convegno internazionale di studi Venezia 1976, Vicenza 1980, S. 125–135.
- 11 Bodo Guthmüller, „Bild und Text in Ludovico Dolce's *Trasformationi*“, in: *Die Rezeption der ‚Metamorphosen‘* (s. Anm. 6), S. 58–77.
- 12 Die Darstellung von Apollo und Daphne erschien in der ersten Auflage von Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia 1553, als achte Abbildung sowohl auf S. 17 als auch auf S. 18. Guthmüller weist darauf hin, daß Rusconi sich nicht nur auf die Holzschnitte der Bonsignori-Ausgabe bezogen habe, sondern auch auf den Text. Guthmüller, *Dolce* (s. Anm. 11), S. 69–72.
- 13 Einen Überblick über die Vielzahl der Holzschnitt-Illustrationen zu den *Metamorphosen* liefert Henkel, „Illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen*“ (s. Anm. 10), S. 61–106.
- 14 Henkel spricht von 94 Holzschnitten in Dolce's Erstausgabe von 1553. Das von mir eingesehene Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München enthält dagegen lediglich 90, davon allerdings einige mehrfach wiederholt. Zu Bernhard Salomon und den Ausgaben Lyon 1556 und 1557 vgl. ebenda, S. 76–81 sowie Abb. 15–19.
- 15 Henkel gab an, daß die Folge aus dem Verlagshaus Gerard de Jodes aus insgesamt fünfzehn Blatt bestehen sollte, wobei ihm allerdings auch nur Exemplare zu zwölf Blatt selbst bekannt waren. ebenda, S. 106/107. Vergleichbare antikisierende und idealisierende Architekturlandschaften finden sich am ehesten in Marten de Heemskercks Folge zu den Sieben Weltwundern von 1572 und im Werk von Marten de Vos. Besonders die Landschaftspanoramen der radiereten Folge von Szenen aus der Geschichte des Simon, die ebenfalls von de Jode zusammen mit Anton Wierix herausgebracht wurden, zeigen deutliche Übereinstimmungen. Pieter van der Borchts Landschaften, in die Szenen aus der Bibel ebenso integriert wurden wie auch den *Metamorphosen*, sind engstens mit den Landschaften von Hieronymus Cock und Hans Bol verwandt. Heinrich Gerhard Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 Bde., Graz 1969, Bd. 1, S. 210–263. Ausst. Kat., *The Golden Age of Dutch Landscape Painting*, Peter C. Sutton und John Loughman (Hgg.), Madrid 1994, S. 23–36.
- 16 E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog*, Utrecht 1961, Bd. 1, S. 23–25 und S. 73–75. Zu den Zeichnungen für die *Metamorphosen* vgl. Abb. K 99–104. Goltzius' Kupferstichfolge ist vollständig publiziert in: Walter L. Strauss (Hg.), *The Illustrated Bartsch 3, Formerly Vol. 3 (Part 1), Netherlandish Artists, Hendrick Goltzius*, New York 1980, Nr. 31 (104) – 82 (110), S. 313–338. Ders (Hg.), *Hendrick Goltzius 1558–1617. The Complete Engravings and Woodcuts*, Bd. 1, New York 1977. Eva Korazija, *Hendrick Goltzius. Eros und Gewalt*, Dortmund 1983. Walter Melion, „Hendrick Goltzius's project of reproductive engraving“, in: *Art History* 13, 1990, S. 458–487. Ausst. Kat., *Hendrick Goltzius and the Classical Tradition*, University of Southern California, Fisher Gallery 1992. Antonio Tempesta's *Metamorphosen*-Folge ist publiziert in: Sebastian Buffa, *The Illustrated Bartsch 36, Formerly Vol. 17 (Part 3)*, Antonio Tempesta, New York 1983, Nr. 638 (151) – 787 (151), S. 9–84. Daniel Franken, *L'Œuvre gravé des van de Passe. Catalogue raisonné des estampes de Crispijn senior et junior, Simon, Willem, Magdalena et Crispijn III van de Passe, Graveurs néerlandais des XVIIe et XVIIIe siècles*, Amsterdam 1975, Kat. Nr. 1338, S. 253–256. Ein Reprint von van de Passes *Metamorphoseon Ovidianarum*, (Cologne) 1602, wurde von Stephen Orgel in New York und London 1979 publiziert. A. Busiri Vici, „Visioni architettonico-figurative del soggiorno in Italia di Giov. Guglielmo Baur“, in: *Palladio. Rivista di storia dell'architettura*, NS VII, 1957, S. 30–40. Marcel Roethlisberger, „Ein Beitrag zu Johann Wilhelm Baur als Maler“, in: *Pantheon* XLVI, 1986, S. 53–58. Ders., „Johann Wilhelm Baur. Beiträge zu seinem malerischen Werk“, in: *Pantheon* XLVI, 1988, S. 67–74. Johann Eckart von Borries, „Johann Wilhelm Baur (1607–1642). Umriss seines Lebens und Werks“, in: *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Wilhelm Schlink und Martin Sperlich (Hgg.), Berlin, New York 1986, S. 130–144; zu den *Metamorphosen* bes. S. 141–144.
- 17 Holzberg, *Ovid* (s. Anm. 1), S. 123–153.
- 18 Reinhart Koselleck, „Geschichte, Historie“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hgg.), Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 625–634.
- 19 Strauss, *Goltzius* (s. Anm. 16), Nr. 230–239, S. 384–403.
- 20 Hans-Martin Kaulbach, „Bilder des Goldenen Zeitalters in der Kunst“, in: Ausst. Kat., *Das Goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tilman Osterwold (Hg.), Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1991, S. 190–213.

- 21 Henkel, *Metamorphosen* (s. Anm. 10), S. 117/118.
- 22 Zum Verhältnis von Helden und Historie vgl. den Ausst. Kat., *Triumph und Tod des Hel- den. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert (Hgg.), Köln, Wallraff-Richartz- Museum 1987/88 und darin besonders die Artikel von Ekkehard Mai, „Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert“, S. 15–29 und von Albert Blankert, „Der „Realismus“ der holländischen Historienmalerei im 17. Jahr- hundert“, S. 45–53. Goltzius' Wechsel von Bartho- lomaeus Sprangers sogenann- tem „Knollenstil“ hin zu einer eher klassischen Formulierung der menschlichen Figur wird im allgemeinen mit seinem Antikenstudium auf der Ita- lienreise 1590/91 in Zusam- menhang gebracht. Diese Er- klärung kann aus chronologi- schen Gründen nicht für die Veränderungen innerhalb der ersten Kupferstichserie zu den *Metamorphosen* greifen, die 1589 gedruckt wurde und für die Goltzius seine Zeichnun- gen wahrscheinlich bereits 1588 anfertigte. Reznicek, *Zeichnungen* (s. Anm. 16), S. 4/5.
- 23 Francesco Giucciardini, *Storia d'Italia*, Costantino Panigada (Hg.), Bari 1929, S. 1. Zum Verschwinden der Helden bei Ovid bemerkte Holzberg zu den *Metamorphosen*: „Die Hero- en sind also, weil die von ihrem Heroentum berichten- den Mythen mit anderen ver- schachtelt sind, als Heroen kaum erkennbar“, Holzberg, *Ovid* (s. Anm. 1), S. 137.
- 24 Vgl. Lord, *Ovide moralisé*, 1975 (s. Anm. 6). Zur Erzählstrategie in den *Metamorphosen* siehe Nigel Llewellyn, „Illustrating Ovid“, in: Charles Martindale (Hg.), *Ovid renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twent-*
- tieth century*, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1988, S. 151–166.
- 25 Ovid, *Metamorphosen*, X, 298–514. MS Bergamo (siehe Anm. 9), S. 113 verso und S. 114 verso. Der Künstler des Bergamo-Manuskripts experi- mentierte regelrecht mit dem Arrangement von Szenen innerhalb eines Bildrahmens. Den deutlichsten Fall bilden zwei Variationen zum Diana- Aktæon-Thema jeweils S. 32 und S. 33 verso. In der ersten Version erkennt man: links Diana in einem Brunnen, umgeben von drei nackten Begleiterinnen; in der Mitte Aktæon mit dem Jagdhorn in Begleitung von einem seiner Hunde; rechts Aktæon nach seiner Verwandlung in einen Hirsch in dem Moment, wo er von zwei Hunden angefallen wird. Die Metamorphose selbst zeigt deutlicher die zweite Variante im Hochformat: links Diana mit vier Begleiterinnen; rechts Aktæon in der Verwand- lung, d.h. mit menschlichem Körper, Hirschkopf und Vor- derläufen; darunter zwei Mit- glieder von Aktæons Jagd- gesellschaft zu Pferd.
- 26 Zu „Mercurius tötet Argus“ hat sich die seitenverkehrte Vorzeichnung von Goltzius erhalten. Vgl. Reznicek, *Goltzius* (s. Anm. 16), K 99, S. 119.
- 27 Ovid, *Metamorphosen*, VI, 317–381.
- 28 Ovid, *Metamorphosen*, III, 660–686, und XIII, 644–674.
- 29 Ovid, *Metamorphosen*, II, 340–366.
- 30 Ovid, *Metamorphosen*, II, 367–380.
- 31 Caspar Schott, *Physica curiosa*, Würzburg 1667, hier zit. nach: Manlio Busatin, *Arte della mera- viglia*, Turin 1986, Tafel 20–25.
- 32 Ovid, *Metamorphosen*, XI, 245.
- 33 Ovid, *Metamorphosen*, V, 533–550. Thomas W. Gaeth- gens, „Das ‚Märchen vom Schöpferum des Künstlers‘. Anmerkungen zu den Selbst- bildnissen Max Ernsts und zu Loplöp“, in: Ausst. Kat., *Max Ernst. Retrospektive 1979*, Werner Spies (Hg.), Haus der Kunst München 1979, S. 43–78.
- 34 Ovid, *Metamorphosen*, II, 466–531.
- 35 Ovid, *Metamorphosen*, XIV, 312–402, und X, 106–142.
- 36 Emma Grimaldi, „Un giardino di gennaio bello come di mag- gio (Decameron, 10,5)“, in: Italo Gallo und Luciano Nica- stri (Hgg.), *Aetates Ovidianae* (s. Anm. 2), S. 261–277. Giorgio Brugnoli, „Forme Ovidiane in Dante“, in: ebenda, S. 239–256. Rudolph Schevill, „Ovid and the Renaissance in Italy and Spain“, in: William S. Ander- son (Hg.), *Ovid* (s. Anm. 2), S. 119–141; zu Aeneas Silvio Piccolomini S. 125–134. Zu den Bemühungen der italienischen Renaissance, vor allem der humanistischen Philologen, Ovid aus dem Bannkreis der Christianisierung und Allego- risierung zu befreien, siehe Daniel Javitch, „Rescuing Ovid from the Allegorizers“ (s. Anm. 7), S. 166–178. Zur Rückgewinnung des antiken Originals und seiner Rolle in der Elisabethanischen Litera- tur: William Keach, „Ovid and ‚Ovidian‘ Poetry“ (s. Anm. 7), S. 179–217.
- 37 Ginzburg, Tiziano, Ovidio (s. Anm. 10). Henry Zerner, „L'estampe érotique au temps de Titien“, in: *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Venezia 1976, Vicenza 1980, S. 85–90. Lynne Lawner, *I modi nell'opera di Giulio Romano*, Marcantonio Raimondi, *Pietro Artino e Jean-Frédéric-Maxi- milien de Waldeck*, Milano 1984, S. 9–52. Vasari berichtete über die *Modi* in seiner Vita Marc- anton Raimondis, daß „man von diesen Blättern an Orten

- fand, wo es am mindesten glaublich schien“. *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567*, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister, aus dem Italienischen von Ernst Förster, Dritter Band, zweite Abtheilung, Stuttgart und Tübingen 1845, S. 329.
- 38 Ein Reprint von Aretinos Sonnetten und den Kopien nach Romano/Raimondi findet sich in Lawner, *I modi* (s. Anm. 37), S. 64–97. Paula Findlen, „Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy“, in: Lynn Hunt (Hg.), *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*, New York 1993, S. 49–108. Über die Verbreitung der *Modi* ist viel gemutmaßt worden und wenig bekannt. Um so überraschender sind eindeutige Zitate in Majoliken des Malers Francesco Xanto. Bislang unveröffentlichte Forschungsergebnisse zu Parmigianino belegen, daß erotische Zeichnungen des Künstlers in Kenntnis der *Modi* entanden sind. Bette Talvacchia, „Professional Advancement and the Use of Erotic in the Art of Francesco Xanto“, in: *The Sixteenth Century Journal*, Vol. XXV, 1994, S. 121–153. Ich danke Davis Ekserdjian, daß er mir freundlicherweise das Manuskript seines Vortrags *Parmigianino, Mythology and Eroticism* zur Verfügung gestellt hat, der am 11. Juni 1997 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, gehalten wurde.
- 39 Den Kult um den erigierten Penis in der italienischen Renaissance-Literatur, in den *Priapeia* wie auch in Antonio Beccadellis *Hermaphroditus*, beschreibt Findlen (s. Anm. 38), S. 81–85.
- 40 Ovid, *Metamorphosen*, X, 525–709, und XI, 227–265.
- 41 Ovid, *Metamorphosen*, VI, 441–563.
- 42 Ovid, *Metamorphosen*, IV, 190–255. Die dreizehnte Position der *Modi* ist die Stellung des jugendlichen Liebhabers, während auf allen anderen Blättern reifere Männer, mitunter auch alte dargestellt sind. Lawner, *I modi* (s. Anm. 37), S. 89.
- 43 Ovid, *Metamorphosen*, XIII, 171–209.
- 44 Aretino sprach im „Epilogo“ zu den *Modi* von den „belle pute“, den schönen Prostituierten, denen die „cazzi horrendi“ Freude verschafft haben sollten. Lawner, *I modi* (siehe Anm. 37), S. 97, und zu den Protagonisten der *Modi*, S. 27–37. Insofern Gewalt zum unsichtbaren Hintergrund erotischer Szenen wird, korrespondieren die Illustrationen stärker Ovids *Ars amatoria* als den *Metamorphosen*. Zum Thema Gewalt und Liebe schrieb Ovid im ersten Buch der *Liebeskunst*: „Nenn’ es Gewalt, wenn Du willst, denn Gewalt freut gerade die Mädchen. / Was sie ergötzt, dazu wollen sie gezwungen sein. / Sie, die durch kecke Gewalt zum Liebesgenuß man genötigt, / Freut sich darob; ein Geschenk scheint ihr die frevelnde Tat.“ Die Annahme, daß Frauen erzwungene Sexualität nicht nur billigen, sondern letztlich auch wünschen würden, die bis heute als Rechtfertigungsformel in Vergewaltigungsprozessen angeführt wird, ermöglicht die Darstellung eines Mißbrauchs als harmonische Umarmung. Publius Ovidius Naso, *Liebeskunst. Ars amatoria libri tres*. Nach der Übersetzung von W. Herzberg. Bearbeitet von Franz Burger, München, Zürich 1976, I, 670–674.
- 45 Ovid, *Metamorphosen*, IV, 171–189, und II, 465.
- 46 Ovid, *Metamorphosen*, II, 542–632, III, 253–312, und XIV, 11–67. Entblößung zeigt auch eine Folge von zwei Blättern um 1590, auf denen eine venezianische Kurtisane mit einem Cupido dargestellt ist. In karrierender Form ist eine identische Szene verdoppelt, bei der lediglich das eine Mal der Rock der Frau hochgeweht ist und dadurch Einblick darunter gewährt wird, während auf dem zweiten Blatt die Frau vollständig bekleidet zu sehen ist. Findlen, *Humanism* (s. Anm. 38), S. 61, Fig. 1, 2. Das Aufdecken und der Anblick des weiblichen Genitals war zusammen mit dem Hinweis auf Motive der *Metamorphosen* bereits ein Topos in der älteren erotischen Literatur. So beschrieb Piccolomini den Moment, in dem der Liebhaber seiner Geschichte, Euryalus, die Scham der Frau enthüllt: „Elevatoque non numquam lodice, secreta quae non viderat antea contemplabatur, et, Plus, dicebat, invenio quam putaram. Talem lavantem vidit Attheon in fonte Dianam.“ Zit. nach: Schevill, *Ovid and the Renaissance* (s. Anm. 36), S. 131.
- 47 Zu diesen Posen gibt es in den Beschreibungen der *Metamorphosen* keine Analogie. Allerdings besteht eine Beziehung zu den Positionen, die Ovid in der *Ars amatoria* den Frauen im Bett anempfahl. Dort sollten sie mit der Wahl der Stellung den männlichen Blick leiten und auf die jeweils ansprechenden Partien ihres Körpers lenken. Die präzisen Anweisungen für eine vorteilhafte Präsentation umfaßten neben den verschiedenen Positionen auch regelrechte Posen, wie beispielsweise die Empfehlung, das offen wallende Haar mit zurückgelegtem Hals vorzuführen. Ovid, *Ars amatoria* (s. Anm. 44), III, 772–787.
- 48 Findlen, *Humanism* (s. Anm. 38), S. 77.
- 49 William S. Anderson, „First-Century Criticism on Ovid: The Senecas and Quintilian“,



- in: Anderson (Hg.), *Ovid* (s. Anm. 2), S. 1–10. Luciano Nicastrì, „Ovidio e i posteri“, in: Gallo und Nicastrì (Hgg.), *Aetates Ovidianae* (s. Anm. 2), S. 7–26. Umberto Todini, „Ovidio ‚lascivo‘ in Quintiliano“, in: ebenda, S. 77–116.
- 50 Vgl. Henkel, *Illustrierte Ausgaben* (s. Anm. 10), Abb. 42–44.
- 51 Ovid, *Metamorphosen*, III, 1–137.
- 52 Henkel, *Illustrierte Ausgaben* (s. Anm. 10), S. 100–103.
- 53 Ovid, *Metamorphosen*, VI, 424–670, und XIV, 698–761.
- 54 Ovid, *Metamorphosen*, VI, 388–391.
- 55 Der Buchtitel lautet: *Trattato degli instrumenti di martirio ... usate da gentili contro Cristiani, descritte et intagliate in rame. Opera di Antonio Gallion. In Roma 1591*; zit. nach: *Illustrated Bartsch*, 35, Formerly Vol. 17, Tempesta, 1983, Nr. 498 (142) – 544 (142).
- 56 Von Borries, Baur (s. Anm. 16), wies auf die Callot-Kopien von Baur in Anm. 17 hin. Zu Tempesta und Callot vgl. S. 133–134. Zu den Kriegs-Capricci des von Callot bis Goya vgl. Werner Busch, „Die graphische Gattung des Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren“, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Ausst. Kat., Das ‚Capriccio‘ als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik, Köln, Wallraf-Richartz-Museum 1996/1997, u.a.*, S. 63–67.
- 57 Ovid, *Metamorphosen*, XIV, 397–415.
- 58 Ovid, *Metamorphosen*, VI, 146–312.
- 59 Ovid, *Metamorphosen*, IV, 771–786.
- 60 Ovid, *Metamorphosen*, X, 1–77, und IV, 429–480.
- 61 Ovid, *Metamorphosen*, VII, 297–349.
- 62 Von Borries, Baur (s. Anm. 16), S. 139, und Roethlisberger, Baur, 1986 (s. Anm. 16), S. 54.
- 63 Ovid, *Metamorphosen*, IV, 517–519.
- 64 Ovid, *Metamorphosen*, IV, 520–542.
- 65 *Ovidii Metamorphosis oder Verwandlungsbücher d.i. 150 Kupferbildungen aus Ovidii 15 Büchern von seltsamer Verwandlung durch Johann Wilhelm Baur inventirt u. durch Abr. Aubry gestochen, Nürnberg 1645. Ovidii Nasonis Metamorphosis oder Ovidii des Poeten wunderliche Verenderung verschiedener Gestalten an den Tag gegeben und verlegt durch Melchior Kysell, Augspurg 1681. Von Borris, Baur (s. Anm. 16), S. 141. Henkel meinte, die Figuren in den Kopien Küsels seien „hübscher, aber auch ausdrucksloser“. Henkel, *Illustrierte Ausgaben* (s. Anm. 10), S. 131.*
- 66 Maria Moog-Grünewald, „Benserades *Métamorphoses en Rondeaux*. Eine emblematische Bearbeitung der Ovidischen Verwandlungsgeschichten“, in: Walter und Horn (Hgg.), *Rezeption der ‚Metamorphosen‘* (s. Anm. 6), S. 225–238. *Bibliothèque Nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français, 2: Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, tome 11: Maxime Préaud* (Hg.), *Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre*, Paris 1993, S. 108–122 und 284–295.
- 67 *Ausst. Kat., Colbert 1619–1683*, Paris, Hôtel de la Monnaie 1983, S. 464–475. Maxime Préaud, „L’Académie des Sciences et des Beaux-Arts: le testament graphique de Sébastien Leclerc“, in: *Racar, 10, 1983*, S. 73–81. *Bibliothèque Nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français, 2: Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, tome 9: Maxime Préaud* (Hg.), *Sébastien Leclerc, Bd. 2*, Paris 1980, S. 25–33.
- 68 *Het Schilder-Boeck waer in voor eerst de leerlustige Jeught den grondt der Edel Vry Schilderconst in verscheyden deelen wort wiirgedraghen. Daer nae in dry deelen ‘t leven der vermaerde doorlughtighe Schildern der ouden en nieuwen tijds, Eyntlyck d’wtlegghinghe op den Metamorphosen Pub. Ouidij Nasonis. Oock daerbeneffene wtbeeldinghe der figuren etc. Door Carel van Mander, schilder, Haarlem 1604. Wolfgang Freiherr von Löhneysen, „Carel van Mander zwischen Vasari und Winkelmann“, in: Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meyer und Martin Warnke (Hgg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900* (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 48), Wiesbaden 1991, S. 101–134.*
- 69 Joachim von Sandrart, *L’academia todesca della architettura, scultura e pittura, oder Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Kuenste, 2 Bde., Nürnberg 1675 und 1679. Die Metamorphosen-Ausgabe mit den Kupferstichen nach Johann Jacob von Sandrart erschien postum unter dem Titel: P. Ovidii Nasonis Metamorphosis oder Sinn=reicher Gedichte von Verwandlungen Erster Theil Enthaltend Die sieben Ersten Bücher. Gezieret nicht nur allein mit Lehr=reichen über jede Fabel aus dem Französischen in das Teutsche übersetzten herrlichen Anmerkungen. Sondern auch Mit gantz neuen über die in denselben vorkommenden Handlungen beygefügtten Kupfer=Figuren. Inventiert und heraus gegeben von Johann Jacob van Sandrart, Nürnberg. Zu finden bey des Verlegers Erben, 1698. Wilhelm Schwemmer, „Die Geschichte der Akademie“, in: *Die Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, Gesellschaft der Freunde der Akademie der Bildenden**

Künste (Hg.), Nürnberg 1983,  
S. 11–28.

70 Ovid, *Metamorphosen*, IV, 669.

71 Das Vorwort wurde nach  
dem Tod Johann Jacob von  
Sandrart von seinem Sohn  
Laurentius verfaßt. Von  
Sandrart, *Sinn-reicher Gedichte*  
(s. Anm. 69), Vorwort, n. pag.

## Abbildungen

Kat. 1, S. 17

Anonym

**Die Zeugung und Geburt des Minotaurus**, Ende 14. Jh.

Buchmalerei (mit Übermalungen in brauner Tinte)

in: Petrus Berchorus, Ovidius moralizatus

Manuskript, S. 88 recto  
19,5 x 15 cm

Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaforte 3.4

Kat. 2, S. 19

Giovanni Antonio Rusconi

**Hermaphroditus**, 1553

Holzschnitt

6,3 x 9,1 cm

in: Ludovico Dolce, Le

Trasformazioni, Venezia 1553, S. 90

Bayerische Staatsbibliothek

München, Handschriftenabteilung,  
Sig. H 97/802

Kat. 3, S. 19

Giovanni Antonio Rusconi

**Apollo und Daphne**, 1553

Holzschnitt

6,3 x 9,1 cm

in: Ludovico Dolce, Le

Trasformazioni, Venezia 1553, S. 17

Bayerische Staatsbibliothek

München, Handschriftenabteilung,  
Sig. H 97/802

Kat. 4, S. 20

Anonym

**Dædalus und Icarus**, um 1550–60

Kupferstich

Blatt: 20,3 x 29,5 cm

Verleger: Gerard de Jode

aus der Serie: Landschaften mit mythologischen und historischen Szenen

Graphische Sammlung der

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. 14093

Hollstein, Bd. IX, S. 202, Nr. 300-327

Kat. 5, S. 22

Pieter van der Borcht

**Der Sturz des Phaëthon**, 1591 oder 1650

Kupferstich

Blatt: 12,1 x 18,7 cm

Graphische Sammlung München,

Inv. Nr. 33930

Hollstein, Bd. III, S. 100, Nr. 200-377

Kat. 6, S. 22

Anonym

**Hecuba und Polydorus**, um

1550–60

Kupferstich

Blatt: 21,2 x 29,5 cm

Platte: 21 x 29,3 cm

Verleger: Gerard de Jode

aus der Serie: Landschaften mit mythologischen und historischen Szenen

Graphische Sammlung der

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 14099

Hollstein, Bd. IX, S. 202, Nr. 300-327

Kat. 7, S. 26

Werkstatt des Hendrick Goltzius

nach Hendrick Goltzius

**Die Erschaffung der vier**

**Elemente**, um 1589

Kupferstich

Blatt: 18 x 25,6 cm

Platte: 17,8 x 25,5 cm

Folge: Ovid Metamorphosen, 1.

Serie, Blatt 1

Graphische Sammlung der

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 11984

Bartsch, Bd. III, S. 354, Nr. 0302.031

Kat. 8, S. 27

Werkstatt des Hendrick Goltzius

nach Hendrick Goltzius

**Das Bronzene Zeitalter**, um 1589

Kupferstich

Blatt: 18 x 25,6 cm

Platte: 17,5 x 25,5 cm

Folge: Ovid, Metamorphosen, 1.

Serie, Blatt 5

Graphische Sammlung der

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 11988

Bartsch, Bd. III, S. 354, Nr. 0302.035

Kat. 9, S. 27

Werkstatt des Hendrick Goltzius  
nach Hendrick Goltzius

**Das Eisene Zeitalter**, um 1589

Kupferstich

Blatt: 18 x 25,6 cm

Platte: 17,5 x 25,5 cm

Folge: Ovid, Metamorphosen,

1. Serie, Blatt 6

Graphische Sammlung der

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A11989

Bartsch, Bd. III, S. 354, Nr. 0302.036

Kat. 10, S. 28

Crispijn van de Passe

nach Hendrick Goltzius

**Das Eisene Zeitalter**, 1604

Kupferstich

Blatt: 8,4 x 12,4 cm

aus: Ovidii Nasonis

XV Metamorphoseon Librorum,

Köln, 1602, Blatt 6

Graphische Sammlung der

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 15313

Franken, S. 254, Nr. 1338.6

Kat. 11, S. 28

Werkstatt des Hendrick Goltzius

nach Hendrick Goltzius

**Der Himmelssturm der Giganten**,

um 1589

Kupferstich

Blatt: 18,4 x 26 cm

Platte: 17,8 x 25,7 cm

Folge: Ovid, Metamorphosen,

1. Serie, Blatt 7

Graphische Sammlung der

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 11990

Bartsch, Bd. III, S. 354, Nr. 0302.037

Kat. 12, S. 30

Werkstatt des Hendrick Goltzius

nach Hendrick Goltzius

**Apollo tötet die Python**, um 1589

Kupferstich

Blatt: 18 x 26 cm

Platte: 17,8 x 25,4 cm

Folge: Ovid, Metamorphosen,

1. Serie, Blatt 13

Graphische Sammlung der

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 11996

Bartsch, Bd. III, S. 354, Nr. 0302.043

Kat. 13, S. 30  
Antonio Tempesta  
**Die Ermordung Cæsars,**  
um 1606 (?)  
Radierung  
10,6 x 12,1 cm  
aus: *Metamorphoseon sive transfor-*  
*mationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 150  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25470  
Bartsch, Bd. 36, S. 84, Nr. 787

Kat. 14, S. 32  
Anonym  
**Pygmalion und Myrrha,**  
Ende 14. Jh.  
in: Petrus Berchorius, *Ovidius*  
*moralizatus*  
Manuskript, S. 113 verso  
19,5 x 15 cm  
Bergamo, Biblioteca Civica Angelo  
Mai, Cassaforte 3.4

Kat. 15, S. 32  
Anonym  
**Pygmalion und Myrrha,**  
Ende 14. Jh.  
in: Petrus Berchorius, *Ovidius*  
*moralizatus*  
Manuskript, S. 114 verso  
19,5 x 15 cm  
Bergamo, Biblioteca Civica Angelo  
Mai, Cassaforte 3.4

Kat. 16, S. 34  
Giovanni Antonio Rusconi  
**Latona und die lykischen Bauern,**  
1553  
Holzschnitt  
6,3 x 9,1 cm  
in: Ludovico Dolce, *Le*  
*Trasformazioni*, Venezia 1553, S. 135  
Bayerische Staatsbibliothek  
München, Handschriftenabteilung,  
Sig. H 97/802

Kat. 17, S. 34  
Johann Wilhelm Baur  
**Latona und die lykischen Bauern,**  
1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,6 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 57  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 18, S. 35  
Antonio Tempesta  
**Bacchus verwandelt seine Häscher**  
**in Ungeheuer,** um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,7 x 12,3 cm  
Platte: 10,4 x 12,1 cm  
aus: *Metamorphoseon sive transfor-*  
*mationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 29  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25349  
Bartsch, Bd. 36, S. 24, Nr. 666 (151)

Kat. 19, S. 35  
Antonio Tempesta  
**Die Verwandlung der Töchter des**  
**Anius in Vögel,** um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,8 x 12,1 cm  
Platte: 10,6 x 12 cm  
aus: *Metamorphoseon sive transfor-*  
*mationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 127  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25447  
Bartsch, Bd. 36, S. 73, Nr. 764 (151)

Kat. 20, S. 38  
Johann Wilhelm Baur  
**Die Heliaden,** 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,6 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 17  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 21, S. 38  
Werkstatt des Hendrick Goltzius  
nach Hendrick Goltzius  
**Phaëthons Schwestern verwandeln**  
**sich in Pappeln, Cygnus verwan-**  
**delt sich in einen Schwan,** um 1590  
Kupferstich  
Blatt: 18 x 25,8 cm  
Platte: 17,8 x 25,5 cm  
Folge: *Ovid, Metamorphosen*,  
2. Serie, Blatt 4  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 12007  
Bartsch, Bd. III, S. 356, Nr. 0302.054

Kat. 22, S. 39  
Crispijn van de Passe  
**Peleus und Thetis als Tigerin,** 1602  
Kupferstich  
Blatt: 8,6 x 13,3 cm  
Platte: 8,5 x 13,1 cm  
Folge: *P. Ovid Nasonis*,  
*XV Metamorphoseon Librorum*,  
Köln 1602, Blatt 102  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 15412  
Franken, S. 256, Nr. 1338.109

Kat. 23, S. 39  
Antonio Tempesta  
**Proserpina verwandelt Ascalaphus**  
**in einen Uhu,** um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,9 x 12,3 cm  
Platte: 10,6 x 12,1 cm  
aus: *Metamorphoseon sive transfor-*  
*mationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 49  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25369  
Bartsch, Bd. 36, S.34, Nr. 686 (151)

Kat. 24, S. 40  
Johann Wilhelm Baur  
**Ascalaphus,** 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,6 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 53  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 25, S. 40  
Werkstatt des Hendrick Goltzius  
nach Hendrick Goltzius  
**Iuno verwandelt Callisto in eine**  
**Bärin,** um 1590  
Kupferstich  
Blatt: 18 x 25,6 cm  
Platte: 17,6 x 25,8 cm  
Folge: *Ovid, Metamorphosen*,  
2. Serie, Blatt 8  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 12011  
Bartsch, Bd. III, S. 357, Nr. 0302.058



Kat. 26, S. 41  
Johann Wilhelm Baur  
**Die Verwandlung des Picus in einen Specht**, 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,4 cm  
in: Metamorphosen des Ovid,  
Wien 1641, Blatt 137  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 27, S. 41  
Johann Wilhelm Baur  
**Cyparissus**, 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,6 cm  
in: Metamorphosen des Ovid,  
Wien 1641, Blatt 93  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 28, S. 44  
Johann Wilhelm Baur  
**Venus und Adonis**, 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,6 cm  
in: Metamorphosen des Ovid,  
Wien 1641, Blatt 97  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 29, S. 44  
Johann Wilhelm Baur  
**Peleus und Thetis als Schwan**,  
1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,7 cm  
in: Metamorphosen des Ovid,  
Wien 1641, Blatt 104  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 30, S. 45  
Johann Wilhelm Baur  
**Das Eherne Zeitalter**, 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,7 cm  
in: Metamorphosen des Ovid,  
Wien 1641, Blatt 5  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 31, S. 45  
Antonio Tempesta  
**Die Vergewaltigung der  
Philomela**, um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,9 x 12,3 cm  
Platte: 10,5 x 12,2 cm  
aus: Metamorphoseon transforma-  
tionibus Ovidianarum, Blatt 59  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25379  
Bartsch, Bd. 36, S. 39, Nr. 696 (151)

Kat. 32, S. 46  
Werkstatt des Hendrick Goltzius  
nach Hendrick Goltzius  
**Apollo mißbraucht Leucothoë in  
Form von Eurynome, ihrer Mutter**,  
um 1615  
Kupferstich  
Blatt: 18,1 x 25,7 cm  
Platte: 17,8 x 25,5 cm  
Folge: Ovid, Metamorphosen,  
3. Serie, Blatt 11  
Verleger: Robert de Baudous  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 12034  
Bartsch, Bd. III, S. 360, Nr. 0302.081

Kat. 33, S. 46  
Antonio Tempesta  
**Apollo und Leucothoë**, um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,7 x 12,3 cm  
Platte: 10,4 x 12 cm  
aus: Metamorphoseon transforma-  
tionibus Ovidianarum, 1606,  
Blatt 35  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25355  
Bartsch, Bd. 36, S. 27, Nr. 672 (151)

Kat. 34, S. 48  
Johann Wilhelm Baur  
**Neptunus und Cænis**, 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,5 cm  
in: Metamorphosen des Ovid,  
Wien 1641, Blatt 115  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 35, S. 48  
Werkstatt des Hendrick Goltzius  
nach Hendrick Goltzius  
**Phoebus gibt Mars und Venus  
dem Gelächter der Götter preis**,  
um 1615  
Kupferstich  
Blatt: 18,4 x 25,9 cm  
Platte: 18,1 x 25,7 cm  
Folge: Ovid, Metamorphosen,  
3. Serie, Blatt 10  
Verleger: Robert de Baudous  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 12033  
Bartsch, Bd. III, S. 359, Nr. 0302.080

Kat. 36, S. 49  
Werkstatt des Hendrick Goltzius  
nach Hendrick Goltzius  
**Diana und ihre Gefährtinnen ent-  
decken Callistos Schwangerschaft**,  
um 1590  
Kupferstich  
Blatt: 18,1 x 25,9 cm  
Platte: 17,9 x 25,7 cm  
Folge: Ovid, Metamorphosen,  
2. Serie, Blatt 7  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 12010  
Bartsch, Bd. III, S. 359, Nr. 0302.057

Kat. 37, S. 51  
Werkstatt des Hendrick Goltzius  
nach Hendrick Goltzius  
**Iuppiter und Io**, um 1589  
Kupferstich  
Blatt: 18,1 x 25,8 cm  
Platte: 17,8 x 25,6 cm  
Folge: Ovid, Metamorphosen,  
1. Serie, Blatt 16  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 11999  
Bartsch, Bd. III, S. 355, Nr. 0302.046

Kat. 38, S. 51  
Werkstatt des Hendrick Goltzius  
nach Hendrick Goltzius  
**Apollo und Coronis**, um 1590  
Kupferstich  
Blatt: 18,4 x 25,8 cm  
Platte: 18 x 25,7 cm  
Folge: Ovid, Metamorphosen,  
2. Serie, Blatt 11  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 12014  
Bartsch, Bd. III, S. 357, Nr. 0302.061

Kat. 39, S. 52  
Antonio Tempesta  
**Der Wunsch Semeles**, um 1606 (?)  
Radierung (mit Übermalung)  
Blatt: 10,7 x 12,4 cm  
Platte: 10,5 x 12 cm  
aus: *Metamorphoseon transformationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 27  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25347  
Bartsch, Bd. 36, S. 23, Nr. 664 (151)

Kat. 40, S. 52  
Antonio Tempesta  
**Circe verwandelt Scylla**,  
um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,7 x 12,1 cm  
Platte: 10,6 x 12 cm  
aus: *Metamorphoseon transformationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 131  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25451  
Bartsch, Bd. 36, S. 75, Nr. 768 (151)

Kat. 41, S. 54  
Johann Wilhelm Baur  
**Apollo und Daphne**, 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,7 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 11  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 42, S. 54  
Johann Wilhelm Baur  
**Ariadne, Bacchus und das  
Labyrinth**, 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13,1 x 20,8 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 74  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 43, S. 55  
Johann Wilhelm Baur  
**Orpheus und die Bacchantinnen**,  
1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,8 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 100  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 44, S. 55  
Johann Wilhelm Baur  
**Orpheus und die Bacchantinnen**,  
1641  
Radierung (mit Übermalungen in  
blaßblauer Tinte)  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,8 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 100  
Staatliche Graphische Sammlung  
München, Inv. 154363 (100)

Kat. 45, S. 56  
Johann Wilhelm Baur  
**Pygmalion**, 1641  
Radierung (mit Übermalung)  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13,2 x 20,6 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 96  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 46, S. 56  
Johann Wilhelm Baur  
**Pygmalion**  
Radierung (mit Übermalungen)  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13,2 x 20,6 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 96  
Staatliche Graphische Sammlung  
München, Inv. 154363 (96)

Kat. 47, S. 57  
Johann Wilhelm Baur  
**Alpheus und Arethusa**, 1641  
Radierung (mit Übermalungen)  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,8 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 52  
Staatliche Graphische Sammlung  
München, Inv. 154363 (52)

Kat. 48, S. 59  
Werkstatt des Hendrick Goltzius  
nach Hendrick Goltzius  
**Cadmus tötet die Schlange**,  
um 1615  
Kupferstich  
Blatt: 18,1 x 26,2 cm  
Platte: 18 x 26,1 cm  
Folge: *Ovid, Metamorphosen*,  
3. Serie, Blatt 3  
Verleger: Robert de Baudous  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 12026  
Bartsch, Bd. III, S. 358, Nr. 0302.073

Kat. 49, S. 60  
Antonio Tempesta  
**Minerva bei Invidia**, um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,7 x 12,2 cm  
Platte: 10,6 x 11,9 cm  
aus: *Metamorphoseon transformationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 19  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25357  
Bartsch, Bd. 36, S. 19, Nr. 656 (151)

Kat. 50, S. 60  
Antonio Tempesta  
**Progne setzt Itys' Kopf Tereus zum  
Essen vor**, um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,8 x 12,4 cm  
Platte: 10,5 x 12,1 cm  
aus: *Metamorphoseon transformationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 60  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25380  
Bartsch, Bd. 36, S. 39, Nr. 697 (151)

Kat. 51, S. 62  
Antonio Tempesta  
**Anaxarete sieht den toten Iphis**,  
um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,7 x 12,1 cm  
aus: *Metamorphoseon transformationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 143  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25463  
Bartsch, Bd. 36, S. 81, Nr. 780 (151)

Kat. 52, S. 62  
Antonio Tempesta  
**Apollo schindet Marsyas,**  
um 1606 (?)  
Radierung  
Blatt: 10,8 x 12,4 cm  
Platte: 10,5 x 12,3 cm  
aus: *Metamorphoseon transformationibus Ovidianarum*, 1606,  
Blatt 58  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 25378  
Bartsch, Bd. 36, S. 38, Nr. 695 (151)

Kat. 53, S. 64  
Johann Wilhelm Baur  
**Die Gefährten des Picus,** 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13,4 x 20,6 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 138  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 54, S. 64  
Johann Wilhelm Baur  
**Der Tod der Niobiden,** 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13 x 20,7 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 56  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 55, S. 65  
Johann Wilhelm Baur  
**Perseus enthauptet Medusa,** 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13,1 x 20,7 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 46  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 56, S. 65  
Johann Wilhelm Baur  
**Orpheus in der Unterwelt,** 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13,1 x 20,7 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 91  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 57, S. 67  
Johann Wilhelm Baur  
**Iuno und die Furien,** 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13,1 x 20,6 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 41  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 58, S. 67  
Johann Wilhelm Baur  
**Medea tötet Pelias,** 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13,1 x 20,6 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 64  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 59, S. 68  
Johann Wilhelm Baur  
**Der Wahnsinn des Athamas,** 1641  
Radierung  
Blatt: 15,8 x 24,9 cm  
Platte: 13,1 x 20,7 cm  
in: *Metamorphosen des Ovid*,  
Wien 1641, Blatt 43  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MC 50

Kat. 60, S. 72  
Jean Lepautre  
**Die Ermordung Cæsars,**  
2. Hälfte des 17. Jh.  
Kupferstich  
15,8 x 20,7 cm  
Verleger: P. Mariette  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 61212  
Fond français, 17. Jh., Tome 11, S.  
121, Nr. 194

Kat. 61, S. 73  
Jean Lepautre  
**Vulcanus überrascht Mars und  
Venus,** 2. Hälfte des 17. Jh.  
Kupferstich  
15,7 x 20,9 cm  
seitenverkehrt (?)  
Verleger: P. Mariette  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. A 61218  
Fond français, 17. Jh., Tome 11, S.  
117, Nr. 178

Kat. 62, S. 74  
Johann Jacob von Sandrart  
**Die Verwandlung des Actæon in  
einen Hirsch,** 1681  
Kupferstich  
Blatt: 38 x 24,6 cm  
Platte: 16,6 x 20 cm  
Stecher: Christian Engelbrecht  
in: Joachim von Sandrart, P. Ovidii  
Nasonis *Metamorphosis* oder  
Sinn=reicher Gedichte von Ver-  
wandlungen, Nürnberg, 1698; wie-  
derabgedr. in d. Ausg. v. 1772 von  
Sandrarts »Teutscher Akademie«,  
Tafel 27  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MD 715

Kat. 63, S. 75  
Johann Jacob von Sandrart  
**Perseus befreit Andromeda,** 1681  
Kupferstich  
Blatt: 38 x 24,6 cm  
Platte: 16,6 x 20 cm  
Stecher: Christian Engelbrecht  
in: Joachim von Sandrart, P. Ovidii  
Nasonis *Metamorphosis* Oder  
Sinn=reicher Gedichte von  
Verwandlungen, Nürnberg, 1698;  
wiederabgedr. in d. Ausg. v. 1772  
von Sandrarts »Teutscher  
Akademie«, Tafel 42  
Graphische Sammlung der  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. B 35,  
Sig. MD 715