

AN OFFPRINT FROM

WEBEN UND GEWEBE  
IN DER ANTIKE

MATERIALITÄT – REPRÄSENTATION – EPISTEME – METAPOETIK

TEXTS AND TEXTILES  
IN THE ANCIENT WORLD

MATERIALITY – REPRESENTATION – EPISTEME – METAPOETICS

edited by  
*Henriette Harich-Schwarzbauer*

HARDCOVER EDITION: ISBN 978-1-78570-062-0

DIGITAL EDITION: ISBN 978-1-78570-063-7



© Oxbow Books 2015  
*Oxford & Philadelphia*

[www.oxbowbooks.com](http://www.oxbowbooks.com)

Published in the United Kingdom in 2016 by  
OXBOW BOOKS  
10 Hythe Bridge Street, Oxford OX1 2EW

and in the United States by  
OXBOW BOOKS  
1950 Lawrence Road, Havertown, PA 19083

© Oxbow Books and the individual contributors 2016  
Hardcover Edition: ISBN 978-1-78570-062-0  
Digital Edition: ISBN 978-1-78570-063-7

A CIP record for this book is available from the British Library

#### Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Harich-Schwarzbauer, Henriette.

Title: *Weben und Gewebe in der Antike : Materialität, Repräsentation, Episteme, Metapoetik = Texts and textiles in the ancient world : materiality, representation, episteme, metapoetics* / edited by Henriette Harich-Schwarzbauer.

Other titles: *Texts and textiles in the ancient world*

Description: Oxford : Oxbow Books, 2015. | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2015030074 | ISBN 9781785700620 (hardcover) | ISBN 9781785700637 (digital)

Subjects: LCSH: Textile fabrics, Ancient--Congresses. | Textile fabrics, Ancient--Research--Congresses. | Textile industry--History--To 1500--Congresses. | Weaving--History--To 1500--Congresses. | Textile fabrics, Ancient--Social aspects--Congresses. | Manuscripts--History--To 1500--Congresses. | Writing--History--To 1500--Congresses.

Classification: LCC NK8807 .W43 2015 | DDC 677.009--dc23 LC record available at <http://lccn.loc.gov/2015030074>

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission from the publisher in writing.

Printed in Wales by Gomer Press

For a complete list of Oxbow titles, please contact:

UNITED KINGDOM  
Oxbow Books  
Telephone (01865) 241249, Fax (01865) 794449  
Email: [oxbow@oxbowbooks.com](mailto:oxbow@oxbowbooks.com)  
[www.oxbowbooks.com](http://www.oxbowbooks.com)

UNITED STATES OF AMERICA  
Oxbow Books  
Telephone (800) 791-9354, Fax (610) 853-9146  
Email: [queries@casemateacademic.com](mailto:queries@casemateacademic.com)  
[www.casemateacademic.com/oxbow](http://www.casemateacademic.com/oxbow)

Oxbow Books is part of the Casemate Group

*Front cover: Publius Optatianus Porphyrius, Panegyricus Constantino missus, carm. 9 (49v) Parisinus lat. 2421. Taken from the digitalisation of a manuscript by Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits.*

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	v
Introduction.....	xiii

## I MATERIALITÄT

1. Byssus und Muschelseide. Ein sprachliches Problem und seine Folgen <i>Felicitas Maeder</i> .....	1
2. Le tissage dans les lettres privées de l'Égypte byzantine: travail domestique ou activité lucrative? <i>Sophie Gällnö</i> .....	21

## II REPRÄSENTATION

3. „Canusiner Gewand, das trübem Honigwein sehr gleicht [...]“. Wollqualitäten und Luxusdiskurs in der Antike <i>Beate Wagner-Hasel</i> .....	37
4. Das Gewand des Honorius in der Dichtung Claudians <i>Berit Hildebrandt</i> .....	67

## III EPISTEME

5. Denkmuster in der antiken Weberei. Eine Spurensuche <i>Ellen Harlizius-Klück</i> .....	87
6. The loom and the ship in ancient Greece. Shared knowledge, shared terminology, cross-crafts, or cognitive maritime-textile archaeology? <i>Marie-Louise Nosch</i> .....	109
7. Weben und Wahrheit. Die Hermeneutik von Geweben in Euripides' <i>Ion</i> <i>Gunther Martin</i> .....	133
8. <i>Over the Rainbow</i> . Arachne und Araneola – Figuren der Transgression <i>Henriette Harich-Schwarzbauer</i> .....	147

## IV METAPOETIK

9. Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur <i>Cédric Scheidegger Lämmle</i> .....	165
10. Entgrenzungen von Proserpinas Kosmos <i>Julia Klebs</i> .....	209
11. Das Lied von der webenden Aphrodite. Eine metapoetische Interpretation von Nonn. <i>Dion.</i> 24, 242–326 <i>Simon Zuenelli</i> .....	221
12. Reading Textual Patchwork <i>Sigrid Schottenius Cullhed</i> .....	235
Abstracts.....	245
Über die Autoren/About the authors.....	251
Indices.....	258
<i>Index Nominum</i> .....	258
<i>Index Rerum</i> .....	259

IV  
ΜΕΤΑΡΟΕΤΙΚ



## Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur

*Cédric Scheidegger Lämmle*

Im dritten Buch von Homers *Ilias* tritt die Götterbotin Iris in der Gestalt einer Verwandten an Helena heran (Hom. *Il.* 3,125–128):

τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρω· ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε  
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους  
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,  
οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων

Sie fand sie im Gemach: Dort webte sie ein grosses purpurnes Doppelgewand, in das sie die vielen Kämpfe der rossezähmenden Troer und der erzgewandeten Achaier einfügte, die diese ihretwegen von der Hand des Ares durchlitten.

Das Sujet von Helenas Tuch – es ist die erste Webarbeit, von der wir in der *Ilias* ausführlich erfahren – ist aufschlussreich: Die „Kämpfe der rossezähmenden Troer und der erzgewandeten Achaier“ werden noch immer ausgefochten, als die Weberin ihrer Arbeit nachgeht. Und wie es die knappe Formulierung in Vers 128 (ἔθεν εἶνεκ' – *ihretwegen!*) auf den Punkt bringt, ist sie selbst integraler Bestandteil des von ihr dargestellten Geschehens. Vor allem aber ist Homers *Ilias*, das Werk, das von Helenas Webarbeit erzählt, seinerseits zu grossen Teilen eine Darstellung der Kämpfe von Troern und Achaiern. Wie etwa Nünlist schreibt, besteht „[z]wischen der Thematik von Helenas Gewebe [...] und der Thematik der gesamten *Ilias* [...] eine augenfällige Analogie“ (1998, 84).<sup>1</sup> Sie wird umso auffälliger, als Helena im Fortgang der Szene ihr Gemach verlässt, um von den Mauern Trojas das Kampfgeschehen zu betrachten, das nun vom Erzähler minutiös geschildert wird: Helenas Webe und Homers Worte stehen sich direkt gegenüber.<sup>2</sup> Diese Übereinstimmung wurde schon von der antiken Homer-

<sup>1</sup> Vgl. Clader (1976, 7–9); Bergren (1980, 22–23; 31–32); Bergren (1983, 79) [= 2008, 23; 46–47] sowie Krieter-Spiro (2009, 55–57 *ad loc.*) mit weiterer Literatur.

<sup>2</sup> Die Parallelisierung der aktuellen Kämpfe vor Troja mit jenen in Helenas Webarbeit zeigt sich in Iris' Anrede an Helena besonders deutlich, wenn die Kämpfe in demselben Wortlaut beschrieben werden wie innerhalb der Gewebe-Ekphrasis (*Il.* 3,131 = 3,127); so etwa Kirk (1985, 281 *ad loc.*); Krieter-Spiro (2009, 57 *ad loc.*).

Exegese erkannt und beschrieben.<sup>3</sup> Ein treuherziger Erklärer soll gar erwogen haben, ob der Barde seine Geschichte vom hier erwähnten Tuch-Bild abgekupfert habe.<sup>4</sup> Ganz ähnlich wird die Episode in modernen Interpretationen meist als bestätigender Beleg, wenn nicht als Urszene der Identifizierung von Web- und Wortarbeit in Anspruch genommen.<sup>5</sup>

Die Verbindung von Weben und Dichten hat eine lange Geschichte und lässt sich schon in den ältesten Sprachen und Sprachschichten nachweisen. So stellt etwa Durante fest, dass „vielleicht keine Kunstfertigkeit [...] eine grössere Zahl an Metaphern im indogermanischen Sprachgebiet hervorgebracht hat“ (1968, 272–273) als das Weben, wobei ihrem Bezug auf Worte und Dichtung besondere Prominenz zukomme: „Das verbreitetste dieser Bilder ist [...] das des literarischen ‚Webens‘, das nicht auf die indogermanischen Sprachen allein beschränkt ist“ (*ibid.*). Im Griechischen entfaltet sich das Bild des Webens als Metapher für Dichtung vollends mit der archaischen Lyrik;<sup>6</sup> hier etabliert es sich als fester Bestandteil poetologischen Sprechens und wird von der Tradition – über die lateinische Literatur bis in die Moderne – selbstverständlich mit- und weitergeführt, bis es in der Formation des

<sup>3</sup> Schol. bT Hom. *Il.* 3,126–127: ἀξιόχρεων ἀρχέτυπον ἀνέπλασεν ὁ ποιητὴς τῆς ἰδίας ποιήσεως. ἴσως δὲ τούτῳ τοῖς ὁρῶσιν ἐπειρᾶτο δεικνύναι τὴν Τρώων βίαν καὶ τὴν Ἑλλήνων δικαίαν ἰσχύν („Der Dichter schuf hier ein eindrückliches Urbild seiner eigenen Dichtung. Vielleicht versuchte sie [oder er? sc. Helena oder der Dichter] damit, den Betrachtern die Gewalt der Troer und die gerechte Macht der Achäer aufzuzeigen“). Die Bemerkung findet einen Nachhall im *Ilias*-Kommentar des Eustathios, der die Parallele von Helenas Gewand und Homers Werk weiterführt und Helenas Gewebe gleichsam als Kriegsjournal auffasst, das kontinuierlich nachgeführt werde und darin dem Aufschreibesystem des Dichters gleiche (Eust. ad Hom. *Il.* 1,618,10ff. v.d.Valk): ἀστείως ἐπεσημῆναντό τινες τὸν πέπλον τοῦτον ἀξιόλογον ἀρχέτυπον εἶναι τῆς Ὀμήρου ποιήσεως. ἃ γὰρ ἐκείνη ἐνεποίκιλλεν ὁσημέραι τῷ πέπλῳ, ταῦτα δέλτῳ ἐντίθησιν Ὀμηρος καὶ ποιεῖ τὴν βίβλον ταύτην ὥσπερ Ἑλένης ἄλλον ἰστόν („Klug weisen einige Kommentatoren darauf hin, dass der Peplos ein beachtenswertes Urbild des homerischen Gedichts darstelle; was diese nämlich Tag für Tag in den Peplos einwebt, das notiert Homer in seiner Schreiftafel und schafft sein Werk wie ein zweites Gewand der Helena“).

<sup>4</sup> Verschiedentlich wird Aristarch die Ansicht zugeschrieben, dass Homer seinen Stoff Helenas Gewebe entnommen hätte: so Barber (1991, 373), gestützt auf Perry (1898, 175, 240 [App. XVI]), und wiederholt von Wagner-Hasel (2006, 22–23 m. Anm. 36), wobei jeweils die Herkunft der Erklärung nicht dokumentiert wird. Der Kommentar findet sich in Cod. Vind. Phil. graec. 39, fol. 76 (saec. XVI), ist bei Alter (1790, VIII) abgedruckt und dann von Bekker (1825, 102) übernommen (ἰστέον δὲ ὅτι ἐκ τούτου τοῦ ἰστοῦ ἔλαβε τὸ πλεόν τῆς ἱστορίας τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου ὁ θεῖος Ὀμηρος, ὡς φησιν Ἀρίσταρχος ὁ Ὀμηρικὸς („Man muss nämlich wissen, dass von eben diesem Gewebe der göttliche Homer den Grossteil der Geschichte des trojanischen Krieges übernommen hat, wie Aristarch der Homerkenner sagt“). Es steht zu vermuten, dass es sich hierbei um einen späten Versuch handelt, die Erklärung in den bT-Scholien mit dem unklaren Begriff ἀρχέτυπος zu verdeutlichen; die Zuschreibung an Aristarch dürfte erfolgt sein, um der Erklärung grösseres Gewicht zu geben. Aristarchs Autorschaft ist auszuschliessen und wird schon bei Lehrs (<sup>3</sup>1882, 246 m. Anm. 158) harsch verworfen („Hoc et si qua similia sunt de Aristarcho mendacia nunc sicco pede, opinor, transgredimur“). Für tatkräftige Unterstützung in diesem homerischen *zetema* danke ich Claude Brügger (Basel).

<sup>5</sup> So etwa Scheid/Svenbro (1994, 123–124, 143) [= 1996, 115–116, 135]; Houriez (1995, 71); Spahlinger (1997, 80–81); Assaël (2002, 148–151); Robinson (2006, 30–33); Faber (2008, 205–206). Lausberg (1982, 116–119) erwägt, ob die *Ilias*-Stelle mit der dazugehörigen Exegese-Tradition für spätere poetologische Ekphraseis traditionsbildend gewesen sein könnte.

<sup>6</sup> McIntosh Snyder (1981); Nünlist (1998, 110–118); Greber (2002, 10, 25); Assaël (2002, bes. 156–161); Wagner-Hasel (2006, bes. 26–29).

Begriffes ‚Text‘ aufgeht. Die Auflösung der metaphorischen Beziehung zugunsten einer einebnenden Gleichsetzung droht aber, die Metapher selbst ausser Acht zu lassen. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es darum, die Triftigkeit und spezifische Leistung der Webemetapher, aber auch ihre Brüchigkeit, näher zu betrachten und dabei zu beleuchten, wie in ihr unterschiedliche Aspekte des literarischen Schaffens spannungsvoll gegenübergestellt und aneinander gemessen werden – Verwerfungen der metaphorischen Beziehung, die bis in die neueste Geschichte des Text-Begriffes hinein wirksam sind.<sup>7</sup>

Schon in der Erzählung von der webenden Helena zeigen sich Indizien einer wesentlich brüchigeren Beziehung zwischen Web- und Wortkunst: Beachtenswert ist besonders der Umstand, dass das Ende von Helenas Darstellung in der *Ilias* offenbleibt: Helenas Arbeit ist in vollem Gang (so die Imperfeka ὕφαινε, 125, ἐνέπασσεν, 126). Wenn sie aus dem Gemach tritt und sich die Kämpfe ansieht, bleibt ihr Tuch unvollendet am Webstuhl zurück.<sup>8</sup> Wird ihre Darstellung von den Ereignissen vor Troja eingeholt? Liegt ein *paragone* vor, in welchem der Dichter des Epos die Darstellungsleistung der Bildwirkerei auf die Plätze verweist? Verbirgt sich hinter der Funktionsgleichheit der beiden Arbeiten doch eine kategoriale Differenz? Dass Helenas Webarbeit nie vollendet wird, scheint die zweite ausführliche Webeszene der *Ilias* zu bestätigen: Im zweiundzwanzigsten und also *drittletzten* Gesang der *Ilias*, findet Helenas Webe aus dem *dritten* Gesang ein eng bezogenes Gegenstück, wenn Andromache beim Weben gezeigt wird (*Il.* 22,437–459).<sup>9</sup> Andromaches Beschäftigung wird vom Lärm unterbrochen, der in Troja die Nachricht von Hektors Tod begleitet (447–448):

κωκυτοῦ δ' ἤκουσε καὶ οἰμωγῆς ἀπὸ πύργου  
τῆς δ' ἐλέλιχθη γυῖα, χαμαὶ δέ οἱ ἔκπεσε κερκίς·

Da vernahm sie vom Turm lautes Klagen und Stöhnen; ihre Knie wurden weich und das Weberschiffchen entglitt ihrer Hand und fiel zu Boden.

<sup>7</sup> Zur Webemetaphorik der Antike ist Scheid/Svenbro (1994) [1996] grundlegend; vgl. aber auch die Darstellungen bei McIntosh Snyder (1981); Rosati (1999, 240–248); Sullivan Kruger (2001); Assaël (2002); Schlesier (2002, 17–23); Wagner-Hasel (2006); Tuck (2006, 546–549). Zu ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart vgl. die Überblicksdarstellungen bei Knobloch (1990 und 2005); Scherner (1996) sowie die umfassende komparatistische Studie von Greber (2002), in der Literaturkonzeptionen anhand der „Leitopposition Wortflechten und Kombinatorik“ (17–35, 41 *et passim*) diskutiert werden; vgl. dort auch die Überlegungen zu den Konvergenzen von Poetologie und Literaturtheorie (2002, 1–9, 41–46, 106–108, 141–166 u.ö.).

<sup>8</sup> Vgl. Bergren (1983, 79) [= 2008, 23]: „And it is the art of the tapestry – whether Helen’s literal web or the ‚woven words‘ of the *Iliad* itself – both to represent action and to freeze it at a point before its completion. Helen depicts the contending armies, but she captures them, so to speak, at a point before either side has finally captured her. Helen’s art thus ever defers the end of the contest, the final capture of herself“; ähnlich bereits Bergren (1980, 23).

<sup>9</sup> Die Korrespondenz der beiden Webeszenen wurde verschiedentlich festgestellt; vgl. Kirk (1985, 280 *ad Il.* 3,125–7); Krieter-Spiro (2009, 55 *ad Il.* 3,125) mit weiterer Literatur. Die Parallelisierung der beiden Webszenen fügt sich in einen grösseren Zusammenhang von Korrespondenzen zwischen den ersten und den letzten Gesängen der *Ilias* (Richardson 1993, 8–9, 152–154 *ad Il.* 22,437–515). Auch bei Andromaches Arbeit liegt, wortgleich wie in der Helena-Szene, der Akzent auf dem noch andauernden Herstellungsprozess (vgl. 22,440: ὕφαινε, 441: ἔπασσε).

Das pathetische Detail des Webschiffchens, das der Hand entgleitet, setzt die Gefährdung von Trojas gesellschaftlicher und symbolischer Ordnung ins Bild, die Hektors Tod mit sich bringt. Zugleich zeigt die Szene explizit, wie die Webarbeit abbricht, und liest sich damit auch als Kommentar zum unbestimmten Ende von Helenas Webarbeit. Dass in der *Ilias* damit zwei Webeszenen problematisch bleiben, ist auffällig; und doch handelt es sich nicht um Einzelfälle. Vielmehr liesse sich in der griechisch-lateinischen Literatur eine Motivgeschichte der gefährdeten, problematischen und scheiternden Webarbeiten nachzeichnen: In Ovids *Metamorphosen*, von denen später die Rede sein wird, scheitern sowohl die Minyas-Töchter wie die stolze Arachne an ihrer Arbeit (Ov. *Met.* 4,1–415; 6,1–145), Claudians Proserpina lässt ihr Weltengewand unfertig am Webstuhl zurück;<sup>10</sup> Sidonius' Araneola wird von Minerva sanft, aber entschlossen vom Weben abberufen,<sup>11</sup> und das Gewebe von Nonnos' Aphrodite findet ein desaströses Ende.<sup>12</sup> Es liegt auf der Hand, dass sich die Webelist der odysseischen Penelope, deren Arbeitseifer zu gleichen Teilen der Herstellung des Leichentuchs und dessen Zerstörung gilt, bestens in diesen Zusammenhang fügt.<sup>13</sup>

Es kann nicht das Ziel dieses Beitrags sein, eine solche Motivgeschichte zu schreiben. Vielmehr soll gezeigt werden, wie literarische Szenen des Webens und besonders die Darstellung der *scheiternden* Webarbeit dazu taugen, das ‚metaphorische Potential‘ des Webens zu reflektieren und seine Inanspruchnahme als Bild für Literatur zu problematisieren: Hier wird das Verhältnis von Web- und Dichtkunst jenseits ihrer Identifizierung, wie sie aus der Geschichte der Metapher mit scheinbarer Selbstverständlichkeit abgeleitet wird, als eine spannungsvolle und dynamische Beziehung fassbar. Dazu soll zunächst die Arbeit am Webstuhl selbst und ihre spezifische Struktur in den Blick genommen werden, wobei zu zeigen ist, dass hier der Zusammenhang zwischen der Prozessualität der Arbeit und ihrer materialen Konkretion von einer besonderen Geschlossenheit geprägt ist, die das Weben von anderen künstlerischen und handwerklichen Praktiken, nicht zuletzt dem Schreiben, unterscheidet: Sie zeigt sich material im Gefüge der komplex miteinander verbundenen Fäden, andererseits aber in der Ordnung und Schlüssigkeit des Arbeitsvorgangs, dem sich dieses Gefüge verdankt (I). Es sind diese beiden Aspekte der Webarbeit, die, stets in unterschiedlicher Gewichtung, der Inanspruchnahme des Webens als Bild für die Literaturproduktion zugrundeliegen: Um diese Analyse zu illustrieren, werde ich zunächst mit dem

<sup>10</sup> Claud. *rapt.* 1,245–273; 3,151–165; vgl. Rosati (2004, § 30–33); Harich-Schwarzbauer (2011, 36) sowie den Beitrag von Julia Klebs im vorliegenden Band, 209ff.

<sup>11</sup> Sid. 15,145–148 (vgl. Sid. 15,158–161); vgl. Rosati (2004, § 22–27) sowie den Beitrag von Henriette Harich-Schwarzbauer im vorliegenden Band, 147ff.

<sup>12</sup> Nonn. *Dion.* 24,237–329; vgl. den Beitrag von Simon Zuenelli im vorliegenden Band, 221ff.

<sup>13</sup> Hom. *Od.* 2,94–110; 19,137–156; 24,128–148. In Ovids *Amores* findet der prekäre Zusammenhang von Penelopes Webarbeit und Homers Dichtung einen ironischen Kommentar, wenn der Fortbestand von Homers Dichtung gerade am Sujet von Penelopes aufgelöstem Gewand exemplifiziert wird (Ov. *Am.* 3,9,29–30): *durant, vatis opus, Troiani fama laboris/tarda que nocturno tela retexta dolo* („Bestand haben der Ruhm des Leidens vor Troja, Werk eines Dichters, und ebenso das träge Gewebe, das in nächtlichem Betrug aufgelöst wurde“), woraus sich die oxymoronische Aussage *durat tela retexta* ergibt.

spätantiken Gittergedicht eine Literaturform betrachten, in dem die Bildwelt des Webens besonders die materiale Geschlossenheit von Texten zum Ausdruck bringt (II), ehe ich anhand einer Anzahl von Belegen verschiedener Textsorten und Gattungszusammenhänge zeige, dass durch das Weben andere, über das Material hinausgehende Formen von Geschlossenheit (etwa die Kohärenz des Schreib- oder Leseprozesses, der schlüssigen Argumentation usf.) zur Sprache gebracht werden (III). Zuletzt sollen auf dieser Grundlage die Webeszenen in den *Metamorphosen* Ovids betrachtet und als ein Ausloten dieses Widerstreits – zwischen der konkreten, materialhaften Abgeschlossenheit und der idealen Schlüssigkeit eines literarischen Textes – erklärt werden (IV).

### Zu einer Poetik des Webens

Für das Verständnis der antiken (und nach-antiken) Metaphorik des Webens ist es zunächst unverzichtbar, die Arbeit des Webens selbst, wie sie für die antike Welt vorauszusetzen ist, und ihre spezifische Struktur in den Blick zu nehmen. In den letzten Jahrzehnten haben neben der archäologischen Fundauswertung die Auseinandersetzung mit literarischen Quellen und den dort getroffenen terminologischen Differenzierungen sowie die experimentelle Arbeit an rekonstruierten Arbeitsgeräten unser Wissen um die Arbeitsvorgänge und -techniken entscheidend erweitert:<sup>14</sup>

Die Herstellung eines Stoffes ist ein hochkomplexer Vorgang, der handwerkliches Geschick und ein umfassendes Wissen, nicht zuletzt profunde mathematische Kenntnisse voraussetzt; indes hat die Komplexität des Webens wenig mit den dazu benötigten Gerätschaften zu tun – ein antiker Webstuhl ist nichts anderes als ein einfaches Gerüst von Stangen und Balken –, sondern sie ergibt sich einzig aus der Handhabung und Einrichtung der Fäden:<sup>15</sup>

[A] loom is essentially more a method or a process than a thing. [...] It is customary to say that cloth is woven „on a loom“, but once the cloth is woven and removed, what is left is hardly a loom. *The loom materializes temporarily in the process of weaving and is not necessarily separable in thought from either process or product* (Edmunds [2012]; Herv. CSL).<sup>16</sup>

Die Arbeit des Webens setzt einen absoluten Anfang, in dem der Webstuhl überhaupt erst als Webstuhl konstituiert wird. Nichts ist der Arbeit selbst vorgängig, die sich, vom ersten Handgriff an, als zusammenhängender und streng linear verlaufender Prozess verstehen lässt.<sup>17</sup> Während dies im Grundsatz für jegliche Webarbeit gilt, hat es für die Arbeit am aufrechtstehenden Gewichtwebstuhl, wie er in der griechisch-römischen

<sup>14</sup> Zur Forschungsgeschichte vgl. Harlizius-Klück (2004, 23–28); Pfisterer-Haas (2007, 108–112); Edmunds (2012).

<sup>15</sup> Barber (1992, 106–112); Harlizius-Klück (2004, 99–125). Pfisterer-Haas (2007, 106–112) und Edmunds (2012) bieten beide einen reich illustrierten Überblick über die Arbeit am Gewichtwebstuhl.

<sup>16</sup> Harlizius-Klück (2004, 102; 127).

<sup>17</sup> Vgl. Nagy (2002, 76–82, hier 79): „[...]the idea of *weaving*, just like the idea of *humnos*, is connected with the idea of *beginnings*. The essential point is the *point of departure*. Wherever you begin, you must have a continuum that follows.“ Zur Kohärenz des Webeprozesses vgl. auch Harlizius-Klück (2004, 98–119).

Antike gängigerweise Verwendung fand, besondere Gültigkeit: Wie verschiedentlich gezeigt wurde, ist hier der erste Arbeitsschritt von entscheidender Bedeutung: In einer eigenen Technik – etwa in Brettchenweberei – wird zunächst ein nach einer Seite offenes Band gewebt, das dann der Länge nach am Tuchbaum des Webstuhls befestigt wird (vgl. Abb. 9.1). Das Band wird so zum Anfangssaum des eigentlichen Gewebes, und seine Schussfäden fungieren als Kettfäden im neu entstehenden Stoff, wo sie zu Gruppen zusammengefasst, geordnet und mit Gewichten gespannt werden (vgl. Abb. 9.2). Die Anlage der Webekante und die Ordnung der Kettfäden bestimmen wesentlich die Struktur des späteren Tuches.<sup>18</sup> Die Einrichtung des Bandes umfasst damit *zugleich* den Anfang der Stoffherstellung wie auch die verbindliche Planung und Prädisposition des ganzen Gewebes. Entsprechend sind die antiken *termini technici* für diesen Vorgang, im Griechischen διάζομαι und im Lateinischen *ordior*, wie etwa auch ihre deutschen Entsprichungen, ‚entwerfen‘ und ‚anzetteln‘, bald auf jegliche Formen ‚planvollen Beginnens‘ übertragen worden.<sup>19</sup>

Eine Besonderheit des so hergestellten Gewebes ist der Umstand, dass es mit dem Anfangsband oben abgeschlossen ist und somit drei geschlossene Kanten aufweist; die Erweiterung des Stoffes beim Weben erfolgt allein in der Richtung der Webgewichte. Durch die fest gesponnenen, starken Kettfäden werden dann die weicheren Schussfäden geführt und lassen so den Stoff vom Anfangsband her kontinuierlich anwachsen.<sup>20</sup> Erreicht das Gewebe schliesslich den gewünschten Umfang, kommt der Webevorgang mit dem Abschneiden des Stoffes vom Tuchbaum, dem Abtrennen der Gewichte von den Kettfäden und der Verarbeitung der Kettfadenenden zum Abschluss.<sup>21</sup> Solange das Gewebe nicht vom Webstuhl getrennt ist, sondern noch immer vom Tuchbaum hängt, kann es potentiell weitergewebt werden und sein Status bleibt fragwürdig. Ein deutlicher Beleg hierfür sind die unbeholfenen Versuche der Juristen, fertige und unfertige Stoffe zu unterscheiden, wenn es bei Erbstreitigkeiten um die Bestimmung der Erbmasse geht (Ulpian, *Dig.* 34,2,22):

*vestimentum id est quod detextum est, etsi desectum non sit, id est si sit consummatum. quod in tela est nondum pertextum vel detextum, contextum appellatur. quisquis igitur vestem legaverit, neque stamen neque subtemen legato continebitur*

<sup>18</sup> Vgl. Schlabow (1951, 182–183, 191–193); Barber (1992, 109–110); Harlizius-Klück (2004, 106–109); Pfisterer-Haas (2007, 106); Edmunds (2012).

<sup>19</sup> Blümner (1912, 143–144); Barber (1992, 109–110); Nagy (2002, 80–81); Harlizius-Klück (2004, 25–26, 107–109). Zu Etymologie und Wortgeschichte von *ordior* vgl. ferner Maltby (1991, 434 s.v.); de Vaan (2008, 433–434 s.v.). Zu *ordior* als literarischem *terminus technicus*, s. unten, 193 m. Anm. 74.

<sup>20</sup> Der Stoff verdankt sich damit der Verbindung zweier verschiedener Garnqualitäten. Wie Scheid/Svenbro (1994) [= 1996] zeigen, wird dieser Umstand verschiedentlich in Webemetaphern aufgegriffen, wo Weben als Vereinigung distinkter Fadensysteme erscheint, als συμπλοκή (‚Ineinanderflechten‘) des starken (männlich konnotierten) Kettfadens mit dem weichen (weiblich konnotierten) Schussfaden; vgl. dazu auch den Überblick zur Textilmetaphorik in der Literatur bei Greber (2008). Für den hier interessierenden Herstellungsprozess ist dieses dialektische Verhältnis indes zweitrangig; zudem hebt sich die Differenz der beiden Fadensysteme im Anfangsband der Webarbeit auf, dessen Schussfäden zu den Kettfäden des eigentlichen Tuches werden.

<sup>21</sup> Barber (1975, 311–313); Barber (1991, 274).

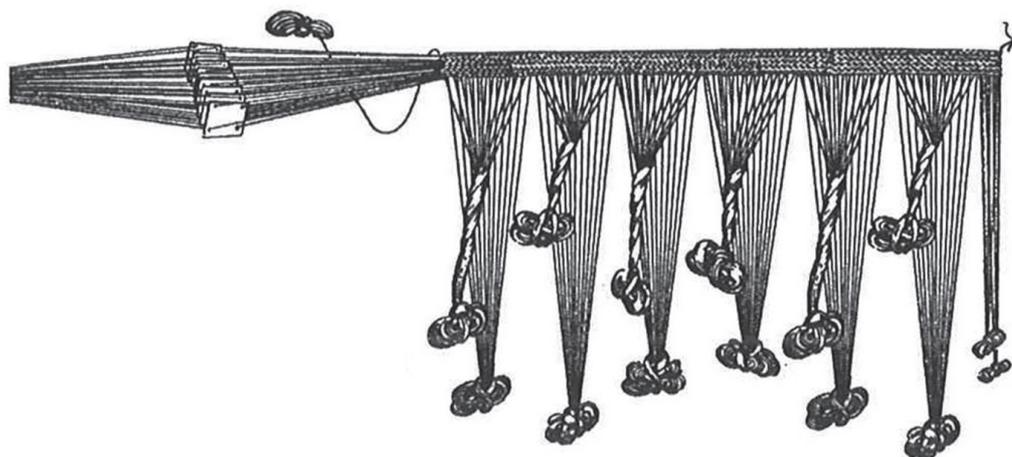


Abb. 9.1: Harlizius-Klück (2004, 108 Abb. 13), nach Schlabow; vgl. auch Schlabow 1951, 195–196 m. Abb. 42–43.

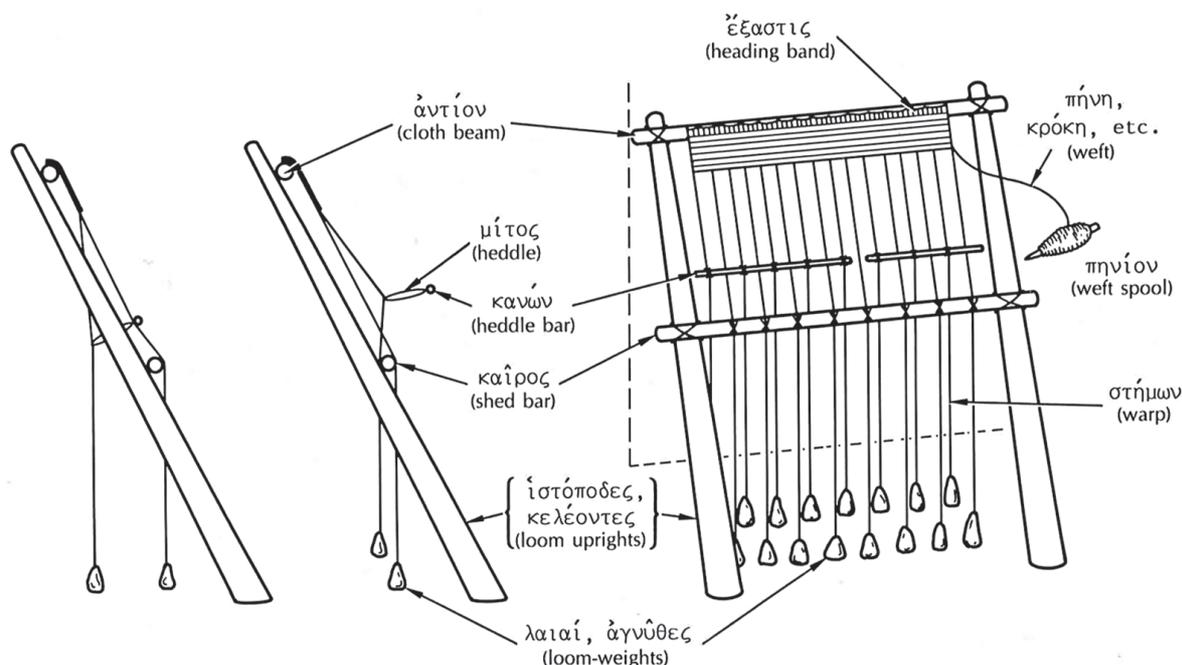


Abb. 9.2: Barber (1991, 270).

Ein Gewebe ist das, was zu Ende gewebt ist, auch wenn es noch nicht [vom Webstuhl] abgeschnitten ist; was am Webstuhl noch nicht durchgewebt oder zu Ende gewebt worden ist, heisst Anwebe [*contextum*]. Wer also das Textilgut [*vestis*]<sup>22</sup> hinterlässt, in [dessen] Hinterlassenschaft werden weder Kett- noch Schussfaden mit eingeschlossen.

Erst nach dem Akt des Abschneidens kann ein Gewebe zweifelsfrei und jenseits solcher Definitionsakrobatik als fertiggestellt gelten.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Vgl. die umfassende Definition von *vestis/vestmentum* in *Dig.* 34,2,23.25.

<sup>23</sup> So wird etwa in Theokrits *Epithalamium auf Helena* ihr Geschick in der Textilherstellung gepriesen, wobei

Neben die betonte Prozessualität und Linearität des Vorgangs vom ersten bis zum letzten Handgriff, aber mit dieser eng zusammenhängend, tritt als zweites Charakteristikum der Webarbeit ihre instantane Materialisierung: Die Webarbeit schlägt sich unmittelbar und verbindlich im Material nieder; sie ist jenseits ihrer materiellen Konkretion nicht zu denken. Das gilt auch für die Weberei als Darstellungskunst: Wenn ein Gewebe bildliche Darstellungen aufnimmt, lässt sich dennoch keine Unterscheidung zwischen Bildträger und Sujet treffen. Das im Gewebe Dargestellte ist immer zugleich sein eigener Bildträger und kommt erst im komplexen Verhältnis der sich überkreuzenden Fäden zustande.<sup>24</sup> Die Arbeit des Webens präsentiert sich damit als eine gleichsam ideale Verbindung und Konvergenz eines kohärenten und irreversiblen Produktionsvorgangs und der materiellen Festgelegtheit und Geschlossenheit des Produktes: So wird etwa ein Fehler beim Anzetteln des Webstuhls sich unweigerlich durch das gesamte Gewebe ziehen, es sei denn, das Gewebe wird bis zur fehlerhaften Stelle aufgelöst und erneut gewebt.<sup>25</sup>

Dass die Webarbeit als zugleich geordneter und in sich geschlossener Vorgang aufgefasst wurde, lässt sich aus einer Stelle bei Plautus ersehen (Plaut. *Pseud.* 394–405). Der Sklave Pseudolus hat im gleichnamigen Stück leichtsinnig versprochen, dem Liebesleiden seines Herrn mit der Beschaffung einer grösseren Geldsumme ein Ende zu setzen. Ratlos, wie er vorgehen soll, kontrastiert Pseudolus die eigene Aporie mit der planmässigen Arbeit des Webers (*Pseud.* 399–400 [Pseudolus zu sich selbst]):

*neque exordiri primum unde occipias habes  
neque ad detexundam telam certos terminos*

Und du weisst nicht, wo du dich zuerst ans Anzetteln machen sollst, noch kennst du das feste Ziel für die Fertigstellung deines Stoffes.

Weben wird hier als Prozess vorgestellt, der von einem klar bestimmten Beginn auf ein ebensolches Ende zuläuft (*ad certos terminos*). Bezeichnenderweise ist es die Arbeit des Dichters, die Pseudolus in der unmittelbaren Fortsetzung des Gedankens dem Weben entgegensetzt (*Pseud.* 401–405):

---

emphatisch alle Arbeitsschritte bis zum Abschneiden des Gewebes vom Webstuhl genannt werden (Theocr. 18, 32–34): οὐδέ τις ἐκ ταλάρω πανίσδεταί ἔργα τοιαῦτα, / οὐδ' ἐνὶ δαιδαλέῳ πυκινώτερον ἄτριον ἰστῶ / κερκίδι συμπλέξασα μακρῶν ἔταμ' ἐκ κελεόντων („Und keine spult aus dem Garnkorb heraus schönere Werke oder webt mit dem Schiffchen ein dichteres Gewebe am schön gefügten Webstuhl und schneidet es dann von den langen Stangen“). Vgl. *schol. vet.* Theocr. 18,34. Der Umstand, dass der Prozess des Webens mit dem Abschneiden des Stoffes unwiderruflich zum Abschluss kommt, begünstigt auch abergläubische Vorstellungen: So weisen etwa Scheid/Svenbro (1994, 78 m. Anm. 82) [= 1996, 69, 194 Anm. 82] daraufhin, dass in der Traumdeutung Artemidors (Artem. 3,36; 4,40) der Abschluss eines Gewebes den Tod symbolisiert.

<sup>24</sup> So erklärt Harlizius-Klück (2004, 124) die besondere Affinität der Webkunst zur Mathematik: „Das entscheidende Kriterium, welches dafür verantwortlich ist, dass die Weberei unter den Künsten der Antike für eine mathematische Erkenntnis geeigneter ist als Malerei oder Schmiedkunst, ist die Tatsache, dass *Dekoration und Konstruktion* in der Bild- oder Musterweberei *zusammenfallen*“ (Herv. CSL). Vgl. Nagy (2002, 78–79); Harlizius-Klück (2004, bes. 110–125); Tuck (2006, 540–545); Harlizius-Klück (2007, 126–132).

<sup>25</sup> Harlizius-Klück (2004, 108).

*sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi,  
quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen,  
facit illud veri simile, quod mendacium est,  
nunc ego poeta fiam: viginti minas,  
quae nusquam nunc sunt gentium, inveniam tamen.* 405

Aber wie ein Dichter, wenn er seine Tafeln zur Hand nimmt, Dinge sucht, die's nirgends gibt, und sie dennoch findet, und der Wahrheit gleichmacht, was erlitten ist, so will ich jetzt zum Dichter werden! Die zwanzig Minen, die's nirgendwo gibt, find ich trotzdem!

Wenig überraschend sind es die Freiheit zur Improvisation und besonders die Lizenz zur Lüge, die für einen *Pseudolus* den Vorzug des Dichterlebens ausmachen. Im Rahmen seiner kruden Fiktionalitätstheorie kommt der verschmutzte Sklave aber auch auf die mediale Verfasstheit der Dichtung zu sprechen: Am Anfang der Findkunst von *Pseudolus'* Lügendichter steht die Schreibtafel (*tabulas cum cepit sibi*, 401).

Wie die beiden zentralen Momente des Webens, die Schlüssigkeit des Vorgangs und die Geschlossenheit des Materials, im metaphorischen Bezug auf die Dichtung gewichtet und zu einander in Bezug gesetzt werden, hängt wesentlich von deren jeweiliger Verortung in der Schrift- und Schreibkultur ab.<sup>26</sup> Allenfalls einer ursprünglich mündlichen *composition-in-performance*, bei der ein Dichter sein Lied zugleich ersinnt und singt, würden wir gleichermassen die Linearität und Irreversibilität, die Schlüssigkeit und Geschlossenheit, zuschreiben, welche die Weberei auszeichnen: Auch hier müsste die „Herstellung“ des Lieds notwendig linear erfolgen und wären die Möglichkeiten zur Korrektur des Gesagten sehr beschränkt.<sup>27</sup> Sobald aber das Medium Schrift zur Verfügung steht, verliert oder verlagert sich die Ähnlichkeit zur Produktionslogik des Webens:<sup>28</sup> Selbst nach dem künstlichen Szenario, wonach ein traditioneller Sänger sein Lied einem Schreiberling vorsingt, der es *verbatim* transkribiert, lassen sich die beiden Momente von Geschlossenheit nur bedingt einfangen: Wieso sollte der Barde das Alpha vor dem Beta zu Protokoll geben? Würde er nicht den Schreiber beaufsichtigen und die Abschrift kontrollieren wollen, vielleicht hier und da einen Vers streichen? Und wäre nicht zuletzt die Arbeit des schreibenden Sekretärs jener des Webers ähnlicher als die Arbeit des Sängers?

Bei *Pseudolus* sind es die Täfelchen als typisches Medium des Entwurfs, auf denen Texte überarbeitet, ergänzt oder gelöscht werden können, die im Widerspruch zur

<sup>26</sup> In eine ähnliche Richtung weist Sullivan Kruger (2001, *passim*, hier 55), die in ihren Überlegungen zur Webemetaphorik von einer Grundspannung zwischen Prozess und Produkt ausgeht: „a further distinction can also be made between the *weaving process* and the *woven textile*. Each represents modes of signification quite different from the other. One is process-oriented whereas the other is product-oriented; weaving becomes a metaphor for speech, something occurring in time, whereas the woven material becomes a metaphor for something written, and thus permanent, unchanging“.

<sup>27</sup> Zum Verhältnis von Webemetaphorik und epischer *Performance* vgl. Scheid/Svenbro (1994, 119–120, 127–128) [= 1996, 111–112, 119–120] sowie Nagy (2002, bes. 72–86), der das Verhältnis zwischen Proömium/Hymnos und dem anschließenden Epos in Analogie zu jenem zwischen Anfangsband und Gewebe am Webstuhl sieht. Vgl. bereits Nagy (1996, 39–86, bes. 63–64).

<sup>28</sup> Zur Veränderungsqualität der Webemetapher im Zuge des Aufkommens und der Ausdifferenzierung der Schriftkultur vgl. etwa Scheid/Svenbro (1994, 151–153) [= 1996, 144–145]; Schlesier (2002, 18–20); Wagner-Hasel (2006, 29–30); Greber (2002, 27–28 u.ö.).

Geschlossenheit der Webarbeit stehen. Denkbar wäre es aber auch, im beschriebenen Täfelchen als der materiellen Umsetzung sprachlicher Äusserungen das Analogon zum gewebten Tuch zu sehen. Bei anderen Beschreibstoffen fällt diese Analogie, die sich über das handfeste Endprodukt von Dichtungs- und Webarbeit ergibt, deutlicher ins Auge: So ist für bestimmte Schriftstücke die Niederschrift auf Geweben wie Leinstoff bezeugt; insbesondere erinnert der wichtigste Textträger der klassischen Antike, der Papyrus, in Aussehen und Struktur, aber auch in der Handhabung an gewebten Stoff.<sup>29</sup> Doch auch hier bleibt das Verhältnis von Herstellungsprozess und Hergestelltem fragwürdig: Zwar liesse sich die Linearität und Irreversibilität, die das Weben auszeichnen, im Vorgang des Schreibens und Abschreibens oder dann im (potentiell) linear verlaufenden Akt des Lesens finden; anders als beim Weben stehen sie hier aber nicht in einem notwendigen Bezug zum ursprünglichen ‚Entwurf‘.<sup>30</sup> Das Schreiben mag zum Geschäft eines Autors mit dazu gehören, es ist aber nicht seines allein und bleibt jedenfalls nicht das seinige: Es ist zugleich ein Handwerk, das von Sklaven und Bediensteten betrieben wird, das sich beliebig oft wiederholen lässt und sich damit der Kontrolle des Autors ebenso entzieht, wie die Lektüre seiner Texte durch andere seiner Verfügungsgewalt entzogen bleibt.

### Literatur und die Materialität des Webens

Nach dieser Auffassung kommt dem Weben als Metapher für Literatur ein besonderes Reflexionspotential zu. Je nachdem, wie die Geschlossenheit des Webens gewertet und gewichtet wird – als ideale Schlüssigkeit des Produktionsvorgangs, als hermetische Geschlossenheit des Produktes, als Kongruenz beider Momente – können ganz unterschiedliche Aspekte der Literatur zur Sprache kommen: Wie verläuft der Schaffensprozess? Was ist der Status des einmal abgeschlossenen Werkes? In welchem Verhältnis steht das Werk zum Prozess seiner Erzeugung, in welchem zu seinem Erzeuger?

Betrachten wir zunächst die spätantike Gattung des *carmen cancellatum* oder des ‚Gittergedichts‘, einer Variante des Figurengedichts, in welcher die Auseinandersetzung mit der Weberei insbesondere auf die materiale Geschlossenheit von Dichtung als Schriftgebilde verweist. Die höchst artifizielle Gattung, die mit Optatianus Porphyrius

<sup>29</sup> Aufschlussreich ist die Beschreibung der Papyrus-Herstellung als Webevorgang in der *Naturgeschichte* des älteren Plinius (Plin. *Nat.* 13,74–82); dazu ausführlich Lewis (1974, 34–69). Zu diesem Moment der „verdoppelte[n] Metaphorisierung“ (Greber 2002, 27) vgl. etwa Scheid/Svenbro (1994, 153–155; 157–158) [= 1996, 146–147; 150]; Schlesier (2002, 20); Wagner-Hasel (2006, 15–16).

<sup>30</sup> Auch diese Analogie hat aber nur beschränkte Gültigkeit: Selbst wenn – je nach Medium – die Niederschrift eines Textes im Material irreversible Spuren hinterlässt, teilt der so fixierte Text nicht die Unveränderlichkeit des gewebten Tuches. Die Möglichkeit zu Zitat und Selbstbezug in der Sprache erlauben es stets, einen Text als fehlerhaft, revisionsbedürftig oder, wie im Fall von Pseudolus’ Dichtungstheorie, als fiktional zu markieren und entsprechend zu kommentieren. Für einen Überblick zu Praktiken des literarischen Entwerfens und der Revision in der Antike vgl. etwa Dorandi (1991); Dorandi (2007, 13–64); Gurd (2012, 3–23).

ihren ersten und zugleich wohl geschicktesten Vertreter findet,<sup>31</sup> ist konstitutiv auf ihre Verschriftlichung hin angelegt: Jedes Wort und jeder Buchstabe erhält eine unveränderliche Position im Zusammenhang des Gedichts und *zugleich* in der Topologie seiner graphischen Umsetzung, die von einem regelmässigen Raster bestimmt ist.

Ein repräsentatives Beispiel bietet das *Carmen* 9 Optatians (Abb. 9.3):<sup>32</sup> Das Gedicht besteht aus 36 Versen, deren Worte jeweils exakt 37 Buchstaben zählen, sodass sich der Gedichtstext zu einem Rechteck aufspannt. Das hexametrische Gedicht ist zunächst ein konventionell anmutender Panegyricus auf Konstantin den Grossen. Schon die Evokation der Musen im ersten Vers verweist aber auf eine zweite Textebene des Gedichts: Die Kastaliden werden aufgefordert, dem Herrscher eine Palme zu überreichen (*carm.* 9,1: *Castalides, domino virtutum tradite palmam* – „Kastaliden, übergebt dem Herrn die Palme der Tugenden!“). Was ein gängiger Liedtopos ist, wird hier zum selbstreferentiellen Index: Der graphische Raum von *Carmen* 9 wird von fünf weiteren Hexametern durchmessen, die, im Manuskript farblich hervorgehoben und in begleitenden *Scholia* mintiös beschrieben,<sup>33</sup> in ihrer Konstellation das Bild eines stilisierten Palmblatts ergeben. Konsekutiv gelesen ergeben Stiel und Blätter der Palme wiederum einen selbstbezüglichen Text (*carm.* 9, *versus intexti*):

*Castalides, versu docili concludite palmam.  
Constantine, fave; te nunc in carmina Phoebum  
mens vocat, ausa novas metris indicere leges,  
limite sub parili crescentis undique ramos  
reddat ut intextus Musarum carmine versus.*

Kastaliden, beschliesst die Palme im formbaren Vers. Konstantin, sei mir gnädig. Dich ruft mein Sinn, der es gewagt hat, den Metren ein neues Gesetz aufzuerlegen, als einen Phoebus meinen Liedern zur Hilfe, sodass der eingewebte Vers im Musenlied die Zweige wiedergibt, die überall in demselben Abstand wachsen.

Der fünfte Vers, der im Gedicht als Mesostichon zentrale Stellung innehat, bringt die Poetologie des Gedichts prägnant zum Ausdruck: Das Textbild, so erfahren wir, ergibt sich aus *versus intexti*. Wie Ernst festhält, wird mit der Bezeichnung dieser zweiten Textebene als *versus intexti* dem ganzen Gedicht die Qualität des Textilen zugesprochen.<sup>34</sup> Und Optatians Begriff des Intextes, der sich auch in der heutigen

<sup>31</sup> Zum Leben Optatians in seinem historischen Kontext vgl. Ernst (1991, 97–98); Ernst (2002, 28–32); Polara (2004, 9–13); Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 21–22); Wienand (2012, 355–361).

<sup>32</sup> Zu *carmen* 9 vgl. Ernst (1991, 127–129); Ernst (2002, 8–10); spezifisch zu den *versus intextus* Pipitone (2012, 116).

<sup>33</sup> Nach Ernst 2006, 51–52 (hier 52) ist „[d]as aus Text und Intext bestehende Konstrukt [...] in konstitutiver Weise erklärungsbedürftig, verlangt als Adtext die Glosse, das Scholion oder den Selbstkommentar, wobei oft die Theorie schon *a priori* in das Text- und Intextkorpus Eingang findet“. Zu den *scholia* siehe nun Pipitone (2012), zu ihrem Verhältnis zu den Selbstaussagen und metapoetischen Äusserungen (ebd., 132–138).

<sup>34</sup> Ernst (2006, 50): „Wenn Porfyrius die Inserierung geheimer Botschaften in einen Text mit dem Vorgang des Einwebens illustriert, setzt das voraus, dass er den Grundtext, der Gegenstand des *intexere* ist, sowie das gesamte aus Bild- und Textelementen, Klartext und Intext bestehende Gedichtkonstrukt als Gewebe versteht [...]“. Vgl. Pipitone (2012, 97 m. Anm. 7; 116; 119–120).

IX

	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>D</b>	<b>O</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>O</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>R</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>T</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>D</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>L</b>	<b>M</b>	<b>A</b>	<b>M</b>		
	<b>C</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>H</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>B</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>L</b>	<b>O</b>	<b>R</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>R</b>	<b>O</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>V</b>	<b>M</b>		
	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>D</b>	<b>I</b>	<b>C</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b>B</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>X</b>	<b>T</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>D</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>F</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>C</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>O</b>	<b>R</b>	<b>B</b>	<b>E</b>	<b>M</b>		
	<b>C</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b>A</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>C</b>	<b>V</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b></b>		
5	<b>R</b>	<b>O</b>	<b>M</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>B</b>	<b>I</b>	<b>B</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>C</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>V</b>	<b>A</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>O</b>	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>T</b>
	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>L</b>	<b>A</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>G</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>R</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>N</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>M</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>H</b>	<b>O</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>M</b>	<b></b>	
	<b>S</b>	<b>E</b>	<b>D</b>	<b>M</b>	<b>A</b>	<b>G</b>	<b>N</b>	<b>O</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>D</b>	<b>O</b>	<b>C</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>C</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>C</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b></b>	
	<b>Q</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>D</b>	<b>P</b>	<b>I</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>D</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>P</b>	<b>O</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>L</b>	<b>A</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>I</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b></b>	<b></b>	
	<b>N</b>	<b>V</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>H</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>A</b>	<b>M</b>	<b>T</b>	<b>O</b>	<b>T</b>	<b>O</b>	<b>D</b>	<b>O</b>	<b>C</b>	<b>I</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>H</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>C</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b></b>	
10	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>P</b>	<b>O</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>M</b>	<b>P</b>	<b>O</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>A</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>L</b>	<b>M</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b></b>	
	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>R</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>O</b>	<b>M</b>	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b></b>	
	<b>C</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>V</b>	<b>F</b>	<b>R</b>	<b>V</b>	<b>C</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>F</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>X</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>I</b>	<b>P</b>	<b>E</b>	<b>D</b>	<b>I</b>	<b>G</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b></b>	<b></b>		
	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>R</b>	<b>P</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>G</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>X</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>Q</b>	<b>V</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>G</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b></b>		
	<b>H</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>V</b>	<b>O</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>L</b>	<b>O</b>	<b>V</b>	<b>O</b>	<b>T</b>	<b>O</b>	<b>R</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>O</b>	<b>L</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b></b>	
15	<b>P</b>	<b>I</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>O</b>	<b>S</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>H</b>	<b>I</b>	<b>P</b>	<b>H</b>	<b>O</b>	<b>E</b>	<b>B</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>O</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b></b>	
	<b>F</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>C</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>G</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b></b>	
	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>G</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>P</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>G</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b></b>	
	<b>M</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>O</b>	<b>I</b>	<b>A</b>	<b>M</b>	<b>N</b>	<b>V</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b>B</b>	<b>P</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>I</b>	<b>P</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b></b>	
	<b>L</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>D</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>D</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b>F</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>G</b>	<b>N</b>	<b>I</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b></b>	
20	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>O</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>D</b>	<b>A</b>	<b>X</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>H</b>	<b>I</b>	<b>F</b>	<b>I</b>	<b>D</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>P</b>	<b>H</b>	<b>O</b>	<b>S</b>	<b></b>	
	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>O</b>	<b>T</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>D</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>O</b>	<b>B</b>	<b>I</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>L</b>	<b>M</b>	<b>A</b>	<b>S</b>		
	<b>A</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>I</b>	<b>D</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>Q</b>	<b>V</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b>A</b>	<b>L</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>L</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>N</b>	<b>D</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>G</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b></b>	
	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>L</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>M</b>	<b>V</b>	<b>N</b>	<b>D</b>	<b>I</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>G</b>	<b>N</b>	<b>I</b>	<b>B</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b></b>	
	<b>C</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>O</b>	<b>R</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>V</b>	<b>N</b>	<b>D</b>	<b>O</b>	<b></b>	
25	<b>C</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>O</b>	<b>M</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>A</b>	<b>F</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>R</b>	<b>P</b>	<b>V</b>	<b>L</b>	<b>C</b>	<b>H</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b></b>	
	<b>N</b>	<b>O</b>	<b>B</b>	<b>I</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>Q</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>A</b>	<b>L</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>Q</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b></b>	
	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>S</b>	<b>P</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b>R</b>	<b>B</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>N</b>	<b>O</b>	<b>S</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>M</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b></b>	
	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>G</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>M</b>	<b>A</b>	<b>F</b>	<b>O</b>	<b>E</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>E</b>	<b>M</b>	<b>P</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b></b>	
	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>D</b>	<b>V</b>	<b>L</b>	<b>G</b>	<b>E</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>F</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>I</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>G</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>D</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>N</b>	<b>G</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>O</b>	<b>G</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b></b>	
30	<b>F</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>Q</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>G</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>R</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>B</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>C</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b></b>		
	<b>C</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>M</b>	<b>L</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>O</b>	<b>R</b>	<b>B</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>G</b>	<b>L</b>	<b>O</b>	<b>R</b>	<b>I</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b></b>	
	<b>R</b>	<b>O</b>	<b>M</b>	<b>V</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>D</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>L</b>	<b>V</b>	<b>X</b>	<b>C</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>S</b>	<b>I</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>F</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>R</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b></b>	
	<b>N</b>	<b>O</b>	<b>B</b>	<b>I</b>	<b>L</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>S</b>	<b>P</b>	<b>R</b>	<b>O</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>S</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>V</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>T</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>M</b>	<b>O</b>	<b>R</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>I</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>A</b>	<b>M</b>	<b>A</b>	<b></b>	
	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>T</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>C</b>	<b>T</b>	<b>O</b>	<b>R</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>R</b>	<b>N</b>	<b>O</b>	<b>M</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>Q</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>V</b>	<b>S</b>	<b>Q</b>	<b>V</b>	<b>E</b>	<b></b>	
35	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>C</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>E</b>																											

Forschung als *terminus technicus* hält, steht nicht isoliert, sondern Referenzen auf Textilien sind bei Optatian abundant.<sup>35</sup> Von den 31 unter Optatians Namen überlieferten *Carmina* gehören 21 zum Typus der *cancellata*; davon weisen wiederum 13, also mehr als die Hälfte, Bezüge zur Textilherstellung auf.<sup>36</sup> Optatian hat damit einen komplexen poetologischen Textbegriff entwickelt, der dem Zusammenhang zur Schrift besonders Rechnung trägt (Ernst 2006, 51–52; 65–67; hier 67): „Die elaborierten Gebilde sind unbeschadet der Möglichkeit gesanglichen Vortrags gerade wegen ihrer potenzierten Skripturalität, bei der Schrift in Schrift eingelagert wird, Texte *kat'exochen*“.

Mit seiner *zugleich* ikonischen und verbalen Intext-Ebene lässt sich das Gittergedicht als bimediale Form beschreiben.<sup>37</sup> Durch die Rubrizierung der *versus intexti* wird deren Ikonizität betont; indes ist eine solche Hervorhebung nicht notwendig: Die Intext-Verse, aus deren Konstellation zu einander sich die Bildebene (also etwa die Palmzweige in *carm.* 9) ergibt, verdanken sich primär der sinnfälligen Verbindung der Buchstaben. Auch ohne die graphische Hervorhebung einzelner Verse bliebe die Bild-Ebene – bei gleichbleibender Anordnung der Buchstaben – im Text aufgehoben und liesse sich, gleichsam als Texträtsel, aus der Schriftfläche herausarbeiten.<sup>38</sup> Das Bild besteht zuletzt allein in dem unverrückbaren Ineinander von vertikaler und horizontaler Linie, aus dem sich in verschiedenen Leserichtungen inhaltlich sinnvolle und metrisch korrekte Verse ergeben.<sup>39</sup> Eustathios von Thessalonike, der im 12. Jahrhundert die ihm bekannten Beispiele figürlicher Dichtung sichtet und dabei ausführlich auf ein Gittergedicht zu sprechen kommt,<sup>40</sup> betont diese Gleichzeitigkeit

<sup>35</sup> Entsprechende Stellen in den *carmina* Optatians sind bei Ernst (2006, 50–51 m. Anm. 38) gesammelt und hier ergänzt (nach der Zählung bei Polara 1973): *carm.* 3,15–16.33–35 mit *v[ersus] i[n]t[extus]* III; 4,9–10; 5,24; 6,1–2 mit *v.i.* I; 8,17; 9,5.11–14 mit *v.i.* V; 10,18; 16,2–6; 17,8–10; 19,19–20 mit *schol.* 19,6; 20b,4–5; 21,4.15–16; 22,7–8; 23,4; 24,19; 25,2; ep. Porph., Z. 7).

<sup>36</sup> Opt. Por. *carm.* 2; 3; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 16; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 31 (fett gedruckte Zahlen bezeichnen Gedichte mit Bezug auf die Textilherstellung; vgl. die vorangehende Anm.).

<sup>37</sup> Vgl. dazu Ernst (2002, 2–3, 23–2 u.ö.); Plotke (2005, 143–146); Rühl (2006, 81–101); Wienand (2012, 361–369) sowie Plotke (2009, 33–49), wo die Frage nach dem medialen und semiologischen Status der Figurengedichte im Kontext der neueren Bild-Forschung diskutiert wird (33–35). Vgl. Dencker (2011, 552–820 [= Kap. „VI/2 Text und Bild“ sowie „VI/3 Text als Figur – Text im/als Bild“]).

<sup>38</sup> Zum Aspekt der Verrätseltheit vgl. bes. Ernst (2004, 156, 162–172). Opt. *carm.* 1 berichtet – ganz in ovidischer Manier (e.g. Polara 2004, 15–16) – davon, dass die Exilierung des Dichters eine prunkvolle Edition des Gedichtbandes mit Purpur und Gold verhindere und zur Verwendung einfacher Materialien zwingt. Hierin zeigt sich die Bedeutung, die der Farbgebung zugemessen wird, zugleich aber auch ein Bewusstsein dafür, dass Abschriften von ihr abweichen können (vgl. Ernst 1991, 141; Ernst 2006, 51). Die Farbe hebt die Intext-Verse nur verdeutlichend hervor, die auch darüberhinaus als semantisch-syntaktische Einheiten fassbar sind, und ist damit kein konstitutives Element der Textur des Gedichts (vgl. aber die Vorbehalte bei Plotke 2005, 144 m. Anm. 22).

<sup>39</sup> Vgl. Levitan (1985, 254–255; 263–264; hier 263): „Here is a work of thorough design, a perfect system in which every element, every line, every word, every letter has its proper place determined, even overdetermined, by a number of competing criteria, orthographic, lexical, syntactic, metrical, and (such as it is) stylistic. [...] With his method anticipating by eleven hundred years the invention of movable type, Optatian achieves an effect usually reserved for writers after Gutenberg; for here is a literary phenomenon of a special kind, a voiceless text, a static construction or simultaneous design“.

<sup>40</sup> Eust. In *hymnum pentecostalem Damasceni*, PG 136, 509C–515D (Text mit Übersetzung bei Ernst/Ehlen/Gramatzki 2012, 297–307); in 513A–C kommt er auf ein verlorenes Gittergedicht des Olyntenos zu

und Gleichwertigkeit der Leserichtungen und sieht im Umstand, dass Basistext- und Intext-Verse auch je einzeln Sinn ergeben, gar eine Potenzierung der Struktur-Komplexität des Webens.<sup>41</sup> In jedem Fall sind es „der unerbittliche Zwang des Zählens und Messens“ (Ernst 1991, 136), die unveränderliche Platzierung jedes Buchstabens und damit die irreduzible Verbindung der Text-Ebenen im Raster des Gedichts, welche die Nähe zum gewebten Stoff ausmachen.<sup>42</sup> Die *carmina cancellata* teilen die Festgelegtheit und Geschlossenheit des gewebten Stoffes.

Diese Analyse der Webemetaphorik bei Optatian bestätigt sich im Vergleich mit dem merowingischen Dichter Venantius Fortunatus, der in seinem Gedicht 5,6 nicht nur ein Gittergedicht im Geiste Optatians geschaffen (Abb. 9.4),<sup>43</sup> sondern dieses mit einem Begleitschreiben versehen hat, in dem er zu Technik und Schaffensprozess ausführlich Stellung nimmt. Das wiederum hexametrische Gedicht umfasst die Symbolzahl von 33 Versen zu je 33 Buchstaben und erzählt in gedrängter Form die christliche Botschaft vom Sündenfall des Menschen und von der Gnade, die er im Glauben an den gekreuzigten Gott erfahren kann.<sup>44</sup> Die letzten vier Verse enthalten einen Lobpreis auf den Bischof

---

sprechen, das er als ‚metrisches Gewebe‘ beschreibt (ἰστὸν ὃν ἐξέφανε μετρικῶς, 513A).

<sup>41</sup> PG 136, 513B: ἐκπληροῦντο ἰδίας μὲν ἐννοίας οἱ κατὰ πλάτος ὄρδινοι ἀπ’ ἀρχῆς μέχρι τοῦ τελευταίου ἰδίας δὲ ὡσαύτως οἱ κατὰ βάθος καὶ ἦν οὐ Πηνελόπης ἰστός ἐκεῖνος καὶ ἱστοροῦμενος καὶ ἀναγόμενος, ἢ Ἑλένης πέπλος Ἑλληνικοῖς ἀεθλευμασί κατάπαστος, ἀλλὰ ἐμπλοκή σοφίας, ἧς ἔργον καλὸν καὶ τὸ πάρεργον ἰστοῦ δὲ τούτου στήμονες μὲν, οἷον τὰ κατὰ βάθος ἔπη κρόκη δὲ, τὰ τοῦ πλάτους („Die horizontal angeordneten Linien ergaben vom Anfang bis zum Ende einen eigenen Sinn, und ebenso ergaben auch die vertikal angeordneten Linien einen eigenen Sinn. Und es war nicht wie das Gewebe der Penelope, von dem man sich doch erzählt und das man so sehr lobt, noch wie der Peplos der Helena, der mit den Kämpfen der Griechen durchwirkt war, sondern das hier war ein Gewebe der Weisheit, bei dem sowohl Haupt- wie Nebenarbeit schön sind: Die Kettfäden dieses Gewebes sind nämlich gleichsam die Worte in der Vertikalen, die Schussfäden aber die Worte in der Horizontalen“).

<sup>42</sup> Ernst (1991, 139) hält zwar fest, „dass die porphyrianischen Gittergedichte Beziehungen zu Sparten der bildenden Kunst in der Kaiserzeit erkennen lassen“, lässt aber die Textilherstellung unerwähnt und nennt stattdessen Parallelen zur Münzprägung, figuraler Epigraphik, Mosaik, Architektur und gar Gromatik; Ernst (2006, 49) erklärt, dass das *carmen figuratum* „ausschliesslich wegen seiner filigranen Komposition und komplizierten Lesestructur schon früh mit einer Webemetapher [...] bedacht“ werde, begründet im Falle der *cancellata* die Parallele zur Webarbeit allerdings mit der Musterung des Gedichttextes durch die farbigen Intexte (2006, 51).

<sup>43</sup> Zu Venantius im historischen Kontext, s. Ernst (1991, 149–157); Walz (2006, 59–63); Ehlen (2011, 9–36); Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 87–88). Im Widmungsbrief zu 5,6 behauptet Fortunatus, keinem Vorbild zu folgen (Ven. Fort. 5,6,11: *nec exemplo simili trahente ducebar*; vgl. auch 5,6,13), was in der Forschung fast einhellig bezweifelt wird: Graver (1993, 219–220); Reydellet (1998 2, 171 *ad loc.*); Walz (2006, 66–67); Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 105); Pipitone (2012, 150–153). Neben Ven. 5,6 liegen zwei weitere *cancellata* im Œuvre des Venantius vor (Ven. 2,4 und 2,5), zu denen sich – in der Ausgabe von Reydellet – das in seiner Echtheit umstrittene Figurengedicht 2,5a in Form eines Kreuzes gesellt (hierzu Reydellet 1994, 56 m. Anm. 33; Ehlen 2011, 408). Zu 2,4 vgl. unten, Anm. 44, zu 2,5 unten, Anm. 50.

<sup>44</sup> Ven. Fort. 5,6,8.15 identifiziert die Zahl 33 als Zahl der Lebensjahre Christi; zur Symbolik des Gedichts gehört ferner, dass Venantius als Mittelpunkt des Gedichts den Buchstaben M, die Mitte des lateinischen Alphabets setzt (so Ven. Fort. 5,6,15). Vgl. dazu Graver (1993, 230–231); Ernst (2002, 33–36); Walz (2006, 64–66); Ehlen (2011, 101–102); Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 103–104). Der christologische Inhalt verbindet 5,6 deutlich mit dem *cancellatum* 2,4, das im Kontext des Kreuz-Zyklus des zweiten Buches steht; zahlreiche Ähnlichkeiten der Komposition und nicht zuletzt der wortgleiche Gedichtauftakt untermauern diese Verbindung; vgl. Walz (2006, 67 m. Anm. 32); Ehlen (2011, 424–431).

A V G V S T I D V N E N S I S O P V S T I B I S O L V O S Y A G R I



D I V S A P E X A D A M V T F E C I T D A T S O M N I A D O N E C  
 A V V L S A C O S T A P L A S M A T A E S T E V A N E C I N P A R  
 F E L I C E S P A R I T E R D Y P L O I D E L V C I S O P E R T I  
 5 O R E C O R V S C A N T E S I N T E R P I A R V R A I V G A L E S  
 R I P A F I O G V N D A E N A R I G R A T A A V R A R E D I B A T  
 T V R I S D E L I C I A E S A T V R A B A N T V B E R E F L A T V  
 V N A F O V E N S A M B O S F L O R O S A S E D E V O L V P T A S  
 N O T A B O N I S R E G I O P A S C E B A T T E M P E B E A T O S  
 10 A T C V M T A M M A G N O P O L L E R E N T M A I V S H O N O R E  
 T O T A H O M I N V M M I R E P A R E B A T T E R R A D V O R V M  
 O C C V L T V S M E N D A X M O X E X E R I T A R M A V E N E N I  
 S E R P E N S E L A T V S Z E L A T O R L A R V E V S H O S T I S  
 A T R O X I N N O C V O S E V I N G E N S F E L L E N O C E N T I  
 15 C O N L I S I T S V A S V Q V O S G R A T I A D I V A B E A R A T  
 E T H O M O D E T E R R A T V M D E N V O D E C I D I T I L L V C  
 R E P T A N T I S Q D O L O E O O I S E X C L V D I T V R O R T V  
 H A C N A T I M O R I M V R D A M N A T I L E G E P A R E N T V M  
 A T D E V S E X C E L L E N S A I E E T D E L V M I N E L V M E N  
 20 E C A E L I S O L I O D V M M V N E R A P R O V I D E T V L T R O  
 C A S T A E C A R N E R V D I V I V A X I N T R O I I T A G N V S  
 P R O D I I T I N D E S A L V S M A T V T I N I V E L V C E R N A  
 I N T A C T A E P A R T V L V X E R V I T E X C I T A M V N D V M  
 A P A T R E I V R E D S H O M O D E H I N C C A R N E V S A L V O  
 25 V T N O S E R I P E R E T V I L I S E D E T R A H I T A V C T O R  
 O R E G I S V E N A L E C A P V T Q V O D D E C R V C E F I X I T  
 T E L O V O C E M A N V M A L F A C T V S V E R B E R E F E L L E  
 A C T V H A C S O L V I S C A P T I V O S S O R T E C R E A T O R  
 S E R O V E R A D A T A E S T V I T A L I S E M P T I O M O R T E  
 30 Y M N O S V N D E D E O L O Q V O R A B S O L V E N T E R E A T V  
 A T V O S A E T E R N A E S V F F V L T I L A V D E C O R O N A E  
 G A L L O R V M R A D I I V O B I S Q V O F V L G E A T E T N O X  
 R V M P I T E L O R A I V G I S E T S V M I T I S A R M A D I E I  
 I P S A V E L I B E R T A S V O S L I B E R A T A T Q B E A B I T

Abb. 9.4: Reydellet (1998, 33).

Syagrus (Ven. Fort. 5,6a,31–34), der in dem umfangreichen prosaischen Widmungsbrief aufgefordert wird, einen Gefangenen zu begnadigen (Ven. Fort. 5,6,1–6).<sup>45</sup> Im Gedicht selbst schaffen erst die – im Manuskript wiederum rubrizierten – Verse einer zweiten Textebene die Verbindung des christologischen Inhalts zu diesem Anlass: Neben dem ersten und dem letzten Vers des Gedichts werden ein Akrostichon, Mesostichon und Telestichon sowie zwei diagonal verlaufenden Intexte hervorgehoben, wobei das Mesostichon mit den beiden Diagonalen das Christogramm I[ησοῦς] X[ριστός] ergibt, das die Mitte eines regelmässigen Quadrates einnimmt.<sup>46</sup> Alle rubrizierten Verse zusammen explizieren und deuten die christliche Botschaft des Haupttextes und legitimieren die erbetene Freisetzung des Gefangenen als Nachvollzug der christlichen Botschaft (so das Mesostichon: *captivos laxans Domini meditatio fies*, „Durch die Befreiung der Gefangenen wirst du zur Vergegenwärtigung des Herrn“).<sup>47</sup>

Während innerhalb des Gedichts Referenzen auf die Webkunst fehlen, nehmen diese im begleitenden Prosa-Schreiben um so mehr Raum ein:<sup>48</sup> Zunächst wird der Plan, ein Gittergedicht zu verfassen, als Streben nach der idealen Verbindung von Wort- und Bildkunst erklärt, „sodass Dichtung und Malerei in *einem* Gewebe *zugleich* entworfen werden“ (Ven. 5,6,7: *ut ordiretur una tela simul poesis et pictura*, Herv. CSL). Aus der Fortsetzung geht hervor, dass diese Dichtung insofern eine Webarbeit ist, als jegliche Setzung – die Festlegung der Anzahl Buchstaben pro Vers, die Platzierung der Buchstaben im Raster des Gedichts – notwendig zur Voraussetzung für die weitere Arbeit wird und diese prädeterminiert.<sup>49</sup> Wie bei der Webarbeit Änderungen und Korrekturen nur um den Preis zu haben sind, dass das schon Gewebte verloren geht, so bringt auch im *carmen cancellatum* die kleinste Abweichung den Zusammenhalt des Gesamtgefüges in Gefahr. So handelt denn auch Venantius' Schreiben zur Hauptsache von den Schwierigkeiten und Fehlschlägen, welche die Entstehung des Gedichts begleiten (Ven. 5,6,8–13, hier 11):

*itaque cum penderet haec tela versibus laqueata, ut si duo transirem, adhuc tria non fugerem, ego incautus passer quasi mentita per nubila incurri pantheram [...]*

Da nun dieses aus Versen geknüpft Gewebe so am Webstuhl hing, dass, wenn ich auch zwei durchlaufen hatte, ich den dritten nicht bewältigen konnte, flog ich unvorsichtiger Sperling gleichsam durch den vermeintlichen Nebel direkt ins Fangnetz [...]

<sup>45</sup> Zum Gedichtanlass, s. Walz (2006, 61–63); Ehlen (2011, 95–96).

<sup>46</sup> Walz (2006, 64–65). Ehlen (2011, 101–102, 424, 430–431) nimmt demgegenüber an, dass Vers 17, der die Mitte des Gedichts einnimmt, ebenfalls als Teil des Intextkorpus zu betrachten sei, das damit zwei übereinanderliegende Kreuze bilde; vgl. dazu den Abdruck des Gedichts nach der *editio princeps* von Brower 1617 in Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 100) mit der Edition von Reydellet (1998, 33) [= Abb. 4 des vorliegenden Artikels]. Walz (2006, 75–90) arbeitet den Handschriftenbefund von Ven. 5,6a auf.

<sup>47</sup> Walz (2006, 71–72). Zur Junktur *meditatio Domini*, s. Reydellet (1998, 172 Anm. 101); Walz (2006, 73 m. Anm. 47).

<sup>48</sup> Vgl. Graver (1993, 231–232, 236–237); Ernst (2006, 59–60); Walz (2006, 63–64 m. Anm. 19).

<sup>49</sup> Ven. 5,6,15: *littera vero quae tingitur in discendenti versiculo et tenetur in uno et currit in altero et, ut ita dicatur, et stat pro stamine et pro trama currit in tramite, ut esse potest in pagina licia litterata* („Der Buchstabe, der im absteigenden Vers gefärbt ist, wird also im einen Vers [sc. der senkrechten Leserichtung] gehalten und läuft zugleich im anderen Vers [sc. der waagrechten Leserichtung] weiter; er steht sozusagen als Kette und läuft als Schuss und bildet so, sosehr das auf einer Buchseite möglich ist, ein Buchstabengewebe“).

Solange das Gewebe unabgeschlossen am Webstuhl hängt (*cum penderet*), bleibt es fragil. Der Dichter kann es kaum bewältigen und droht sich in dem Gebilde zu verlieren.<sup>50</sup> Ist das Gedicht hingegen zum Abschluss gelangt und gleichsam vom Webstuhl geschnitten,<sup>51</sup> weist es eine Geschlossenheit auf, die es mitunter gegen Überlieferungsfehler schützt: Die feste Positionierung jedes Wortes und Buchstabens dient als Mittel der Textsicherung.<sup>52</sup> Dieser Umstand wird bei Venantius bedacht, wenn er zum Schluss seines Widmungsbriefes dem Empfänger erlaubt, das Textbild als Wandinschrift kopieren zu lassen, und so Schrift und Abschrift beide in seine Poetologie einbezieht. Eine mögliche Verfälschung des Textes im Abschreibeprozess scheint ausgeschlossen.<sup>53</sup> Aus der Poetik des Gittergedichtes ergibt sich, dass jeder Schreiber in den Spuren des Autors gehen muss: jede weitere Niederschrift ist notwendig und nachdrücklich Imitation und Nachvollzug einer ursprünglichen ersten. Damit liegt in den *carmina cancellata* ein Sonderfall textueller Fixierung vor. In der Bildsprache des Webens wird sie thematisiert und reflektiert: Doch handelt es sich keineswegs um eine verblasste Metapher, sondern um eine kenntnisreiche Auseinandersetzung mit den Eigenheiten der Weberei.<sup>54</sup> Am Gittergedicht als einem Extremfall schriftbasierter Literatur zeigt sich dabei ein Aspekt, der die metaphorische Beziehung von Weben und Dichten stets mitbestimmt: der Diskurs um den Status des abgeschlossenen Werks und seiner Niederschrift.

<sup>50</sup> Dass dabei die Möglichkeit, an einem Gittergedicht zu scheitern, durchaus gegeben ist, zeigt das in mehreren Handschriften überlieferte Gedicht 2,5 (vgl. Reydellet 1994, 55): Zwar sind die ‚Intext‘-Verse ausgeführt, der Versuch, einen passenden Basis-Text zu verfassen, scheint indessen nach dem fünften Vers aufgegeben worden zu sein. Damit gibt das Gedicht Einblick in die Produktionsästhetik der *cancellata*: Ernst (1991, 151–152 m. Abb. 46); Ehlen (2011, 432–435).

<sup>51</sup> Hierin liegt eine Nuance des vieldeutigen Verbs *solvere* in Ven. 5,6a,1 (*Augustidunensis opus tibi solvo Syagri*, „Dir, Syagrius von Autun, löse ich dieses Werk“): *Solvere* bezeichnet neben ‚bezahlen/loskaufen‘, ‚befreien‘, ‚weihen‘, ‚auflösen/analysieren/erklären‘, auch ‚ablösen/losschneiden‘ [sc. vom Webstuhl] (vgl. *OLD* s.v.). Zur Polysemie von *solvere*, Graver (1993, 226, 232–233); Walz (2006, 74–75).

<sup>52</sup> Etwa Polara (2004, 33, 39–42, hier 33): „... le norme tecniche che regolano i carmi costituiscono spesso una sicura guida nella definizione del testo, riducendo il numero dei luoghi critici...“; vgl. auch etwa Vogt (1967, 90–95) zum Akrostichon als Mittel der Textsicherung heiliger Texte. Ein illustratives Beispiel für die textliche Verfestigung der *carmina* Optatians hat jüngst Wienand (2012, 367–369) beigebracht, der zeigt, dass sich selbst in den Gedichten für die Vicennial-Feiern Constantins im Juli 325 Erwähnungen des Crispus finden, obwohl dieser im Frühling desselben Jahres hingerichtet und mit einer *damnatio memoriae* belegt wurde. Eine nachträgliche Tilgung dieser Referenzen wäre nur um den Preis der Zerstörung des Gedichtganzen denkbar gewesen.

<sup>53</sup> Ven. 5,6,17: *si placet, hoc opere parieti conscripto pro me ostiario pictura servet vestibulum* („Wenn du magst, soll dies Gedicht auf eine Wand aufgeschrieben werden, sodass das Bild den Eingang bewache, als wäre ich der Türhüter“). Vgl. hierzu Graver (1993, 225); Ernst (2006, 63–67); Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 104–105).

<sup>54</sup> Diese spezifische Verwendung der Metapher hat schon einen Vorläufer im klassischen Latein: Cic. *div.* 2,112: *atque in Sibyllinis ex primo versu cuiusque sententiae primis litteris illius sententiae carmen omne praetexitur* („Und auch in den Sibyllinischen Orakeln bilden die Anfangsbuchstaben aus dem ersten Vers jedes Spruchs den Saum des ganzen Gedichtes“). Cicero beschreibt die formale Geschlossenheit der Sibyllinischen Verse als Ergebnis eines Webevorgangs und stellt das Akrostichon als Gewebesaum (oder Webkante?) des Gedichtes vor. Zur Stelle: Vogt (1967, 90–91); Scheid/Svenbro (1994, 187) [= 1996, 149]; Greber (2002, 469); Wagner-Hasel (2006, 35). Als Parallele zu den *cancellata* verzeichnet die Stelle Ernst (2006, 55); vgl. auch seinen Hinweis (49) auf die Gewebemetapher im Ei-Gedicht des Simias von Rhodos (*Anth. Pal.* 15,27,3: τὸδ' ἄτριον véον, 20: πολύπλοκα [...] μέτρα μολπᾶς); vgl. hierzu Ernst (1991, 65–66); Ernst (2006, 49); Plotke (2005, 147).

## Literatur und die Prozessualität des Webens

Im Gittergedicht wird die Idee der Geschlossenheit des Webens aufgegriffen, um die räumliche Organisation und bildhafte Verfestigung des Gedichttextes zu diskursivieren; dazu wird sie auf den Aspekt des Materiellen eingengt. Über das Material hinausgehende Vorstellungen der Geschlossenheit, die mit dem Weben zusammenhängen, wie die Schlüssigkeit des Schaffensprozesses, treten demgegenüber in den Hintergrund oder werden, etwa im Falle der Schilderung von Fehlversuchen und Neuanfängen in der Komposition, in Frage gestellt. Im folgenden soll eine Reihe von Belegen aus unterschiedlichen Kontexten und Gattungszusammenhängen der lateinischen Literatur betrachtet werden, in denen Weben ebenfalls zu Literatur in Beziehung gesetzt wird, nun aber nicht (oder zumindest nicht allein) auf deren Materialisierung in Schriftstücken abzielt. Vielmehr werden hier Formen der inhaltlichen Schlüssigkeit zur Sprache gebracht.

Beginnen wir den kurzen und selektiven Überblick mit Cicero, bei dem sich eine ganze Vielfalt von Verwendungsweisen des Begriffsfeldes ‚Weben‘ findet. Wenn er etwa in einem Brief seinen Schreibstil diskutiert und dabei erklärt, ‚Briefe pflege er aus alltäglichen Worten zu weben‘ (Cic. *fam.* 9,21,1: *epistulas vero quotidianis verbis texere solemus*), erscheint *texere* relativ unspezifisch. *Texere* heisst hier etwa nur, dass Briefe (wie andere Spracherzeugnisse auch) aus Einzelwörtern bestehen, die in einen Zusammenhang gestellt worden sind. Zunächst vergleichbar scheint die Verwendung von *texere* in einem Brief an den Bruder Quintus, der sich nach Ciceros Buchprojekt *De re publica* erkundigt hat. Cicero, der das Werk als historischen Dialog im Umfeld des Scipio Aemilianus konzipiert hatte, erklärt, es sei ihm bislang gut von der Hand gegangen (Cic. *ad Q. fr.* 3,5,1):

*sane texebatur opus luculente hominumque dignitas aliquantum orationi ponderis afferebat.*

Das Werk liess sich mühelos weben und das Ansehen der Gesprächsteilnehmer verlieh dem Gespräch einiges Gewicht.

Hier lohnt es sich aber, die Aussage in ihrem weiteren Kontext zu betrachten. Schon zu Beginn des Briefes hatte Cicero nämlich geklagt, dass er an *De re publica* zwar beständig arbeite, aber schon wiederholt seinen ‚Schreibplan‘ (*scribendi consilium*) habe ändern müssen.<sup>55</sup> Auch das *opus*, das er gerade mühelos heruntergeschrieben hat, muss Cicero vielleicht wieder aufgeben. Er liess es sich nämlich in der Gesellschaft von Freunden vorlesen, als ein gewisser Sallustius eine Grundsatzkritik vorbrachte und riet, Cicero sollte in eigener Person sprechen, statt historische Figuren auftreten zu lassen. Cicero anerkennt den Einwand und will seine Arbeit noch einmal neu beginnen, wenngleich höchst ungern (3,5,2):

<sup>55</sup> Cic. *ad Q. fr.* 3,5,1: *Quod quaeris, quid de illis libris egerim, quos, cum essem in Cumano, scribere institui, non cessavi neque cesso, sed saepe iam scribendi totum consilium rationemque mutavi.* („Weil du schon fragst, was ich mit jenen Büchern getan habe, die ich auf dem Cumanum zu schreiben begann: Ich habe nie mit der Arbeit aufgehört und höre auch nicht auf, aber ich habe schon öfter den ganzen Schreibplan umgestossen und das Arrangement geändert“).

*tamen illa, quae institueram, ad te, si Romam venero, mittam; puto enim te existimaturum a me illos libros non sine aliquo meo stomacho esse relictos.*

Ich werde dir dann trotzdem, was ich schon begonnen habe, schicken, wenn ich in Rom bin; ich glaube, du wirst erkennen, dass ich diese Bücher nicht ohne Ärger aus der Hand gelegt habe.

Es zeigt sich also, dass *texere* (3,5,1) hier spezifischer verwendet wird als zunächst gedacht: Im Kontext der vielfach geänderten Pläne heisst *texere* nicht einfach ‚schreiben‘, sondern bezeichnet das stimmige und problemlose Ausführen eines literarischen Vorhabens, einen einheitlichen oder zumindest Einheit schaffenden Akt. Nach der erneuten Änderung des Arbeitsplanes muss das Resultat des Webens aufgegeben werden. Diese Aspekte der Einheitlichkeit des Schaffensprozesses und der sich daraus ergebenden Kohärenz des Geschaffenen ist bezeichnend für die Mehrheit der Belege von *texere* und seinen Komposita. Damit kann ‚Weben‘ nicht ebensogut durch die *vox propria* ‚scribere‘ o.ä. ersetzt werden. Vielmehr wird durch die Metapher auf das Handwerk des Webens Bezug genommen, wo sich aus der Geschlossenheit und instantanen Verfestigung des Herstellungsprozesses die Schlüssigkeit des Produktes gleichsam natürlich zu ergeben scheint.<sup>56</sup>

Aufschlussreich ist ein Dokument aus der turbulenten Zeit nach der Ermordung Caesars im Jahre 44 v. Chr. Im Lager der Caesarianer scheint man kurz nach dem Attentat aus politischen Erwägungen heraus den Beschluss gefasst zu haben, Caesars *commentarii* neu zu edieren und damit *postum* das Handeln Caesars zu rechtfertigen.<sup>57</sup> Der Diktator hatte bei seinem Ableben neben den sieben Büchern *Commentarii de bello Gallico* drei Bücher *Commentarii de bello civili* hinterlassen. Aulus Hirtius, der sich noch im Todesjahr Caesars der Aufgabe einer solchen Edition angenommen hatte, begnügte sich allerdings nicht mit einer blossen Neuauflage von Caesars Schriften, sondern war bestrebt, das *corpus* so zu ergänzen, dass ein möglichst vollständiges Bild von Caesars Taten entstehen sollte. So verfasste er einen achten *commentarius* zum Gallischen Krieg, der die chronologische Lücke zum *Bellum civile* schliesst, und plante, das von Caesar nicht abgeschlossene *Bellum civile* weiterzuführen.<sup>58</sup> In einem Widmungsbrief erklärt er sein Vorgehen (A. Hirt. *Gall.* 8 praef.):

<sup>56</sup> Scheid/Svenbro (1994, 149–153) [= 1996, 141–145] erklären die Häufung der Webemetapher bei Cicero als Form der impliziten Reflexion auf sein literarisches Schaffen als Verflechtung griechischer und römischer Kultur.

<sup>57</sup> Zu den historischen Hintergründen vgl. RE s.v. Hirtius 2 [= Von der Mühl (1913)]; Seel (1935, 92–100); Patzer (1993, 119–126); Cluett (2003); Cluett (2009).

<sup>58</sup> Patzer (1993, 119–121) nimmt an, dass Hirtius die erstmalige Edition des *Bellum civile* verantwortet habe. Die in ihrer Verfasserschaft umstrittenen – und mit grösster Sicherheit nicht von Hirtius verfassten – *Bellum Alexandrinum*, *Bellum Africum* und *Bellum Hispaniense* teilen das Programm der Caesar-Nachfolge, wie es Hirtius im Balbus-Brief formuliert. Hirtius selbst scheint den Plan einer Fortsetzung des Caesarianums *usque ad exitum vitae Caesaris* selbst nie umgesetzt zu haben. Zur Frage der Autorschaft der post-caesarianischen *Bella* vgl. Seel (1935); Patzer (1993, 121–126); Hall (1996); Cluett (2003, 119–120 m. Anm. 5). Zu Ideologie und Programm der Schriften, s. Cluett (2003); Cluett (2009).

*coactus assiduis tuis vocibus, Balbe, [...] rem difficillimam suscepi. Caesaris nostri commentarios rerum gestarum Galliae, non competentibus<sup>59</sup> superioribus atque insequentibus eius scriptis, contexui novissimumque imperfectum ab rebus gestis Alexandriae confeci usque ad exitum [...] vitae Caesaris. Quos utinam qui legent scire possint quam invitus susceperim scribendos, qua facilius caream stultitiae atque arrogantiae crimine, qui me mediis interposuerim Caesaris scriptis.*

Von deinen beständigen Mahnungen gezwungen, Balbus, [...] habe ich mich der hochschwierigen Aufgabe gestellt und die *commentarii* unseres Caesar zu den Taten in Gallien weitergewebt, weil ja sein früheres Werk nicht mit dem späteren zusammentraf. Ferner habe ich den jüngsten noch unfertigen Kommentar vom Krieg in Alexandria bis zu [...] Caesars Lebensende weitergeführt. Möchten doch die Leser ersehen, wie ungerne ich mich an das Verfassen dieser *commentarii* setzte, damit mir nicht als Dummheit und Anmassung vorgeworfen wird, dass ich mich selbst in die Mitte der Werke Caesars gestellt habe!

Hirtius konstatiert die Lücke im *Caesarianum* und will sie schliessen – ungeachtet der Bedenken über die eigene Inferiorität. Nicht zufällig setzt Hirtius hierfür das Verbum *contexere*: Es drückt aus, dass Hirtius das *Bellum Gallicum* im Bemühen um Kontinuität fortschreibt und damit zugleich eine organische Verbindung mit dem späteren *Bellum civile* herstellt.<sup>60</sup> Auf dieselbe Vorstellung rekurriert auch Cicero, wenn er davon spricht, dass eine angefangene Schrift kohärent fortgeführt werden soll. In der Vorrede zum ersten Buch von *De legibus* zeigt er uns seinen Freund Atticus und seinen Bruder Quintus, die beide von ihm, Marcus, ein gross angelegtes Geschichtswerk einfordern und erklären, nur Cicero könne in der Historiographie etwas den griechischen Vorbildschriften Ebenbürtiges leisten. Cicero anerkennt zwar das Argument, erklärt aber entschieden, dass ihm die Musse für ein solches Werk abgehe (Cic. leg. 1,9):

*historia uero nec institui potest nisi praeparato otio, nec exiguo tempore absolui, et ego animi pendere soleo, cum semel quid orsus, traducor alio, neque tam facile interrupta contexo quam absoluo instituta.*

Ein Geschichtswerk aber kann man nur in einer von langer Hand vorbereiteten Ruhezeit anfangen und schon gar nicht binnen kurzer Frist vollenden. Zudem werde ich unruhig, wenn ich einmal etwas angezettelt habe und dann doch von einer anderen Sache abgelenkt werde. Es ist nämlich nicht ebenso einfach, etwas nach Unterbrechungen weiterzuweben wie ein Vorhaben in einem abzuschliessen.

<sup>59</sup> Coni. Bernhardt, so Patzer (1993, 115–116), der einen Überblick über die Verbesserungsvorschläge gibt, die allerdings weitgehend semantisch übereinstimmen (i.S.v. „zusammenhängen/zusammenpassen, o.ä.).

<sup>60</sup> Vgl. *ThLL* 4, 693 s.v. *contexo*; *OLD* s.v. *contexo* 3b und die Problematisierung des Begriffes bei Seel (1935, 66–69); Patzer (1993, 113–118). Die grammatikalisch-syntaktische Konfiguration des Einleitungssatzes ist problematisch, auch wenn der Aussagegehalt nachvollziehbar bleibt; dazu Seel (1935, 69): „Man könnte sagen, es haben sich verschiedene Aussagen überlagert, nämlich etwa folgende: 1. *Caesaris commentarios rer. gest. G. continuavi*; 2. *superiora atque insequentia eius scripta* (oder *cum insq. scriptis*) *non conhaerebant*; 3. *sup. atq. insq. scripta* (oder *cum insq. scriptis*) *Caesaris nostri contexui*; 4. *Caesaris comm. rer. gest. G. cum insq. scriptis contexui*. All dies wollte Hirtius sagen. Er zieht nun diese Aussagen zusammen zu einem Satz, und dabei kommt ein leiser Verstoss gegen die grammatische Logik herein; psychologisch ist der Satz verständlich [...]“.

*Contexere* bezeichnet auch hier das Bemühen um ein einheitliches Werk, selbst wenn widrige Umstände seine rasche und ununterbrochene Fertigstellung verhindern.<sup>61</sup> Insgesamt stellen wir fest, dass in einem Grossteil der Belegstellen für *texere* und seine Komposita die Frage von Kohärenz, Kontinuität und Vollständigkeit literarischer Werke verhandelt wird, die mit der idealen Geschlossenheit eines Gewebes verglichen und an dieser gemessen werden. Zwar stehen diese Qualitäten sprachlicher Gefüge meist im Zusammenhang mit deren Verschriftlichung; sie erschöpfen sich aber nicht darin. So bringen Webemetaphern auch jenseits des Zusammenhangs zur Schrift Vorstellungen von Geschlossenheit und Ganzheit zum Ausdruck und beschreiben etwa einen schlüssigen Gedankengang in der mündlichen Rede,<sup>62</sup> Ereigniszusammenhänge in der Historiographie,<sup>63</sup> die argumentative Kohärenz in der philosophischen Argumentation<sup>64</sup> oder einfach die Rezitation eines Gedichts Vers für Vers.<sup>65</sup>

Dieser Befund bestätigt sich in Horaz' *Ars poetica*, an deren Anfang erklärt wird, dass einem Dichter zwar viele Freiheiten gegeben seien, dass er von ihnen aber nur solange Gebrauch machen könne, als sein Werk „einfach und aus einem Guss“ bleibe (*ars* 23: *simplex dumtaxat et unum*). Als Beispiel für einen lächerlichen Verstoss gegen diese Regel nennt Horaz neben dem grotesken Mensch-Pferd-Vogel-Fisch-Wesen, das emblematisch am Anfang der *Ars* steht (*ars* 1–5), einen Dichter, der den erhabenen Ton seines überambitionierten Liedanfangs nicht durchzuhalten vermag und das mit glanzvollen Einlegestücken zu kaschieren sucht. Ein solcher Dichter gleiche einem ungeschickten Schneider (Hor. *ars* 14–16):

<sup>61</sup> Seel paraphrasiert – unter Verweis auf vergleichbare Verwendungsweisen von *pertexere* und *retexere* in Apul. *met.* 1,3; 9,17 – wie folgt (1935, 68 Anm. 1; Herv. CSL): „Es ist dabei in diesem wie in allen ähnlichen Fällen zu beachten, dass die gedankliche Konzeption mit dem Wissen um das Geschehen schon fertig ist, dass der Anfang das Ende gleichsam mit voraussetzt und dass das ‚Anzuwebende‘ ja seine Existenz nicht erst durch den Bericht erhält, sondern faktisch bereits besteht.“ Vgl. Wagner-Hasel (2006, 39–40); Nagy (2002, 81); pace Patzer (1993, 113–114), der die Vergleichbarkeit von Cic. *leg.* 1,9 zu Hirt. *Gall.* 8 *praef.* aus nicht nachvollziehbaren Gründen bestreitet.

<sup>62</sup> So deutlich im Kontext der mündlichen Rede in Cic. *de orat.* 2,145 (*adrisit hic Crassus leniter et ‚pertexere modo,‘ inquit ‚Antoni, quod exorsus es [...]‘* („Da lächelte Crassus milde und sprach: ‚Web nur zu Ende, Antonius, was Du angettelt hast“). Vgl. auch Varro *rust.* 2,5,2.

<sup>63</sup> So bezeichnet *contexere* bei Cornelius Nepos das handlungslogisch Zusammengehörige im Kontext der Geschichtsschreibung, wenn er erklärt, die Zeitgeschichte spiegle sich in Ciceros Atticus-Briefen so genau, dass deren Leser keiner *historia contexta* mehr bedürfe (Nep. *Att.* 16,3: *quae qui legat, non multum desideret historiam contextam eorum temporum* – „Wer die liest, bedarf nicht einer zusammenhängenden Darstellung jener Zeiten“). Vgl. die Verwendung in Ciceros Brief an den Historiographen Luceius (Cic. *fam.* 5,12,2).

<sup>64</sup> Cic. *De orat.* 2,158 (Antonius' Kritik an der dialektischen Methode): *et ad extremum ipsi se compungunt suis acuminibus et multa quaerendo reperiunt non modo ea, quae iam non possint ipsi dissolvere, sed etiam quibus ante exorsa et potius detexta prope retexantur* („Und zuletzt schneiden sie sich an ihren scharfen Argumenten noch selbst und finden, wenn sie so vieles hinterfragen, nicht nur Dinge, die sie selbst nicht mehr auflösen können, sondern auch Sachverhalte, mit denen sie das ganze zuvor angezettelte und schon fast zu Ende gewebte Argument wieder aufzurufen“). Ähnlich auch Cic. *ac.* 2,95 (mit Bezug auf das Mythem von Penelopes Webarbeit).

<sup>65</sup> E.g. Cic. *Cael.* 18.

*inceptis grauibus plerumque et magna professis  
purpureus, late qui splendeat, unus et alter  
adsuitur pannus [...]*

An den erhabenen, viel versprechenden Anfang näht man oft einfach hier und da einen einzelnen Purpurlappen, der weithin strahlen soll [...]

Das Stoff- oder Bekleidungsstück wäre eigentlich ein homogenes Ganzes, aber das Annähen eines anders gearteten zweiten Stoffes hebt diese Einheitlichkeit auf. Dem einheitsstiftenden Vorgang der Tuch-Herstellung wird seine spätere Umarbeitung und Kontamination mit Fremdartigem gegenübergestellt. Nur nebenbei sei bemerkt, dass hier eine der frühesten Stellungnahmen zu einer Poetik des Cento („Patchwork-Dichtung“) vorliegt, für welche eben die Dialektik der Diskontinuität zwischen den einzelnen Versatzstücken und ihrer jeweiligen Überwindung konstitutiv ist.<sup>66</sup>

Während im Fall der spätantiken *carmina cancellata* die Webemetapher – und damit die ihr zugrundeliegende Auseinandersetzung mit den Bedingtheiten und Eigenschaften dieses Handwerks – auf den Aspekt der materiellen Fixierung eingeengt wird, treten nun Vorstellungen von Kohärenz, Schlüssigkeit und organischer Ganzheit in den Vordergrund, die ebenso den jeweiligen Schaffensprozess wie das Geschaffene selbst und seine Wahrnehmung betreffen können. Mitunter wird aber auch das Verhältnis dieser unterschiedlichen Formen von Geschlossenheit zu einander thematisiert. So wird im pseudepigraphischen, unter Vergils Namen tradierten Epyllion *Ciris* über die Nisus-Tochter Scylla von Beginn an – und mit Insistenz – die Metaphorik des Webens aufgerufen, um zwei unterschiedliche dichterische Vorhaben von einander abzugrenzen und aneinander zu messen:<sup>67</sup> Der Dichter erklärt im Proömium, dass er sich der Philosophie zugewendet habe und unter ihrem Eindruck ein erhabenes, bedeutungsvolles Werk schaffen wolle (*Ciris* 1–8). Allein, der schöne Plan hat mit dem aktuellen Werk nichts gemein: Was in der *Ciris* vorliegt, entsteht vielmehr ihm zum Trotz und ist durch ihn gleichsam schon überholt. Dennoch entschliesst sich der Dichter, das ursprünglich geplante Werk – gleichsam als Zwischenschritt auf dem Weg zum neuen Vorhaben – zu Ende zu dichten (*Ciris* 9–11):<sup>68</sup>

*non tamen absistam coeptum detexere munus,  
in quo iure meas utinam requiescere Musas  
et leviter blandum liceat deponere amorem.*

<sup>66</sup> So etwa bei Auson. 18 (= *Centio nuptialis*) *praef.* 24–62 Green, hier 2–25: *accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum* („So nimm denn dieses Werklein an; es ist kohärent, obwohl aus Unzusammenhängendem gemacht, einheitlich, obwohl aus Verschiedenem, scherzhaft, obwohl aus Ernstem, mein eigenes, obwohl aus Fremden“). Zur dialektischen Spannung zwischen Fragmentierung und Kohärenz im Cento, s. McGill (2005, XV–XVII, XXIII–XXV, 8–23 u.ö.); Ehrlich (2011). Vgl. auch den Beitrag von Sigrid Schottenius Cullhed im vorliegenden Band, 109ff.

<sup>67</sup> Zu Datierung und Autorschaft des Werks vgl. Lyne (1978, 48–56); Bretzigheimer (2005, 142–149, 155–57) sowie den doxographischen Überblick bei Gatti (2009, 9–14).

<sup>68</sup> Kayachev (2013, 419–422), der allerdings für eine Zuschreibung der *Ciris* an Gallus plädiert (419 m. Anm. 29), zeigt jüngst, wie in der *Ciris* mit der Vorstellung der Entwicklung hin zur Philosophie ein Topos dichterischer Selbstdarstellung aufgegriffen wird; vgl. bereits Bretzigheimer (2005, 158–161).

Und doch will ich nicht aufhören, das begonnene Werk zu Ende zu weben, dass darin meine Musen zur Ruhe kommen mögen und es mir gelinge, leicht die tändelnde Liebe dabei abzulegen.

Die *Ciris* wird damit insofern als Webarbeit beschrieben, als sie einem ursprünglichen Plan folgt und ihn konsequent zu Ende führt (*detexere*). Später wird der Gegensatz zwischen der *Ciris* als dem konkret vorliegenden Werk und dem ihr entgegengesetzten, idealen Dichtungsvorhaben aufgegriffen und in der Tradition der augusteischen *recusatio* fortgeführt: Die erst geplante philosophische Dichtung würde dem Widmungsträger Messalla und seinen Verdiensten weit mehr entsprechen als die *Ciris*. Hätte der Dichter die Kraft dazu, würde er den Plan ohne zu zögern umsetzen (*Ciris* 18–23):

*non ego te talem venerarer munere tali,  
non equidem, quamvis interdum ludere nobis  
et gracilem molli libeat pede claudere versum;  
sed magno intexens, si fas est dicere, peplo,  
qualis Erechtheis olim portatur Athenis,  
debita cum castae solvuntur vota Minervae [...]*

nicht würde ich [dann] einen Mann wie dich mit einer solchen Gabe ehren, gewiss nicht! – auch wenn es mich bisweilen freut zu spielen und den zarten Vers in weiches Versmass zu schliessen –, sondern ich würde dich, wenn man das so sagen kann, in einen grossen Peplos einweben, wie er im erechtheischen Athen umhergeführt wird, wenn die Gelübde gegenüber der keuschen Minerva eingelöst werden [...]

Auch das erhabene Werk käme in einem Akt des Webens zustande, wobei der ausgedehnte Vergleich zum kultischen Peplos der Panathenäen (21–35) die Schönheit und Bedeutungsschwere zur Sprache bringt, die ein solches Gedichtgewebe auszeichneten.<sup>69</sup> In der unmittelbaren Fortsetzung führt die Webemetaphorik aber dezidiert auf seine *materielle* Dimension hin (*Ciris*, 36–41):

*tali te vellem, iuvenum doctissime, ritu  
purpureos inter soles et candida lunae  
sidera, caeruleis orbem pulsantia bigis,  
naturae rerum magnis intexere chartis;  
aeterno ut sophiae coniunctum carmine nomen  
nostra tuum senibus loqueretur pagina saeclis.*

Auf solche Weise möchte ich dich, Gelehrtester der Jungen, in das grosse Buch der Natur einweben, zwischen den purpurnen Sonnen und dem hellen Gestirn des Mondes, das den Erdkreis mit seinem dunklen Wagen trifft, damit meine Buchseite auch fernen Zeiten die Verbindung deines Namens mit der Weisheit in ewigem Lied verkünde.

<sup>69</sup> Zum Peplos-Motiv vgl. Lyne (1978, 108–110); Bretzigheimer (2005, 161–165); Faber (2008, 208–211). Scheid/Svenbro (1994, 145–149) [= 1996, 137–142] zeigen, wie das Motiv der Verwandlung Scyllas in den Vogel ‚Ciris‘ (gr. κείρις ≈ κερκίς, ‚Weberschiffchen‘) den im Proömium eröffneten Webediskurs weiterführen könnte, verwerfen ansonsten aber die Webemetaphorik der *Ciris* als abgegriffen und ungelentk (145, 149) [= 137, 141]; vgl. Wagner-Hasel (2006, 38–39). Zu den Hintergründen des kultischen Peplos der Panathenäen vgl. Barber (1992, 112–117); Nagy (2002, bes. 86–94).

Mit dem Bild des Einwebens in Peplos (18ff.) und ‚Weltenbuch‘ (39) erweist sich das unerreichbare Ideal ebenso als Webarbeit wie das Epyllion *Ciris* selbst, zu dem es doch in schroffem Gegensatz steht. Überraschenderweise ist es das (noch) nicht ausgeführte Vorhaben, das dem Dichter Anlass gibt, die Fixierung des Gedichts als Schriftstück (*nostra pagina*) und dessen Fortbestand zu reflektieren (40–41). Erst im Musenanruf, der das ausgedehnte Proömium beschliesst, wird auch die materielle Dimension der *Ciris* angesprochen (*Ciris* 92–100, hier 98–100):

[...] *nunc age, divae  
praecipue nostro nunc aspirate labori  
atque novum aeterno praetextite honore volumen.*

[...] doch auf nun! ihr Göttinnen, seid meiner Arbeit besonders gnädig und webt zum neuen Band einen Saum von ewiger Ehre.

Im Proömium der *Ciris* gelten die Referenzen auf die Bildwelt des Webens bald dem vorliegenden Werk selbst und bald einem zweiten Dichtungsvorhaben, von dem dieses scharf abgegrenzt wird, wobei zugleich die Plangebundenheit von Dichtung, ihre ästhetische Konfiguration und ihre Umsetzung im Medium der Schrift beleuchtet werden. Die Webemetaphern im Proömium der *Ciris* spannen ein Feld auf, in dem sich Risse und Verwerfungen zeigen: Die etablierten Verwendungsweisen der Metapher überlagern sich und werden damit in ihrer Valenz fragwürdig.

In ganz ähnlicher Weise wird dieser Diskurs in dem im *corpus Tibullianum* überlieferten *Panegyricus Messallae* geführt und sogar zugespitzt ([Tib.] 3,7).<sup>70</sup> Emphatisch beginnt und endet das Gedicht mit dem Bild der Weberei, und wiederum werden die materialhafte Geschlossenheit der Weberei ebenso aufgerufen wie ihre ideale Schlüssigkeit und Kohärenz. So erklärt der unbekannte Dichter anfangs, dass seine Aufgabe, Messalla zu loben, angesichts der Fülle von dessen Verdiensten unmöglich sei ([Tib.] 3,7,1–7):

*Te, Messalla, canam, quamquam me cognita uirtus  
terret; ut infirmae nequeant subsistere uires,  
incipiam tamen, ac meritas si carmina laudes  
deficiant, – humilis tantis sim conditor actis  
nec tua praeter te chartis intexere quisquam  
facta queat, dictis ut non maiora supersint,  
est nobis uoluisse satis*

<sup>70</sup> Auch beim *Panegyricus Messallae* ([Tib.] 3,7) handelt es sich um eine späte, pseudepigraphische Schrift; zur umstrittenen Frage nach der genauen Datierung und Autorschaft vgl. Tränkle (1990, 172–184) sowie jüngst De Luca (2009, 5–12) mit weiterführenden Hinweisen. Die inhaltliche Nähe von *Ciris* und [Tib.] 3,7 (sowie [Verg.] Cat. 9) ist vielfach beschrieben, die Chronologie der Texte bleibt indes umstritten: Für eine Abhängigkeit des *Panegyricus* ([Tib.] 3,7) von der *Ciris* plädiert etwa Rostagni (1961, 433–437); dagegen aber Tränkle (1990, 187); De Luca (2009, 44). Zur Identifikation der (verschiedenen?) Messallae als Adressaten der beiden Gedichte: Lyne (1978, 54–55); Bretzigheimer (2005, 157–158); Gatti (2010, 14–16) [zur *Ciris*] sowie Tränkle (1990, 172–177); De Luca (2009, 5 m. Anm. 1, 20–22) [zum *Panegyricus Messallae*].

Dich, Messalla, will ich besingen, obwohl mich deine wohlbekannte Tugend abschreckt; doch auch wenn meine bescheidenen Kräfte nicht ausreichen mögen, will ich dennoch beginnen – selbst wenn das Lied den verdienten Lobpreis schuldig bleibt. Ich bin ein bescheidener Dichter für so gewaltige Leistungen und keiner ausser dir selbst könnte wohl deine Taten in Papyrus weben, ohne dass sie, für alle Worte zu gross, übrig blieben. Für mich soll es denn genug sein, es versucht zu haben.

Die stark typisierte *recusatio* versteigt sich noch im fünften Vers zur Behauptung, dass Messalla allein in der Lage wäre, die eigenen Taten adäquat zu behandeln. Und mit Emphase wird ein solcher Tatenbericht als Niederschrift vorgestellt (*chartis intexere*). Folgerichtig gibt sich der *Panegyricus* als Anfang ohne Ende zu erkennen. Und eben dies wird, wunderbar paradox, am Ende der Schrift wieder aufgegriffen (203–211):<sup>71</sup>

*nulla mihi statuunt finem te fata canendi,  
quin etiam mea tunc tumulus cum texerit ossa,  
seu matura dies celerem properat mihi mortem,  
longa manet seu uita, tamen, mutata figura  
seu me finget equum rigidos percurrere campos  
doctum seu tardi pecoris sim gloria taurus  
siue ego per liquidum uolucris uehar aera pennis,  
quandocumque hominem me longa receperit aetas,  
inceptis de te subtexam carmina chartis.*

Das Schicksal setzt meinem Lied über dich kein Ende, selbst dann nicht, wenn einmal der Grabhügel meine Knochen bedeckt, ob der festgesetzte Tag mir nun bald den Tod bringt oder mein Leben lange andauert. Ob ich dann nach der Metamorphose zum Pferd werde, das geschickt die rauen Felder durchläuft, ob ich als Stier die Zierde der trägen Viehherde bin oder als Vogel auf meinen Schwingen die leichte Luft durchfliege, wenn ich einmal, nach einem langen Zeitalter, wieder als Mensch zurückkehre, dann webe ich an die begonnene Schrift fort mit dem Lied über dich.

Die anfänglich behauptete Unabgeschlossenheit und Unabschliessbarkeit des *Panegyricus* wird in der Metempsychosis-Burleske weiter- und über die Grenzen des guten Geschmacks hinaus geführt. Die Niederschrift und schriftliche Überlieferung des *Panegyricus* werden vorausgesetzt und explizit thematisiert. Und doch wird zugleich – noch im letzten Vers, der emphatisch auf das Wort *chartis* ausklingt – die Macht der Schrift, den abschliessenden und letztgültigen Zustand eines Gedichts zu bewahren und wiederzugeben, in Frage gestellt. Das tatsächlich Niedergeschriebene und Niederschreibbare steht einer idealen Werkseinheit gegenüber. Selbst wenn die *charta intexta* einem Lied Bestand verleihen sollte, ist sie womöglich unfertig, nur eine *charta incepta*, die weitergeführt werden kann. Bei einer solchen Vervollständigung würde es sich wiederum um einen Akt des Webens handeln (*subtexam*). So ungewöhnlich – oder innovativ – der *Panegyricus Messallae* scheinen mag, partizipiert er doch an dem komplexen Diskurs über Wesen und Genese literarischer Werke, der in Auseinandersetzung mit der Technik und Produktionslogik des Webens geführt wird.

<sup>71</sup> Zu den zahlreichen Anklängen der Schluss-Passage an das Proömium vgl. De Luca (2009, 114–115).

### ***Vive quidem, pende tamen! Pendente Fragen in den Metamorphosen Ovids***

Die Häufung der Webemetapher im Proömium der *Ciris* und im *Panegyricus Messallae* lässt ihren Aussagegehalt unscharf werden oder, positiv gewendet, markiert ihn als fragwürdig und macht damit die Metaphorizität der Metapher auffällig: Ihre vielfältigen Verwendungsweisen und Bedeutungsnuancen stehen sich in einer unaufgelösten Spannung gegenüber. Nicht zuletzt werden dabei die zentralen Charakteristika der Weberei, die Geschlossenheit des materiell vorliegenden Produktes und die Schlüssigkeit des Produktionsvorganges, gegeneinander ausgespielt. So erklärt die *Ciris* das literarische Werk zwar als folgerichtige und plangetreue Umsetzung eines Vorhabens, legt aber zugleich seinen prekären Status offen: noch *in statu nascendi*, ist es bereits überholt und obsolet. Der *Panegyricus* insistiert dagegen auf seiner handfesten Materialität als Schriftstück, nur um sogleich die Unmöglichkeit einer verbindlichen Umsetzung im Material einzugestehen. Die beiden Texte bieten damit ein Modell für das Verständnis von Webeszenen in der Literatur, die von den einzelnen Handgriffen und Arbeitsschritten der Weberin ebenso wie von der allmählichen Verfertigung und Fertigstellung ihres Tuchs berichten und sich so nuancenreich mit dem Handwerk des Webens auseinandersetzen können. Wie im folgenden am Beispiel der *Metamorphosen* Ovids zu zeigen ist, können literarische Webeszenen als Reflexion auf die spezifische Leistung der Webemetapher und auf den Status des literarischen Textes interpretiert werden.

Ovids *Metamorphosen* erzählen an drei Stellen ausführlich von Webearbeiten: Im vierten Buch findet sich die Geschichte der Minyaden, der drei Töchter des Königs von Orchomenos, die beschliessen, einem Bacchus-Fest fernzubleiben und ihre Zeit stattdessen der Arbeit am Webstuhl zu widmen. Zur Begleitung ihrer Arbeit erzählen sich die Schwestern im Wechsel Geschichten, die in den *Metamorphosen* wörtlich wiedergegeben werden. Zuletzt werden sie von Bacchus für die Vernachlässigung seines Kults bestraft und in Fledermäuse verwandelt (Ov. *Met.* 4,1–415). Zu Beginn des sechsten Buches wird die Geschichte der Weberin Arachne erzählt, die im Stolz auf ihre Kunst den Zorn der Webegöttin Minerva auf sich zieht. Als ein Kräftemessen am Webstuhl keine Entscheidung zwischen den beiden bringt, zerreisst Minerva das Tuch der Konkurrentin. Arachne will sich das Leben nehmen, wird von der Göttin aber in eine Spinne verwandelt (Ov. *Met.* 6,1–145). Noch immer im sechsten Buch entfällt schliesslich eine lange Erzählung auf den thrakischen König Tereus: Er heiratet die Athenerin Procne, entführt aber später deren Schwester Philomela und vergewaltigt sie wiederholt. Um zu verhindern, dass seine Verbrechen ruchbar werden, schneidet er Philomela die Zunge heraus. Es gelingt Philomela aber, ein Tuch zu weben, das ihre Leidensgeschichte darstellt. Als das Tuch zu Procne gelangt, und diese seinen Inhalt versteht, nehmen die Schwestern gemeinsam Rache (Ov. *Met.* 6, 424–674; das Gewebe wird in den Versen 574–585 geschildert).

Anders als in den bisher untersuchten Texten steht der Vorgang des Webens hier zunächst in keinem direkten Bezug zu Sprache und Literatur, oder bezieht sich jedenfalls nicht unmittelbar auf die Tätigkeit des Autors selbst. Wie aber

verschiedentlich gezeigt wurde, klingt eine solche Verbindung in den drei Erzählungen der *Metamorphosen* punktuell an, die so einen Sinnüberschuss erkennen lassen und zu einer allegorischen Ausdeutung einladen. Literale und übertragene Bedeutung des Webens überlagern sich und bilden ein irreduzibles Ganzes. Dabei trägt die Episode der Minyaden der Verbindung von Weben und Erzählen in besonderer Weise Rechnung: Die Königstöchter sind in Personalunion Weberinnen und Erzählerinnen, die mit ihren Geschichten auf den Erzählraum der *Metamorphosen* übergreifen.<sup>72</sup> Dabei wird betont, dass die beiden Rollen nicht zufällig ineinandergreifen, sondern sich wechselseitig bedingen.<sup>73</sup> Besonders deutlich wird dies im Auftakt zur ersten Erzählung (Ov. *Met.* 4, 53–54):

*hanc quoniam vulgaris fabula non est,  
talibus orsa modis lana sua fila sequente.*

Zu dieser Geschichte, da sie noch nicht weithin bekannt war, hob sie nun in dieser Weise an, und die Wolle folgte ihrem Faden.

Im Verb *ordiri* treffen die beiden Sphären unmittelbar aufeinander: Besonders im Epos als *verbum dicendi* gut bezeugt, ist *ordiri* ursprünglich aus der Terminologie des Webens entlehnt, wo es die Einrichtung der Kettfäden bezeichnet. Im Kontext der Webarbeit der Minyaden wird diese Herkunft des Begriffs aktualisiert, sodass – wie in der paronomastischen Beziehung zwischen *fabula* und *fila* – die Vorgänge des Webens und des Erzählens verschmelzen.<sup>74</sup> Auch wenn die Schilderung der eigentlichen Webarbeit der Minyaden nur den Rahmen zu deren Erzählungen bildet (Ov. *Met.* 4,32–54; 4,389–404), fällt der Zusammenhang von Erzählen und Weben nie aus dem Blick: In den Überleitungen zwischen den drei Erzähleinheiten wird auf die Webarbeit zurückverwiesen,<sup>75</sup> und diese selbst sind von *termini* der Textilproduktion durchdrungen.<sup>76</sup>

In der Arachne-Geschichte wird die Darstellungsleistung der Buntwirkerei thematisiert und dient als *tertium comparationis* von Weberei und Dichtung. Die Stoffe der beiden Weberinnen sind Gegenstand einer ausführlichen Ekphrasis, in welcher die Erzählung des Herstellungsvorgangs und die Beschreibung des fertigen Tuchs

<sup>72</sup> Rosati (1999, 240); Barchiesi/Rosati (2007, 243–244, 257–258 u.ö.). Zu solchen Formen der Metadiege in den *Metamorphosen* etwa Solodow (1988, 37–41); Wheeler (1999, 74–87, 162–193, 207–210).

<sup>73</sup> Rosati (1999, 241–248).

<sup>74</sup> Rosati (1999, 244–245); vgl. Barchiesi/Rosati (2007, 255 *ad loc.*). Die Polysemie von *ordiri* wird auch später in der Minyaden-Episode ausgespielt (Ov. *Met.* 4,167–168). Zu *ordiri* als *terminus technicus* der Webkunst vgl. oben, 172 m. Anm. 19.

<sup>75</sup> Vgl. Ov. *Met.* 4,167–168.274–27.

<sup>76</sup> Vgl. Ov. *Met.* 4,100–104;107;147 (Bedeutung der Stoffe als Erkennungszeichen); 4,127 (Färben der Maulbeeren); 4,165 (die Farbe der Maulbeeren als Trauerzeichen); 4,174–181 (Beschreibung von Hephaistos' Kette als Gewebe); 4,228–229 (Leucothoë beim Spinnen); 4,266–269 (Farbveränderungen im Zuge der Verwandlung der Clytie); 4,311 (das Kämmen des Haars wird in Begriffen des Webens geschildert); 4,313;318;345 (Mantel der Salmacis; Gewand des Hermaphroditus); 4,329–333 (Erröten des Hermaphroditus als Färbevorgang); 4,365 (im Gleichnis: Efeu umwebt den Baumstamm – auch eine Vorwegnahme der Metamorphose des Webstuhls in 4,394–395); 4,387–388 (Veränderung des Quellwassers als Färbevorgang).

ineinander übergehen (Ov. *Met.* 6,70–128). Wie vielfach beobachtet worden ist, spiegeln sich in den Bildern der beiden Konkurrentinnen die Inhalte der *Metamorphosen* selbst, und gerade Arachnes Bild, das explizit Verwandlungsgeschichten zeigt, ist als *mise en abyme* des Epos zu verstehen.<sup>77</sup> Die Verbindung zur Literatur klingt aber bereits in der Einleitung der Bildbeschreibungen deutlich an, wo es heisst, ‚eine alte Geschichte werde durch das Gewebe geführt‘ (Ov. *Met.* 6,69: *et vetus in tela deducitur argumentum*). Das Wort *argumentum*, das den Vers sichtlich schwerfällig auf zwei Spondeen ausklingen lässt, bezeichnet ursprünglich einen Gegenstand sprachlich-literarischer Darstellung und wird erst sekundär auf bildliche Darstellungen übertragen.<sup>78</sup> In der Junktur *argumentum deducitur* wird so das gewebte Bild an die Sphäre der Literatur angenähert; zugleich ergibt sich ein Bezug zum Proömium der *Metamorphosen*, demzufolge sich das Epos selbst einem Vorgang des *deducere* verdankt.<sup>79</sup>

Wie im Fall der Minyaden, die als Erzählerinnen den Raum der *Metamorphosen* usurpieren, und jenem Arachnes, deren Gewebe die *Metamorphosen* spiegelt, kommt es auch in der dritten Webeszene zu einer Doppelung der Erzählinstanzen: Nachdem ihre Leidensgeschichte in den *Metamorphosen* breit ausgeführt worden ist (Ov. *Met.* 6,424–573), macht sich Philomela selbst daran, ihr Leiden darzustellen. Der Verlust ihrer Sprechfähigkeit zwingt sie, zur Weberei als Medium Zuflucht zu nehmen (Ov. *Met.* 6,576–579):

*stamina barbarica suspendit callida tela  
purpureasque notas filis intexit albis,  
indiciū sceleris; perfectaue tradidit uni,  
utque ferat dominae, gestu rogat;*

Klug bringt sie die Fäden am barbarischen Webstuhl an und webt purpurne Zeichen ins weisse Garn als Hinweis auf den Frevel; das fertige Gewebe übergibt sie einer [Magd] und bittet sie mit einer Geste, es ihrer Herrin zu bringen.

Anders als bei den Geweben Minervas und Arachnes ist aber nicht von Bildern

<sup>77</sup> Auch wenn die Bewertung der Gewebe Arachnes und Minervas und ihres Verhältnisses zueinander variiert, herrscht in der Forschung Einigkeit über ihren Status als Momente der Selbst-Reflexion in den *Metamorphosen*: so etwa Hofmann (1971, 99–100); Leach (1974, 103–107, 115–118); Galinsky (1975, 82–83; 97); Lausberg (1982); Lateiner (1984, 15–17); Hofmann (1985, 230–234); Barkan (1986, 2–5); Solodow (1988, 196–197); Harries (1990, 67–71 u.ö.); Feeney (1991, 190–193); Vincent (1994, 364–379); Scheid/Svenbro (1994, 140–144) [= 1996, 131–136]; Houriez (1995); Spahlinger (1997, 77–81); Rosati (1999, 251); Oliensis (2004, 286–288); Salzman-Mitchell (2005, 125–134); Ballestra-Puech (2006, 30–45); Johnson (2008, 81–92); Gineste (2008, 201–206); Rosati (2009, 244–246); Schmitz-Emans (2010, 253–258). Diese (unvollständige) Liste legt Zeugnis davon ab, wie sehr dieser Aspekt der *Metamorphosen* in den letzten Jahrzehnten die Forschung beschäftigt hat. Noch 1979 konnte von Albrecht (1979, 266) die mangelnde Aufmerksamkeit für die Arachne-Geschichte bemängeln („L’épisode [...] n’a guère retenu l’attention des commentateurs d’Ovide“).

<sup>78</sup> Bömer (1976b, 26 *ad loc.*).

<sup>79</sup> Bömer (1976b, 26 *ad loc.*): „Unsere Stelle steht mitten zwischen [...] der technischen und bildet den Übergang zu der übertragenen Bedeutung, ‚den Faden einer Geschichte fortspinnen‘ (so programmatisch I 4 [...]).“ Vgl. Hofmann (1985, 231–232); Harries (1990, 73–74); Rosati (2009, 257 *ad loc.*); Schmitz-Emans (2010, 256). *Deducere* findet sich auch in der Minyaden-Episode (Ov. *Met.* 4,36). Zum Proömium der *Metamorphosen* (Ov. *Met.* 1,1–4), s. unten 201f. m. Anm. 100.

die Rede. Allein mit dem Farbkontrast von Rot und Weiss findet eine materielle Eigenschaft des Tuchs überhaupt Erwähnung. Daneben wird in einer abstrakten Sprache ausschliesslich seine Funktion beschrieben: Es beinhaltet ‚Zeichen‘ (*notae*) als ‚Hinweise auf das Verbrechen‘ (*indiciū sceleris*). Der Umstand, dass die verstümmelte Philomela der Dienerin mit Handzeichen (*gestu*) Anweisungen geben muss, akzentuiert den Aspekt der Vermitteltheit: Wie in den *notae* des Tuchs wird auch hier die Absenz der Stimme in einem semiotischen Code aufgehoben. In der unmittelbaren Folge erreicht das Tuch Procne und wird nun in einer Weise beschrieben, welche die Zeichen in Analogie zur Schrift (oder: als Schrift) verstehen lässt (Ov. *Met.* 6,581–583):<sup>80</sup>

*evolvit vestes saevi matrona tyranni  
germanaeque suae carmen miserabile legit  
et (mirum potuisse) silet [...]*

Die Frau des grausamen Tyrannen entrollt das Kleid und liest das Jammerlied ihrer Schwester; und sie schweigt (ein Wunder, dass sie's vermochte!) [...]

Wie eine Buchrolle wird Philomelas Tuch von Procne aufgerollt (*evolvit*) und einer Lektüre unterzogen (*legit*). Tatsächlich erschliesst sich ihr der doppelte Verweis-Charakter der Zeichen (auf die Leidensgeschichte Philomelas, die sie repräsentieren, und auf die Stimme Philomelas, die sie ersetzen): Nicht nur versteht sie unmittelbar, was sich zugetragen hat, sondern ist versucht, der Darstellung ihre Stimme zu leihen: Die *notae* im Tuch erweisen sich als ‚Lied‘ (*carmen*),<sup>81</sup> und nur durch ein Wunder vermag Procne das Schweigen zu wahren.

Rosati erklärt zu Recht, dass Ovid nicht einfach die Metapher des Webens aufgreife und gebrauche; vielmehr biete er „the most complete narrative illustration of the metaphor of *textus*, indeed the *aition* of the metaphor itself“ (1999, 250).<sup>82</sup> In ihrem Ensemble umspielen die drei Episoden der *Metamorphosen* unterschiedliche Aspekte der metaphorischen Beziehung von Weben und Dichten und fragen nach dem Prozess des Erzählens, seiner materiellen Umsetzung und seinem ontologischen Status. Während Philomelas Arbeit am Webstuhl kaum beschrieben wird, sondern der von ihr vollendete Stoff (Ov. *Met.* 6,578: *perfecta*) im Fokus der Erzählung steht, sind in den Geschichten der Minyaden und Arachnes die Arbeit der Weberinnen und die allmähliche Verfertigung ihrer Stoffe Gegenstand der Darstellung. Wie zu zeigen ist, wird dabei das Verhältnis jener beiden Momente der Geschlossenheit, welche die hier verfolgte Poetik des Webens ausmachen, thematisiert und hinterfragt. Dieser Aspekt ist nicht nur für die Aitiologie der Webemetaphorik in den *Metamorphosen* relevant, sondern erlaubt es zudem, deren Bedeutung für das Epos selbst zu verstehen. Dabei

<sup>80</sup> Zum ‚semiologischen‘ Vokabular der Passage: Rosati (2009, 338–339 ad *Met.* 6, 574–580; 574–575; 577); Segal (1994, 264–266); Wheeler (1999, 51–53); Oliensis (2004, 290); Salzman-Mitchell (2005, 142–146; 148).

<sup>81</sup> Die Lesart *carmen* ist nicht unumstritten, vgl. aber die ausführliche Diskussion bei Rosati (2009, 340 ad loc.).

<sup>82</sup> Hier in Bezug auf die Arachne-Episode, vgl. aber Rosati (1999, 248) zur Minyaden-Geschichte sowie Rosati (2004, §2). Generell zum Zusammenhang von Metamorphose und Metapher in den *Metamorphosen*: Pianezzola (1979); Solodow (1988, 157–202, bes. 173–184); Barkan (1986, 88–93); Schmidt (1991, 56–69); Rosati (1999, 240–241).

ist es bemerkenswert, dass sowohl die Arbeit der Minyaden wie auch jene Arachnes scheitern und ein problematisches Ende finden: Das Gewebe der Minyaden kommt nicht zum Abschluss, während jenes der Arachne zwar bis zum Endsaum gewebt wird, aber noch am Webstuhl hängend von Pallas zerstört wird.<sup>83</sup> In beiden Fällen kommt damit die Webarbeit aber nicht einfach zu einem vorzeitigen Ende, sondern es wird im Gegenteil die Möglichkeit in Frage gestellt, sie überhaupt abzuschliessen. Während bei der Arbeit des Webens beide Momente der Geschlossenheit sich gegenseitig bedingen, werden sie in den beiden Webeszenen zuletzt voneinander losgelöst und gegeneinander ausgespielt.

Zunächst scheint das Verhältnis noch unproblematisch: Von weither kommen die Nymphen, um Arachnes ‚wundersame Arbeit‘ zu bestaunen (Ov. *Met.* 6,14: *opus admirabile*), und wie die folgende Beschreibung zeigt, ist damit ebenso ihre Tätigkeit wie deren Ergebnis gemeint (Ov. *Met.* 6,17–23):

*nec factas solum vestes spectare iuvabat  
tum quoque, cum fierent: tantus decor adfuit arti,  
sive rudem primos lanam glomerabat in orbes,  
seu digitis subigebat opus repetitaque longo  
vellera mollibat nebulas aequantia tractu,  
sive levi teretem versabat pollice fusum,  
seu pingebat acu [...]*

Es war nicht nur ein Vergnügen, die vollendeten Stoffe zu beschauen, sondern auch, sie entstehen zu sehen, solche Anmut lag in ihrer Kunst; ob sie nun aus roher Wolle erste Knäuel formte oder das Material mit den Fingern säuberte und mit langen Zügen das wolkengleiche Vlies wieder und wieder zupfte oder mit zartem Daumen die glatte Spindel drehte oder mit dem Weberschiffchen malte [...]

Emphatisch werden das Endprodukt und der Produktionsprozess zugleich genannt (*factas vestes/cum fierent*), ehe letzterer genauer betrachtet wird. Die anaphorische Reihung der Tätigkeiten (*sive - seu - sive - seu*) bildet die chronologische Abfolge der einzelnen Verarbeitungsvorgänge von der Rohwolle bis zur Arbeit am Webstuhl ab. Ganz ähnlich werden auch im Falle der Minyaden alle Arbeitsschritte einzeln genannt (Ov. *Met.* 4, 32–35).<sup>84</sup> In beiden Fällen wird damit die Schlüssigkeit der Textilherstellung betont: An jeden Arbeitsschritt schliesst folgerichtig ein nächster an, bis das Garn verwebt wird. Und dass die Arbeit am Webstuhl ihrerseits eine Sequenz unterschiedlicher Arbeitsschritte bedingt, geht deutlich aus der Schilderung hervor, wie Arachne und Minerva ihre Webstühle einrichten (Ov. *Met.* 6, 53–58). Selbst die Insistenz auf dem Geschick der Weberinnen bei der farblichen Gestaltung ihrer Stoffe betont diese Schlüssigkeit der Arbeit, der sich ein stimmiges Ergebnis verdankt:

<sup>83</sup> Damit zählen die beiden Episoden zum weiteren Umfeld der ‚gescheiterten Künstlerfiguren‘ in den Metamorphosen; vgl. dazu etwa Leach (1974); von Albrecht (1979, 275–277); Lateiner (1984, 13–19); Spahlinger (1996, 88–200 [= Kap. „3. Die Künstlergestalten in den Metamorphosen“]); Johnson (2008, 22–40 *et passim*).

<sup>84</sup> Rosati (2009, 250 ad *Met.* 6,17–18; Herv. CSL): „non solo il prodotto finito, cioè le vesti che tesse, ma Aracne stessa al lavoro è uno spettacolo a vedersi, e così i suoi ammiratori assistono *all'intero processo, dalla cardatura alla filatura alla tessitura*“; vgl. Barchiesi/Rosati (2007, 252 ad *Met.* 4, 34–35).

Sie vermögen Farbübergänge zu bilden, bei denen wie im Regenbogen eine Farbe unmerklich in die nächste übergeht (Ov. *Met.* 6, 61–67, hier 66–67):

*transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:  
usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant.*

[...] die Übergänge zwischen [den Farben] bleiben dem Blick verborgen: So sehr ist sich gleich, was nebeneinanderliegt, und doch unterscheidet es sich aussen.

Der Farbverlauf – wie überhaupt jedes gewebte Muster oder Bild – verdankt sich dem komplexen Nebeneinander und Ineinander der Fäden (*quod tangit*), die in einem streng linearen Prozess je einzeln eingewebt werden und dabei erst allmählich und aus der Distanz (*ultima*) eine spezifische Gestalt erkennen lassen.

Dass es weder den Minyaden noch Arachne gelingt, ihre Webarbeit in eine feste Form zu überführen und abzuschliessen, fällt vor diesem Hintergrund umso mehr auf. Als der Erzählreigen der Minyaden zum Ende kommt, ist die Webarbeit noch immer im Gange (Ov. *Met.* 4,389–390): *sed adhuc Mineia proles/urget opus* („noch immer aber drängt die Nachkommenschaft des Minyas ihre Arbeit voran“), und sie wird von der Epiphanie des Bacchus unterbrochen. Dass ein Gott renitente Gotteslästerer bestraft, indem er sie einer Verwandlung (zumal in Tiere) unterzieht, ist ein gängiges Mythem, das in Ovids *Metamorphosen* vielfach durchgespielt wird und mitunter ein Verbindungsglied zur Arachne-Geschichte darstellt.<sup>85</sup> Auffälligerweise werden die Minyaden aber erst in zweiter Linie verwandelt, nachdem zunächst ihre Webarbeit im Mittelpunkt des Verwandlung-geschehens gestanden hat (Ov. *Met.* 4,394–398):<sup>86</sup>

*resque fide maior, coepere virescere telae  
inque hederæ faciem pendens frondescere vestis;  
pars abit in vites, et quæ modo fila fuerunt,  
palmite mutantur; de stamine pampinus exit;  
purpura fulgorem pictis adcommodat uvis.*

Und was kaum glaubwürdig scheint: Die Webstühle beginnen zu ergrünen und das noch hängende Kleid beginnt die Gestalt von Efeu anzunehmen; ein Teil wird zur Rebe, und, was eben noch Garn war, wird zum Weinsprössling; aus der Kette wächst Weinlaub, und der Purpur gibt seinen Glanz den gemalten Trauben.

Die Arbeit der Minyaden erweist sich als instabil: Ob die Minyaden in ihrer Webarbeit etwas dargestellt haben, erfahren wir nicht; dennoch wissen wir, dass ihr Weben einen Akt des Widerstands gegen den neuen Gott Bacchus darstellt (Ov. *Met.* 4,32–38). In der Verwandlung wird dieser Bedeutungsgehalt nicht einfach annulliert, sondern in sein Gegenteil verkehrt. Statt als anti-dionysisches Manifest Bestand zu haben, wird die

<sup>85</sup> Zum Motiv vgl. etwa Schmidt (1991, 109–121 [= „Kapitel 2: Götterstrafe und Götterzorn“]); Spahlinger (1996, 64–65); Johnson (2008).

<sup>86</sup> In der Überlieferung des Mythos kennt nur Aelian das Motiv der efeu-umrankten Webstühle; indes ist nicht von ihrer *Verwandlung* die Rede (Ael. *VH* 3,28): ἄφνω δὲ κίττοι τε καὶ ἄμπελοι τοὺς ἴστους περιεῖρπον, καὶ τοῖς ταλάροις ἐνεφώλευον δράκοντες, ἐκ δὲ τῶν ὀρόφων ἔσταζον οἴνου καὶ γάλακτος σταγόνες („Plötzlich legten sich Efeu und Weinlaub um die Webstühle, und Schlangen nisteten in den Wollkörben. Von der Decke tropften Wein und Milch“); vgl. Ant. Lib. 10,2 (= Nikand. fr. 55, p. 207 Gow/Scholfield).

Arbeit der Minyaden in die Symbolwelt des Dionysos überführt und eingegliedert.<sup>87</sup> Zugleich lässt sich die Metamorphose aber als Fortsetzung der Webarbeit verstehen: Noch in der Verwandlung wird die Unvollendetheit des Gewebes herausgestrichen: Der Stoff *hängt* vom Tuchbaum (*pendens [...] vestis*), als er zu Efeu wird, der – wie die Trauben, die aus dem Purpur entstehen – als Kletterpflanze weiterhin die Lage des hängenden Tuchs beibehalten wird.<sup>88</sup> Die Metamorphose bannt die Arbeit in ihrem Entstehungsprozess und lässt diesen sich verselbständigen: Wie der Stoff werden auch die Gerätschaften vitalisiert und ihre Statik weicht, wie die *verba incohativa* (*virescere* und *frondescere*) und *verba movendi* (*abit* und *exit*) anzeigen, einem dynamischen Wachstum.

Dass der Stoff hängen bleibt und damit die Möglichkeit seines Abschlusses aufgehoben wird, weist auf die Geschichte Arachnes voraus. Obwohl bis zum Schlussaum gewebt, findet auch ihr Stoff kein Ende (Ov. *Met.* 6,127–128):

*ultima pars telae, tenui circumdata limbo,  
nexilibus flores hederis habet intertextos.*

Der äusserste Rand des Gewebes, umgeben von einem schmalen Saum, zeigte Blumen, die mit rankendem Efeu verbunden waren.

In der Darstellung von Blumen und Efeu, die das Gewebe Arachnes abschliessen, wird das Überkreuzen von Schuss und Kette als Grundprinzip der Webarbeit ins Bild gesetzt (*nexilibus [...] intertextos*),<sup>89</sup> sodass der vermeintliche Abschluss der Arbeit auf den Arbeitsprozess zurückverweist. Zugleich bindet die Motivik des Saums Arachnes Stoff an jenen der Minyaden zurück, der sich in Efeu aufgelöst hat.<sup>90</sup> Der Saum wird damit in doppelter Hinsicht zum Index der Unabschliessbarkeit des Gewebes. Tatsächlich wird Arachnes Stoff genau im Moment seiner Vervollständigung von Pallas zerrissen (Ov. *Met.* 6,129–133) und, wie die Minyaden zuletzt in Fledermäuse verwandelt wurden, wird Arachne zur Spinne (Ov. *Met.* 6,134–138):

*non tulit infelix laqueoque animosa ligavit  
guttura: pendentem Pallas miserata levavit  
atque ita „vive quidem, pende tamen, inproba“ dixit,  
„lexque eadem poenae, ne sis segura futuri,  
dicta tuo generi serisque nepotibus esto!“*

<sup>87</sup> Die Geschichte der Minyaden (für die nicht-ovidischen Belege: Bömer [1976a, 11–12]; Barchiesi/Rosati [2007, 243–244] und oben, Anm. 82) folgt damit dem Widerstands-*pattern*, das für die dionysische Mythologie bestimmend ist; dazu Lämmle (2013, 24–25, 127–128 u.ö.).

<sup>88</sup> Vgl. Salzman-Mitchell (2005, 163–165). Die Eigenschaft des Efeus als Schling- und Kletterpflanze könnte etymologisch schon in der Bezeichnung *hedera* angelegt sein (Simon 1959, 610; de Vaan 2008, 281 s.v.) und wird von den antiken Etymologen vorausgesetzt (Maltby 1991, 271); wenig überraschend wird sie auch in der antiken Pflanzenkunde prominent diskutiert: Theophr. *HP* 3,18,9–10; Plin. *Nat.* 16,144–155, bes. 151–152.

<sup>89</sup> Vgl. etwa Curran (1974, 84); Miller (1986, 273); Vincent (1995, 369–370); Bernsdorff (1997, 351); Salzman-Mitchell (2005, 60); Gineste (2008, 202–203); Rosati (2009, 267–268 *ad loc.*).

<sup>90</sup> Bernsdorff (1997, 351–352). Wie Ballestra-Puech (2006, 57) feststellt, verweist zudem die Erwähnung Erigones (Ov. *Met.* 6,125: *Liber ut Erigonen falsa deceperit uva*) auf die dionysische Verwandlung der Minyaden und ihrer Webarbeit zurück (vgl. insbes. Ov. *Met.* 4,398: *purpura fulgorem pictis adcommodat uvis*).

Die Unglückliche hielt dies nicht aus und legte um ihren stolzen Hals die Schlinge; als sie da hing, hob die Pallas sie aus Mitleid und sprach: „Leb du zwar, aber bleib dennoch hängen, du Schlechte! Und damit du nicht der Zukunft sorglos entgegensiehst: eben diese Strafbestimmung soll für deinen ganzen Stamm und auch die letzten Nachkommen gelten!“

Auffälligerweise erfolgt die Metamorphose der Frevlerin auch hier *nachträglich*. Es ist erst Arachnes Suizid, der Pallas den Anlass gibt, die Weberin in eine Spinne zu verwandeln. Auch wenn es nach der Verwandlung heisst, dass Arachne ‚in Spinnengestalt weiter ihrem alten Handwerk, der Webkunst, fröne‘ (6,145: *antiquas exercet aranea telas*), ist die Spinne nicht *primär* wegen ihrer Webkunst eine passende Gestalt für die Weberin. Vielmehr suggerieren Pallas' Worte, dass die Kontinuität der Spinne zur früheren Arachne anderswo zu suchen ist: Wie die erhängte Weberin hängt auch die Spinne im eigenen Faden (Ov. *Met.* 6,136): *vive quidem, pende tamen!* Und eben dieser prekäre Zustand soll alle Nachfahren Arachnes auszeichnen und in alle Zukunft Bestand haben (Ov. *Met.* 6,137–138). Die Verwandlung leistet zuletzt nichts anderes als die Perpetuierung von Arachnes Suizid und damit das Paradox eines Endes, das sich endlos hinzieht.<sup>91</sup> Die Unmöglichkeit des Endes betrifft aber ebenso Arachnes Webarbeit. Mit der Schlinge, die sich Arachne um den Hals legt, wird sie selbst in die Ordnung ihres Gewebes integriert und nimmt dessen Stellung ein. Dabei wird durch das zweifach wiederholte Verb *pendere* Arachnes Lage mit jener des zu webenden Stoffes gleichgesetzt (*Met.* 6,135–136: [...] *pendentem* [...] *pende*), und ihre Verwandlung ist auch darüberhinaus von Allusionen auf die Textilverarbeitung durchdrungen.<sup>92</sup> Das Schicksal der Arachne und ihres Gewebes setzt sich *ad infinitum* fort; es ist aber ein sinnentleertes und unproduktives Fortdauern. Wie Michael Vincent (1995, 364) schreibt: „Arachne becomes a spider perpetually weaving a web destined always to be destroyed, endlessly repeating an action of no consequence.“ Dabei wird die Symbolik, welche die Antike mit Spinnen und ihren Netzen verbindet, in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit aufgerufen: Für ihre Kunstfertigkeit bewundert, markieren Spinnen und ihre Gewebe zugleich Verlassenheit und Vernachlässigung; und dass sich Spinnweben aufs leichteste zerstören lassen, ist ebenso sprichwörtlich wie die Fähigkeit der Spinnen, ihre Netze auszubessern und neu zu weben.<sup>93</sup> Nicht

<sup>91</sup> Zur Verwandlung als Strafe: von Albrecht (1979, 271); Miller (1986, 273–274, 286–287); Solodow (1988, 181); Feeney (1991, 193–194); Spahlinger (1997, 75–76); Salzman-Mitchell (2005, 137–138); Ballestra-Puech (2006, 46–57); Gineste (2008, 209); Johnson (2008, 93–95); Rosati (2009, 269 *ad loc.*). Ballestra-Puech (2006, 50–57) unternimmt den interessanten Versuch, das Motiv des Erhängens im Kontext des Erigone-Mythos zu verorten, der in Arachnes Gewebe dargestellt wird (Ov. *Met.* 6,125).

<sup>92</sup> Das ‚Knüpfen der Schlinge‘ (Ov. *Met.* 6,134–135) erinnert bereits an Vorgänge in der Textilproduktion. Daneben wird Arachne mit dem Weberschiffchen geschlagen (Ov. *Met.* 6,132: *radium*), wobei das Verb *percussit* (6,133) auf die Beschreibung des Webkamms zurückweist (Ov. *Met.* 6,57–58: *atque inter stamina ductum / percusso pariunt insecti pectine dentes*). Schliesslich wird sie mit einer Flüssigkeit bespritzt, die wie ein Farbe- oder Walkmittel als *sucus* und *medicamen* beschrieben wird (Ov. *Met.* 6,139–141); das Detail der ‚schwindenden Haare‘ (Ov. *Met.* 6,140–141) erinnert an den Vorgang des Walkens und Verfilzens der ‚Textilfasern‘ (vgl. *OLD* s.v. *coma* 2). Zur Terminologie vgl. Blümner (1912, 154, 158–160 [Schlagen mit dem Weberkamm], 170–190, 222–224 [Walken und Verfilzen], 226–228, 238–239 [Färbemittel]).

<sup>93</sup> Zur Kunstfertigkeit der Spinne vgl. etwa Hom. *Od.* 8, 277–281; Posidonius ap. Sen. *epist.* 90,20; Sen.

zuletzt verbinden sie die Arbeiten von Spinnen und Weben in einem einzigen Vorgang und symbolisieren damit die ideale Einheit der einzelnen Arbeitsschritte der Textilproduktion.<sup>94</sup>

Arachnes Verwandlung in die hängende Spinne bindet ihre Geschichte in einer weiteren Hinsicht an jene der Minyaden zurück: Leuconoë hatte in ihrer Erzählung von Venus' Ehebruch mit Mars (Ov. *Met.* 4,169–189) das feine Netz, das Vulcanus schmiedet, um die Ehebrecher dingfest zu machen, mit einer Spinne verglichen (Ov. *Met.* 4,178–179).<sup>95</sup>

[...] *non illud opus tenuissima vincant  
stamina, non summo quae pendet aranea tigno*

[...] nicht das zarteste Gewebe könnte sie übertreffen noch die Spinne, die vom höchsten Balken hängt.

Als Vergleichspunkt für die Wunderarbeit Vulcans dient die Feinheit der Spinnewebe; wichtig ist indes, dass in Leuconoës Vergleich (anders als in seiner homerischen Vorlage) die Spinne vom Balken hängt.<sup>96</sup> Nicht nur wird damit Arachnes Schicksal antizipiert, sondern es wird zugleich das Motiv des Hängens für die Minyaden vorbereitet. Wenn es zum Schluss von den in Fledermäuse verwandelten Schwestern heisst, dass sie das Licht meiden und ‚im rauchigen Dach‘ Zuflucht suchen (Ov. *Met.* 4,405–408, hier 405: *fumida [...] per tecta*), mag man an die im Gebälk hängende Spinne zurückdenken und sich dabei vergegenwärtigen, dass Fledermäuse sich *kopfüber hängend* zur Ruhe begeben.<sup>97</sup>

*epist.* 121,22–23; Plin. *Nat.* 11,80–82; Plut. *Mor.* 966e–f. Zur Spinne als Symbol der Vernachlässigung: vgl. Hom. *Od.* 16, 33–35; Cat. 68,49; Prop. 3,6,33–34. Zur Verletzlichkeit der Spinnweben: vgl. Apost. 9,15 (CPG 2,465); Otto (1890, 34 s.v. *aranea* 3). Zu deren Reparatur: etwa Demokr., VS B 154 (ap. Plut. *Mor.* 974a); Plin. 11,84 (*scissa protinus reficit ad polituram sarciens*); Ael. *NA* 6,57. Zur Symbolik der Spinne im Überblick und mit weiteren Belegen: Otto (1890, 34 s.v. *aranea*); Feeney (1991, 192–193); Rosati (2004, § 3–4); Ballestra-Puech (2006, bes. 25–29); Gineste (2008, 210). Vgl. daneben den umfassenden Überblick zur Spinne in der antiken Zoologie in der *RE* s.v. Spinnentiere (echte) [= Steier (1929)].

<sup>94</sup> Besonders pointiert formuliert diesen Umstand Plin. *nat.* 11,80: *orditur telas tantique operis materiae uterus ipsius sufficit [...]. tam moderato ungue, tam tereti filo et tam aequali deducit stamina, ipso se pondere usus. texere a medio incipit, circinato orbe subtemina adnectens [...]* („Sie zettelt ihr Gewebe an und ihr eigener Bauch stellt ausreichend Material für ein solches Werk bereit [...]. Mit so sanftem Fingerdruck spinnt sie einen so zarten und so gleichmässigen Faden für ihr Gewebe, wobei sie den eigenen Körper als Gewicht einsetzt. Zu weben beginnt sie dann von der Mitte her und fügt dann, im Kreis gehend, die Schussfäden ein [...]). Die Spinne schafft das Material, das sie für ihr Gewebe benötigt, aus sich selbst (*venter ipsius*), und setzt ‚sich selbst‘ zugleich als Instrument ein (*se ipso pondere usus*). Hinds ap. Heyworth (1994, 73 Anm. 56) weist auf diesen Umstand („Arachne’s metamorphosis into a spider – which alone amongst weavers spins as it weaves“) und vermutet deswegen in Ov. *Met.* 6,69, wo im Begriff *deducere* Web- und Spinnkunst aufeinandertreffen, eine Vorausdeutung auf Arachnes Metamorphose.

<sup>95</sup> Rosati (1999, 252–253) sieht hierin einen auffälligen Anachronismus, weil die Existenz von Spinnen sich erst später aus Arachnes Verwandlung ergebe; vgl. Rosati (2009, 272–273 *ad loc.*).

<sup>96</sup> In Hom. *Od.* 8,277–280 ist nur von den Spinnweben (ἀράχνια λεπτά) die Rede; allerdings kann auch *aranea* bisweilen *more metonymico* Spinnweben bezeichnen (Bömer [1976a, 72 *ad loc.*]; Steier [1929, 1786–1787]). Die *hängende* Lage der Spinne wird oft hervorgehoben; vermutlich frühester Beleg ist Hes. *Op.* 776–779, wo sie mit dem Beiwort ἀερσιπότης („in der Luft schwebend“) beschrieben wird (Ballestra-Puech [2006, 26–27]).

<sup>97</sup> In der antiken Zoologie wird dieser Umstand kaum thematisiert; in der poetischen Tradition ist er

Obwohl beide Webeszenen ausführlich von der Kunstfertigkeit der Weberinnen erzählen und deren Geschick für jede einzelne Arbeit im geordneten Prozess der Textilproduktion herausstreichen, führen sie zuletzt ein Scheitern vor Augen: Es gelingt weder den Minyaden noch Arachne, ihr Handwerk in einem bleibenden Werk umzusetzen. Und doch *enden* die Webeszenen nicht mit diesem Scheitern, sondern insinuieren zuletzt, dass die Arbeit des Webens fort dauert. Die Webszenen lassen sich als Dramatisierung eines Endes rekonstruieren, das keines ist – *false closure* im Kleinen. Damit geben die Webeszenen auch eine skeptische Antwort auf die Frage nach der Geschlossenheit und dem Werkcharakter der *Metamorphosen* selbst, die das Epos von Beginn an bestimmt (Ov. *Met.* 1,1–4):

*In nova fert animus mutatas dicere formas  
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)  
adspirate meis primaque ab origine mundi  
ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*

Mein Geist treibt mich an, von Gestalten zu erzählen, die in neue Körper verwandelt wurden. Ihr Götter, seid diesem Anfang gnädig (ihr habt ja auch ihn schon verwandelt) und führt das Lied vom Anfang der Welt ewig zu meiner Zeit heran!

Wie vielfach gezeigt wurde, schafft die Bestimmung der *Metamorphosen* als *carmen perpetuum* und *carmen deductum* einen widersprüchlichen Bezug sowohl zur Poetik des traditionellen Epos als auch zu jener der kallimacheischen Kleinform.<sup>98</sup> Tatsächlich markiert dieser Widerspruch eine Grundspannung der *Metamorphosen*, die einerseits über fünfzehn Bücher hinweg eine Schöpfungs- und Weltgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart umfassen und damit ein Programm monumentaler Geschlossenheit verfolgen, die andererseits aber in über 250 Episoden zerfallen und zuletzt nur die Allgegenwart der Verwandlung proklamieren. Wie aber lässt sich ein Werk in eine feste Form überführen und zum Abschluss bringen, das sich selbst der Darstellung von Wandel und Veränderung verschreibt?<sup>99</sup> Tatsächlich bleibt auch im Proömium die scheinbar klare Demarkation *ab origine mundi* und *ad mea tempora* fragwürdig: Der stolze Auftakt des Gedichts über ‚Metamorphosen‘ (*mutatas formas*) bleibt vom Metamorphosen-Geschehen nicht unbetroffen, sondern ist selbst Gegenstand einer

---

dagegen bereits in zwei homerischen Gleichnissen zu fassen: Hom. *Od.* 12,432–434 (Odysseus hängt wie eine Fledermaus an einem Baum über der Charybdis); Hom. *Od.* 24,6–9 (der Zug der toten Freier gleicht einem Schwarm Fledermäusen, der sich von der Höhlendecke löst). Einen Überblick über die Erwähnungen von Fledermäusen in der antiken Literatur bieten Marciniak (2001). Salzman-Mitchell (2005, 165) sieht in der Beschreibung der Fledermaus-Flügel eine Verbindung zur Webkunst.

<sup>98</sup> Dazu etwa Eisenhut (1975, 248–250); Hofmann (1985); Houriez (1995, 58–59); Spahlinger (1996, 30; 34–37); Heyworth (1994, 72–76); Wheeler (1999, 13–15, 25–30); Gineste (2008, 200); Vial (2008, 400–402).

<sup>99</sup> Zu dieser Grundspannung, s. besonders Herzog (1996, 309–323, hier 316), der die *Met.* als ästhetische Bewältigung der „Spannung von Ende und Dauer, die sich in der Metamorphose verbirgt“ rekonstruiert. In eine ähnliche Richtung zielt Galinsky (1975, 10–14, 61–63, 79–109, hier 62): „Everything is in flux, and the ever-changing structure of the poem, and of many individual stories, reflects metamorphosis and, metaphorically speaking, is metamorphosis.“ Vgl. daneben Curran (1974, 74–75, 82–90); Leach (1974, 133–135); Barkan (1986, 78–93); Solodow (1988, 25–36 u.ö.); Schmidt (1991, 79–95); Wheeler (1999, 117–125); Wheeler (2000, 1–6, 107–110 *et passim*); Vial (2008).

vorgängigen Veränderung durch die Götter (Ov. *Met.* 1,2).<sup>100</sup> Ebenso wie sich damit der Anfang des Werks in ein unbestimmtes ‚Davor‘ verschiebt, wird auch sein Schlusspunkt fragwürdig: Dem scheinbar klaren Telos des Werks in der Gegenwart des Dichters (*ad mea tempora*) steht seine Bestimmung als *perpetuum carmen* – ein ‚kontinuierliches‘, aber auch ein ‚ewiges‘ und ‚unbegrenztes‘ Gedicht (vgl. *OLD* s.v.) – entgegen. Das Verb *deducere*, das die Entstehung der *Metamorphosen* beschreibt, ist der Sprache der Textilherstellung entliehen: Dort bezeichnet es zunächst das gleichmässige Abspinnen der Wolle vom Rocken und dann auch das Weben selbst, wie es nicht zuletzt seine Verwendung in den Webeszenen der *Metamorphosen* belegt (Ov. *Met.* 4,36; 6,69).<sup>101</sup> Die Junktur *carmen perpetuum deducere* beschreibt die Entstehung der *Metamorphosen* also in einer Metapher des Textilen und deutet an, dass deren Abschliessbarkeit sich als Problem stellt; ein Problem, das in den Webeszenen aufgegriffen und illustriert wird.<sup>102</sup>

In der Poetologie der *Metamorphosen* werden somit bereits Fragen nach dem Status von Werk und Text verhandelt, die Ovid in den Exilgedichten explizieren und ins Zentrum seiner Dichtung stellen wird. So erklärt der ans Schwarze Meer verbannte Ovid etwa, dass sich mit seiner Exilierung ein Riss in seinem Œuvre zeige, das von den Ereignissen gleichsam eingeholt und in seiner Bedeutung relativiert worden sei. In der Folge will er sein Werk zerstören (Ov. *Trist.* 1,7,13–24):

*carmina mutatas hominum dicentia formas,  
infelix domini quod fuga rupit opus.  
haec ego discedens, sicut bene multa meorum,  
ipse mea posui maestus in igne manu.  
[...]  
sic ego non meritos mecum peritura libellos  
imposui rapidis uiscera nostra rogis:  
uel quod eram Musas, ut crimina nostra, perosus,  
uel quod adhuc crescens et rude carmen erat.  
quae quoniam non sunt penitus sublata, sed extant  
(pluribus exemplis scripta fuisse reor).*

<sup>100</sup> Zur Stelle und insbes. zur Verteidigung der Lesart *illa* vgl. Spahlinger (1996, 32–34 m. Anm. 24); Wheeler (1999, 16–20, 215 Anm. 26, ) [beide mit weiteren Literaturangaben].

<sup>101</sup> Zu *deducere* vgl. Spahlinger (1996, 34–35 m. Anm. 29); Heyworth (1994, 72–74); Nagy (1996, 47–49); Wheeler (1999, 26–30). Eisenhut (1975, 241–251; hier 250) bestimmt die Verwendung als *terminus techn.* der Textilherstellung als sekundär zur Grundbedeutung von „*deducere* im Sinne von ‚zusammenziehen, vermindern‘“.

<sup>102</sup> Damit weist der Webediskurs in den *Metamorphosen* Ovids eine grosse Nähe zu jenem der *Ciris* und des *Panegyricus Messallae* auf, die sich aus einem geteilten ‚systematischen‘ Interesse für die Webemetaphorik heraus erklären könnte. Nicht auszuschliessen ist aber, dass die beiden Texte, die mit grösster Wahrscheinlichkeit nach Ovid entstanden und wohl von dessen *Metamorphosen* beeinflusst sind, Ovids Webediskurs aufgreifen und darauf antworten. Für die nach-ovidische Datierung der *Ciris*: e.g. Lyne (1978, 36 u.ö.); Gatti (2010, 14 m. Anm. 20) mit weiterführender Literatur. Für den *Panegyricus Messallae*: e.g. Tränkle (1990, 180); De Luca (2008, 8–12). Für den Einfluss der *Metamorphosen* auf die *Ciris*: e.g. Lyne (1978, 173; 175; 197–198; 236; 265–266; 275–276; 283; 295–297). Für den Einfluss der *Met.* auf den *Panegyricus Messallae*: e.g. Tränkle (1990, e.g. 226; 236–237; 252); De Luca (2008, bes. 125–127).

Die Gedichte, die von den wandelnden Gestalten von Menschen erzählen, ein Unglückswerk, das die Verbannung seines Herrn zerrissen hat, das habe ich beim Weggang wie vieles andere von meinem Gut mit eigener Hand traurig ins Feuer gelegt [...]. So habe ich die Bücher, die es nicht verdient hätten, wie meine eigenen Eingeweide auf den raffenden Scheiterhaufen gelegt – sei es aus Hass auf die Musen, die mir die Vorwürfe eingebracht hatten, sei es, dass das Gedicht noch im Wachsen begriffen und roh war. Und doch ist es nicht gänzlich zerstört worden, sondern ist noch erhalten (ich nehme an, dass es schon in zu vielen Exemplaren abgeschrieben worden ist).

Wie Pallas das Werk Arachnes zerreiht (*Met.* 6,131: *rupit*), zerreiht Ovids bevorstehende Exilierung die *Metamorphosen* selbst (*Trist.* 1,7,14: *rupit*). Hier wie dort ist das Zerreißen aber nur bedingt effektiv: Wie Arachne als Spinne in Ewigkeit weiterwebt, ohne je mit ihrem Werk zu einem befriedigenden Abschluss zu kommen, so stellt ein naiver Ovid erstaunt fest, dass seine Arbeit an den *Metamorphosen* längst jener der Schreiberlinge Platz gemacht haben, die wieder und wieder und wieder denselben Wortlaut reproduzieren.

Hatten wir gesehen, dass beim Weben die Prozessualität der Arbeit und ihre materiale Konkretion aufs engste miteinander verbunden sind und sich wechselseitig bedingen, werden diese beiden Momente in den Webeszenen der *Metamorphosen* voneinander gespalten und gegeneinander ausgespielt. Die Gewebe erweisen sich als angreifbar, umdeutbar und instabil; Bestand hat allein die Arbeit selbst, die nicht notwendig (und möglicherweise nie) im Material umgesetzt werden und so zum Abschluss kommen kann. Damit wird ein Spannungsverhältnis narrativiert, das der Metaphorik des Webens immer schon eignet, aber meist – in je unterschiedlicher Nuancierung – eingeebnet und aufgelöst wird. Wenn Barthes die konstitutive Produktivität des Textes dessen Auffassung als eines statischen Produkts entgegenstellt, rekurriert er auf dieselbe Dichotomie, wie sie auch den Webeszenen der *Metamorphosen* zugrundeliegt. Nicht zufällig illustriert er seine Reflexion auf den Begriff des Textes mit dem Bild der Spinne: „telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile“.<sup>103</sup> Während Barthes aber im Bild der Spinne, die sich auflöst, dogmatisch einen Aspekt des Textes über den anderen obsiegen lässt, vermögen die *Metamorphosen* beide in einer unauflöselichen Spannung zusammenzudenken.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Barthes (1994, 1527): „Texte veut dire Tissue; mais alors que jusqu’ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l’idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s’y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c’est le tissu et la toile d’araignée).“ Zum Kontext der Stelle vgl. Ette (2010, 117–119, 373–378).

<sup>104</sup> Vgl. die feministische Kritik an Barthes’ Position bei Miller (1986). Zur Nähe zwischen Barthes’ Text-Konzeption und der Poetologie der *Met.* vgl. auch Segal (1994, 264–265); Vincent (1994, 380–383); Gineste (2008, 209–210); Ballestra-Puech (2006, 407–410); Vial (2008, 408–409).

## Dank

Mein Dank geht an Henriette Harich-Schwarzbauer (Basel), nicht allein für die Einladung an die anregende Konferenz und die Aufnahme dieses Beitrages in den vorliegenden Sammelband, sondern viel grundsätzlicher für die langjährige Förderung und Unterstützung. Seraina Plotke (Basel) danke ich für die Diskussion des Beitrags und insbesondere ihre wertvollen Hinweise zu den *carmina cancellata*. Rebecca Lämmle (Basel) und Manuel Scheidegger (Berlin) haben sich beide der Mühe unterzogen, den Beitrag kritisch zu lesen und zu diskutieren, und haben damit einen wesentlichen Anteil daran, dass dieser Beitrag zu Ende gewebt werden konnte. Sina Dell'Anno (Basel) danke ich für die kritische Durchsicht des Manuskripts. Für Irrtümer und Fehler, besonders aber für die grosse Länge des Textes trage ich dennoch alleine die Verantwortung.

## Bibliographie

- Albrecht, Michael von (1979) „L'épisode d'Arachné dans les *Métamorphoses* d'Ovide“, *REL* 57, 266–277.
- Alter, Franciscus Carolus (ed.) (1789–1790) *Homeri Ilias ad codicem Vindobonensem expressa*, 2 vols. Wien.
- Assaël, Jacqueline (2002) „Tisser un chant, d'Homère à Euripide“, *Gaia* 6, 145–168.
- Ballestra-Puech, Sylvie (2006) *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève.
- Barber, Elizabeth J. W. (1975) „The PIE Notion of Cloth and Clothing“, *JIES* 3, 294–320.
- Barber, Elizabeth J. W. (1991) *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages, with Special Reference to the Aegean*. Princeton NJ.
- Barber, Elizabeth J. W. (1992) „The Peplos of Athena“, in Jenifer Neils (ed.) *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. Princeton NJ, 103–117.
- Barchiesi, Alessandro und Rosati, Gianpiero, eds comm. (2007) *Ovidio, Metamorfosi. Volume II (Libri III-IV)*. A cura di A. Barchiesi. Testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant. Traduzione di Ludovica Koch. Commento di A. Barchiesi e G. Rosati. Milano.
- Barkan, Leonard (1986) *The Gods Made Flesh. Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*. New Haven/London.
- Barthes, Roland (1994) *Le Plaisir du texte* [1973], in: R. Barthes: *Œuvres complètes*. Tome II: 1966–1973. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris, 1493–1532.
- Bekker, Immanuel, ed. (1825) *Scholia in Homeri Iliadem*, 2 voll. Berlin.
- Bergren, Ann L. T. (1980) „Helen's Web: Time and Tableau in the *Iliad*“, *Helios* 7:1, 19–34.
- Bergren, Ann L. T. (1983) „Language and the Female in Early Greek Thought“, *Arethusa* 16:1/2, 69–95.
- Bergren, Ann L. T. (2008) *Weaving Truth, Language and the Female in Greek Thought*. Cambridge MA.
- Blümner, Hugo (1912) *Technologie und Terminologie der Gewebe und Künste bei Griechen und Römern*. Erster Band. Zweite, gänzlich überarbeitete Fassung. Leipzig/Berlin.
- Bömer, Franz, ed. comm. (1976a) *P. Ovidius Naso: Metamorphosen, Kommentar*. Buch IV–V. Heidelberg.
- Bömer, Franz, ed. comm. (1976b) *P. Ovidius Naso: Metamorphosen, Kommentar*. Buch VI–VII. Heidelberg.
- Bretzigheimer, Gerlinde (2005) „Poeta memor ludensque oder The Making of *Ciris*“, in Nicolas Holzberg (ed.) *Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext*. Tübingen, 142–224.
- Clader, Linda L. (1976) *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Mnemosyne Suppl. 42. Leiden.
- Cluett, Ronald (2003) „In Caesar's Wake: The Ideology of the Continuators“, in Francis Cairns und Elaine Fantham (eds) *Caesar Against Liberty? Perspectives on his Autocracy*. Cambridge, 118–131.

- Cluett, Ronald (2009) „The Continuator: Soldiering On“, in Miriam Griffin (ed.) *A Companion to Julius Caesar*. Oxford, 192–205.
- Curran, Leo C. (1972) „Transformation and Anti-Augustanism in Ovid’s *Metamorphoses*“, *Arethusa* 1, 71–91.
- Dencker, Klaus Peter (2011) *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/New York.
- Dorandi, Tiziano (1991) „Den Autoren über die Schulter geschaut“, *ZPE* 87, 11–33.
- Dorandi, Tiziano (2007) *Nell’officina dei classici. Come lovaravano gli autori antichi*. Roma.
- Durante, Marcello (1986) „Untersuchungen zur Vorgeschichte der griechischen Dichtersprache, Die Terminologie für das dichterische Schaffen“, in Rüdiger Schmitt (ed.) *Indogermanische Dichtersprache*. Darmstadt, 242–260.
- Edmunds, Susan T. (2012) *Picturing Homeric Weaving*. Online-Publikation unter <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=4365> (zuletzt eingesehen am 28.8.2013).
- Ehlen, Oliver (2011) *Venantius-Interpretationen. Rhetorische und generische Transgressionen beim „neuen Orpheus“*. Stuttgart.
- Ehrling, Sara (2011) *De inconexis continuum. A Study of the Late Antique Wedding Centos*. Diss. Göteborg, Online-Publikation unter <http://hdl.handle.net/2077/24990> (zuletzt eingesehen am 28.8.2013).
- Eisenhut, Werner (1975) „*Deducere carmen*. Ein Beitrag zum Problem der literarischen Beziehungen zwischen Horaz und Properz“, in Werner Eisenhut (ed.) *Properz*. Darmstadt, 247–263.
- Ernst, Ulrich (1991) *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln/Weimar/Wien.
- Ernst, Ulrich (2002) *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin.
- Ernst, Ulrich (2004) „Kryptographie und Steganographie. Zwei Grundformen der Verschlüsselung in literarästhetischen Kontexten“, in Gertrud Maria Rösch (ed.) *Codes, Geheimtext und Verschlüsselung. Geschichte und Gegenwart einer Kulturpraxis*. Tübingen, 155–178.
- Ernst, Ulrich (2006) „Text und Intext. Textile Metaphorik und Poetik der Intextualität am Beispiel visueller Dichtungen der Spätantike und des Frühmittelalters“, in Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (eds) *‘Textus’ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*. Göttingen, 44–67.
- Ernst, Ulrich, Ehlen, Oliver und Gramatzki, Susanne (eds) (2012) *Visuelle Poesie: Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse*, Band 1: Von der Antike bis zum Barock. Berlin.
- Ette, Ottmar, ed. comm. (2010) *Roland Barthes: Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von O. E. Kommentar von O. E. Berlin.
- Faber, Riemer (2008) „The Woven Garment as Literary Metaphor. The Peplos in *Ciris* 9–41“, in Jonathan Edmondson und Alison Keith (ed.) *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. Toronto, 205–216.
- Feeney, Denis C. (1991) *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford.
- Galinsky, Karl G. (1975) *Ovid’s Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley/Los Angeles.
- Gineste, Marie-France (2008) „Poétique du tissage féminin: quelques figures de tisseuses dans la poésie latine, d’Ovide à Claudien“, in Peter Schnyder (ed.) *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris, 197–216.
- Gorni, Guglielmo (1979) „La metafora di testo“, *Strumenti critici* 38, 18–31.
- Graver, Margaret (1993) „*Quaelibet Audendi*: Fortunatus and the Acrostic“, *TAPA* 123, 219–245.
- Greber, Erika (2002) *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln/Weimar/Wien.
- Greber, Erika (2008) Art. „Gewebe/Faden“, in Günter Butzer and Joachim Jacob (eds) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Zweite Auflage. Stuttgart/Weimar, 126–129.
- Gurd, Sean Alexander (2012) *Work in Progress. Literary Revision as Social Performance in Ancient Rome*. Oxford/New York.

- Hall, Lindsay G. H. (1996) „Hirtius and the *Bellum Alexandrinum*“, *CQ* 46:2, 411–415.
- Harich-Schwarzbauer, Henriette (2011) „Gewebte Bilder. Textilekphrasis in Claudians Raub der Proserpina (*rapt.* 1,246–275)“, in Barbara Schellewald (ed.) *Bild und Text im Mittelalter*. Köln/Weimar/Wien, 29–39.
- Harlizius-Klück, Ellen (2004) *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik*. In vier Umschweifen entwickelt aus Platons Dialog *Politikos*. Berlin.
- Harlizius-Klück, Ellen (2007) „Nur nicht von einer Frau geboren werden...‘ Genealogisches zu Mathematik und Weberei in der Antike“, in Ingeborg Kader (ed.) *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*. Katalog zur Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, 9. Oktober bis 15. Januar 2007. München, 121–133.
- Harries, Byron (1990) „The Spinner and the Poet. Arachne in Ovid’s *Metamorphoses*“, *PCPS* n.s. 36, 64–82.
- Herzog, Reinhart (1996) „Vom Aufhören. Darstellungsformen menschlicher Dauer im Ende“, in Karlheinz Stierle und Rainer Warning (eds) *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München, 283–329.
- Heyworth, Stephen J. (1994) „Some allusions to Callimachus in Latin poetry“, *MD* 33, 51–79.
- Hofmann, Heinz (1971) „Ausgesprochene und unausgesprochene motivische Verwebung im sechsten Metamorphosenbuch Ovids“, *Acta classica* 14, 91–107.
- Hofmann, Heinz (1985) „Ovid’s *Metamorphoses: Carmen perpetuum, carmen deductum*“, *PLLS* 5, 223–241.
- Houriez, Annie (1995) „Arachné et Pallas. Déesse sans sagesse“, *Uranie* 5, 57–74.
- Johnson, Patricia J. (2008) *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*. Madison.
- Kayachev, Boris (2013) „The ideal bibliography of a Roman poet: from *lusus poetici* to *studia philosophica*“, *Latomus* 72, 412–425.
- Kirk, Geoffrey S., comm. (1985) *The Iliad: A Commentary*. Volume I: books 1–4. Cambridge.
- Knobloch, Clemens (1990) „Zum Status und zur Geschichte des Textbegriffs. Eine Skizze“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77, 66–87.
- Knobloch, Clemens (2005) Art. „Text/Textualität“, in Karlheinz Barck et al. (eds) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 6. Stuttgart/Weimar, 23–48.
- Krieter-Spiro, Martha, comm. (2009) *Homers Ilias, Gesamtkommentar (Basler Kommentar/BK)*, Band III: Dritter Gesang, Faszikel 2: Kommentar. Berlin/New York.
- Lämmle, Rebecca (2013) *Poetik des Satyrspiels*. Heidelberg.
- Lausberg, Marion (1982) „Ἀρχέτυπον τῆς ἰδίας ποιήσεως. Zur Bildbeschreibung bei Ovid“, *Boreas* 5, 112–123.
- Leach, Eleanor Winsor (1974) „Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid’s *Metamorphoses*“, *Ramus* 3, 102–142.
- Lehrs, Karl (1882) *De Aristarchi studiis Homericis*. Editio tertia. Leipzig.
- Levitan, William (1985) „Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfyrus and the Field of Roman Verse“, *TAPA* 115, 245–269.
- Lewis, Naphtali (1974) *Papyrus in Classical Antiquity*. Oxford.
- Maltby, Robert (1991) *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Leeds.
- Marciniak, Katarzyna (2001) „The Winged Mouse – Bats in Ancient Literature“, *Eos* 88, 307–314.
- McGill, Scott (2005) *Virgil Recomposed. The mythographical and secular centos in antiquity*. Oxford/New York.
- McIntosh-Snyder, Jane (1981) „The web of song. Weaving imagery in Homer and the lyric poets“, *CJ* 76, 193–196.
- Miller, Nancy K. (1986) „Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic“, in Nancy K. Miller (ed.) *The Poetics of Gender*. New York, 270–295.
- Nagy, Gregory (1996) *Poetry as Performance. Homer and beyond*. Cambridge.
- Nagy, Gregory (2002) *Plato’s Rhapsody and Homer’s Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Cambridge MA/London.
- Nünlist, René (1998) *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Beiträge zur Altertumskunde 101. Stuttgart/Leipzig.

- Oliensis, Ellen (2004) „The Power of Image-Makers: Representation and Revenge in Ovid *Metamorphoses* 6 and *Tristia* 4“, *CA* 23:2, 285–321.
- Otto, A. (1890) *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*. Leipzig.
- Patzer, Andreas (1993) „Aulus Hirtius als Redaktor des *corpus Caesarianum*, Eine grammatisch-historische Analyse der *epistula ad Balbum*“, *WJA* n.F. 19, 111–130.
- Perry, Walter Copland (1898) *The Women of Homer*. New York.
- Pfisterer-Haas, Susanne (2007) „Penelope am Webstuhl. Die Macht der Gewänder“ in Ingeborg Kader (ed.) *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*. Katalog zur Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, 9. Oktober bis 15. Januar 2007. München, 97–119.
- Pianezzola, Emilio (1979) „La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa“ in Daniela Goldin (ed.) *Rhetorica e Poetica*. Atti del III Convegno Italo-Tedesco (Bressanone, 1975). Padova, 77–91.
- Pipitone, Giuseppe (2012) *Dalla figura all'interpretazione: scoli a Optaziano Porfirio*. Napoli.
- Plotke, Seraina (2005) „Selbstreferentialität im Zeichen der Bimedialität oder die Geburt einer Gattung. Visuelle Poesie aus hellenistischer Zeit“, *Arcadia* 40/1, 139–152.
- Plotke, Seraina (2009) *Gereimte Bilder. Visuelle Poesie im 17. Jahrhundert*. Paderborn.
- Polara, Giovanni (ed.) (1973) *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina*. 2 voll. *Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum*. Torino.
- Polara, Giovanni (ed.) (2004) *Carmi di Publilio Optaziano Porfirio*. Torino.
- Reydellet, Marc (ed.) (1994) *Venance Fortunat*. Poèmes. Tome I: Livres I–IV. Paris.
- Reydellet, Marc (ed.) (1998) *Venance Fortunat*. Poèmes. Tome II: Livres V–VIII. Paris.
- Richardson, Nicholas comm. (1993) *The Iliad: A Commentary*. Volume VI: books 21–24. Cambridge.
- Robinson, Timothy J. (2006) „Under the Cover of Epic: Pretexts, Subtexts and Textiles in Catullus' *carmen* 64“, *Ramus* 35, 29–62.
- Rosati, Gianpiero (1999) „Form in motion: weaving the text in the *Metamorphoses*“, in Alessandro Barchiesi, Philip Hardie and Stephen Hinds (eds) *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*. Cambridge, 240–253.
- Rosati, Gianpiero (2004) „La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano“, *Dictynna* 1 [unpaginiert].
- Rosati, Gianpiero, ed. comm. (2009) *Ovidio, Metamorfosi. Volume III (Libri V–VI)*. A cura di G. Rosati. Testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant. Traduzione di Gioacchino Chiarini. Commento di G. Rosati. Milano.
- Rostagni, Augusto (1961) *Virgilio minore. Saggi sullo svolgimento della poesia virgiliana*. Roma.
- Rühl, Meike (2006) „Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermediären Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes“, *Millennium* 3, 75–101.
- Salzman-Mitchell, Patricia B. (2005) *A Web of Fantasies. Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*. Columbus OH.
- Scheid, John and Svenbro, Jesper (1994) *Le métier de Zeus, Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris.
- [= Scheid, John and Svenbro, Jesper (1996) *The Craft of Zeus, Myths of Weaving and Fabric*. *Revealing Antiquity* 9. Cambridge MA.]
- Scherner, Maximilian (1996) „TEXT“. Untersuchungen zur Begriffsgeschichte“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 39, 103–160.
- Schlabow, Karl (1951) „Der Thorsberger Prachtmantel, der Schlüssel zum altgermanischen Webstuhl“, in Karl Kersten (ed.) *Festschrift für Gustav Schwantes zum 65. Geburtstag*. Neumünster, 176–201.
- Schlesier, Renate (2002) „Idole und Gewebe. Kultur als Bild und Text“, in Jürgen P. Schwindt (ed.) *Klassische Philologie inter disciplinas. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches*. Heidelberg, 1–23.
- Schmidt, Ernst A. (1991) *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*. Heidelberg.

- Schmitz-Emans, Monika (2010) „Arachne im Wettstreit. Ovids *Metamorphosen* als poetologischer Text“ in Alexander Honold und Ralf Simon (eds) *Das erzählende und das erzählte Bild*. München, 251–271.
- Seel, Otto (1935) *Hirtius. Untersuchungen über die pseudocaesarianischen Bella und den Balbusbrief*. Leipzig.
- Segal, Charles (1994) „Philomela’s Web and the Pleasures of the Text: Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid“ in Irene J. F. de Jong und J. P. Sullivan (eds) *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden/New York, 257–280.
- Simon, Erika (1959) Art. „Efeu“, *RAC* 4, 610–620.
- Solodow, Joseph B. (1988) *The World of Ovid’s Metamorphoses*. Chapel Hill NC/London.
- Spahlinger, Lothar (1996) *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*. Stuttgart/Leipzig.
- Steier, August (1929) Art. „Spinnentiere (echte)“, *RE* III A:2, 1786–1798.
- Sullivan Kruger, Kathryn (2001) *Weaving the Word, The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Selinsgrove/London.
- Tränkle, Hermann, ed. comm. (1990) *Appendix Tibulliana*, herausgegeben und kommentiert von H. T. Berlin/New York.
- Tuck, Anthony (2006) „Singing the Rug: Patterned Textiles and the Origins of Indo-European Metrical Poetry“, *AJA* 110, 539–550.
- Vaan, Michiel de (2008) *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden/Boston.
- Vial, Hélène (2008) „Frontières en métamorphose: le prologue et l’épilogue des *Métamorphoses* d’Ovide“, in Bruno Bureau und Christian Nicolas (eds) *Commencer et Finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine, vol. II*. Paris, 393–410.
- Vincent, Michael (1994) „Between Ovid and Barthes. *Ekphrasis*, Orality, Textuality in Ovid’s „Arachne“, *Arethusa* 27:3, 361–386.
- Vogt, Ernst (1967) „Das Akrostichon in der griechischen Literatur“, *A&A*, 13:1, 80–95.
- Von der Mühl, Peter (1913) Art. „Hirtius 2“, *RE* 8:2, 1956–1962.
- Wagner-Hasel, Beate (2006) „*Textus* und *texere*, *húphos* und *huphaínein*. Zur metaphorischen Bedeutung des Webens in der griechisch-römischen Antike“ in Ludolf Kuchenbuch und Ute Kleine (eds) „*Textus*“ im Mittelalter. *Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*. Göttingen, 15–43.
- Wheeler, Stephen M. (1999) *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid’s Metamorphoses*. Philadelphia PA.
- Wheeler, Stephen M. (2000) *Narrative Dynamics in Ovid’s Metamorphoses*. Tübingen.
- Wienand, Johannes (2012) *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I*. Berlin.