

**Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos'
in Malerei und Grafik des 17. und 18. Jahrhunderts**

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von

Alexandra Nyseth

Kiel 2005

Erstgutachter : Prof. Dr. Lars Olof Larsson
Zweitgutachter : Prof. Dr. Uwe Albrecht
Tag der mündlichen Prüfung : 13. Juli 2005
Durch den zweiten Prodekan
Prof. Dr. Norbert Nübler zum Druck genehmigt am : 14. September 2005

Teil 1 - Text

Vorwort und Dank	4
Einleitung	5
1. Vorhaben.....	5
2. Grundlagen.....	5
3. Vorgehen.....	7
4. Kataloge und Tabellen	9
5. Forschungslage	9
1. Antike Vorläufer, Textquelle und Darstellungsvarianten	12
1.1. Antike	12
1.1.1. Überlieferungen	12
1.1.1.1. Textquelle: Ovid, <i>Metamorphosen</i>	13
1.1.2. Darstellungen	14
1.2. Darstellungsvarianten, Themen und Bildprogramme	14
1.2.1. Episoden- und Themenauswahl	14
1.2.2. Bildprogramme	17
Resümee	18
2. Vorläufer – Ovid-Illustrationen	19
2.1. Ausgaben, ihr Text und ihre Illustrationsreihen	20
2.1.1. Ausgaben von 1200 bis 1400.....	20
2.1.1.1. Orléans, Garlandia und Virgilio.....	21
2.1.1.2. Bonsignori, <i>Ovide Moralisé</i> und Bersuire	22
2.1.1.3. Illustrierung.....	24
2.1.2. Ausgaben von 1400 bis 1800.....	24
2.1.2.1. Bedeutende Ausgaben in Brügge und Venedig	24
2.1.2.2. Italienische Ausgaben im 16. Jahrhundert	26
2.1.2.3. Französische Ausgaben im 16. Jahrhundert.....	28
2.1.2.4. Die Fortwirkung des emblematischen Typus	29
2.1.2.5. Übersetzungen und Kommentare in den Niederlanden	31
2.1.2.6. Französische Ausgaben im 17. Jahrhundert.....	32
2.1.2.7. Der Wandel vom 17. zum 18. Jahrhundert	34
2.1.2.8. Der Stellenwert der <i>Metamorphosen</i> für die Künstler	35
2.1.3. Illustrationsreihen von 1500 bis 1800.....	36
2.1.3.1. Verhältnis von Bild und Text.....	36
2.1.3.2. Fortwirkung, Originalität und Qualität	39
Resümee	41
Exkurs: Mittelalterliche Buchmalerei	43

2.2.	Illustrationen	45
2.2.1.	Fallstudien.....	45
2.2.1.1.	Bernard Salomon – Die Prototypen	45
2.2.1.2.	Hendrick Goltzius – Neue Details und Episoden	49
2.2.1.3.	Brüssel 1677 – Neuschöpfung und Rezeptionswandel.....	52
2.2.1.4.	Paris 1767/71 – Die letzte große Ausgabe der <i>Metamorphosen</i>	55
	Resümee.....	57
2.2.2.	Themenkomplexe.....	58
2.2.2.1.	Episodenauswahl – Gängige und seltene Momente	58
2.2.2.2.	Erzählstruktur – Von der narrativen zur monoszenischen Darstellung	62
2.2.2.3.	Ikonographische Details – Die Identifizierung des Mythos'	68
2.2.2.4.	Körpersprache – Ausdruck des Charakters und Rührung des Betrachters	73
2.2.2.5.	Landschaft – Hintergrundgestaltung mit Bezug auf den Mythos	75
	Resümee.....	78
2.3.	Auslegungen	80
2.3.1.	Christlich-moralische Auslegungen.....	80
2.3.2.	Humanistisch-moralische Auslegungen	82
	Resümee.....	86
3.	Gemälde, Zeichnungen und Grafiken im 17. und 18. Jahrhundert.....	88
3.1.	Die Werke – Typographischer Überblick.....	88
3.1.1.	Die Vorgeschichte: Jupiter und Io	90
3.1.2.	Das Geschenk: Jupiter, Juno und Io.....	93
3.1.3.	Die Bewachung und Trauer: Juno und Argus, Inachus und die Schwestern....	96
3.1.4.	Der Auftrag und die Befreiung: Jupiter und Merkur, Merkur und Argus	100
3.1.5.	Die vollendete Tat: Merkur, Juno und der Pfau.....	118
3.1.6.	Motive für Typen- und Gruppenbildung	122
	Resümee.....	124
3.2.	Die Details - Der Künstler als Erzähler	126
3.2.1.	Kunsttheoretische Hintergründe	126
3.2.2.	Figurentypen	130
3.2.2.1.	Merkur und Argus.....	130
3.2.2.2.	Jupiter und Io	144
3.2.2.3.	Jupiter und Juno	147
3.2.2.4.	Juno und Argus	149
3.2.2.5.	Juno und Merkur.....	151
3.2.2.6.	Die Nebenfiguren.....	152
3.2.3.	Erzählstruktur: Die Macht des Konventionellen?.....	157
3.2.3.1.	Die Kombination mehrerer Szenen in einem Werk.....	157
3.2.3.2.	„Erzählende“ Gegenstände	159
	Resümee.....	159

3.3. Die Umgebung – Flora und Fauna	163
Exkurs: Die Pastorale	163
3.3.1. Die Landschaft	164
3.3.1.1. Die Rolle des Baumes	164
3.3.1.2. Landschaftstypen	167
3.3.2. Rolle und Bedeutung der Tiere	172
3.3.2.1. Der Stellenwert der Tiere	172
3.3.2.2. Die Bedeutung der Tiere	175
Resümee	177
3.4. Die Meisterwerke - Herausragende Darstellungen.....	178
3.4.1. Das dominierende 17. Jahrhundert	178
3.4.1.1. Jacob Jordaens spannende und tierreiche Komposition.....	178
3.4.1.2. Peter Paul Rubens emotionale Dramatik	182
3.4.1.3. Rembrandts mythologische Szene in „Genremanier“.....	185
3.4.1.4. Diego Velázquez und ein anscheinend untaugliches Format	188
3.4.1.5. Giovanni Battista Langetti und der dramatische Zwischenmoment	191
3.4.2. Die Ausläufer im 18. Jahrhundert.....	193
3.4.2.1. Erotischer Moment bei Jean Baptiste Regnault.....	193
3.4.2.2. Ubaldo Gandolfis kleine Bildergeschichte im großen Ausmaß.....	193
Resümee	195
3.5. Statistiken und historische Hintergründe.....	196
3.5.1. Episode und Medium - Intentionen der Künstlergruppen.....	196
3.5.1.1. Der Illustrator.....	196
3.5.1.2. Der Künstler der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken	198
3.5.2. Der Mythos im Spiegel seiner Zeit	200
3.5.2.1. Nördliche Niederlande	200
3.5.2.2. Südliche Niederlande	203
3.5.2.3. Italien	204
3.5.2.4. Frankreich	206
3.5.2.5. Spanien, Deutschland, England und Russland.....	207
Resümee	208
Exkurs: Der Mythos in verschiedenen Medien und im 20. Jahrhundert.....	210
Der Mythos in verschiedenen Medien der Neuzeit.....	210
Der Mythos im 20. Jahrhundert am Beispiel Salvador Dalís.....	212
Schlussbetrachtung	214
Literaturliste	217
Primärliteratur	217
Sekundärliteratur	220
Tabellenanhang	235

Vorwort und Dank

Die Idee für diese Arbeit verdanke ich einem Hauptseminar unter der Leitung von PD Dr. Henrik Karge, das ich bereits im Sommersemester 1995 an der Christian-Albrecht-Universität zu Kiel besuchte und in dessen Rahmen ich mich mit dem Merkur- und Argus-Gemälde von Velázquez beschäftigte.

Danken möchte ich an erster Stelle besonders Prof. Dr. Lars Olof Larsson, der diese Arbeit betreute und mir kontinuierlich mit wertvollen Ratschlägen zur Seite stand. Ebenso zu danken ist Prof. Dr. Uwe Albrecht, der sich bereit erklärte, das Koreferat zu übernehmen.

Eine wichtige Grundlage dieser Arbeit stellte das Abbildungsmaterial dar. Danken möchte ich in diesem Zusammenhang Prof. Dr. Hermann Walter, denn der größte Teil der hier abgebildeten Ovid-Illustrationen stammt aus dem Abbildungsfundus des von ihm geleiteten Projekts „Ovids *Metamorphosen* in der textbegleitenden Druckgrafik. Ikonographisches Repertorium“.

Ein ganz besonderer Dank geht an meine Freunde Dr. Tanja Holste, Dr. Britta Grigull, Heike Lieske und Gabi Hoffmann, die sich der mühevollen Arbeit des Korrekturlesens annahmen und mir auch sonst in allen Fragen tatkräftig zur Seite standen.

Ohne die Hilfe meines Mannes Jens wäre diese Arbeit nur schwer zu realisieren gewesen. Ihm gilt ein besonders großes Dankeschön, denn seine moralische und technische Unterstützung, insbesondere bei der Erstellung des Abbildungsteils, war unverzichtbar.

Meinen Eltern möchte ich abschließend meinen ganz besonderen Dank aussprechen: Sie waren es, die mir dieses Studium ermöglichten, mir Rückhalt gaben, mich begleiteten und mich stets geduldig hinsichtlich der Fertigstellung dieser Arbeit ermutigten.

Einleitung

Seit der Antike wird die Geschichte von Merkur, der die zur Kuh verwandelte Io befreit, indem er ihren Wächter Argus einschläfert und enthauptet, in der Kunst abgebildet. Die meisten und vielfältigsten Darstellungen dieses Mythos' entstehen im 17. und 18. Jahrhundert. Sie werden in den Nördlichen und Südlichen Niederlanden, in Frankreich und Italien geschaffen. In Deutschland, Spanien, England und Russland kommen Darstellungen des Mythos' nur vereinzelt vor.

1. Vorhaben

In der kunsthistorischen Literatur ist kein Werk zu finden, das sich ausschließlich den Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos' widmet.

Das Ziel ist es, die Werke der oben aufgeführten Länder und Jahrhunderte, die den Mythos darstellen, umfassend zu präsentieren. In einem ersten Teil wird diese Vielzahl der Darstellungen systematisiert und analysiert. Ein Katalog bildet in einem zweiten Teil alle Werke ab.

Die Aufmerksamkeit gilt den Darstellungen der gesamten Geschichte. Es werden Werke präsentiert, die mit Merkur und Argus die Haupthandlung zeigen. Darüber hinaus werden sowohl Arbeiten untersucht, die mit Jupiter und Io die Vorgeschichte abbilden, als auch solche, die mit Juno, die den Schweif ihres Pfaus mit Argusaugen schmückt, das Ende des Mythos' präsentieren.

2. Grundlagen

Die Basis bilden 258 Merkur- und Argus-Darstellungen. Die Auflistungen Anton Piglers und Jane P. Davidson-Reids zu diesem Thema waren für den Anfang sehr hilfreich, sind allerdings bei weitem nicht vollständig.¹ Die Recherche in den Materialsammlungen des Warburg Institutes in Hamburg und London sowie im Bildarchiv der Witt-Library des Courtauld-Institutes in London konnten die Zusammenstellung der Merkur- und Argus-Darstellungen um viele Werke bereichern.

1 PIGLER 1956, DAVIDSON-REID 1993.

Eine weitere wichtige Grundlage für das Kapitel der Ovid-Illustrationen ist das Projekt „Ovids *Metamorphosen* in der textbegleitenden Druckgrafik. Ikonographisches Repertorium“, an dem in Mannheim und Jena unter der Leitung Hermann Walters und Gerlinde Huber-Rebenichs gearbeitet wird. Es stellt die textbegleitende Druckgrafik zu Ovids *Metamorphosen* vom Anfang des Buchdrucks bis zum Jahr 1800 nach mythologischen Motiven geordnet zusammen und zeigt die Beziehungen zwischen den einzelnen Bildtypen. Hermann Walter stellte dankenswerter Weise alle Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos' aus dieser Zusammenstellung zur Verfügung, sodass ein umfassender Überblick der Ovid-Illustrationen der zu behandelnden Geschichte möglich ist.

Unter den bildlichen Darstellungen anderer Mythen befinden sich Werke, die denen der Merkur- und Argus-Geschichte sehr ähneln, sodass nicht immer alle Arbeiten einwandfrei zu identifizieren sind.

Jupiter ist zum Beispiel in einigen Darstellungen mit einer Frau eng umschlungen dargestellt, die, insofern keine weiteren Verweise auf die folgende Geschichte gegeben sind, sowohl Io als auch eine seiner anderen zahllosen Affären darstellen kann. Auch Szenen aus dem pastoralen Bereich, die einen musizierenden und einen zuhörenden Hirten darstellen, ähneln der Episode des Flötenspiels des Merkur- und Argus-Mythos'.² Oft wird ebenfalls die Geschichte von Merkur und Battus aufgrund der vergleichbaren Figurenkonstellation und des Ambientes mit dem Argus-Mythos verwechselt (Abb. 383, 384).

Ein Beispiel für eine fehlerhafte Zuschreibung ist ein Gemälde Johann Glaubers (Abb. 385), das Merkur zeigt, der eine Kuh davon treibt. Das Rijksmuseum in Amsterdam betitelt es mit „Merkur treibt Io davon“. Da diese Handlung jedoch nicht im Text beschrieben ist und auch kein weiteres Werk in dieser Art existiert, liegt es nahe, dass Merkur hier mit einem Teil der Herde des Apolls, die er wegführt, dargestellt ist und nicht mit Io.

2 Vgl. z. B. Werke Claudes in RÖTHLISBERGER 1961.

Die Werkzuschreibungen zu Mythos und Künstler sind der Literatur und den Bildarchiven des Warburg Institutes in Hamburg und London und des Courtauld Institutes in London entnommen.

3. Vorgehen

Der erste, einleitende Teil „Antike Vorläufer, Textquelle und Darstellungsvarianten“ schafft einen Überblick über die Behandlung des Mythos' in der Antike und seine Darstellungsvielfalt in der Neuzeit.

Es werden antike literarische Überlieferungen und bildliche Darstellungen benannt und die Textquelle in den *Metamorphosen* vorgestellt. Den Abschluss dieses Kapitels bilden Auflistungen der vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten des Merkur- und Argus-Mythos' in Form von Episodenauswahl und Bildprogrammen.

Die Ovid-Illustrationen sind für die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken hinsichtlich Komposition und Ikonographie von großer Bedeutung. Ihnen ist das zweite Kapitel „Vorläufer-Ovid-Illustrationen“ gewidmet.

In einem allgemeinen Abschnitt des Kapitels „2.1. Ausgaben, ihr Text und ihre Illustrationsreihen“ werden verschiedene *Metamorphosen*-Ausgaben vorgestellt. Dabei gilt die Aufmerksamkeit den unterschiedlichen Deutungen der Ausgaben und ihrer Illustrierung. Ein Exkurs über die Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos in mittelalterlichen Handschriften leitet über zu den Illustrationen des zu behandelnden Mythos' der vorab vorgestellten *Metamorphosen*-Ausgaben.

In diesem zweiten Abschnitt „2.2. Illustrationen“ werden zunächst Merkur- und Argus-Darstellungen vier bedeutender Illustrationsreihen vorgestellt. Die folgende Betrachtung ausgesuchter Themen wie Episodenauswahl, Erzählstruktur, Ikonographie, Körpersprache und Landschaft bezieht auch die übrigen Illustrationen mit ein.

Der letzte Teil dieses Kapitels „2.3. Auslegungen“ präsentiert Deutungen des Mythos' der Ausgaben, die im ersten Kapitel „2.1. Ausgaben, ihr Text und ihre Illustrationsreihen“ benannt wurden.

Der Hauptteil „Gemälde, Zeichnungen und Grafiken im 17. und 18. Jahrhundert“ beschäftigt sich mit 258 Werken des Merkur- und Argus-Mythos'.

In einem ersten, beschreibenden Kapitel „3.1. Die Werke – Typographischer Überblick“ werden alle Darstellungen Episoden des Mythos' zugeordnet, um sie dann mit Hilfe

einer Typen- und Gruppenbildung zu systematisieren. Auf diese Weise findet nahezu jedes Werk seine Erwähnung im Text, und der Leser erhält einen strukturierten Überblick über die große Anzahl der vielfältigen Arbeiten. Diese Präsentation wird von einem Katalog und einer Tabelle veranschaulicht und begleitet, die alle 258 Darstellungen gemäß dieser Untergliederung vorstellen. In diesen und auch in den folgenden Kapiteln wird stets Bezug auf die Ovid-Illustrationen genommen.

In den folgenden analytischen Abschnitten gilt die Aufmerksamkeit verschiedenen Details der Werke.

Zunächst wird nach einem theoretischen Exkurs über die Rolle und Art des Erzählens in der Kunst in Kapitel „3.2. Der Künstler als Erzähler“ untersucht, in welcher Weise die Künstler die Geschichte von Merkur und Argus schildern. Dabei stehen vor allem die Figurenpaarungen und ihre unterschiedliche Darstellungsweise hinsichtlich Alter, Körperbehandlung sowie Mimik und Gestik im Vordergrund. Auch die Erzählstruktur in Form von mehreren angeordneten Szenen auf einem Blatt wird betrachtet.

Der dritte Teil „3.3. Die Umgebung – Flora und Fauna“ dieses Kapitels widmet sich der Umgebung der Figuren und beantwortet die Frage, inwiefern Flora und Fauna bedeutend und charakterisierend für die Darstellung des Mythos' sind. Dabei wird auf die Rolle und Bedeutung des Baumes, der Landschaft und der Tiere eingegangen.

Besonderen Werken, die in den vorangegangenen Ausführungen vernachlässigt wurden, gilt die Aufmerksamkeit im vierten Unterkapitel „3.4. Die Meisterwerke – Herausragende Darstellungen“.

Im abschließenden fünften Unterkapitel des Hauptteils „3.5. Statistiken und historische Hintergründe“ werden zum einen die Intentionen der Illustratoren und der Künstler der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken hinsichtlich der Episodenauswahl untersucht. Zum anderen folgt eine Analyse, die sich auf die Verteilung der Merkur- und Argus-Darstellungen und ihrer Episoden auf Jahrhunderte und Länder bezieht. Dabei werden die Werke in den Gesamtzusammenhang mit geschichtlichen und sozialgeschichtlichen Hintergründen gestellt.

Ein abschließender Exkurs weist auf das Vorkommen des Mythos' in anderen Medien hin und stellt mit Salvador Dalí einen Künstler vor, der sich auch im 20. Jahrhundert noch mit dem Merkur- und Argus-Mythos beschäftigt.

4. Kataloge und Tabellen

Der erste Teil des umfangreichen Kataloges bildet die Ovid-Illustrationen ab, der zweite Teil führt die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken gemäß Kapitel 3.1. auf. Auf diese Weise entsteht ein Werkverzeichnis der Merkur- und Argus-Darstellungen in Ovid-Illustrationen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert und in Gemälden, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts. In diesen Katalog werden die Werke aufgenommen, von denen Abbildungen gesehen wurden. Pigler und Davidson-Reid listen weitere Arbeiten auf, die als Abbildungen nicht zur Verfügung standen und auf deren Aufnahme in den Katalog verzichtet wird. Der dritte Teil des Kataloges stellt beispielhaft Darstellungen des Mythos' in anderen Gattungen vor und präsentiert Werke, die dem Argus-Mythos ähneln. Außerdem beinhaltet er Vergleichsbeispiele, auf die bei der Analyse einzelner Werke Bezug genommen wird.

Neben diesem Katalog stützen die im Anhang befindlichen Tabellen den Hauptteil.

5. Forschungslage

Wie bereits zu Beginn erwähnt, hat sich bisher kein Kunsthistoriker in einer umfassenden Form mit Gemälden, Zeichnungen und Grafiken der Merkur- und Argus-Geschichte im 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt.

Die Ausgaben der *Metamorphosen* sind dagegen oft Gegenstand der Forschung. Die Grundlage für den literaturgeschichtlichen Anteil des Kapitels 2.1. bildet Literatur aus der Philologie. Als besonders hilfreich erwiesen sich hier die Ergebnisse Bodo Guthmüllers, Maria Moog-Grünewalds und Don Cameron Allens, aber auch von Kunsthistorikern wie Eric Jan Sluijter und Evamarie Blattner.³

Guthmüller untersucht hauptsächlich die *Metamorphosen*-Ausgaben der italienischen Renaissance und Moog-Grünewald die italienischen und französischen Ausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts. Blattner betrachtet den literarischen Kontext der venezianischen und der Mainzer Ausgabe von 1497 bzw. 1545. Während sich Sluijter sich auf Vorstellung der wichtigsten *Metamorphosen*-Ausgaben beschränkt, bietet Allen einen

3 GUTHMÜLLER 1981, 1986, 1995. MOOG-GRÜNEWALD 1979. ALLEN 1970, bes. S. 163-199, SLUIJTER 1981, 1986, 1989, 1990. BLATTNER 1998.

detaillierten Überblick über die Interpretationsmöglichkeiten.

Für den Bereich der Ovid-Illustrationen bildet der Aufsatz Max Dittmar Henkels⁴ die Basis, der bisher als einziger sämtliche illustrierte Ovid-Ausgaben vom 15. bis zum 17. Jahrhundert behandelt und dabei auch die richtungweisenden Künstler vorstellt. Aktuellere Literatur Gerlinde Huber-Rebenichs, Gabriele Bickendorfs, Bodo Guthmüllers und Evamarie Blattners ergänzt diese Ergebnisse hinsichtlich des Verhältnisses von Bild und Text, des Fortwirkens, der Vorbildhaftigkeit sowie der Originalität und Qualität.⁵

Auch für Kapitel 2.2. bieten die bereits genannten Autoren Max Dittmar Henkel, Eric Jan Sluijter, Gabriele Bickendorf sowie Ghislaine Amielle⁶ wichtige Erkenntnisse zu den Illustrationen der hier zu behandelnden Merkur- und Argus-Geschichte. Henkels Aufsatz ist als eine allgemeine Informationsquelle hinsichtlich der Künstler der Merkur- und Argus-Reihen zu betrachten, Amielle beschäftigt sich mit den entsprechenden Illustrationen der französischen Ausgabe von 1556, Sluijter stellt ikonographische Details vor, und Bickendorf präsentieren bedeutende Ergebnisse zur Erzählstruktur.

Zu den Kunsthistorikern, die sich den Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos' in Gemälde, Zeichnung und Grafik widmen, gehört der bereits oben erwähnte Eric Jan Sluijter, der sich in seiner Dissertation „De 'Heydensche Fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670", und in einigen seiner weiteren Aufsätze mit den mythologischen Themen niederländischer Künstler beschäftigt und dabei auch auf Merkur- und Argus-Darstellungen Bezug nimmt. Er analysiert jedoch nur die Werke niederländischer Künstler des 17. Jahrhunderts, und ein umfassender Überblick

4 HENKEL 1926/27. Auch Huber-Rebenich bezeichnet den Aufsatz Henkels als Standardwerk, räumt aber ein, dass aufgrund der Fülle des Quellenmaterials und aufgrund der Tatsache, dass die Druckausgaben weit über europäische und nordamerikanische Bibliotheken verstreut und oft schwer zugänglich seien, Henkel keine Vollständigkeit erzielen könne. Er zeichne zwar die groben Entwicklungslinien nach, könne aber einzelne Schritte innerhalb der Tradition nicht lückenlos mitvollziehen. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf das bereits erwähnte Projekt „Ovids *Metamorphosen* in der textbegleitenden Druckgrafik. Ikonographisches Repertorium“ (Vgl. HUBER-REBENICH 2001, S. 141-142.). In diesem Zusammenhang ist der Aufsatz Henkels in Verbindung mit neueren Ergebnissen ausreichend.

5 HUBER REBENICH 1998, 2001, außerdem in KAT RUDOLSTADT 1999. Bickendorf in KAT KORNWESTHEIM 1998. BLATTNER 1998, GUTHMÜLLER 1995.

6 HENKEL 1926/27. SLUIJTER 1990. AMIELLE 1989, Bickendorf in KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 13-82.

der Darstellungen aller Länder des 17. und 18. Jahrhunderts wird für die Werke des Merkur- und Argus-Mythos nicht angestrebt.

Dirk van Eldere präsentiert in seinem Aufsatz „Ovidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens“ Darstellungen des flämischen Künstlers vor, die Themen aus den *Metamorphosen* zeigen und ebenfalls etliche Merkur- und Argus-Darstellungen beinhalten.⁷

7 SLUIJTER 1986, 1981, 1989, 1990. VAN ELDERE 1992.

1. Antike Vorläufer, Textquelle und Darstellungsvarianten

Dieses einleitende Kapitel schafft einen Überblick über Verbreitung und Darstellungsmöglichkeiten des Merkur- und Argus-Mythos' in der Antike und der Neuzeit.

Der erste Teil stellt die Überlieferung und Darstellung der Geschichte in der Antike und die Textquelle aus den *Metamorphosen* Ovids vor (Kapitel 1.1.). Mit dem zweiten Unterkapitel und der Auflistung der gezeigten Episoden in Ovid-Illustrationen und Gemälden, Zeichnungen und Grafiken werden die Darstellungsvielfalt und die Themen der Geschichte von 1500 bis 1800 präsentiert und Unterschiede hinsichtlich der Episodenauswahl der beiden Künstlergruppen deutlich gemacht. Die Vorstellung einiger Bildprogramme, die diesen Mythos zum Thema haben, schließt dieses Kapitel ab (Kapitel 1.2.)

1.1. Antike

1.1.1. Überlieferungen

Bereits im 7. Jahrhundert v. Chr. wird die Geschichte von Merkur und Argus durch Hesiod überliefert.⁸ Aischylos (6. – 5. Jahrhundert v. Chr.), Sophokles (5. Jahrhundert v. Chr.), Herodot (5. Jahrhundert v. Chr.), Euripides (5. Jahrhundert v. Chr.) und Apollodorus (3. Jahrhundert v. Chr.) widmen sich dieser Geschichte. Ovid schreibt etwa von 1 v. Chr. bis 9 n. Chr. seine *Metamorphosen* und berichtet dort im ersten Buch von Merkur und Argus. Auch nach Ovid greifen zum Beispiel Plinius (1. Jahrhundert n. Chr.) und Pausanias (2. Jahrhundert n. Chr.) dieses Thema wieder auf.⁹

Für die Untersuchungen der Ovid-Illustrationen sowie der Gemälde und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts ist die Version des Ovid von Bedeutung. Seit dem 12. Jahrhundert ist er der beliebteste klassische Autor, sein Text wird später reich illustriert und entwickelt sich zur Standardquelle für Künstler.¹⁰

8 Vgl. DAVIDSON-REID 1993, Bd. 1, S. 594.

9 Vgl. ebenda.

10 Vgl. Kap. 2.1., S. 19-43.

1.1.1.1. Textquelle: Ovid, *Metamorphosen*

Die Geschichte von Merkur und Argus ist in den *Metamorphosen*, Buch I, Verse 568-752 zu finden.

Jupiter trifft Io, die schöne Tochter des Pelasgerkönigs Inachus, am Fluss Inachus in Thessalien. Der Gott versucht, sie zu umwerben, aber sie flieht bei seinem Anblick. Daraufhin hüllt Jupiter das ganze Land in Nebel, hält somit ihre Flucht auf und entjungfert sie.

Juno, die eifersüchtige Gattin Jupiters, schöpft aufgrund des Nebels Verdacht, begibt sich zur Erde und entfernt die Wolken. Jupiter ahnt bereits das Kommen Junos und verwandelt Io in eine Kuh. Juno, die das Geschehen und die List durchschaut, lobt das besonders schöne Aussehen der Kuh und bittet ihren Gatten, ihr diese zum Geschenk zu machen. Jupiter wagt nicht, ihr diesen Wunsch abzuschlagen.

Daraufhin bringt Juno die Kuh zu Argus und befiehlt ihm, besonders auf dieses Tier Acht zu geben. Das Haupt des Wächters umkränzen hundert Augen, von denen sich nur jeweils ein Paar zurzeit zur Ruhe begibt.

Io leidet sehr unter diesem Zustand. Sie schreibt mit ihren Hufen ihre Geschichte in den Sand, in der Hoffnung, dass ihr Vater sie liest. Dieser erkennt, was mit seiner Tochter geschehen ist, und ist sehr unglücklich.

Aufgrund dieses Leides beauftragt Jupiter den Götterboten Merkur, Argus zu töten und Io zu befreien. Den Flügelhut und die Flügelschuhe abgelegt, nimmt Merkur als Ziegen treibender Hirte verkleidet bei Argus Platz und versucht, ihn mit dem Spiel seiner Panflöte einzuschläfern. Daraufhin erkundigt sich Argus nach der Entstehung dieser Flöte. Merkur beginnt mit der Schilderung der Geschichte von Pan und Syrinx, kommt aber nicht dazu, diese zu beenden, denn Argus ist bereits eingeschlafen. Der Götterbote streicht mit seinem Zauberstab über alle geschlossenen Lider des Argus, um den Schlaf zu vertiefen, und schlägt dem Wächter mit dem Schwert den Kopf ab.

Die Argusaugen setzt Juno schließlich in den Schweif ihres Pfaus, um ihn damit zu schmücken. Io, durch eine Furie in Gestalt einer von Juno geschickten Bremse in Angst versetzt, hetzt über die Erde. Erst als sie sich in Ägypten befindet, erbarmt sich Jupiter ihrer. Er schwört seiner Gattin Juno, dass Io ihre Ehe nie wieder stören werde. Daraufhin wird Io in ihre ursprüngliche menschliche Gestalt zurückverwandelt; sie gebärt spä-

ter den gemeinsamen Sohn Epaphus. In Ägypten wird sie schließlich als Göttin Isis verehrt.

1.1.2. Darstellungen

Der Merkur- und Argus-Mythos wird in der Antike seit Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. oft auf griechischen Vasen¹¹ abgebildet und erscheint in der pompejanischen Wandmalerei. Es sind jedoch keine Plastiken bekannt, die den Mythos zeigen.¹²

Diese antiken Kunstwerke werden erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts entdeckt und können den Künstlern des 17. Jahrhunderts gar nicht und denen aus dem 18. Jahrhundert wohl selten als Vorbild dienen. Aus diesem Grund kann hier auf eine Beschreibung der antiken Merkur- und Argus-Darstellungen verzichtet werden.

1.2. Darstellungsvarianten, Themen und Bildprogramme

1.2.1. Episoden- und Themenauswahl

Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert treten in Ovid-Illustrationen sowie in Gemälden, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts sieben verschiedene Stationen der Erzählung mit insgesamt 31 Episoden des Mythos' auf:

Der erste Teil umfasst die Vorgeschichte, in der Jupiter Io verfolgt, ihr die Jungfräulichkeit raubt und Juno das Geschehen im Himmel beobachtet.

I. *Jupiter und Io*

1. Io am Ufer des Inachus'
2. Jupiter verfolgt Io
3. Jupiter hält Io fest
4. Jupiter reißt Io zu Boden
5. Jupiter und Io als Liebespaar
6. Jupiter nähert sich Io in Form von Nebel
7. Juno entdeckt Jupiter und Io

11 Vgl. HOFFMANN 1967, S. 23.

12 Vgl. RE 1896, Bd. 2, Sp. 793-795.

Im zweiten Teil treffen Jupiter, Io und Juno aufeinander, und Jupiter übergibt seiner Gattin die zur Kuh verwandelte Io.

II. Jupiter, Io und Juno

8. Jupiter übergibt Juno die Kuh Io

Juno, Io und Argus, der die Kuh auf Befehl von Juno bewacht, spielen die Hauptrolle im dritten Abschnitt.

III. Juno, Argus und Io

9. Juno bringt Io zu Argus
10. Argus bewacht Io
11. Kuh Io mit Vater und Schwestern
12. Argus treibt Inachus von Io fort

Eine kleine Zwischenepisode mit Jupiter, der Merkur den Auftrag gibt, Io zu befreien, bildet Teil vier.

IV. Jupiter und Merkur

13. Jupiter gibt Merkur den Auftrag, Io zu befreien
14. Merkur fliegt zu Argus

Die Haupthandlung wird in Kapitel fünf geschildert, in dem Merkur Argus einschläfert, ihn tötet, seinen Triumph präsentiert und schließlich davonfliegt.

V. Merkur und Argus

15. Merkur spricht mit Argus
16. Merkur flötet Argus in den Schlaf
17. Merkur zückt den Zauberstab
18. Merkur streicht mit dem Zauberstab über die Argusaugen
19. Merkur zückt das Schwert
20. Merkur schwingt das Schwert
21. Merkur enthauptet Argus
22. Merkur hat Argus enthauptet und greift nach dem Kopf
23. Merkur hält den Kopf des Argus' hoch
24. Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon

Den Abschluss des Mythos' bilden die Episoden, die Juno mit dem Pfau und dem toten Argus zeigen, während Io von einer Furie in Gestalt einer Bremse gejagt, schließlich zurückverwandelt und von den Ägyptern als Isis verehrt wird.

VI. Merkur, Juno, der tote Argus und der Pfau

25. Merkur übergibt die Argusaugen an Juno
26. Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen
27. Iris entfernt die Nebelschwaden
28. Juno nähert sich Argus auf Pfauengespann

VII. Io

29. Io flieht
30. Io wird von Jupiter und Juno in einen Menschen zurückverwandelt
31. Io wird als Göttin Isis von den Ägyptern als Statue verehrt

Diese Nummerierung der Episoden bleibt für die weiteren Kapitel erhalten.

Tabelle 1.1. stellt das Vorkommen der Episoden in beiden Bereichen „Ovid-Illustrationen“ und „Gemälde, Zeichnungen und Grafik“ gegenüber. Die Illustratoren wählen mit 26 Episoden vier Zeitpunkte mehr als die Maler und Grafiker. Eine Rangliste der acht häufigsten gewählten Episoden (Vgl. Tabelle 1.2. und 1.3.) verdeutlicht, dass vier dieser acht Zeitpunkte in den Bereichen „Illustrationen“ und „Gemälde, Zeichnungen und Grafiken“ zu finden sind: „Merkur flötet Argus in den Schlaf“ (Episode 16), „Jupiter übergibt Juno die Kuh Io“ (Episode 8), „Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen“ (Episode 26) und „Merkur schwingt das Schwert“ (Episode 20). Episoden 8 und 16 werden dabei am häufigsten gewählt. Allerdings macht der Anteil der Episode 16 im Bereich „Gemälde, Zeichnungen und Grafik“ ein Drittel ihrer Gesamtzahl aus und ist damit um einiges höher als bei den Illustrationen. Dort tritt diese Episode mit etwa 14 Prozent genauso oft auf wie Episode 8 mit etwa 16 Prozent. Dieser Moment der Episode 8 wird in den Gemälden und Grafiken mit nur ca. fünf Prozent dargestellt. Episode 26 zeigen die Illustratoren mit etwa 14 Prozent wesentlich häufiger als die Maler und Grafiker mit etwa sieben Prozent. Episode 20 stellen beide Künstlergruppen mit etwa sechs bzw. sieben Prozent gleich häufig dar.

Bemerkenswert ist, dass das Gespräch zwischen Merkur und Argus (Episode 15) von den Illustratoren gar nicht abgebildet wird. Auch die übrigen der am häufigsten darge-

stellten Episoden der Gemälde und Grafiken wie „Juno bringt Io zu Argus“ (Episoden 9) und „Merkur zückt das Schwert“ (Episode 19) werden selten für die Illustrationen gewählt. Einige Zeitpunkte, die die Illustratoren wählen, wie „Jupiter und Io als Liebespaar“ (Episode 5), „Merkur hält den Kopf von Argus hoch“ (Episode 23), „Io flieht“ (Episode 29) und „Jupiter verfolgt Io“ (Episode 2) sind in den Gemälden gar nicht oder nur vereinzelt zu finden.

Diese aufgeführten Unterschiede deuten auf verschiedene Absichten der Illustratoren und Maler, Zeichner bzw. Grafiker hin, die im Folgenden des Öfteren angesprochen werden.¹³

Innerhalb der Episoden kann es zu kleinen, thematischen Abweichungen kommen. Diese gelten als Gruppierungsmerkmal für die Werke in Kapitel 3.1. „Die Werke – Typographischer Überblick“.¹⁴

Mit „Liebe und Leidenschaft“, „Furcht und Macht“, „Verrat und Betrug“, „List und Täuschung“, „Gewalt und Mord“, „Bewachung und Befreiung“ sowie „Triumph und Eitelkeit“ beinhaltet der Mythos positive und negative Aspekte eines vielseitigen Themenrepertoires.

1.2.2. Bildprogramme

In den Bereichen Grafik, Zeichnung und Gemälde fertigen die Künstler im 17. und 18. Jahrhundert zum größten Teil Werke, die für sich alleine stehen oder im Zusammenhang mit anderen mythologischen Darstellungen vorkommen. Nur selten erscheinen sie im Zusammenhang mit einem Bildprogramm der Merkur- und Argus-Geschichte.

Jacopo Amigoni (1682-1752) fertigt in England für Moor Park einen Zyklus in Form von vier Gemälden und zeigt dort die charakteristischen Szenen des Mythos': „Juno entdeckt Jupiter und Io“ (Abb. 124, Episode 7), „Merkur flötet Argus in den Schlaf“

13 Vgl. bes. Kap. 3.5.1., S. 195-199, in dem diese Auswahl der Episoden abschließend betrachtet wird.

14 Vgl. Kap. 3.1.4., S. 102-109. Als Beispiel gilt hier der wachende oder schlafende Argus beim Flötenspiel Merkurs.

(OA 2¹⁵, Episode 16), „Merkur schwingt das Schwert“ (Abb. 328, Episode 20) und „Merkur übergibt die Argusaugen an Juno“ (Abb. 342, Episode 25).

Auch die folgenden drei Künstler wählen unterschiedlich dargestellte Zeitpunkte aus den Bereichen der Vorgeschichte, der Haupthandlung und dem Ende des Mythos' und schaffen so einen Überblick der Gesamthandlung. Gerbrandt van den Eeckhout (1621-1674) fertigt 1672 einen Zyklus mit drei Gemälden (Abb. 133, 192, 340). Die beiden Gemälde Ubaldo Gandolfis (1728-1781) sind Teil einer Serie von sechs Werken, die den Palast der Marescalchi-Familie in Bologna schmücken (Abb. 205, 309). Moyses van Uytenbroeck (1590-1638) schafft etwa 1621 sieben zusammengehörige Grafiken, die sich dieser Geschichte widmen. Ebenso stellt auch Gerard Lairesse (1641-1711) vier Grafiken dar, die 1670 zusammenhängend erscheinen.¹⁶

Resümee

Seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. ist der Merkur- und Argus-Mythos überliefert und wird von Ovid von 1 v. Chr. bis 9 n. Chr. In den *Metamorphosen* behandelt. Die antiken Darstellungen der Geschichte beschränken sich auf Vasenmalerei und die Wandmalereien in Pompeji, sind aber aufgrund ihrer späten Entdeckung im 18. Jahrhundert für die Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht relevant. Die Geschichte zeichnet sich durch ihre große Themenvielfalt aus. In vielen Episoden werden von Liebe bis zur List diverse Aspekte angesprochen. Die Illustratoren und die Maler und Grafiker setzen mit ihrer Auswahl der Episoden unterschiedliche Akzente. Meistens stehen die Gemälde und Grafiken für sich und erscheinen nicht in einem Bildprogramm.

15 „OA“ steht für ein Werk, das im Katalog ohne Abbildung aufgeführt ist, Daten und Abbildungsnachweise sind im Katalog aufgelistet.

16 Vgl. Van Uytenbroeck: Abb. 145, 156, 176, 185, 190, 194, 305; Lairesse: Abb. 135, 257, 338, 341.

2. Vorläufer – Ovid-Illustrationen

Vom 12. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts widmen sich Übersetzer, Kommentatoren und Illustratoren intensiv den *Metamorphosen*.

Es entstehen volkssprachliche und lateinische Wiedergaben. Die Zielgruppe für die volkssprachlichen Übersetzungen stammt überwiegend aus dem städtischen, kaufmännischen und handwerklichen Bürgertum, das des Lateins nicht mächtig ist. Für den gelehrten, meist klerikalen und adligen, später zunehmend auch bürgerlichen Teil der Bevölkerung werden lateinische Texte geschaffen. Entsprechend groß ist ihre Anzahl und Verbreitung, besonders im Italien des 16. Jahrhunderts und in Frankreich und Deutschland, aber auch in Spanien und England.¹⁷ Die Kommentare sind meist moralisierend, häufig ebenfalls christlich ausgerichtet, bis das Konzil von Trient (1545-1563) die Verknüpfung heidnischer und christlicher Inhalte verbietet.¹⁸ Die Illustrationen geben einen Textabschnitt möglichst genau im Bild wieder, um den Inhalt auf diese Weise für den Leser zu veranschaulichen. Des Weiteren sind die illustrierten Texte eine wichtige Vorgabe für bildende Künstler, die sich häufig hinsichtlich Komposition und Ikonographie an ihnen orientieren. Die *Metamorphosen* entwickeln sich „[...] zu einem Grundbuch, das den Zugang zur Welt des antiken Mythos und damit zu vielen Bereichen der Literatur und der bildenden Kunst erschloss, waren doch Dichtung und Malerei in der Zeit der Renaissance und des Barock ohne den antiken Mythos kaum denkbar.“¹⁹

Dieses Kapitel „Vorläufer – Ovid-Illustrationen“ bietet im ersten Teil einen Überblick über kommentierte und übersetzte *Metamorphosen*-Ausgaben und deren Illustrierung (Kapitel 2.1.). Ein darauf folgender Exkurs verschafft einen Eindruck über die Merkur- und Argus-Darstellungen in den mittelalterlichen Buchmalereien, bevor im nächsten Abschnitt die Aufmerksamkeit den entsprechenden Illustrationen des Themas der genannten *Metamorphosen*-Ausgaben gilt (Kapitel 2.2.). Abschließend werden einige Deutungen des Merkur- und Argus-Mythos' der Ausgaben, die in Kapitel 2.1. benannt wurden, vorgestellt (Kapitel 2.3.).

17 Vgl. GUTHMÜLLER 1986, S. 47.

18 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 190.

19 GUTHMÜLLER 1986, S. 47.

2.1. Ausgaben, ihr Text und ihre Illustrationsreihen

Dieses Kapitel befasst sich mit ausgewählten lateinischen und volkssprachlichen Ausgaben der *Metamorphosen* aus Italien, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland vom 14. bis zum 18. Jahrhundert.²⁰ Dabei werden die verschiedenen Kommentare, die Auslegungen und die Illustrationsreihen dieser Ausgaben²¹ präsentiert.

In einem ersten Teil wird mit den kommentierten und übersetzten Ausgaben von 1200 bis 1400 die Basis des Ovid-Kommentars für die zukünftigen Werke vorgestellt (Kapitel 2.1.1.). Der folgende Abschnitt behandelt die unterschiedlichen Kommentare und Übersetzungen der Ausgaben von 1400 bis 1800 (Kapitel 2.1.2.). Abschließend gilt die Aufmerksamkeit verschiedenen Aspekten der entsprechenden Illustrationsreihen, dazu gehören das Bild-/Textverhältnis und die Texttreue der Druckgrafik. Fortwirkende Reihen werden, auch in Bezug auf ihre Originalität und Qualität, ebenfalls benannt (Kapitel 2.1.3.).

2.1.1. Ausgaben von 1200 bis 1400

Mit den Worten „[...] Obwohl viel davon frivol ist, ist sehr viel Wahres unter dem täuschenden Schleier verborgen“²² äußert sich Bischof Theodulf von Orléans im 8. Jahrhundert über die *Metamorphosen*. Er deutet damit erste Anzeichen eines Wandels in der sonst eher feindlichen Einstellung gegenüber dem antiken Autor in den ersten christlichen Jahrhunderten an.²³

Das Zeitalter der Ovid-Kommentare beginnt im 12. Jahrhundert.²⁴ Eine große Anzahl der lateinischen Abschriften der Texte Ovids stammt aus dieser Zeit.²⁵ Die allgemeine

20 Es handelt sich um eine vereinfachte Darstellung, da die Fülle der Ausgaben eine signifikante Auswahl erforderlich macht.

21 Hinsichtlich der Illustrierung beginnt die ausführliche Betrachtung mit der textbegleitenden Druckgrafik Ende des 15. Jahrhunderts und Kapitel 2.1.2. Auf die detaillierte Bezugnahme zu den Buchmalereien wird verzichtet, denn sie sind nicht von Bedeutung für die Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Jedoch folgt diesem Kapitel ein Exkurs, der einen Eindruck der Buchmalereien des Mittelalters vermittelt, die den Merkur- und Argus-Mythos vorstellen.

22 Zitiert nach: SEZNEC 1990, S. 71. Originalwortlaut: “[...] Quanquam sint frivola multa plurima sub falso tegmine vera latent.”

23 Vgl. ebenda.

24 Vgl. JONGH 1993, S. 17.

25 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 14.

Tendenz liegt darin, die heidnischen Götter moralphilosophisch²⁶ zu deuten, wobei Guthmüller darauf aufmerksam macht, dass diese Art der Deutung in kirchlichen Kreisen durchaus umstritten war oder gar abgelehnt wurde.²⁷ Ferner werden die Texte im Lateinunterricht als Beispiele eleganter Dichtung und bereits als Repertorium der antiken Mythologie angesehen.²⁸ Die Kommentatoren und Übersetzer beziehen sich nicht auf das lateinische Original. Ovid schreibt seine Entwürfe auf eine *tabella*, ein mit einer Wachsschicht überzogenes Holztafelchen, und lässt dieses Manuskript auf Papyrus übertragen.²⁹ Diese Übertragungen sind, bis auf ein spätantikes Fragment seiner Briefe aus dem Exil, verloren.³⁰ Die Kenntnis der *Metamorphosen* beruht auf mittelalterlichen Kodizes seiner Werke. Guthmüller nennt beispielsweise die *Mythologiae* des Planciades Fulgentius (5. Jahrhundert n. Chr.) und die *Narrationes fabularum* des Lactantius Placidus (5./6. Jahrhundert n. Chr.).³¹ Von den vielen mittelalterlichen Kodizes dürften die, die zwischen dem 9. und 13. Jahrhundert entstehen, den antiken Originalhandschriften im Wortlaut am nächsten stehen.³²

2.1.1.1. Orléans, Garlandia und Virgilio

Eine starke Rezeption von Ovids Werken beginnt im Frankreich des 12. Jahrhunderts, in dem Zeitalter, das man auch als „Aetas Ovidiana“³³ bezeichnet. Ende des 12. Jahrhunderts beginnt diese Entwicklung auch in Italien.³⁴ „Die älteste gemeinsame Quelle der allegorischen Ovid-Kommentare scheinen die [...] *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* des Arnulf von Orléans (ab 1175) zu sein.“³⁵ Erstmals werden in diesem Werk die *Metamorphosen* allegorisch gedeutet. Ovid wird die Absicht zugesprochen, er

26 Seznec unterscheidet von der Antike bis zur Renaissance vier verschiedene Möglichkeiten der Deutung antiker Götter: Die historische, naturwissenschaftliche, moralische (allegorisch, christianisiert) und die enzyklopädische Deutung (Vgl. SEZNEC 1990, S. 13-95.).

27 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 79-80.

28 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 14.

29 Vgl. HOLZBERG 1997, S. 40.

30 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 14.

31 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 91.

32 Vgl. HOLZBERG 1997, S. 40.

33 Dieses Schlagwort stammt von Ludwig Traube (Vgl. HOLZBERG 1997, S. 11.).

34 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 27 u. 32.

35 BLÄNSDORF 1995, S. 17.

wolle durch die Verwandlungen seelische Vorgänge aufzeigen, um den Menschen auf den richtigen Weg zu führen. Dabei benutzt der Autor euhemerische³⁶, moralische und naturwissenschaftliche Allegorien³⁷ und wird zum Initiator einer beliebten Form der *Metamorphosen*-Deutung. Auf diesem Werk beruht ein Lehrgedicht, das Johannes de Garlandia im 12. Jahrhundert verfasst. Auf der Basis dieser beiden Texte schafft Giovanni del Virgilio 1322/23 seinen christlich ausgelegten *Metamorphosen*-Kommentar *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos* und eine erklärende Paraphrase. In Prosa und Versen akzentuiert er die moralische Deutung. Er erweitert den Inhalt um zahlreiche Göttersagen, um den Inhalt der *Metamorphosen* dem Bildungs- und Vorstellungshorizont des zeitgenössischen Publikums anzupassen.³⁸

Diese drei Kommentare, besonders der des Virgilio, sind weit verbreitet.³⁹

2.1.1.2. Bonsignori, *Ovide Moralisé* und Bersuire

Giovanni dei Bonsignori übersetzt den Text Virgilians 1375-77 ins Toskanische und erweitert in seinen *Allegorie ed esposizioni delle Metamorphosi* die christlichen Allegoresen und damit den erbaulichen Charakter. Er ist der Ansicht, Ovid stehe dem christlichen Glauben nahe und habe die Heilswahrheiten in den heidnischen Mythos eingekleidet. Weiter erklärt er, die *Metamorphosen* könnten Hinweise und Hilfestellungen für das Verständnis christlicher Lebensführung geben, wenn sie nach den exegetischen Grundsätzen des Mittelalters ausgelegt würden.⁴⁰ Er setzt die auf das Christentum bezogenen Auslegungen zwischen die Erzählungen und zerstückelt somit den Text.⁴¹ Es handelt sich bei diesem Werk nicht um eine Ovid-Übersetzung, sondern um eine kommentierende, Ovid ergänzende Paraphrase.⁴² In ihr werden Mythen hinzugefügt, die im Originaltext nicht zu finden sind. Aufgrund ihres Inhaltsverzeichnisses ist diese Ausga-

36 Der Euhemerismus ist auf Euhemeros und seine Schüler zurückzuführen (etwa 300 v. Chr.). Er glaubte, Mythen beinhalteten historische Fakten.

37 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 90-91.

38 Vgl. HUBER-REBENICH 2002, S. 63.

39 Vgl. BLÄNSDORF 1995, S. 17-18.

40 Vgl. BLATTNER 1998, S. 114.

41 Vgl. GUTHMÜLLER 1986, S. 40.

42 Vgl. MOOG-GRÜNEWALD 1979, S. 21.

be als ein Handbuch der antiken Mythologie zu beschreiben.⁴³ Der Text hat bis in das 16. Jahrhundert Gültigkeit und wendet sich an ein bürgerliches Publikum, an wissbegierige Leser, Frauen und Geschäftsleute, Handwerker und Händler.⁴⁴ Die Nützlichkeit der volkssprachlichen Wiedergabe für die Bildung und praktische Lebensweisheit des Lesers steht an erster Stelle, Unterhaltung und ästhetisches Vergnügen sind zweitrangig. Leitgedanke ist die Vorbildhaftigkeit der Alten.⁴⁵

Der *Ovide Moralisé*, der etwa zwischen 1316 und 1328 in Burgund in französischer Sprache verfasst wird, erzählt in ca. 72.000 Reimen die *Metamorphosen* „pour plus comprendre de matire“⁴⁶. Erneut ist das Ziel der erbauliche Sinn. Der Autor betont den lehrhaften Charakter: „Tout est pour nostre enseignement.“⁴⁷ Ovid wird christianisiert, sodass alle Handlungen als Hinweise auf die christliche Heilslehre gedeutet werden können.⁴⁸

Unter dem Einfluss des *Ovide Moralisé* steht Pierre Bersuies *Ovidius Moralizatus* in lateinischer Sprache aus dem Jahre 1342, der 1350 überarbeitet wird. Auch dieses Werk ist im Zusammenhang mit enzyklopädischer Gelehrsamkeit zu sehen und bezieht sich auf die christliche Moraltheologie. Zum einen wird es Ausgangspunkt für aktualisierende erbauliche Belehrungen und Ermahnungen, zum anderen auch zum Instrument der Kritik an Kirche und Gesellschaft, des Weiteren soll es auch als Predigthilfe gelesen werden.⁴⁹ Mehr als 60 Manuskripte sind erhalten, und der Einfluss dieses Werkes wirkt mindestens bis zum Tridentiner Konzil 1545-63.⁵⁰ Virgilios und Bersuies Werke sind die umfangreichsten Kommentare ihrer Zeit und bis ins 15. Jahrhundert weit verbreitet.

43 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 66-67.

44 Vgl. BLATTNER 1998, S. 116.

45 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 37.

46 Zitiert nach: Ebenda, S. 67.

47 Zitiert nach: SEZNEC 1990, S. 72.

48 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 15.

49 Vgl. GUTHMÜLLER 1986, S. 21-28.

50 Vgl. LORD 1995, S. 19.

2.1.1.3. Illustrierung

Die oben aufgeführten Ausgaben werden ebenfalls illustriert. Schon an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert entsteht in Bari die erste illuminierte Handschrift des ovidianischen Werkes.⁵¹ Vornehmlich in den ersten drei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts werden viele Schriften mit Illustrationen versehen.⁵² Mit dieser Bebilderung der *Metamorphosen* beginnt eine Tradition der Ovid-Illustration, die nach der Einführung von Buchdruck und Holzschnitt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch weitere Verbreitung findet.⁵³

2.1.2. Ausgaben von 1400 bis 1800

Im 15. Jahrhundert gilt Ovid als der populärste klassische Autor. Allerdings schätzen Kleriker diese Art von Literatur nach wie vor als problematisch ein.⁵⁴ Noch immer sind moralische Bedenken gegenüber diesem sinnenfreudigen antiken Dichter vorhanden.

2.1.2.1. Bedeutende Ausgaben in Brügge und Venedig

1484 erscheint in Brügge bei Colard Mansion mit *Cy commence Ovide [...] son livre intitule Methamorphose [...] moralise par maistre Thomas Waleys [...] translate et compile par Colard Mansion* die erste französische Version der Neuzeit. Dieser Text bezieht sich auf das mittelalterliche Vorbild des Bersuire und den *Ovide Moralisé* hinsichtlich der allegorischen Interpretationen.⁵⁵ Es handelt sich gleichzeitig um die erste illustrierte Ovid-Ausgabe der Neuzeit mit 34 Holzschnitten eines unbekanntes Illustrators.⁵⁶ 1493 wird dieses Werk überarbeitet herausgegeben, trägt den Namen *Bible des Poètes* und wird bis 1531 veröffentlicht.⁵⁷ Seitdem haben die ovidianischen Fabeln für

51 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 14.

52 Vgl. BLATTNER 1998, S. 2.

53 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 16.
Vgl. Kap. 2.1., Exkurs, S. 42-43.

54 Vgl. BLATTNER 1998, S. 94-95.

55 Vgl. MOSS 1982, S. 23.

56 Vgl. LLEWELLYN 1988, S. 157.

Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 35, 37, Kap. 2.1.3.2., S. 38 und Kap. 2.2.2.3., S. 67-68.

57 Vgl. AMIELLE 1995, S. 79.

die mythologischen Darstellungen dieselbe Bedeutung wie die Bibel und die *Legenda Aurea* für die religiösen Darstellungen.⁵⁸

1497 gibt Giovanni Rosso in Venedig die italienische Fassung *Ovidio Methamorphoseos Vulgare* heraus. Der Autor bezieht sich auf das Werk des Bonsignori. Es wendet sich an die „volgari studenti“⁵⁹ und ist äußerst populär.⁶⁰ Ein anonymen Künstler fertigt für diese Ausgabe 53 Holzschnitte.⁶¹

In beiden Ausgaben gehen die Autoren davon aus, dass die *Metamorphosen* eine poetische Verhüllung von bedeutenden Wahrheiten und Belehrungen seien.⁶²

1493 erscheint ebenfalls in Venedig die erste kommentierte lateinische Ausgabe *Enarrationes* des Raphael Regius bei Bernadinus Benalius. Die Auslegungen gelten als der erste umfassende Versuch, die Methoden der humanistischen Philologie auf Ovids Verwandlungssagen anzuwenden.⁶³ Kennzeichnend für den Humanismus ist eine umfassende Bildung, die auf den Artes Liberales (Rhetorik, Grammatik, Dichtung, Geschichte und Moralphilosophie) und dem Studium der alten Sprachen basiert, sowie ein Interesse an politischen und naturwissenschaftlichen Fragen. Diese Charakteristika lassen sich in Regius' Ausgabe und bei seinen Nachfolgern wieder finden: Regius trennt die Erklärungen vom Text, um ihn nicht zu zerstückeln. Sein Ziel ist es, die *Metamorphosen* in ihrer ursprünglichen Form und Aussage wiedererstehen zu lassen. Die Verwandlungsgeschichten stellen für ihn eine Enzyklopädie des antiken Wissens dar. Die Erläuterungen betreffen die Sprache ebenso wie mythologische, philosophische, historische, geographische, naturwissenschaftliche und astrologische Angaben. Nach Regius können die *Metamorphosen* den Leser im rechten Handeln und Reden unterweisen, außerdem sind sie Modell für die richtige Lebensführung und ein Lehrbuch der Moral. Parallelen zum Christentum werden nicht gezogen. Dieser Kommentar wird zum Stan-

58 Vgl. HESELHAUS 1953, S. 132.

59 *Ovidius Naso, Publius, Ovidio methamorphoseos vulgare*, Venedig 1497. Zitiert nach GUTHMÜLLER 1986, S. 45.

60 Vgl. BLATTNER 1998, S.116.

61 Vgl. ebenda, S. 4, Anm. 16.

Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 35-36, Kap. 2.1.3.2., S. 39.

62 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 298.

63 Vgl. KAT RUDOLSTADT 1999, S. 13.

dardwerk seiner Zeit. Er wendet sich an Studenten und Gelehrte, außerdem an einen großen Kreis humanistisch gebildeter Leser wie Staatsmänner, Anwälte, Geistliche und Gelehrte.⁶⁴

Niccolò degli Agostini schafft 1522 in Venedig die Übersetzung *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti del litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa [...]*, die sich an Bonsignori orientiert und dessen erklärende Paraphrase in leicht veränderter Form übernimmt.⁶⁵ Das Werk entwickelt sich zur neuen Standardübersetzung des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts mit der erneuten Akzentuierung auf den erbaulichen Charakter. In Versform versucht der Autor, den antiken Mythen wieder eine dichterische Form zu geben und die Unterbrechung der Sagen zu vermeiden.⁶⁶ Er wendet sich damit an eine große volkssprachliche Leserschaft.⁶⁷ Ein anonymen Künstler illustriert die Übersetzung mit 72 Holzschnitten.⁶⁸

Bis Mitte des 16. Jahrhunderts werden sowohl volkssprachliche als auch lateinische⁶⁹ *Metamorphosen*-Ausgaben herausgegeben. Erst seit diesem Zeitpunkt beeinflussen die humanistischen Kommentare die volkssprachlichen Werke, die bisher vielfach von den frühen, christlich ausgerichteten Werken des 14. Jahrhunderts geprägt waren. Es setzt eine Wende im Ovidverständnis ein.⁷⁰

2.1.2.2. Italienische Ausgaben im 16. Jahrhundert

Lodovico Dolce lässt *Le Trasformationi di M. Lodovico Dolce* 1553 in Venedig bei Giolito verlegen. Das Werk ist in italienischer Sprache verfasst, erscheint aber zunächst noch ohne Kommentar. Einleitend erläutert er: „[...] sotto la scorza di tali piacevoli fin-

64 Vgl. GUTHMÜLLER 1986, S. 40-45.

65 Vgl. MOOG-GRÜNEWALD 1979, S. 22.

66 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 191, S. 205-207.

67 Vgl. ebenda, S. 247.

68 Vgl. GUTHMÜLLER 1995, S. 73.

Vgl. Kap. 2.2.2.2., S. 62, Kap. 2.2.2.3., S. 69, 71, 2.2.2.4., S. 73, Kap. 2.2.2.5., S. 75.

69 Als Beispiel für die große Herausgabe lateinischer *Metamorphosen*-Ausgaben im Frankreich des 16. Jahrhunderts sei auf die Zusammenstellung von MOSS 1982, S. 63-79, verwiesen, die in den Jahren 1496-1588 73 lateinische Ausgaben notiert.

70 Vgl. GUTHMÜLLER 1986, S. 45-46.

gimenti contenersi tutto il sugo della morale divina Filosofia.“⁷¹ 1568 fügt Dolce nach jedem Gesang eine Auslegung nach dem Muster „Gut und Böse“ ein, die die christliche Deutung ignoriert. Giovanni Rusconi (um 1520-1587) stattet das Werk mit 94 Holzschnitten aus.⁷²

Zu den humanistischen Kommentaren zählt auch der des Giovanni Oroggio für die italienische Übersetzung *Le Metamorfosi d' Ovidio in ottava rima* des Giovanni Andrea dell' Anguillara aus dem Jahre 1561, der allerdings erst 1563 der Ausgabe hinzugefügt wird.⁷³ Zum größten Teil ist er moralisierender Art, unterscheidet Gut und Böse, ist jedoch nicht auf das Christentum bezogen.⁷⁴ Ziel dieser *Metamorphosen*-Bearbeitung ist es, das „Volgare“ an die Stelle des Lateins zu stellen. Die *Metamorphosen* sollen so formuliert werden, als hätte Ovid sie im Cinquecento gedichtet.⁷⁵ Anguillara benutzt den Kommentar des Regius in seinem Werk und versucht damit, die abschließenden Erläuterungen überflüssig zu machen. Das höchste Ziel des Dichters im Cinquecento ist es, sein Publikum in angenehmer Weise zu unterhalten.⁷⁶ Dies wird auch durch eine Aktualisierung der *Metamorphosen*-Bearbeitung durch Motive aus der Neuzeit erreicht. Themen wie die höfische Gesellschaft, Kunst und Architektur werden dabei angesprochen.⁷⁷ Bis ins 19. Jahrhundert wird diese Ausgabe wieder aufgelegt und entwickelt sich zur klassischen italienischen Ausgabe der *Metamorphosen*.⁷⁸ 15 Holzschnitte schmücken dieses Werk.⁷⁹

71 DOLCE 1553, Einleitung, f. ii. Übersetzung „[...] unter der Rinde der vielen hübschen Geschichten ist der ganze Kern der moralischen göttlichen Philosophie enthalten.“

Italienische, lateinische und niederländische Zitate werden übersetzt, insofern im Text keine deutsche Zusammenfassung gegeben ist. Auf die Übersetzung aus dem Englischen und Französischen wird verzichtet.

72 Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 36, Kap. 2.1.3.2., S. 39, Kap. 2.2.2.1., S. 59, Kap. 2.2.2.2., S. 63, Kap. 2.2.2.3., S. 70, Kap. 2.2.2.5., S. 76.

73 1583 fügt auch Francesco Turchi kurze moralische Weisheiten an den Rand ein (Vgl. Sluijter 1986, S. 301.).

74 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 301-302.

75 Vgl. MOOG-GRÜNEWALD 1979, S. 30.

76 Vgl. ebenda, S. 39.

77 Vgl. ebenda, S. 48-105.

78 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 261.

79 Vgl. Kap. 2.1.3.2., S. 39.

2.1.2.3. Französische Ausgaben im 16. Jahrhundert

1532 erscheint in Paris bei Romain Morin der *Grand Olympe*. Dieses Werk markiert einen Wendepunkt in den französischen *Metamorphosen*-Übersetzungen. Es basiert auf der *Bible des Poètes*, es fehlen aber die Allegorien. Die literarischen Qualitäten Ovids stehen an erster Stelle, sie gelten aber auch als Fundgrube für Beispiele vorbildlichen und verabscheuungswürdigen Verhaltens.⁸⁰ Mit 238 Holzschnitten wird diese Ausgabe illustriert. Sie sind wahrscheinlich von mehreren Künstlern gefertigt und an den Anfang eines jeden Abschnitts platziert.⁸¹

Mit *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide [...] traduitz en vers Francois [...]* erscheint 1556 in Lyon eine weitere französische Ausgabe. Es handelt sich um die ersten drei Bücher der *Metamorphosen*, die von Clement Marot und Barthélemy Aneau kommentiert sind. In der Einleitung betont Aneau, der menschliche Geist wolle in allem einen tieferen Sinn suchen, um die profanen Dinge von den höheren zu trennen, außerdem habe er mehr Vergnügen an Fabeln als an nackten Wahrheiten.⁸² 57 Holzschnitte, die Pierre Vase (um 1515/20-um 1590) zugeschrieben sind, illustrieren diese drei Bücher.⁸³

1557 verlegt Jean de Tournes in Lyon *La Métamorphose d'Ovide figurée*. Es handelt sich um einen bildlich-literarischen Typus der *Metamorphosen* mit 178 Holzschnitten des Bernard Salomon (um 1506/10-1561), dessen Seiten im Aufbau einem Emblem

80 Vgl. KAT RUDOLSTADT 1999, S. 22.

81 Vgl. AMIELLE 1989, S. 118.

Vgl. Kap. Kap. 2.2.2.2., S. 62, Kap. 2.2.2.3., S. 69, Kap. 2.2.2.4., S. 73, Kap. 2.2.2.5., S. 75.

82 Vgl. ANEAU/MAROT 1556, „Preparation“. Original Wortlaut: „Laquelle Ame estat infinie en ces deux puissances & actes, ne se contente de la simple & nue declaration de choses: mais oultre ce a voulu y chercher aultre sens plus secret, & attandre à plus hault entedre [...].“ „La seconde cause est pour la delectation & plaisir que le naturel des hommes [...] prent plus à la fable, & à la mensonge figurée, que à la verité simple et nue [...].“

83 Vgl. AMIELLE 1989, S. 179.

Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 36, Kap. 2.2.2.1., S. 58, Kap. 2.2.2.2., S. 64, Kap. 2.2.2.3., S. 70.

ähneln.⁸⁴ Die Inscriptio und die Subscriptio, hier eine abschließende, knappe Inhaltsangabe des jeweiligen Mythos in Versform⁸⁵, rahmen die Pictura auf einer Seite. Durch die Zusammenfassung der Sage, die jedoch keine Deutung aufweist, und die Illustration verspricht man sich eine unterhaltsame und einprägsame Unterweisung im antiken Mythos.⁸⁶ Die Ausgabe findet in wenigen Jahren in ganz Europa großen Anklang.

2.1.2.4. Die Fortwirkung des emblematischen Typus

Sigmund Feyerabendt gibt in Frankfurt 1563 zwei *Metamorphosen*-Ausgaben heraus, die sich ebenfalls an der Lyoner Ausgabe von 1557 orientieren. *Iohan. Posthii Germersemii Tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib. XV [...]* stammt von Johannes Posthiius, *Metamorphoses Ovidii, Argumentis soluta oratione [...]* von Johannes Spreng.

Schon in seiner Einleitung nennt Posthiius den Zweck seines Werkes: Es solle der Unterweisung der Jugend dienen und lehren „Wie man sol wol und züchtig leben.“⁸⁷ Lateinische Verse sind zwischen Überschrift und Bild gesetzt, die deutschen sprichwortartigen Verse finden sich unter der bildlichen Darstellung. Als weitere Adressaten sind neben dem „gmeine Mann im Teutschen Land“⁸⁸ Maler, Goldschmiede und Bildhauer

84 Zur Definition „Emblem“: „Sein Bild zunächst, die P i c t u r a [...], ein kleiner Holzschnitt oder Kupferstich, zeigt beispielsweise eine Pflanze oder ein Tier, Geräte, Tätigkeiten oder Vorgänge des menschlichen Lebens, eine historische, mythologische, biblische Figur oder Szene. [...] Über dieser Pictura, bisweilen noch in ihr Bildfeld einbezogen, erscheint eine kurz gefasste Überschrift, die lateinische, mitunter auch griechische oder volkssprachliche I n s c r i p t i o [...], die nicht selten antike Autoren, Bibelverse oder Sprichwörter zitiert. Sie gibt in manchen Fällen nur eine Bezeichnung des Abgebildeten, häufiger eine aus dem Bilde abgeleitete Devise oder knappe Sentenz, eine sprichworthafte Feststellung oder ein lakonisches Postulat. Unter der Pictura schließlich steht die S u b s c r i p t i o, die das im Bilde Dargestellte erklärt und auslegt und aus dieser Bildbedeutung häufig eine allgemeine Lebensweisheit oder Verhaltensregel zieht: zumeist ein Epigramm von unterschiedlicher Länge, an dessen Stelle aber in manchen Emblembüchern auch ein Prosatext von größerem Umfange tritt.“ (HENKEL/SCHÖNE 1967, S. XII.)

Vgl. Kap. 2.2.1.1., S. 46-49, Kap. 2.1.3.1., S. 36, Kap. 2.1.3.2., S. 39, Kap. 2.2.2.3., S. 71, Kap. 2.2.2.4., S. 74, Kap. 2.2.2.5., S. 78.

85 Der Autor dieser Verse ist nicht bekannt. Man vermutet, dass sie von dem zuvor erwähnten Barthélemy Aneau stammen (Vgl. GUTHMÜLLER 1986, S. 102.).

86 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 14-15.

87 POSTHIUS 1563, Vorred in den Ovidium, A iii.

88 Ebenda, A vi.

angegeben.⁸⁹ Posthius steht mit diesem Werk in der Tradition der allegorisch-moralischen *Metamorphosen*-Exegese.⁹⁰

Sprengs Werk erscheint 1563 zunächst in lateinischer, ein Jahr später in deutscher Sprache. Das Werk ist ähnlich aufgebaut wie das zuvor beschriebene. Die Auslegungen, die jede Sage betreffen, werden in direkten Zusammenhang mit der christlichen Lehre gebracht. Dabei bezieht er sich unter anderem auf Bersuire, den er oft nur übersetzt.⁹¹ Guthmüller bezeichnet dieses Werk durch die Kombination von christlicher *Metamorphosen*-Allegorese und der Gestaltung von Text und Bild nach dem Vorbild der *Métamorphose figurée* als ein „emblematisch gestaltetes religiöses Volksbuch“⁹².

Diese beiden Ausgaben werden von Virgil Solis (1514-1562), dessen Holzschnitte exakte Kopien der Illustrationsreihe Salomons sind, geschmückt⁹³.

Der emblematische Typus der *Metamorphosen*-Bearbeitung findet auch in den Niederlanden seine Fortsetzung. In Antwerpen erscheint 1591 *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseos, Argumentis [...] Brevioribus ex Luctatio Grammatico collectis expositae [...]* mit 178 Kupferstichen Pieter van der Borchts (1545-1608)⁹⁴ und kurzen lateinischen Paraphrasierungen. In der Einleitung wird auf den Ernst der Fabeln, die vergnügen und ermahnen, aufmerksam gemacht, und jeder sei dazu angehalten, das Beste daraus zu

89 Vgl. ebenda.

90 Vgl. GUTHMÜLLER 1986, S. 110.

91 Vgl. ebenda, S. 108-109 und S. 110.

92 Ebenda, S. 111.

93 An dieser Stelle sei kurz auf eine weitere deutsche Ausgabe Jörg Wickrams verwiesen, die zwar nicht im Kontext des emblematischen Typus' zu betrachten ist, auf die aber in folgenden Kapiteln Bezug genommen wird.

Jörg Wickram (1500-1562) fertigt 1545 in Mainz, rekurrend auf die mittelhochdeutsche Ovidnachdichtung des Albert von Halberstadt von 1210, die erste deutsche Übersetzung. Gleichzeitig gibt Ivo Schöffler damit den ersten Druck der *Metamorphosen* in Deutschland heraus (Vgl. BLATTNER 1998, S. 15.). Jeder Fabel wird eine kurze Inhaltsangabe in Reimen vorangestellt, nach der Geschichte folgt eine christlich-moralische Auslegung des katholischen Reformtheologen Loricus mit Anspielungen auf zeitgenössische Ketzerei, Laster und Hofleben (Vgl. ebenda, S. 120.). Ein besserer Ovid auf Deutsch sei Jahrzehnte nach Wickram nicht veröffentlicht worden, so Neumann (Vgl. NEUMANN 1954, S. 387.). Wickram fertigt für diese Ausgabe ebenfalls 47 Holzschnitte (Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 36, Kap. 2.2.2.2., S. 64, Kap. 2.2.2.3., S. 70, 72-73, Kap. 2.2.2.4., S. 74, Kap. 2.2.2.5., S. 77.).

94 Vgl. Kap. 2.2.2.1., S. 60, Kap. 2.2.2.2., S. 66, Kap. 2.2.2.3., S. 71, Kap. 2.2.2.4., S. 74, Kap. 2.2.2.5., S. 77.

ziehen⁹⁵. In Arnheim wird 1607 das Werk *P. Ovid. Nasonis XV Metamorphoseon Librorum figurae elegantissimae [...]* a Crispiano Passaeo [...] autore Guilhelmo Salsmanno herausgegeben. In den seltensten Fällen moralisiert der Autor die Fabeln. In der Einleitung wird die Kürze des Textes mit den vorangegangenen, ausführlichen Kommentaren und Auslegungen anderer Autoren begründet, sodass dies laut Verfasser nicht mehr von Nöten sei.⁹⁶ Crispine de Passe (1564-1637) schmückt die Ausgabe mit 134 Illustrationen.⁹⁷

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts erscheinen immer weniger christlich ausgelegte Kommentare. Die Gegenreformatoren verurteilen diese Art der Auslegung, in der die Mythen christlich allegorisiert werden. Diese Variante der Deutung gerät in Verruf, bis das Tridentiner Konzil sie endgültig verbietet. Allerdings stirbt diese Auslegungsvariante nicht aus, denn 1570 erscheint die christlich allegorisierte Fassung *Silva allegoriarum totius sacrae scripturae* des Spaniers Jerónimo Lloret. Auch scheint sich diese Form der Deutung bis ins 18. Jahrhundert behauptet zu haben, denn bis dahin wird sie kritisiert.⁹⁸

2.1.2.5 Übersetzungen und Kommentare in den Niederlanden

Hans de Laet gibt 1552 in Antwerpen erstmals die komplette *Metamorphosen*-Ausgabe *Metamorphosis dat is de Herscheppinge, Beschreven door den vermaerden Poëet Ovidius Naso* des Johannes Florianus in Volkssprache, ohne Kommentar und zunächst ohne Illustrationen heraus.⁹⁹ Es handelt sich um eine für die Zeit relativ exakte Wiedergabe in Prosa¹⁰⁰, die sich zunehmender Beliebtheit erfreut. Besonders zwischen 1580 und 1620 werden viele Editionen herausgegeben.¹⁰¹ Seit 1566 erscheinen sie nur noch mit Illustrationen Solis' und Antonio Tempesta (1555-1630).¹⁰² In der Vorrede

95 Vgl. *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseos, Argumentis Brevioribus ex Luctatio Grammatico collectis expositae [...]*, Antwerpen 1591, Ad Lectorem, S. 5. Zitiert nach: SLUIJTER 19986, S. 309.

96 Vgl. *P. Ovid. Nasonis XV Metamorphoseon Librorum figurae [...]*, a Crispiano Passaeo [...] autore Guilhelmo Salsmanno, Arnheim 1607, fol. 2r. Zitiert nach SLUIJTER 1986, S. 309.

97 Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 38, Kap. 2.1.3.2., S. 40, Kap. 2.2.1.2., S. 52.

98 Vgl. BLÄNSDORF 1995, S. 30 und ebenda, Anm. 31.

99 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 310.

100 Hierbei ist anzumerken, dass VAN ELDERE 1992, S. 141 die Ungenauigkeit bzgl. der Textwiedergabe von Seiten Florianus' bemängelt.

101 Vgl. SLUIJTER 1990, S. 3.

102 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 310.

betitelt Florianus sein Werk als Quelle vieler nützlicher Weisheiten, die zur Tugend anspornen, und betont auch, dass Schriften, Gemälde, Skulpturen und Rhetorik ohne die Kenntnis dieser Schriften nicht zu verstehen seien.¹⁰³ Diese Übersetzung wird bis Mitte des 17. Jahrhunderts aufgelegt.¹⁰⁴

1604 fügt Karel van Mander seinem *Schilder-Boek* die humanistische Erklärung *Wtlegghingh op den Metamorphosis* hinzu. Es handelt sich um die erste Auslegung der *Metamorphosen* in niederländischer Sprache ohne Illustrationen. Er verwirft die christliche Deutung heidnischer Fabeln mit der Begründung: „[...] want dese dingen hebben gheen overeencomste noch ghemeenschap: Den Poet kende Christum doch niet [...]“¹⁰⁵ Mit den Worten „Alles streckende tot voordering des vromen en eerlijcken borgherlijcken wandels [...]“¹⁰⁶ benennt er die Funktion seines Werkes und macht auf die Zielgruppe aufmerksam „[...] Seer dienstlich den Schilders, Dichters, en Constbeminders, oock yghelijck tot leering bij een gebracht en gheraemt.“¹⁰⁷ Sluijter erwähnt, dass Van Manders Erklärungen auf den mythografischen Handbüchern des 16. Jahrhunderts basieren und dass sie historischer, naturwissenschaftlicher und moralisierender Art seien, wobei der Schwerpunkt auf Letztgenannter liege.¹⁰⁸ Die Auslegungen erscheinen auch getrennt vom *Schilder-Boek*¹⁰⁹ und werden die einzigen kompletten Interpretationen in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts bleiben.

2.1.2.6. Französische Ausgaben im 17. Jahrhundert

1614 wird in Paris die französische Übersetzung *Les Métamorphoses d'Ovide traduites en Prose Francoise [...] Avec XV Discours contenant l'explication moralé des Fables* Nicolas Renouards herausgegeben. Der Autor ist der Ansicht, hinter den Verwandlun-

103 Vgl. Johannes Florianus, *Metamorphosis dat is, Die Herscheppinge oft veranderinge [...] overgheset in onse duytsche tale*, Amsterdam 1588, Vorrede, A iiii. Zitiert nach SLUIJTER 1986, S. 310.

104 SLUIJTER 1989, S. 115.

105 MANDER 1611, Voor-reden, 5. Übersetzung: „[...] denn diese Dinge haben weder Übereinkunft noch Gemeinsamkeit: Denn der Dichter kannte das Christentum doch nicht [...]“

106 Ebenda, Titelblatt. Übersetzung: „Alles dient zur Förderung des frommen und ehrlichen bürgerlichen Wandels [...]“

107 Ebenda. Übersetzung: „[...] Sehr nützlich den Malern, Dichtern und Kunstliebhabern, auch für die Belehrung eines jeden gedacht und veranschlagt.“

108 Vgl. SLUIJTER 1981, S. 55.

109 Vgl. JONGH 1993, S. 17.

gen befinde sich ein großer Schatz an Weisheit. Er stellt Verbindungen zu Philosophen wie Plato, Pythagoras, Heraklit und anderen her und versucht, die Geschichten mit historischen Fakten zu rechtfertigen.¹¹⁰ Zu diesem Text werden bei L'Angelier 1619 in Paris 136 Kupferstiche von verschiedenen Künstlern gefertigt.¹¹¹

Pierre du Ryers Übersetzung *Les Métamorphoses d'Ovide en Latin et Francois: Avec de Nouvelles Explications [...]* löst 1660 das Werk des Renouard ab. Die Mythen werden politisch, sozial und moralisch gedeutet. 1677 erscheint diese Ausgabe reich illustriert in Brüssel, und 1744 wird sie zum letzten Mal herausgegeben.¹¹²

Die Ausgabe *Les Metamorphose d'Ovide en rondeaux* des Isaac de Benserade aus dem Jahre 1676 ist nach dem Typus der *La Métamorphose d'Ovide figurée* aufgebaut. „Der Text von Isaac de Benserade paraphrasiert, kommentiert und moralisiert die Geschichten der *Metamorphosen*.“¹¹³ Diese Ausgabe wird von 226 Kupferstichen Jean Lepautres (1618-1682), Sébastien Leclercs (1637-1714) und François Chauveaus (1613-1676) geschmückt.¹¹⁴

Abbé Antoine Banier fügt seiner 1732 in Amsterdam bei Wetstein und Smith herausgegeben Übersetzung *Les Métamorphoses d'Ovide en Latin, traduites en François avec des Remarques et des Explications Historiques* historische Auslegungen hinzu. Unter Leitung von Bernard Picart wird dieses Werk illustriert. Bis auf einige Stiche, die neu gefertigt werden, handelt es sich um Kopien des Brüsseler Zyklus von 1677. Die Übertragung Baniers wird nochmals für eine mit 139 Kupferstichen reich illustrierte Ausgabe aus den Jahren 1767 – 1771 benutzt.¹¹⁵

110 Vgl. ALLEN 1970, S. 195-197.

111 Vgl. Kap. 2.1.3.2., S. 40, Kap. 2.2.2.2., S. 67.

112 Vgl. ALLEN 1970, S. 197-198.

Vgl. Kap. 2.2.1.3., S. 52-55, Kap. 2.2.2.3., S. 72, 73, Kap. 2.2.2.4., S. 74, 75, Kap. 2.2.2.5., S. 79.

113 KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 70.

114 Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 38, Kap. 2.1.3.2., S. 40.

115 Vgl. KAT RUDOLSTADT 1999, S. 39-42.

Vgl. Kap. 2.2.1.4., S. 56-58, Kap. 2.1.3.2., S. 41, Kap. 2.2.2.1., S. 61, Kap. 2.2.2.3., S. 72, 73, Kap. 2.2.2.4., S. 75, Kap. 2.2.2.5., S. 78.

2.1.2.7. Der Wandel vom 17. zum 18. Jahrhundert

Joachim von Sandraert gibt 1683 eine erklärende *Metamorphosen*-Übersetzung als Anhang seines theoretischen Hauptwerkes *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste:...* heraus. Sie basiert auf der Vorlage Van Manders und benennt die *Metamorphosen* in der Einleitung als „Mahler-Bibel“. Erst 1698 wird sie illustriert herausgegeben und mit einer exakten Angabe der Textstelle unter der bildlichen Darstellung komplettiert. Es handelt sich um 55 Kupferstiche zu den ersten sieben Büchern, die der Neffe Johann Jakob von Sandraert (1655-1698) entwirft.¹¹⁶ Der erhoffte Sinn dieses „anatomisch zerlegten Ovids“¹¹⁷ liegt für Sandraert in dem Gewinn der ikonographischen Funktion für spätere Künstler.¹¹⁸ Mit Sandraert und im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert vollzieht sich ein Wandel: Der *Metamorphosen*-Text wird stark reduziert und entwickelt sich zur akademischen Pflichtlektüre für Künstler.¹¹⁹

Die Literatur beschäftigt sich hauptsächlich mit Kommentaren und Übersetzungen der *Metamorphosen* aus Italien, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland. In diesen Ländern entstehen die einflussreichsten Werke, an denen sich die Literaten der übrigen Länder orientieren.¹²⁰

116 Vgl. KAT RUDOLSTADT 1999, S. 51-52.

Vgl. Kap. 2.2.2.1., S. 61, Kap. 2.2.2.3., S. 72, Kap. 2.2.2.4., S. 75, Kap. 2.2.2.5., S. 78.

117 KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 76.

118 Vgl. ebenda, S. 71, 76.

119 Vgl. KRÄUBIG 1998, S. 11.

120 Der Vollständigkeit halber seien im Folgenden einige Beispiele aus England und Spanien angeführt. In England beruft man sich zum Teil auf Bersuire. So handhabt es beispielsweise Caxton in seiner Ausgabe von 1480 (Vgl. RICK 1915, S. 23-25.). Arthur Golding gibt 1584 alle 15 Bücher der *Metamorphosen* unter dem Titel *The XV bookes of P. Ovidius Naso, entitled Metamorphoses, a work very pleasant and delectable* als erster Autor in englischer Sprache heraus. In seinen einleitenden Worten erwähnt Golding auch moralisierende Elemente (Vgl. ebenda, S. 35.). 1632 erscheint die *Metamorphosen*-Übersetzung George Sandys' unter dem Titel *Ovid's Metamorphosis Englished, Mythologized, and Represented in Figures in Oxford*. In der Vorrede rechtfertigt Sandys sein Werk mit der Suche nach den Geheimnissen der ganzen Philosophie. Ein moralisierender Kommentar folgt nach der Übersetzung eines jeden Buches. Das Werk ist in Versen geschrieben und von Passagen anderer Werke Ovids und weiterer antiker Autoren unterbrochen (Vgl. ALLEN 1970, S. 186-195.). Für diese Übersetzung fertigen Franz Cleyn (1582-1658) und Salomon Savrij (1594-1665) Radierungen mit mehreren Szenen auf einem Blatt (Vgl. Kap. 2.2.2.2., S. 68.).

Die vorangegangenen Ausführungen lassen erkennen, dass seit Anfang des 18. Jahrhunderts kaum neue Übersetzungen oder Kommentare geschaffen werden, stattdessen rezipiert man stärker die älteren Vorlagen. Horn nennt in diesem Zusammenhang einige Ovid-Ausgaben, die zwischen 1652 und 1726 in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und England herausgegeben werden.¹²¹

2.1.2.8. Der Stellenwert der *Metamorphosen* für die Künstler

Sind die vorgestellten Kommentare zum Teil sehr unterschiedlich, so betonen jedoch viele der Autoren den großen Stellenwert der *Metamorphosen* als Informationsquelle für Künstler: Schon Mitte des 14. Jahrhunderts wird diese Bedeutung von Bersuire in seiner Einleitung erwähnt.¹²² Auch Florianus gibt auf dem Titelblatt seiner Ausgabe von 1558 die Empfehlung: „Seer ghenuechlijk ende oock profijtelijk voor alle Edele Gheesten, ende Constenaers, als Rhetrosijns, Schilders, Beeltsnijders, Goutsmeden, etc.“¹²³ Crispine de Passe schließt sich 1607 dieser Empfehlung an.¹²⁴ Für Sandraert liegt 1698 der Sinn der *Metamorphosen* im Gewinn der ikonographischen Funktion für spätere Künstler.¹²⁵ Er bezeichnet sie in seiner Einleitung sogar als „Mahler-Bibel“¹²⁶. Auch Volkmann betont in seinem Werk, das zwischen 1768 und 1775 herausgegeben wird, den immer noch hohen Wert der *Metamorphosen* als Inspirationsquelle für Künstler:

„Die ovidischen Fabeln sind einer der wichtigsten Gegenstaende in der Bildhauer und Malerkunst. Ohne deren genaue Kenntniß ist der Kuenstler nicht im Stande die alten nachzuahmen, und der Liebhaber

Auch in Spanien ist ein Interesse an den *Metamorphosen* vorhanden, im 16. und 17. Jahrhundert entstehen einige Übersetzungen (Vgl. SCHEVILL 1913, S. 147.). Zum Beispiel erscheint 1543 die am weitesten verbreitete und einflussreichste volkssprachliche Wiedergabe im 16. Jahrhundert von Jorge de Bustamante, die einer italienischen Paraphrase angelehnt ist (Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 10-11.). 1589 übersetzt Licenciado Pedro Sánchez Viana die *Metamorphosen* in Versform (Vgl. SCHEVILL 1913, S. 148.).

121 Vgl. HORN 2001, S. 185, Anm. 7.

122 Vgl. PANOFKY 1979, S. 362, Anm. 82.

123 Johannes Florianus, *Metamorphosis dat is, Die Herscheppinge oft veranderinge [...] overgheset in onse duytsche tale*, Amsterdam 1588, Titelblatt. Zitiert nach: SLUIJTER 1986, S. 311. Übersetzung: „Sehr nützlich und auch vorteilhaft für alle edlen Geister und Künstler, als auch für Rhetoriker, Maler, Grafiker, Goldschmiede, etc.“

124 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 309.

125 Vgl. ebenda, S. 71, 76.

126 KAT RUDOLSTADT 1999, S. 52.

und Gelehrte kann kein Kenner der Kunstwerke seyn, noch ein hinlaengliches Urtheil ueber die vorkommenden Statuen und Gemälde der alten sowohl als der neuern faellen, wenn er sich diese Fabeln und die damit verknuepfte Goetterlehre nicht genugsam bekannt gemacht hat.¹²⁷

2.1.3. Illustrationsreihen von 1500 bis 1800

2.1.3.1. Verhältnis von Bild und Text

Die ersten textbegleitenden Druckgrafiken hängen stark von ihrem Text ab und sind ohne ihn nicht zu verstehen.¹²⁸

Dazu gehören auch die Illustrationen der venezianischen Ausgabe von 1497, die in unregelmäßiger Abfolge in den Text gesetzt sind.¹²⁹ Dieser Zyklus entsteht ausschließlich auf der Grundlage des übersetzten Textes und basiert nicht auf alten, bekannten Vorlagen.¹³⁰

Auch Wickrams Illustrationen von 1545 sind ohne den literarischen Kontext nicht zu begreifen und erscheinen nicht ohne ihn. Sie bieten keine Informationen, die über den Text hinausgehen, dienen aber dazu, ihn schneller zu erfassen. Jedoch sind die Illustrationen nicht nur Titelminiaturen, da der Künstler häufig mehrere Episoden eines Mythos auf einem Blatt zeigt. Damit ist eine erste Loslösung von Text und Bild zu erkennen und auch eine Abkehr von der optisch begleitenden Illustration erreicht. Sind die Illustrationen in der venezianischen Ausgabe von 1497 noch unregelmäßig in den Text gesetzt, platziert Wickram seine Holzschnitte gleichmäßig.¹³¹

Obwohl sich diese Illustrationen dem Text unterordnen und schlicht und kleinformatig in der Ausführung sind, macht Bickendorf darauf aufmerksam, die kunstgeschichtliche Bedeutung der Ausgaben von 1484 und 1497 sei kaum zu überschätzen, da sie den ikonographischen Grundstock für die Verbildlichung antiker Mythologien bildeten.¹³²

127 Volkmann, Johann Jacob, *Teutsche Academie der Bau- Bildhauer und Maler-Kunst [...]*, Nürnberg 1768/75. Zitiert nach: KAT RUDOLSTADT 1999, S. 54.

128 Vgl. HUBER-REBENICH 1995, S. 53.

129 Vgl. BLATTNER 1998, S. 4, Anm. 16.

130 Vgl. ebenda, S. 200.

131 Vgl. ebenda, S. 171-174.

132 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 18.

Rusconi steht zur Schaffung seiner Illustrationsreihe von 1553 nicht der zu schmückende Text zur Verfügung, sodass er die Übersetzung Bonsignoris als Vorlage benutzt. Aus diesem Grund entstehen zum Teil starke Diskrepanzen zwischen Bild und Text.¹³³ Diese Tatsache verweist darauf, dass sich bis Mitte des 16. Jahrhunderts eine ikonographische Tradition in den illustrierten *Metamorphosen* herausgebildet hat, sodass der Betrachter die Themen leicht identifizieren kann. Gleichzeitig ist diese Lücke zwischen Abbildung und Text fördernd für die Verselbständigung der Grafiken.¹³⁴

Diese Tendenz der Verselbständigung verstärkt sich mit den Illustrationsreihen aus Lyon von 1556 und 1557. Es dominiert hier nicht mehr der Text, der von Abbildungen unterbrochen wird, stattdessen werden Text und Illustration ebenbürtig behandelt. Aneau betont in seiner Ausgabe von 1556 den Wert der Illustration: „[...] pour plus grande euidance, & plaisir a l'œil: que pour facile intelligence & recreation a l'esprit.“¹³⁵ Bickendorf spricht insbesondere von einem veränderten Eindruck der Buchseite bei Salomon: Der Text erscheint als ausführliche Bildunterschrift und die Illustration wird somit aufgewertet.¹³⁶

Parallel zu den *Metamorphosen*-Ausgaben aus Lyon gibt De Jode zwischen 1550 und 1560 in Antwerpen einen Zyklus mit textunabhängigen Darstellungen und einer Verszeile, die auf den literarischen Kontext hinweist, heraus.¹³⁷ Diese Illustrationsreihe markiert den Anfang eines Scheidungsprozesses von Text und Illustration, der um 1600 umfangreiche, autonome Bilderzählungen hervorbringt.¹³⁸

Zu diesen Bilderzählungen zählt die 1606 in Antwerpen bei De Jode herausgegebene Illustrationsreihe *Tempesta* mit 150 Kupferstichen und einreihigen Unterschriften, die nicht mehr sind als ein Titel der jeweils gezeigten Szenen.¹³⁹

133 Vgl. GUTHMÜLLER 1995, S. 68-70.

134 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 21.

135 ANEAU/MAROT 1556, „Preparation“.

136 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 21.

137 Vgl. ebenda.

138 Vgl. ebenda, S. 23.

139 Vgl. Kap. 2.1.3.2., S. 40, Kap. 2.2.1.3., S. 55, Kap. 2.2.2.1., S. 60, Kap. 2.2.2.2., S. 67, Kap. 2.2.2.3., S. 72, Kap. 2.2.2.5., S. 78.

Esthius und Rijkius versehen die zwischen 1585 und 1615 entstanden 52 Kupferstiche Hendrick Goltzius' (1558-1617) mit lateinischen Versen.¹⁴⁰ Sie beinhalten keine Moralisierung oder Auslegungen, sie sind als künstliches Gelehrtenspiel des Autors zu betrachten, der seine Beredsamkeit neben die des bildenden Künstlers setzt.¹⁴¹ Dies ist vor allem der Fall, insofern es sich um Drucke in einer großen Auflage handelt, „[...] wellicht ook om het dikwijls enigszins erotisch getinte karakter van de uitbeeldingen wat te neutraliseren en ze een achtenswaardig aanzien te geven.“¹⁴²

Zur Gattung der Bilderzählung gehört auch das Werk Johann Wilhelm Baur (Anf. 17. Jahrhundert-1640) aus dem Jahre 1640 mit 150 Radierungen, das in Wien herausgegeben wird.¹⁴³

Die Illustrationszyklen Goltzius', Tempesta, De Passes und Baur unterscheiden sich von den älteren Illustrationen durch ihr größeres Format und die Technik des Kupferstichs oder der Radierung. Bickendorf betont, dass die Betrachter dieser Illustrationen bereits mit den Geschichten des Ovid vertraut seien. Für die Künstler stellt sich die neue Aufgabe, für eine bekannte Geschichte Bilder zu schaffen und nicht einen Text zu illustrieren.¹⁴⁴

Die wachsende Bedeutung der Illustrationen macht sich ebenfalls durch ihre steigende Anzahl in den Ausgaben bemerkbar. Fertigt der Illustrator der Ausgabe von 1484 nur 34 Holzschnitte, sind es bei Rusconi 94, bei Salomon 178, und der Illustrator der Pariser Ausgabe von 1676 schafft 226 Kupferstiche.

Die volkssprachlichen Ausgaben werden reich illustriert, die lateinischen Übersetzungen hingegen sehr selten. Guthmüller betont, das illustrierte Buch werde in humanistischen Kreisen als unangemessen empfunden. Die lateinischen Ausgaben dienen eher praktischen Zwecken an Universität und Schule. Die volkssprachlichen Exemplare sind

140 Vgl. Kap. 2.2.1.2., S. 50-53, Kap. 2.2.2.1., S. 60, Kap. 2.2.2.2., S. 67, Kap. 2.2.2.3., S. 72, 73, Kap. 2.2.2.4., S. 75, Kap. 2.2.2.5., S. 78, 79.

141 Vgl. SLUIJTER 1990, S. 17-18.

142 SLUIJTER 1987, S. 229. Übersetzung: „[...] vielleicht um den des Öfteren erotischen Charakter der Abbildungen zu neutralisieren und ihnen ein ehrenhaftes Ansehen zu geben.“

143 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 13.

Vgl. Kap. 2.1.3.2., S. 41, Kap. 2.2.2.1., S. 61, Kap. 2.2.2.3., S. 72, Kap. 2.2.2.5., S. 79.

144 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 23.

unter anderem auch für wohlhabende Bürger bestimmt, für die die Aufmachung eine große Rolle spielt.¹⁴⁵ Der normalen Bevölkerung, die des Lesens nicht mächtig ist, werden die Mythen durch die Illustrierung näher gebracht. So ist zum Beispiel in den Niederlanden die populärste Wiedergabe der *Metamorphosen* die volkssprachliche Erzählung des Florianus ohne Kommentar mit ausführlichen Illustrationen.¹⁴⁶

2.1.3.2. Fortwirkung, Originalität und Qualität

Seit Erfindung des Buchdrucks ist die Zahl der Holzschnitte und Kupferstiche, mit denen die Ausgaben der Verwandlungssagen verziert werden, fast unüberschaubar. Allerdings hält sich die Zahl der eigenständigen Schöpfungen verglichen mit der Gesamtzahl in Grenzen.¹⁴⁷ „Beliebte Serien wurden immer wieder abgedruckt, kopiert oder inspirierten spätere Künstler zu freieren Nachbildungen, so daß jahrzehntelang die gleichen Bildtypen die *Metamorphosen*-Illustration dominierten.“¹⁴⁸ Speziell bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts greifen die Illustratoren auf bewährte Muster zurück. Erst ab 1650 treten vereinzelt neue Bildentwürfe auf, parallel werden beliebte Serien wieder verwendet und kopiert.¹⁴⁹

Huber-Rebenich bezeichnet die beiden frühen Illustrationsreihen von 1484 aus Brügge und 1497 aus Venedig als „die Keimzelle der *Metamorphosen*-Verbildlichung in der europäischen Druckgrafik“¹⁵⁰. Besonders die venezianischen Illustrationen, die wohl von verschiedenen Künstlern gefertigt sind, erfreuen sich einer großen Beliebtheit. Ihre Holzstöcke finden in mehreren Ausgaben Verwendung und bilden die Vorlage für weitere Illustrationsfolgen bis 1553.¹⁵¹ Rusconis Holzschnitte von 1553 gehören hinsichtlich des technischen Könnens zum Besten, was der italienische Holzschnitt um die Mit-

145 Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 182.

146 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 311.

147 Vgl. HUBER-REBENICH 2001, S. 141.

148 Ebenda.

149 Vgl. KAT RUDOLSTADT 1999, S. 37.

150 HUBER-REBENICH 1995, S. 49.

151 Vgl. BLATTNER 1998, S. 198. Blattner listet in ihrem Anhang I, S. 205-210 sämtliche Bucheditionen des 16. Jahrhunderts auf, die von der venezianischen Ovidausgabe 1497 abzuleiten sind und ihre große Nachfolge dokumentieren.

te des Jahrhunderts hervorgebracht hat.¹⁵² Mit den Holzschnitten Francos, die Anguillaras Ausgabe von 1561 schmücken, ist die Produktion des ursprünglichen Holzschnittes erschöpft. Was jetzt noch erscheint, geht fast immer auf die Illustrationen Salomons zurück.¹⁵³

Diese Holzschnitte Salomons von 1557 entwickeln sich zu den am häufigsten kopierten Illustrationen, an denen sich selbst noch Künstler aus dem 18. Jahrhundert orientieren. Virgil Solis fertigt exakt spiegelverkehrte Kopien an. Einen Eindruck der großen Popularität Salomons bietet der Stammbaum Sluijters (Abb. 391), der den Einfluss des Franzosen und seines Kopisten Solis in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts schematisch darstellt.

Auch Tempestras Illustrationen von 1606 gelten in Frankreich und den Niederlanden lange als klassisches Vorbild.¹⁵⁴

Neben diesen eigenständigen Illustrationsreihen gibt es solche, die sich für die Gestaltung ihrer Reihe nur an anderen Grafiken orientieren. Dazu gehört Crispine de Passes Folge von 1607, die nur zum geringen Teil auf eigenen Entwürfen beruht. Die Mehrzahl der Blätter sind Reproduktionen, deren Vorlagen von Tizian bis Maerten de Vos und Goltzius reichen.¹⁵⁵ Auch der Mangel an künstlerischer Eigenständigkeit der Ausgabe, die bei L'Angelier 1619 in Paris herausgegeben wird, ist kein Hinderungsgrund, den Zyklus bis in das 18. Jahrhundert wieder zu verwenden.¹⁵⁶

Bis ins 18. Jahrhundert wird die Illustrationsreihe Bours von 1640 in vier verschiedenen Ausgaben neu aufgelegt.¹⁵⁷ Henkel bezeichnet die Ausgabe als eine der interessantesten des Barock, die sich besonders durch die Dramatik, die Expressivität und den drastischen Realismus auszeichnet.¹⁵⁸

152 Vgl. GUTHMÜLLER 1995, S. 60.

153 Vgl. HENKEL 1926/27, S. 87.

154 Vgl. ebenda, S. 100.

155 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 29.

156 Vgl. HUBER-REBENICH 2001, S. 160. Huber-Rebenich macht darauf aufmerksam, dass die Künstler die Illustrationen Van der Borchts, Solis', De Passes und Francos als Vorlage verwenden (Vgl. ebenda, S. 154-156.).

157 Vgl. BORRIES 1986, S. 141.

158 Vgl. HENKEL 1926/27, S. 128-131.

Moog-Grünewald betitelt die Pariser Ausgabe von 1676 mit 226 Kupferstichen Lepautres, Leclercs und Chauveaus als „eines der herausragenden illustrierten *Metamorphosen*-Bücher des XVII. Jahrhunderts“¹⁵⁹. Für Huber-Rebenich ist die Pariser Ausgabe von 1767/71 „die letzte erwähnenswerte illustrierte *Metamorphosen*-Ausgabe des 18. Jahrhunderts“¹⁶⁰.

Im 19. Jahrhundert verringert sich die Produktion der textbegleitenden Ovid-Illustration. Es werden weder bewährte Serien reproduziert, noch entsteht nennenswertes Neues.¹⁶¹

Resümee

Bis Ende des 15. Jahrhunderts werden die *Metamorphosen* christlich-moralisch und nach historischen, naturwissenschaftlichen und enzyklopädischen Aspekten ausgelegt. Die bedeutendsten Werke dieser Zeit sind der *Ovide Moralisé* und die Werke des Bonsignori und des Bersuire, die noch bis ins 16. Jahrhundert wirken. Bonsignoris und Bersuires Ausgaben bilden die Grundlage für die erste italienische und französische Ausgabe 1484 und 1497.

Mit Regius' lateinischen Ausführungen von 1493 werden die *Metamorphosen* erstmals im humanistischen Sinn und nicht nach der christlichen Moralvorstellung gedeutet. Der Autor verfolgt das Ziel, die *Metamorphosen* in ihrer ursprünglichen Form und als Enzyklopädie des antiken Wissens wiedererstehen zu lassen. Gleichzeitig wird durch sie ein Modell für die Lebensführung und ein Lehrbuch der Moral, das für eine gebildete Bevölkerungsschicht bestimmt ist, erstellt. Dolce und Dell' Anguillara setzen diese Entwicklung fort. Die *Metamorphosen* dienen nun auch der Unterhaltung des Lesers. Parallel laufen volkssprachliche und lateinische Übersetzungen nebeneinander her, vereinzelt werden die Geschichten Ovids noch christlich gedeutet.

Mit *La Métamorphose d' Ovide figurée* tritt der bildlich-literarische Typus auf, dessen Seitenaufbau einem Emblem ähnelt. Der knappe Text referiert den Inhalt und legt ihn nicht aus. In den folgenden Jahren findet er weite Verbreitung.

159 MOOG-GRÜNEWALD 1995, S. 225.

160 Vgl. KAT RUDOLSTADT 1999, S. 42.

161 Vgl. ebenda.

Florianus verfasst 1552 die erste und später sehr oft verwendete *Metamorphosen*-Übersetzung in holländischer Sprache. Mit Van Manders „Schilder-Boek“ wird 1604 in den Niederlanden ein humanistischer Kommentar herausgegeben, der die Mythen moralisch deutet und ihnen den Sinn der Erziehung der Bürger beimisst.

Im Frankreich des 17. Jahrhunderts werden zu den *Metamorphosen* philosophische Verbindungen geschaffen und soziale und zeitgenössische Aspekte angesprochen.

An der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert vollzieht sich ein Wandel: Der Text wird stark gekürzt, er entwickelt sich zur akademischen Pflichtlektüre. Die letzte große illustrierte Ovid-Ausgabe erscheint in Paris 1767/71. Ende des Jahrhunderts lässt die Vorliebe für Ovids Verwandlungsgeschichten im Zusammenhang mit einem neuen Interesse für realitätsnahe, kritische Themen, die meist der Gegenwart entstammen oder in Historienbildern den tragischen Helden in den Vordergrund stellen, nach.

Die große Bedeutung der *Metamorphosen*-Ausgaben für die Künstler wird von den Autoren vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert stets erkannt.

Die Illustrationsreihen von 1484 und 1497 sind für ein knappes halbes Jahrhundert wegweisend. Allerdings sind sie dem Text untergeordnet. Mit Rusconi, der 1553 seine Illustrationen in Bezug auf eine ältere Textquelle fertigt, beginnt ein Scheidungsprozess der Illustrationen von ihrem literarischen Kontext. Aneau betont 1556 erstmals den hohen Wert der Illustration im Vergleich zum Text. Bei Salomon werden die Holzschnitte gleichrangig mit dem Text behandelt, und die Anzahl der Darstellungen erhöht sich. Diese Kompositionen werden richtungweisend für die meisten späteren Künstler in Europa. An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entsteht mit Tempesta, Goltzius, De Passe und Baur parallel der Typus der autonomen Bilderzählung als umfangreiche Folge. Die Illustrationen werden entweder von knappen Versen begleitet oder erscheinen ohne Text. Diese Entwicklung ersetzt nicht die Tradition, Bild und Text miteinander zu kombinieren. Beide Richtungen laufen nebeneinander her. Die Illustrationen verlieren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, abgesehen von einigen Ausnahmen, ihre Eigenständigkeit, es entstehen viele Kopien älterer Werke. 1767/71 entsteht die letzte erwähnenswerte Illustrationsreihe in Paris.

Exkurs: Mittelalterliche Buchmalerei

In Unterkapitel 2.1.1.3. wurden die Buchmalereien, die die *Metamorphosen*-Ausgaben im Mittelalter schmücken, angesprochen. Um einen Eindruck dieser Buchmalereien des Merkur- und Argus-Mythos' zu gewinnen, die bereits einige Besonderheiten der textbegleitenden Druckgrafik vorwegnehmen, werden in diesem Exkurs drei Beispiele des 14. Jahrhunderts vorgestellt.

Lord bezeichnet eine Abschrift, die etwa zwischen 1315/25 entsteht¹⁶², als „the ancestor of all surviving illustrated *Ovide Moralisé* manuscripts“¹⁶³. Dieses Werk wird von 453 Miniaturen geschmückt. Sie sind auf 54 Bücher verteilt und werden von einem zweireihigen Text begleitet. Der Künstler wählt für die Merkur- und Argus-Geschichte die Episode des Flötenspiels (Abb. 361).¹⁶⁴ Er setzt Merkur an den linken Bildrand, stattet ihn mit Krone und gegürtetem Gewand aus und lässt ihn die Flöte spielen und den Hirtenstab halten. Der ältere, bärtige Argus sitzt auf einem Felsen und hebt offenbar zum Gruß den rechten Arm. Viele Augen übersäen seinen Kopf, bekleidet ist er mit einem Gewand, das einer Mönchskutte ähnelt. Zwischen den beiden Hauptpersonen grast die zur Kuh verwandelte Io. Die Personen agieren vor einem Hintergrund, der sich aus Kästchen und Rauten zusammensetzt.

Ein weiteres Manuskript, das etwa aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts stammt¹⁶⁵, wird von 302 noch erhaltenen Bildern in 32 Büchern illustriert und von einem dreireihigen Text begleitet.¹⁶⁶ Auch hier wählt der Illustrator für den Argus-Mythos die Szene des Flötenspiels, und die Personen ähneln der vorherigen Darstellung (Abb. 362). Allerdings zeigt der Künstler Argus bereits schlafend und Merkur ohne die Krone. Erneut ist die Szene vor einen neutralen Hintergrund gesetzt.

Auf beiden Blättern ist Merkur nicht, wie es später der Fall sein wird, mit seinen Attri-

162 Es handelt sich um die Abschrift Rouen, Bibliothèque Municipale MS 0.4.

163 LORD 1975, S. 162.

164 Leider standen keine weiteren Abbildungen aus dieser und den folgenden Ausgaben zur Verfügung, sodass es nicht möglich ist, zu sagen, ob sich unter den Illustrationen noch weitere Darstellungen zum Merkur- und Argus-Mythos befinden.

165 Es handelt sich um das Manuskript Paris, Bibliothèque de l' Arsenal MS 5069.

166 Vgl. LORD 1975, S. 163.

buten Flügelhut, Flügelschuhen und Zauberstab ausgestattet, auch das Schwert hat er nicht zur Hand. Die Krone, die Merkur auf dem ersten Blatt trägt, ist so zu erklären, dass Illustratoren der *Ovide Moralisés* die mythologischen Figuren öfter als „kings, nuns and other contemporary figures of exemplary virtue“¹⁶⁷ darstellen. Identifizierbar ist die Szene auf beiden Blättern nur durch den mit Augen übersäten Arguskopf und die Figurenkonstellation.

Nur 57 Buchmalereien schmücken ein Werk aus dem späten 14. Jahrhundert¹⁶⁸, von dem Lord behauptet, es sei „the best-known of the *Ovide Moralisé* manuscripts“¹⁶⁹. Eine Darstellung des Merkur- und Argus-Mythos zeigt erneut das Einschläfern des Wächters (Abb. 363). Beide Personen sind mit kuttenähnlichen Gewändern bekleidet, und der junge Argus ist bereits eingeschlafen. Merkur trägt eine Strumpfhaube und spielt die Sackpfeife. Die zur Kuh verwandelte Io fehlt hier, stattdessen sind den Hauptpersonen Schafe zur Seite gestellt. Auf sämtliche Attribute und Charakteristika, die den Mythos identifizieren ließen, wird verzichtet. Übrig geblieben ist eine mittelalterliche Idylle.¹⁷⁰ Im Gegensatz zu den beiden vorab angesprochenen Buchmalereien setzt der Künstler die Episode des Einschläfern vor einen landschaftlichen Hintergrund, der sich durch zwei Bäume links und rechts auszeichnet.

Einige dieser Details werden auch in den Merkur- und Argus-Illustrationen der textbegleitenden Druckgrafik zu finden sein. Dazu gehört die Episode des Flötenspiels, die Argus bereits eingeschlafen zeigt, ihre Komposition mit einem höher postierten Merkur und die Ausstattung des alten, bärtigen Argus mit vielen Augen auf dem Haupt. Die Wahrscheinlichkeit, dass den Künstlern der textbegleitenden Druckgrafik und auch den Malern und Grafikern des 17. und 18. Jahrhunderts diese Manuskripte möglicherweise als Inspirationsquelle dienen, ist sehr gering.¹⁷¹ Die wenigsten Künstler haben die Möglichkeit, diese Buchmalereien anzusehen, denn es handelt sich um Unikate, von denen es keine Verbreitung wie im Bereich der späteren Drucktechnik gab.

167 LLEWELLYN 1988, S. 157.

168 Es handelt sich um ein Werk aus Lyon, Bibliothèque Municipale MS 742.

169 LORD 1975, S. 169.

170 Vgl. LLEWELLYN 1988, S. 157.

171 Vgl. HUBER-REBENICH 1998, S. 148.

2.2. Illustrationen

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den Illustrationen des Merkur- und Argus-Mythos' der in Kapitel 2.1. vorgestellten *Metamorphosen*-Ausgaben.¹⁷²

Der erste Teil stellt vier bedeutende Illustrationsreihen vor. Dabei gilt Bernard Salomon als der richtungweisende Künstler, der die Prototypen gestaltet und oft kopiert wird. Hendrick Goltzius führt neue und ebenfalls richtungweisende Episoden ein. Die Brüsseler Ausgabe von 1677 und die Pariser Ausgabe von 1767/71 sind Beispiele der oben erwähnten Neuschöpfungen nach 1650 (Kapitel 2.2.1.). Das zweite Unterkapitel widmet sich besonderen Themenkomplexen, die die textbegleitenden Druckgrafiken auszeichnen und die für die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts ebenfalls eine Rolle spielen. Es werden Aspekte wie Episodenauswahl, Erzählstruktur, ikonographische Details, Körpersprache und der Bereich der Landschaft angesprochen. Viele der bereits in Kapitel 2.2.1. erwähnten Themen erfahren so ihre Wiederaufnahme im Gesamtkontext aller Illustrationen (Kapitel 2.2.2.).

Im Anhang befindet sich sowohl ein Abbildungskatalog der eigenständigen Ovid-Illustrationen als auch ihrer Kopien des Merkur- und Argus-Mythos' vom 15. – 18. Jahrhundert aus Italien, den Niederlanden, Frankreich und Deutschland (Vgl. Kat. I).¹⁷³

2.2.1. Fallstudien

2.2.1.1. Bernard Salomon – Die Prototypen

In seiner Illustrationsreihe von 1557 mit 178 Darstellungen zu den *Metamorphosen* widmet Bernard Salomon dem Merkur- und Argus-Mythos vier Holzschnitte (Abb. 15-18).

172 Auf die Einbeziehung der Zwischenepisode Pan und Syrinx wird aufgrund des abgesteckten Themas verzichtet. Sollten Darstellungen auf einem Blatt mit Phasen des Merkur- und Argus-Mythos' gezeigt sein, werden diese nur genannt.

173 Die Auswahl der zu analysierenden Merkur- und Argus-Illustrationen erfolgte anhand folgender Kriterien: Das Material aus den Bildarchiven Jena/Mannheim und die übrigen Illustrationen aus anderen Quellen wurden chronologisch geordnet. Es erfolgte eine Selektion der wegweisenden Grafiken und derjenigen, die einen neuen Typus oder auch eine neue Episode zeigen und keine Kopien vorangegangener Werke sind. Sollte es sich in wenigen Ausnahmefällen bei den gewählten Abbildungen doch um solche Kopien handeln, zeigen diese innovative, erwähnenswerte Varianten der Episoden.

Im mittigen Vordergrund der ersten Illustration versucht Jupiter im weiten Ausfallschritt mit ausladenden Gesten nach Io zu greifen (Abb. 15). Diese reißt vor Schreck ihre Arme hoch, schaut sich nach ihrem Verfolger um und läuft mit wehendem Gewand ins Unterholz der in Nebel verhüllten Waldlandschaft davon. Beide Hauptpersonen sind bekleidet dargestellt. Jupiter trägt seine Krone. Eine kaum erkennbare und zeitlich folgende Nebenszene zeigt im linken Hintergrund die eng umschlungenen Oberkörper Jupiters und Ios im Buschwerk. Die Landschaft nimmt einen großen Anteil der Komposition ein. Im besonderen Maße dominieren die Nebelwolken am Himmel, die die Bedrohlichkeit und Dramatik der Situation im Zusammenhang mit der Darstellung im dichten Wald verstärken.

Der Holzschnitt zeichnet sich vor allem durch die dramatische Bewegung und Gestik der Figuren aus. Die Verfolgungsszene mit den erhobenen Armen beider Figuren und einer sich umschauenden Io entwickelt sich zum gängigen Typus dieser Episode. Salomon ist der erste Künstler, der diesen Moment darstellt und im Hintergrund das umschlungene Paar Jupiter und Io abbildet. Weitere Illustratoren und Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts werden sich darauf beziehen.

In dem zweiten Holzschnitt stellt Salomon nur einen Zeitpunkt der Handlung dar (Abb. 16). Jupiter und seine Gattin unterhalten sich über die bereits in eine Kuh verwandelte Io. Im rechten Bereich der Illustration sitzt der Gott entspannt zurückgelehnt an einem Baum. Er stützt sich mit der einen Hand auf einen Stab, mit dem anderen angewinkelten Arm am Baum ab und schaut nach oben zu Juno. Diese befindet sich auf einer Wolke im Himmel neben ihrem Pfau und hat die Arme weit ausgebreitet. Mit dem rechten Zeigefinger deutet sie auf die Kuh, während sie den Blick auf ihren Gatten gerichtet hat. Durch die erhöhte Positionierung wird ihre Überlegenheit angedeutet. Io wird von hinten dargestellt und komplettiert im linken Bereich des Blattes die ausgewogene Komposition in Form eines Dreiecks. Erneut bildet ein von Nebelschwaden umgebener Wald das landschaftliche Ambiente. Im Gegensatz zur ersten Illustration sind die Hauptpersonen hier nahezu unbekleidet dargestellt. Jupiters Unterkörper und Junos Schoß werden nur von einem Tuch verdeckt. Beide Gottheiten tragen die Krone.

Mit der am Himmel gestikulierenden Juno und dem entspannt am Baum lehrenden Jupiter entwickelt sich der übliche Kompositionstypus für diese Episode, den spätere Il-

lustratoren und Maler wieder aufgreifen. Auch die Darstellung der unbekleideten Götter wird Vorbild für spätere Künstler sein.

Die dritte Illustration stellt mit Merkur, der Argus mit der Flöte einschläfert, erneut nur einen Zeitpunkt aus dem Mythos auf einem Blatt dar (Abb. 17). Den etwas nach rechts versetzten Mittelpunkt bildet ein Baum, an dem Argus, der auf einem Felsen sitzt, lehnt. Der alte Wächter ist bereits durch das Flötenspiel eingeschlafen. Er hält seinen Hirtenstab in der linken Hand und stützt seinen Kopf auf dem anderen angewinkelten Arm ab, der auf einem Ast des Baumes abgelegt ist. Zu seinen Füßen weilt ein Hund. Salomon stattet Argus am Kopf mit mehreren Augen aus. Der Götterbote sitzt vorgebeugt links von Argus ebenfalls auf einem Felsen und spielt auf der Blockflöte. Auch er ist mit einem Hirtenstab ausgestattet; Flügelhut, Flügelschuhe und Zauberstab, der neben ihm am Felsen lehnt, komplettieren sein Erscheinungsbild. Beide Figuren sind in eine kittelartige Robe gehüllt. Io weidet im rechten Mittelgrund in einer hügeligen Landschaft, weitere Artgenossen und Ziegen sind im Hintergrund verteilt.

Bemerkenswert sind hier die erneute Komposition in Form eines Dreiecks, deren höchster Punkt der Baum bildet, und die Detailfreude des Künstlers hinsichtlich Flora und Fauna.

Die Darstellung des am Baum lehrenden schlafenden Argus, der den Kopf abstützt, während der junge Merkur die Flöte spielt, wird oft wieder verwendet. Dieser Typus kommt in fast allen Illustrationen vor. Die Art der Bekleidung der Figuren ist ebenfalls in weiteren Werken dieser Episode wieder zu finden.

Der letzte Holzschnitt der Reihe vereinigt mehrere Episoden des Mythos' auf einem Blatt (Abb. 18). Im rechten Vordergrund steht Merkur, der Argus gerade mit dem Schwert, das er noch in der linken Hand hält, getötet hat. Den abgeschlagenen Kopf hält er demonstrativ in die Höhe. Erneut trägt er den Flügelhut und ist mit einem antik anmutenden Gewand bekleidet. Der Leichnam des Wächters liegt links hinter Merkur am Boden, im rechten Mittelgrund flieht Io. Juno kniet im linken Hintergrund der Komposition und schmückt den Schweif ihres Pfaus mit den Argusaugen. Die Landschaft ist sehr karg dargestellt und passt sich der bedrückenden Hauptszene an. Die Kompositionslinie, die die Verlängerung des Leichnams bildet, und die Linie von Juno zu Io verweisen den Betrachter auf das abgeschlagene Argushaupt und geben der Haupthandlung besonderes Gewicht.

Dieser Holzschnitt stellt erstmals in einer Ovid-Illustration zur Merkur- und Argus-Geschichte mit Hilfe der Bildgründe Zeit dar. So findet die im Hintergrund gezeigte Szene in der Chronologie später statt als die im Mittelgrund und diese wiederum später als die Szene im Vordergrund.

Die Hauptszene, die Merkur zeigt, der das abgeschlagene Argushaupt präsentiert, ist in späteren Werken selten zu finden, aber der Typus der knienden Juno kommt auch in weiteren Darstellungen vor. Von nun an wählen die Künstler häufiger im Ausmaß kleinere Szenen für den Hintergrund, die in der Chronologie der Geschichte später folgen.

Diese vier Holzschnitte beschreiben mit ihren gewählten Momenten umfassend die Geschichte von Merkur und Argus. Dem Betrachter werden die Vorgeschichte, die Haupt-handlung und das blutige Ende präsentiert. Die Illustrationen zeichnen sich durch ausgewogene Kompositionen, ausdrucksvolle Gesten und die besondere Gestaltung der Figuren hinsichtlich Körperhaltung, Bekleidung und Ausstattung mit Attributen aus. Auch die Hinzufügung weiterer Szenen im Hintergrund und die besondere Behandlung der Landschaft, die den Inhalt reflektiert, sind als Besonderheiten zu nennen. Diese Merkmale sind es, die zeitgenössische und spätere Künstler und Kunsthandwerker¹⁷⁴ in ganz Europa dazu bewegen, die Holzschnitte Salomons zu kopieren. Damit entwickeln sich diese vier Illustrationen zu den Prototypen des Merkur- und Argus-Mythos' in den Ovid-Illustrationen.

Schon 1563 fertigt Virgil Solis eine Illustrationsreihe, die spiegelverkehrte Kopien nach Salomon sind (Abb. 19-22). Sluijter schreibt: „In de Nederlanden zou dat het meest uitgegeven type Metamorfofen worden.“¹⁷⁵ Auch in Italien schöpfen die Künstler aus

174 Vgl. STANDEN 1957, S. 166.

175 SLUIJTER 1986, S. 310. Übersetzung: „In den Niederlanden wird dies der am häufigsten herausgegebene Typus der *Metamorphosen* werden.“ In diesem Zusammenhang sei auf den Stammbaum Sluijters verwiesen, der schematisch den Einfluss Salomons auf die in den Niederlanden erschienenen Ovid-Illustrationen und andere *Metamorphosen*-Reihen darstellt. Dort werden Ausgaben von 1588, 1599, 1609 und 1621 aufgelistet, die in Amsterdam mit Virgil Solis Kopien herausgegeben werden, in Antwerpen zählt Sluijter Ausgaben von 1566, 1595, 1608, 1615, 1619, 1631 und 1650, in Rotterdam 1615 und 1635 auf, die mit Salomon-Kopien erscheinen (Vgl. Abb. 391).

den Illustrationen des Salomon.¹⁷⁶ Viele der im Katalog I a) zusammengestellten Illustrationen lassen auf den ersten Blick deutlich den Einfluss Salomons spüren.¹⁷⁷

2.2.1.2. Hendrick Goltzius – Neue Details und Episoden

Hendrick Goltzius' 52 großformatige Kupferstiche zu den *Metamorphosen* werden in drei Etappen, 1589, 1590 und 1615, veröffentlicht. Nicht alle Entwürfe sticht Goltzius selbst, teilweise realisieren sie Künstler aus seinem näheren Umkreis.¹⁷⁸ Die Reihe war ursprünglich wesentlich größer konzipiert, da die Serie nur die ersten vier der 15 Bücher illustriert. Lenihan vermutet, Van Mander habe beabsichtigt, diese Serie im Zusammenhang mit seinem *Schilder-Boek* abzdrukken, der Plan sei aber nie realisiert worden.¹⁷⁹

Der Merkur- und Argus-Geschichte widmet Goltzius drei Illustrationen (Abb. 31-33).

In der ersten Darstellung setzt der Künstler Jupiter und Io rechts in das von Wolken umhüllte dunkle Unterholz (Abb. 31). Der Gott sitzt breitbeinig auf einem Felsen und hält die verängstigte Io an einem Bein und in der Taille fest, sodass die Muskeln an seinen Armen deutlich sichtbar sind. Io versucht verzweifelt zu fliehen und hat beide Arme zur Seite ausgestreckt. Zu den Füßen des Gottes ist ein das Geschehen interessiert beobachtende Adler platziert. Beide Hauptpersonen sind nur mit einem um die Hüften geschlungenen Umhang bekleidet. Im linken Hintergrund erspäht der Betrachter durch eine Lücke in den Nebelwolken eine zeitlich später folgende Szene. Sie zeigt den von hinten dargestellten Jupiter, der gerade Juno, die im Himmel von ihren beiden Pfauen umgeben ist, die zur Kuh verwandelte Io zum Geschenk macht. Beide Gottheiten sind dort an ihren Kronen zu erkennen.

Die Szene zeichnet sich durch die dramatische Gestik beider Personen und die Körperbehandlung Jupiters aus. Goltzius bevorzugt in seinen Illustrationen für die Darstellungen von Göttern oft die klassische Nacktheit.¹⁸⁰ Dies ist auch hier festzustellen.

176 Vgl. HENKEL 1926/27, S. 81.

177 Vgl. die Illustrationen Cocks (Abb. 14), Micyllus' (Abb. 23-26), Van der Borchts (Abb. 27-30), Tempesta (Abb. 34), De Passes (Abb. 35-37), Paris 1619 (Abb. 38), Klein-Saverijs (Abb. 41), die Illustrationen der Pariser Ausgabe von 1676 (Abb. 42) und die der Brüsseler Ausgabe von 1677 (Abb. 43-46). Vgl. auch Katalog I b.

178 Vgl. SLUIJTER 1990, S. 4.

179 Vgl. LENIHAN 1992, S. 27.

180 Vgl. SLUIJTER 1990, S.14.

Erstmals ist Jupiter in den Ovid-Illustrationen der Adler als Attribut zugeordnet. Der gewählte Zeitpunkt der Hauptszene ist unter den Illustrationen einzigartig, wird allerdings später von einigen Malern und Zeichnern wieder aufgegriffen.

Der zweite Kupferstich zeigt mit dem Flötenspiel Merkurs eine von den Illustratoren bereits öfter gewählte Episode (Abb. 32). Der Götterbote, mit einem Umhang, Gewand und Hirtenhut bekleidet, sitzt im linken Teil der Komposition auf einem Felsen und musiziert auf einer Blockflöte. Der Zauberstab, der neben dem liegenden Schwert am Felsen lehnt, charakterisiert ihn ebenfalls als Götterboten. Argus sitzt ihm etwas niedriger postiert entspannt gegenüber. Bekleidet ist der Wächter Ios mit einer kittelartigen Robe und einer Kopfbedeckung. Er hebt sein unbärtiges Haupt, das sich durch eine markante Hakennase und einige Augen auszeichnet, und lauscht aufmerksam dem Flötenspiel. Argus ist hier jünger dargestellt als in der Illustration Salomons. Zu Argus' Seite liegt ein Hund. Zwischen den beiden Personen wird die zur Kuh verwandelte Io schräg von vorn dargestellt. Die gesamte Szene ist von Bäumen gerahmt, im linken Mittelgrund weiden Schafe, und hinter Io ist eine Waldlichtung zu erkennen.

Nur der am Felsen lehrende Zauberstab und das Motiv des Hundes erinnern noch an Salomon.¹⁸¹ Es dominiert die für diese Szene typische Komposition in Form eines Dreiecks, dessen obere Spitze hier allerdings der Kopf Merkurs bildet. Auf diese Weise wird auf die Überlegenheit des Götterboten hingewiesen. Erwähnenswert ist das in Ovid-Illustrationen erstmals beim Flötenspiel dargestellte Schwert, das etwas versteckt am Boden neben Merkur liegt. Es weist auf die folgende Tat des Götterboten hin und enttarnt die vermeintlich idyllische Atmosphäre. Das Innovativste dieses Stiches ist jedoch der wach dargestellte Argus, der bisher im tiefen Schlaf gezeigt wurde, während Merkur

181 Sluijter erwähnt den angeblich ersten mythologischen Druck Goltzius' aus dem Jahr 1583, der die „übliche“ salomonsche Darstellung dieser Episode (Argus schläft, während Merkur flötet und mit Flügelhut bekleidet ist) zeigt (Abb. 235) (Vgl. SLUIJTER 1990, S. 16.).

die Flöte spielte.¹⁸² Auch dieses Detail erhöht die Spannung der Situation und wird zwar nicht von den Illustratoren, aber von vielen späteren Malern und Grafikern übernommen. Die Darstellung des unbärtigen, jüngeren Argus und die muskulöse Gestaltung beider Körper weist ebenfalls auf eine neue Charakterisierung hin. Beide Personen erscheinen einander ebenbürtig, und die Spannung der Situation wird für den Betrachter erhöht.

Für die dritte Illustration des Mythos' wählt Goltzius den Moment des Schwertschwingens (Abb. 33). Argus befindet sich im linken Bereich der Komposition und ist in sich zusammengesunken. Merkur, der bis auf den Zauberstab ohne Attribute dargestellt ist, hat sein Schwert mit beiden Händen über seinen Kopf erhoben, um Schwung für den Schlag zu holen. Im festen Stand steht er breitbeinig und fixiert den Hals des Argus. Jeder seiner Muskeln ist angespannt und deutlich sichtbar, denn auch hier bedeckt nur ein um die Hüfte wehendes Tuch seinen Körper. Im rechten Vordergrund wendet sich ein Hund dem Geschehen zu. Hinter den Hauptpersonen wird Io von hinten gezeigt, die sich mit ihrem Kopf zu dem Geschehen umdreht. Links und rechts ist die Szene erneut durch Bäume gerahmt, in der Mitte erkennt man eine Lichtung. Dort ist Juno erkennbar, die sich gerade von ihrem von Pfauen gezogenen Wagen erhoben hat.

Der gewählte Augenblick der Hauptszene ist hier erstmals in einer Ovid-Illustration dargestellt und wird von späteren Künstlern aufgegriffen. Die Illustration ist von Spannung geprägt, die vorrangig durch den gewählten Zeitpunkt verursacht wird. Aber auch kleinere Details, wie der bellende Hund, die angespannte Mimik Merkurs und die Tatsache, dass die Personen auf engem Raum agieren, tragen zu dieser Wirkung bei. Auch Io nimmt am Geschehen teil, indem sie sich umwendet. Sie scheint nur darauf zu warten, ihre Freiheit wiederzuerlangen und ist dem hellen Bereich im Hintergrund zugewandt.

182 Sluijter merkt an, durch diese Veränderung und die Ausstattung Merkurs als Hirten ohne Flügelhut stimme die Illustration mehr mit dem Originaltext überein (Vgl. SLUIJTER 1990, S. 16.). Es kann nach den Gründen gefragt werden, weshalb Goltzius sich für diese Ovid-textgetreue Darstellung entscheidet. Goltzius „zelf las overigens geen Latijn“, wie Sluijter bemerkt (Vgl. ebenda, S. 18. Übersetzung: „selbst las übrigens kein Latein“). Andererseits verkehrt er in literarisch gebildeten Kreisen (Vgl. KAT HAMBURG 2002, S. 9.), in denen er möglicherweise diesbezügliche Anregungen bekommt. Auch Van Mander dürfte eine Rolle spielen. Reznicek betont, die Initiative zu den Ovid-Illustrationen verdanke Goltzius gerade ihm (Vgl. REZNICEK 1961, Bd. 1, S. 194.).

Die Merkur- und Argus-Illustrationen Goltzius' sind nicht nur hinsichtlich der Psychologie und Dramatik durchdacht als die Salomons, sie deuten auch durch die gewählten Zeitpunkte und ihre neuen Darstellungsweisen konsequenter auf den weiteren Verlauf der Geschichte hin. Der Künstler setzt eine besondere Körpersprache ein und vermindert die gegensätzliche Darstellung Merkurs und Argus'. Die künstlerischen Freiheiten bezüglich der Auswahl der Episoden hängen möglicherweise damit zusammen, dass die Kupferstiche nicht dafür konzipiert sind, einen Text zu illustrieren.

Hendrick Goltzius stellt in seinen Illustrationen neue, für die späteren Illustrationen sowie für die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts bedeutende Zeitpunkte dar. Es ist nicht bekannt, dass die Platten direkt weiterverwendet werden, aber auch Goltzius findet beispielsweise in Crispine de Passe schnell seinen Kopisten (Abb. 35-37).

2.2.1.3. Brüssel 1677 – Neuschöpfung und Rezeptionswandel

110 Kupferstiche schmücken den 1677 in Brüssel herausgegebenen Text Pierre du Ryers, darunter befinden sich vier Illustrationen zum Merkur- und Argus-Mythos (Abb. 43-46).

Die erste Darstellung präsentiert im Vordergrund einen weiblichen Rückenakt, der am Ufer eines Flusses von Bäumen und Schilf umringt wird (Abb. 43). Zu seinen Füßen liegt ein Köcher mit Pfeilen. Im rechten Hintergrund hat Jupiter das Land in spiralförmigen Nebel gehüllt und verfolgt Io, während seine Gattin das *Procedere* vom Himmel aus beobachtet.

Der in dieser Art gezeigte Frauenakt ist, sieht man von den Kopien (Abb. 50, 97, 101) ab, in allen Merkur- und Argus-Darstellungen kein zweites Mal zu finden. Es könnte sich um Io handeln, die am Ufer des Inachus weilt. Dieser Vorschlag zur Betitelung stammt aus den Unterlagen des oben erwähnten Projekts "Ovids *Metamorphosen* in der textbegleitenden Druckgrafik. Ikonographisches Repertorium". Es wäre ebenfalls möglich, dass die Nymphe Syrinx auf der Flucht vor Pan an den Ufern des Flusses Ladon kurz vor ihrer Verwandlung in Schilfrohr dargestellt ist.¹⁸³ Dafür spräche der mit Pfei-

183 *Metamorphosen*, Buch I, Verse 701-704.

len gefüllte, am Boden liegende Köcher, denn Syrinx jagt im Gefolge der Diana. Allerdings passt diese Szene nicht in die Chronologie der weiteren Abbildungen, sodass die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei dem Akt doch um Io handelt, groß ist. Der Köcher im Gras könnte hier ebenfalls als Jagdsymbol der Liebe fungieren, deren Opfer Io groß in den Vordergrund gesetzt ist. Diese innovative Darstellungsweise des Frauenaktes wird mit der Verfolgungsszene im Hintergrund kombiniert, die deutlichen Bezug auf Salomons entsprechende Episode in seiner ersten Illustration nimmt.

Das zweite Blatt ist mit der Auswahl der Episode „Jupiter übergibt Juno die Kuh“ wesentlich traditioneller (Abb. 44). Jupiter lehnt an einem Baum und kommuniziert mit Juno im Himmel über die vor ihm weidende Kuh Io. Die Szene spielt in einem Wald und ist durch die Entfernung Junos räumlich sehr weit gefasst. Jupiter ist unbekleidet, trägt aber die Krone. Neben ihm weilt sein Adler.

Der Künstler orientiert sich an dem Typus, den Salomon vorgegeben hat.

Für das dritte Blatt der Reihe wählt der Künstler wiederum einen in den Ovid-Illustrationen bisher unüblichen Moment (Abb. 45). Im Vordergrund beugt sich Merkur, mit Flügelhut und Flügelschuhen ausgestattet, vorsichtig über den schlafenden Argus, um zu prüfen, ob dieser schon tief und fest schläft. Der Götterbote hält das Schwert bereits in den Händen und zieht es gerade aus der Scheide, um den Wächter Ios im nächsten Augenblick zu töten. Argus ist hier als alter, gewöhnlicher Hirte charakterisiert, die zahllosen Augen am Kopf fehlen. Hinter den beiden Figuren weilt die Kuh, umringt sind sie von Schafen, Ziegen und einem Hund. Die Szene spielt in einer hügeligen, leicht bewaldeten Landschaft, in deren rechtem Hintergrund eine antike Ruine zu sehen ist.

Im Vergleich zu den entsprechenden Illustrationen Salomons und Goltzius' wird hier der Augenblick zwischen dem Flötenspiel und dem Töten dargestellt. Die Atmosphäre ist dadurch und auch durch die Haltung Merkurs besonders spannungsgeladen.

In den Illustrationen ist diese Szene nicht dargestellt. Vorbilder sind unter den Malern zu finden, von denen einige den gleichen Augenblick darstellen. Besonders die Werke der Niederländer Claes Cornelisz. Moeyaert (1591-1655) und Van Uytenbroeck sind

dieser Illustration kompositorisch und in einigen Details sehr ähnlich (Abb. 291, 305, 306).¹⁸⁴

Die Tendenz, dass sich die Illustratoren an Gemälden des 17. Jahrhunderts orientieren, wird in dem letzten Kupferstich dieser Reihe zum Merkur- und Argus-Thema besonders deutlich (Abb. 46). Juno, die sich gerade von ihrem Wagen erhoben hat, streut die Argusaugen mit Hilfe einer ihrer Dienerinnen, die die Augen aus dem Argushaupt herauslöst, über den Schweif ihres Lieblingsvogels. Eine weitere hält das Gewand der Göttin und betrachtet neugierig das Geschehen. Den Vordergrund nimmt der unbekleidete, muskulöse Argusleichen ein, im Mittel- und Hintergrund spielen drei Putti mit den Federn der Pfauen. Die Künstlerin dieser Illustration, Magdalena de Passe, nutzt ein Gemälde Rubens' als nahezu exakte Vorlage (Abb. 355).

An dieser Brüsseler Illustrationsreihe sind verschiedene flämische Künstler, wie Martin Bouche, Pierre Paul Bouche, Frederik Bouttats und niederländische Künstler wie Magdalena de Passe, Crispine und Willem de Passe, Theodor Matham und Frederick Bloemaert beteiligt. Die Stiche der niederländischen Kupferstecher, die bei Herausgabe teilweise bereits verstorben sind, waren wohl für eine Ausgabe vorgesehen, die nie erschienen ist. Der Brüsseler Verleger lässt die fehlenden Stiche von Antwerpenern anfertigen. Die Künstler greifen auf verschiedene Inspirationsquellen zurück. Honthorst¹⁸⁵, Rubens, Rembrandt, Elsheimer, Pijnas, Van der Venne, Van Diepenbeek und andere dienen ihnen als Vorlagen. Hinsichtlich einiger Kompositionen findet erneut eine Anlehnung an Salomons bzw. Solis' und Tempesta's Illustrationen statt.¹⁸⁶

Die oben erwähnten Künstler fertigen ihre Kupferstiche in unterschiedlichen Stilen: Die dritte und vierte Illustration sind hauptsächlich in Anlehnung an die vorher genannten Gemälde entstanden.¹⁸⁷ Der Künstler der zweiten Merkur- und Argus-Darstellung hält sich an Salomon. Der Illustrator der ersten Episode scheint beide Vorlagen, Gemälde und Illustrationen, miteinander zu kombinieren. Diese Reihe hat im 17. und 18. Jahr-

184 Vgl. Kap. 3.1.4., S. 112-116, dort werden weitere Werke dieses besonderen Moments vorgestellt.

185 Vgl. HENKEL 1921, S. 169-171.

186 Vgl. HENKEL 1926/27, S. 118-124.

187 Als Vorlage für die erste Illustration ist zum jetzigen Zeitpunkt kein vergleichbares Gemälde bekannt.

hundert großen Erfolg. Reitlinger bezeichnet sie als eine der „hübschesten“ illustrierten Arbeiten des gesamten 17. Jahrhunderts.¹⁸⁸ Weitere Kopien erscheinen 1697 und 1718, 1703 werden die alten Platten erneut in Amsterdam abgezogen.

Bernard Picart ergänzt die Illustrationen der Brüsseler Ausgabe von 1677 mit einigen neuen Kupferstichen. Diese schmücken 1732 einen lateinisch-französischen Text Baniers (Abb. 50-53).¹⁸⁹

Diese Illustrationen dokumentieren einen Rezeptionswandel. Von nun an orientieren sich nicht nur die Maler an den Vorlagen der textbegleitenden Druckgrafik, sondern auch die Illustratoren an den Gemälden. In der textbegleitenden Druckgrafik sind, bedingt durch diesen Einfluss, ebenfalls neue Episoden wie zum Beispiel „Merkur zückt das Schwert“ zu finden. Weiterhin gelten die klassischen Kompositionen Salomons und Tempesta als Vorbild.

2.2.1.4. Paris 1767/71 – Die letzte große Ausgabe der *Metamorphosen*

139 Kupferstiche schmücken die Pariser *Metamorphosen*-Ausgabe mit lateinischem Text, französischer Übersetzung und historischen Auslegungen Abbé Baniers, die in den Jahren 1767 bis 1771 entsteht. Boucher, Choffard, Eisen, Gravelot, Leprince, Moreau und Monnet liefern die Entwürfe, die von verschiedenen Stechern ausgeführt werden.¹⁹⁰

Drei Kupferstiche zeigen Momente aus dem Merkur- und Argus-Mythos (Abb. 54-56). Die Darstellungen „Jupiter und Io als Liebespaar“, „Jupiter übergibt Juno die Kuh Io“, „Merkur schwingt das Schwert“ stellen zwar traditionelle Episoden dar, setzen allerdings im Vergleich zu ihren Vorgängern neue Akzente.

Zentriert und hell erleuchtet schweben Jupiter und die unbekleidet gezeigte Io in der ersten Illustration in den Wolken über einer Landschaft (Abb. 54). Io ist im Vordergrund gezeigt, Jupiter umarmt sie von hinten. Der Adler und ein Putto im rechten Bereich komplettieren die Komposition.

188 Vgl. REITLINGER 1945, S. 15.

189 Vgl. HENKEL 1926/27, S. 125.

190 Vgl. KAT RUDOLSTADT 1998, S. 41.

Die zweite Illustration, die die Unterhaltung zwischen den beiden in Licht getauchten Gottheiten Jupiter und Juno darstellt, ist ähnlich aufgebaut (Abb. 55). Links und rechts von ihren jeweiligen Attributen umgeben sitzen sie auf einer Wolkenbank. Juno zeigt auf die rechts unter ihnen platzierte Kuh, während ihr Gatte ihr mit ausgestreckter Hand klar macht, dass er ihr das Tier überlässt.

Als Gegensatz zu den idyllischen Szenen stellt die letzte Illustration mit dem Schwertschwingen Merkurs einen der dramatischsten Zeitpunkte des Mythos' dar (Abb. 56). Die vor einen bewaldeten Hintergrund gesetzte Handlung konzentriert sich auf den von hinten dargestellten Merkur, der das Schwert erhoben hat, und den eingeschlafenen, alten Argus. Zauberstab und Panflöte sind gerade abgelegt, und die zur Kuh verwandelte Io schaut hinter dem Götterboten hervor. Beide Figuren sind nur mit einem Umhang bekleidet. Erneut setzt der Künstler das Licht zur Akzentuierung der Personen ein.

Dieser Zeitpunkt wird von den Vorgängern selten und eine derartige Positionierung Merkurs nie gezeigt. Die Rückenansicht erinnert an eine Zeichnung Poussins (Abb. 326), die den Kupferstechern möglicherweise bekannt war, ferner mag man auch an nordniederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts denken.¹⁹¹

Anlehnungen an Salomon oder andere Vorgänger sind hier, abgesehen von der Haltung des Wächters Argus, nicht zu erkennen. Es scheint sich eher die Tendenz fortzusetzen, freie Grafiken und Gemälde als Vorlage zu benutzen. Der Stil des französischen Rokoko kommt in diesen Illustrationen deutlich zum Tragen. Bezeichnende Charakteristika sind in den ersten beiden Darstellungen Leichtigkeit, Verspieltheit und die Betonung des weiblichen Körpers. Lichtreflexe und Eleganz der Bewegung zeichnen alle Abbildungen aus. Allein durch diese Merkmale unterscheiden sich die Stiche deutlich von den Merkur- und Argus-Illustrationen des 16. und 17. Jahrhunderts.

191 Eine ähnliche Komposition stellt zum Beispiel A. Bloemaert (Abb. 327) in den Nördlichen Niederlanden im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts dar. Es ist jedoch relativ unwahrscheinlich, dass sich ein Künstler wie zum Beispiel Boucher in Frankreich des 18. Jahrhunderts an dieser Zeichnung orientiert.

Resümee

Bernard Salomon wählt nicht nur die gängigen Episoden des Merkur- und Argus-Mythos' der Ovid-Illustrationen aus, mit ihm entstehen auch die für die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts richtungweisenden Kompositions- und Figurentypen. Darstellungen eines am Baum lehrenden Argus', eines Jupiters, der sich mit seiner im Himmel weilenden Gattin unterhält und einer Juno, die kniend den Schweif des Pfaus mit Argusaugen schmückt sind die Szenen, die seit Salomons Holzschnitten in dieser Art häufig auftreten. Ebenso werden seine Figurendarstellungen hinsichtlich Gestik, Körperhaltung sowie Ausstattung mit Attributen und Bekleidung von späteren Künstlern übernommen.

Hendrick Goltzius wählt mit den Szenen „Jupiter hält Io fest“ und „Merkur schwingt das Schwert“ neue Episoden. Gleichzeitig stellt er auf dem Blatt, das das Flötenspiel zeigt, mit dem wachen Argus und Merkurs Schwert kleine innovative Details dar, die zur Spannung der Komposition beitragen. Auch diese Illustrationen sind prägend für weitere Künstler.

Ab Mitte des 17. Jahrhunderts treten mit der Brüsseler Ausgabe von 1677 unter dem Einfluss der Gemälde neue Episoden in den Merkur- und Argus-Illustrationen auf, obwohl der Einfluss Salomons noch vorhanden ist.

Ende des 18. Jahrhunderts und mit der Pariser Ausgabe von 1767/71 ist der Einfluss der alten Illustratoren fast gänzlich in den Hintergrund getreten. Die gleichen Episoden werden zu „Neuschöpfungen“, die sich stark an der französischen Kunst der damaligen Zeit orientieren.

2.2.2. Themenkomplexe¹⁹²

2.2.2.1. Episodenauswahl – Gängige und seltene Momente¹⁹³

Neben Bernard Salomon, der die am häufigsten gewählten Episoden schafft, Hendrick Goltzius und den anderen bereits vorgestellten Ovid-Illustratoren tragen auch weitere Künstler zur Darstellungsvielfalt der Episoden der textbegleitenden Druckgrafik der *Metamorphosen* bei.

Pierre Vase gehört hinsichtlich der Episodenauswahl zu den vielfältigsten Künstlern und stellt in seiner 1556 herausgegebenen Reihe, in der sich fünf Holzschnitte dem Merkur- und Argus-Mythos widmen, einige ungewöhnliche Zeitpunkte dar (Abb 9-13). So zeigt er auf dem zweiten Blatt im linken Teil der Komposition den stehenden und auf einen Stock gestützten alten Wächter Argus vor einer Waldkulisse (Abb. 10). Die zur Kuh verwandelte Io wird im rechten Mittelgrund am Ufer eines Flusses von ihren drei Schwestern und ihrem Vater umringt. Ebenso einzigartig ist die Darstellung im Himmel des dritten Blattes. Dort gibt Jupiter Merkur den Auftrag, Io zu befreien (Abb. 11). Beide Szenen werden erst von Malern im 17. Jahrhundert wieder aufgegriffen. Der fünfte Holzschnitt stellt ebenfalls einmalige Zeitpunkte dar (Abb. 13): Jupiter und Juno sitzen auf einer Wolke, während sie Io, die am Ufer des Nils hockt und schon zum Teil die menschliche Gestalt wiedererlangt hat, in eine Frau zurückverwandeln. Im Mittelgrund liegt eine unbekleidete Figur am Boden, die Epaphus, den Sohn Ios und Jupiters darstellt. Mit erhobenen Händen umringen im rechten Hintergrund mehrere Personen eine Säule, deren Spitze von einer Skulptur gekrönt wird. Bei dem angesprochenen Denkmal handelt es sich nach Ansicht Amielles um Io bzw. Isis, die als Göttin die Hul-

192 In diesem Kapitel werden zum Teil auch Illustrationen angesprochen, die für die Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht mehr von Bedeutung sind, aber genannt werden, um den Gesamtkontext zu erläutern. In die Untersuchungen werden alle eigenständigen Illustrationen mit einbezogen, die sich im Anhang befinden (Vgl. Katalog I a.).

193 Tabelle 2 listet alle vorkommenden Momente des Mythos' im Bereich der Ovid-Illustrationen auf.

digung der Ägypter erfährt.¹⁹⁴ Diese neue Vielfalt der Themen ist der großen Anzahl an zur Verfügung stehenden Illustrationen zuzuschreiben.¹⁹⁵

Micyllus' Reihe von 1582 ist eine Kopie nach Virgil Solis' Druckgrafiken und beinhaltet vier Merkur- und Argus-Darstellungen (Abb. 23-26). In der vierten Illustration stellt er im Hintergrund die traditionellen Momente „Io flieht“ und „Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen“ wie Solis dar (Abb. 26). Im Vordergrund zeigt er die einzigartige Szene, in welcher sich Merkur nach dem Enthaupten des Argus' bückt, um dessen abgeschlagenen Kopf vom Boden aufzuheben.

Van der Borcht kombiniert in seinen vier Merkur- und Argus-Darstellungen von 1591 die gängigen mit den seltenen Episoden (Abb. 27-30). Auf dem ersten Blatt verfolgt Jupiter Io im Vordergrund, während er sie in der folgenden Szene im Hintergrund zu Boden reißt (Abb. 27). Auf dem dritten Blatt flötet Merkur Argus in den Schlaf, gleichzeitig sieht man ihn vom Himmel herabfliegen (Abb. 29). Auf dem letzten Blatt wählt Van der Borcht den gleichen Hauptmoment wie sein Vorgänger Salomon (Abb. 30). Jedoch hat Merkur den Arguskopf gerade erst hochgehoben und präsentiert ihn nicht triumphierend. Auch Van der Borcht zeigt bezüglich der Episodenauswahl viel Eigeninitiative. Etwa 30 Jahre später erweitert er die von Salomon geprägten Typen und gibt dadurch Hinweise auf die Vorgeschichte oder ihren weiteren Verlauf.

Tempesta wählt in seiner Reihe von 1606 mit einer Merkur- und Argus-Darstellung als einziger Künstler den Augenblick des direkten Tötens (Abb. 34). Auch Rusconi und Goltzius zeigen mit dem Schwertschwingen Merkurs fast den Höhepunkt der Geschichte (Abb. 8, 33). Alle drei Reihen werden, sieht man von den lateinischen Bildunterschriften ab, auch ohne literarische Einbindung herausgegeben.¹⁹⁶ Es ist möglich, dass sich die Zyklen aufgrund dieser Episodenwahl besonders eignen, um ohne Text zu er-

194 Vgl. AMIELLE 1989, S. 193.

195 Vgl. HENKEL 1926/27, S. 76. Henkel schreibt an gleicher Stelle, das Maximum an Illustrationen liege in anderen Ausgaben bei 30. Diese große Anzahl an Illustrationen mag damit zusammenhängen, dass Aneau, der Verfasser der Kommentare, besonders den Wert der Illustration betont (Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 37.) und somit eventuell die große Anzahl der Illustrationen für sein Werk bestimmt.

196 Vgl. GUTHMÜLLER 1973, S. 189.

scheinen, da sie mit der Darstellung dieses Höhepunktes die gesamte Geschichte referieren.¹⁹⁷

Auch die Episodenwahl in Baur's beiden Merkur- und Argus-Illustrationen von 1640 ist einmalig (Abb. 39, 40). Er stellt auf dem ersten Blatt am Rand eines in Nebel gehüllten Waldes Jupiter und Io eng umschlungenen dar (Abb. 39). In der zweiten Radierung liegt der enthauptete Argus, dessen Kopf zu Boden gefallen ist, an einem Felsenhang vor einer weiten Landschaft (Abb. 40). Der Götterbote fliegt im linken oberen Bereich davon, während sich Juno von der anderen Seite mit ihrem Pfauengespann dem Leichnam nähert und Io im Mittelgrund davonläuft. Auf die für den Mythos charakteristischen Szenen verzichtet Baur ebenso wie auf die Hinzufügung kleiner Nebenszenen. Etwa ein Jahrhundert nach Salomon scheinen sie für den Betrachter nicht mehr das bedeutende Erkennungsmerkmal zu sein. Er kann die Geschichte auch ohne diese Prototypen entschlüsseln.

Bereits in Kapitel 2.2.1.3. hat sich herausgestellt, dass mit der Brüsseler Illustrationsreihe von 1677 ein Rezeptionswandel stattfindet. Durch Bezugnahme auf malerische Vorbilder entstehen mit dem Frauenakt am Fluss auf dem ersten und dem Schwert zückenden Merkur auf dem dritten Blatt neue Episoden (Abb. 43, 45)¹⁹⁸. Mit den Ausgaben Sandraerts (1697), der Amsterdamer (1732) und der Pariser (1767/71) werden von bekannten Momenten neue Ausführungen geschaffen (Abb. 47-49, 50-53, 54-56). So richtet sich zum Beispiel Sandraert in seiner ersten Illustration kompositorisch nicht nach Salomon (Abb. 47). Im Gegensatz zu dem großen Vorbild zeigt er Juno während des Gesprächs mit Jupiter nicht im Himmel, sondern auf der Erde. Auch die Darstellung des

197 Auch andere Darstellungen Tempesta stellen den Höhepunkt der Geschichte dar (Vgl. TEMPESTA 1606.).

198 „Merkur zückt das Schwert“ ist ein Moment, der in den Überlieferungen Ovids nicht erwähnt wird, allerdings berichtet Florianus davon:

„[...] soo sach hy dat alle die ooghen van Argus gesloten waren: dus begost hy al heymelijck te spreken, op dat hy den slaep oock wat mocht helpen. Daer nae heeft hy haestelijck sijn sweert wtgetrocken ende ghinck er terstont Argus mede onthoofden.“ (Johannes Florianus, *Metamorphosis Dat is: Die Herscheppinghe oft Veranderinghe, in onse duytsche tale overgheset*, Antwerpen 1619, 17r. Zitiert nach SLUIJTER 1986, S. 405, Anm. 65-4. Übersetzung: „[...] So wartete er, bis alle Augen von Argus geschlossen waren: Dann begann er heimlich zu sprechen, als ob er dem Schlaf zu Hilfe kommen wollte. Danach hat er vorsichtig sein Schwert herausgezogen und Argus damit enthauptet.“).

Schwert schwingenden Merkurs unterscheidet sich stark von vorherigen Illustrationen (Abb. 48).

Obwohl bekannt ist, dass sich die Künstler nicht auf das lateinische Original beziehen können¹⁹⁹, gibt es einige Details, die von den Überlieferungen derart stark abweichen, dass sie zu nennen sind. Dazu gehört auch die Darstellung in allen Illustrationen, die einen Argus zeigen, der durch das Flötenspiel und nicht durch das Erzählen der Geschichte von Pan und Syrinx eingeschlafen ist. Diese Darstellung mag ein Relikt aus dem Mittelalter²⁰⁰ sein oder ist auf die einfache Darstellungsweise zurückzuführen. Sluijter bemerkt, der Künstler verwende mit dem Einschlafen durch die Flöte eine Bildform, die nicht textgetreu, aber logischer sei, und vereinfache somit die Darstellung.²⁰¹ Sicherlich wäre es für den Illustrator schwierig gewesen, die Geschichte der Entstehung der Panflöte bildlich darzustellen und somit auch für den Betrachter die Szene als solche zu identifizieren.²⁰² In der literarischen Einbindung des Holzschnittes ist oft „Merkur spielt Argus in den Schlaf“ als Überschrift zu lesen und in den Versen darunter mit den Worten „met des fluytens Zoet ordene“²⁰³ zusammengefasst. Sluijter bezeichnet die Darstellung als „[...] visueel aantrekkelijke beeldvorm: men ziet een ‘concert champetre’“²⁰⁴. Außerdem stellt er die nachzuvollziehende Vermutung auf, durch die Präsentation des schlafenden Argus werde der weitere Verlauf der Geschichte deutlicher, als wenn er wach abgebildet worden wäre.²⁰⁵

Bis etwa Mitte des 17. Jahrhunderts wählen die Künstler hauptsächlich die von Salomon vorgegebenen Episoden. In einigen Fällen werden neue Momente als kleine Hintergrundszenen hinzugefügt, oder das Vorbild Salomons wird etwas abgewandelt. Vase und Tempesta bilden mit ihrer Episodenauswahl eine Ausnahme, und Baur schafft be-

199 Vgl. Kap. 2.1.1., S. 20.

200 Vgl. Kap. 2.1., Exkurs, S. 43.

201 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 64.

202 Vgl. Kap. 3.1.4., S. 101-102, dort werden Werke vorgestellt, die diesen Moment darstellen.

203 SLUIJTER 1989, S. 121. Übersetzung: „mit dem süßen Klang der Flöte“. Sluijter nennt hier die von Borluits mit Versen ausgestattete Ausgabe, in SLUIJTER 1986, S. 404, Anm. 64-3 nennt er ebenfalls die von Posthius kommentierte Ausgabe als Beispiel.

204 Ebenda. Übersetzung: „[...] visuell anziehende Bildform: Man sieht ein ‚concert champêtre‘.“

205 Vgl. ebenda.

reits den Übergang zu den Neuschöpfungen der Episoden. Ab 1650 werden neue Zeitpunkte des Mythos' dargestellt, oder die gängigen erhalten eine gänzlich neue Gestalt.

2.2.2.2. Erzählstruktur – Von der narrativen zur monoszenischen Darstellung

Es werden zwei Erzählweisen unterschieden. Die erste Variante ist die narrative Art, die mehrere Szenen simultan²⁰⁶ auf einem Blatt darstellt. Als zweite Möglichkeit können monoszenische Darstellungen vorkommen, die nur eine Episode auf einem Blatt zeigen. Die dritte Variante stellt eine Hauptszene im Vordergrund mit vielen kleinen Nebenszenen im Hintergrund kombiniert dar.

Die 1522 in Venedig herausgegebene Folge beinhaltet die erste Merkur- und Argus-Darstellung der textbegleitenden Druckgrafik, die mit „Jupiter übergibt Juno die Kuh Io“ und „Merkur flötet Argus in den Schlaf“ zwei Szenen auf einem Blatt nebeneinander kombiniert (Abb. 3). Die Figurenkonstellation zweier gleichrangig ausgeführter Episoden des Mythos' in Leserichtung dient der Identifikation der Geschichte. Durch die Kuh in der ersten Episode und die unterschiedlichen Hintergründe werden beide Szenen räumlich und zeitlich getrennt.

Zwei Illustrationen zur Merkur- und Argus-Geschichte schmücken die Pariser Ausgabe von 1539 (Abb. 4, 5).²⁰⁷ Der erste Holzschnitt stellt im linken Bereich Jupiter und Io auf einer Brüstung sitzend und eng umschlungen als Liebespaar dar (Abb. 4). Etwas größer ist im rechten Teil der Illustration die Unterhaltung von Jupiter und Juno gezeigt. Die zeitliche Trennung beider Szenen erfolgt durch eine Säule. Auch dieser Künstler wählt für seine Illustration eine narrative, simultane Darstellung. Im Unterschied zum Holzschnitt von 1522 deutet sich hier durch die etwas im Ausmaß reduzierte linke Szene die Tendenz an, zeitlich auseinander liegende Episoden in unterschiedlichen Größen zu zeigen. In späteren Folgen wird dieses Phänomen verstärkt auftreten.

Außerdem definiert die Säule, die nicht ganz mittig platziert ist und somit einer Szene

206 Im Simultanbild werden zeitlich aufeinander folgende Szenen in einen einheitlichen Bildraum gestellt, der gelegentlich, den Erzählmomenten entsprechend, durch architektonische oder landschaftliche Bildelemente unterteilt wird (Vgl. KLUCKERT 1974, S. 2).

207 Im vorangegangenen Kapitel 2.1.2.3., S. 27 wurde als Erscheinungsdatum des *Grand Olympe* 1532 benannt. Weiterere Male erscheint diese Ausgabe 1539 bei Denis Janot und 1570 bei Jean Ruelle (Vgl. AMIELLE 1989, S. 118 und 130.).

mehr Raum lässt, die rechte Szene als Hauptepisode.

Wickram setzt in seiner Ausgabe von 1545 auf einem Blatt vier Szenen der Argus-Geschichte in eine hügelige Landschaft (Abb. 6). Im rechten Vordergrund des Holzschnittes unterhalten sich Juno und Jupiter über die Kuh Io. Links von dieser Szene bringt Juno das Tier zu Argus, um es von ihm bewachen zu lassen. Im rechten Hintergrund versucht Argus, Inachus zu vertreiben, der seine Tochter füttert.²⁰⁸ Die letzte Episode im linken Hintergrund stellt Merkur beim Flötenspiel dar sowie Argus, der aufmerksam lauscht. Alle vier Szenen sind gleich groß dargestellt und in kleine Nischen gesetzt, die mit Hilfe der Landschaftsandeutung gebildet werden. Eine Leserichtung von links nach rechts ist nicht gegeben. Dies mag ein Grund dafür sein, dass diese Illustration ohne Text nur schwer existieren kann.²⁰⁹

Die beiden 1553 gefertigten Holzschnitte Rusconis gelten als erstes Beispiel für eine monoszenische Darstellungsweise in dieser Übersicht (Abb. 7, 8). Guthmüller erklärt, das Simultanbild werde durch die Aufteilung der Geschichte auf mehrere Blätter getilgt.²¹⁰ In dem ersten Holzschnitt stellt der Illustrator Jupiter und Juno während ihres Gesprächs über die Kuh dar, in dem zweiten lässt er Merkur das Schwert schwingen. Der Künstler deutet auf dem ersten Blatt mit Hilfe des Nebels die Vorgeschichte an. Die am Boden liegende Flöte gibt auf dem zweiten Blatt einen Hinweis auf das Einschläfern.

In Salomons Illustrationen von 1557 wird diese Tendenz fortgeführt (Abb. 15-18). Allerdings werden der Hauptepisode auf dem ersten und vierten Blatt erstmals kleine Nebenszenen hinzugefügt, die spätere Handlungen andeuten (Abb. 15, 18). Der literarische

208 Diese Betitelung stammt aus den Unterlagen des oben erwähnten Projekts "Ovids *Metamorphosen* in der textbegleitenden Druckgrafik. Ikonographisches Repertorium".

Rücker schreibt, Wickram stelle hier Merkur und Argus dar (Vgl. RÜCKER 1997, S. 256.). An anderer Stelle erwähnt sie, Merkur sei durch seinen langen spitzen Bart in beiden Abbildungen nicht zu verkennen (Vgl. ebenda, S. 257.). Beiden Aussagen kann nicht zugestimmt werden, denn der Götterbote wäre so zwei Mal komplett anders dargestellt (ein Bart ist in der Einschläferungsszene nicht zuerkennen). Diese Tatsache passt nicht zur übrigen Konzeption des Bildes, nämlich die Personen, die öfter auftreten, gleich erscheinen zu lassen. Aus diesen Gründen ist der Betitelung des Projekts „Ovids *Metamorphosen* in der textbegleitenden Druckgrafik. Ikonographisches Repertorium“ zuzustimmen.

209 Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 35.

210 Vgl. GUTHMÜLLER 1995, S. 75-76.

Kontext, in dem diese Holzschnitte erscheinen, ist sehr reduziert. Demzufolge ist es denkbar, dass diese kleinen Nebenszenen dazu dienen, den Mythos für den Betrachter noch anschaulicher zu machen.

Pierre Vase setzt die Erzählweise Salomons in seiner Reihe von 1556 weiter fort (Abb. 9-13).²¹¹ Im linken Vordergrund des ersten Blattes umarmen sich Jupiter und Io, während sie von Juno im Himmel beobachtet werden (Abb. 9). Im rechten vorderen Bereich ist Io bereits in eine Kuh verwandelt, während hinter ihr die Vorgeschichte gezeigt wird, in der die Königstochter von Jupiter verfolgt wird.²¹² Erneut sind drei Episoden auf einem Blatt gezeigt, die Szene „Jupiter verfolgt Io“ ist wesentlich kleiner dargestellt als die beiden übrigen. Die Darstellung der Kuh ist einzigartig. Ohne weiteren bildlichen Kontext zieht sie die räumliche und zeitliche Grenze zwischen den beiden Szenen. Amielle fasst die Komposition mit den folgenden Worten treffend zusammen: „La composition [...] est particulièrement dense; elle pose l'argument de la fable, explique la métamorphose et permet de suggérer les suites qu'elle aura.“²¹³ Durch die Kombination dieser drei Szenen werde nach Amielle der Zusammenhang „Ursache – Effekt – Konsequenz“ in Form von „Ehebruch – Eifersucht – Verwandlung“ deutlich gemacht, wie es in den *Metamorphosen* beschrieben ist.²¹⁴ Die Hinzufügung kleinerer Szenen im Hintergrund wird auf dem zweiten Blatt, das den Io bewachenden Argus als Hauptszene definiert, fortgeführt (Abb. 10). Io und ihre Familie sind weiter entfernt dargestellt. Auch in dem dritten Holzschnitt, der im Vordergrund das Flötenspiel Merkurs zeigt, ist mit „Jupiter gibt Merkur den Auftrag, Io zu befreien“ eine kleine Szene am Himmel dargestellt (Abb. 11). Außerdem trägt Merkur das Schwert, das auf den weiteren Fortgang hindeutet. Das vierte Blatt kombiniert erneut mehrere Phasen des Mythos' (Abb.

211 Vase benutzt als Anregung die Illustrationen Salomons, deren komplette Reihe zwar erst 1557 herausgegeben wird, allerdings schmücken die Darstellungen der ersten beiden Bücher Salomons bereits 1549 ein Werk Marots, sodass Vase sie als Vorlage benutzen kann (Vgl. AMIELLE 1989, S. 183.).

212 Die mit einem Fragezeichen versehene Betitelung der Szene durch das oben erwähnte Projekt „Ovids *Metamorphosen* in der textbegleitenden Druckgrafik. Ikonographisches Repertorium“ lautet „Juno bittet Jupiter um die Kuh“. Da sich die weibliche Gestalt allerdings abwendet und die männliche Person ihr im weiten Ausfallschritt nachzustellen scheint, ist diese Variante äußerst unwahrscheinlich, sodass die Szene „Jupiter verfolgt Io“ in diesem Kontext die einzig mögliche ist.

213 AMIELLE 1989, S. 188.

214 Vgl. ebenda.

12). Von der Zwischenepisode Pan und Syrinx zeigt der Illustrator die Verfolgung der Nymphe durch den Gott und die Schaffung der Panflöte im linken Vorder- und Mittelgrund. Im dargestellten Himmel setzt Juno die Argusaugen in den Schweif ihres Pfaus, und Merkur hält dort den abgeschlagenen Kopf in die Höhe. Im rechten Mittelgrund flieht Io. Der letzte Holzschnitt zeigt im Vordergrund die Rückverwandlung Ios (Abb. 13). Im Hintergrund erfährt sie die Huldigung als Göttin der Ägypter. Pierre Vase stellt mehrere Episoden des Mythos' auf fünf Blättern dar. Genau wie Salomon nutzt er die Landschaft nicht nur als Kulisse, sondern auch, um dort weitere Szenen darzustellen und um den Aufbau perspektivisch zu gestalten. Dies wirkt sich nicht auf die zeitliche Reihenfolge der dargestellten Episoden aus. Es werden frühere und teilweise auch spätere Phasen kleinformatig im Hintergrund gezeigt. Eine Leserichtung von links nach rechts ist nicht immer gegeben.

Van der Borcht reiht in seinem Zyklus von 1591 vier Blätter des Merkur- und Argus-Mythos' hintereinander und steigert in einigen Illustrationen die bei Salomon und Vase begonnene Erzählweise (Abb. 27-30). In der ersten Illustration kombiniert er eine Haupt- mit einer Nebenszene (Abb. 27). Auf dem folgenden Blatt „Jupiter und Juno unterhalten sich über die Kuh Io“ ist im Mittelgrund eine liegende Kuh und ein Hirte zu erkennen, die Argus und Io darstellen könnten (Abb. 28). Somit wäre ein Verweis auf den Fortgang der Geschichte gegeben. Auch die dritte Illustration stellt im Hintergrund eine hockende Person dar, die Juno zeigen könnte, während sie ihren Pfaus schmückt (Abb. 29).²¹⁵ Der letzte Holzschnitt zeigt Merkur, der gerade den abgeschlagenen Arguskopf hochgehoben hat (Abb. 30). Der Leichnam des Wächters liegt zu seinen Füßen. Io läuft links hinter ihm auf dem Hügel davon. Juno kniet im rechten Mittelgrund, hat den Arguskopf vor sich liegen und setzt die Augen in den Schweif ihres Pfaus. Es scheint, als sei die Hintergrundszene des vorangegangenen Blattes hier in den Mittelgrund gerückt. Durch Hinzufügung kleinster, kaum identifizierbarer Szenen im Hintergrund wird bei Van der Borcht der weitere Fortgang der Geschichte angedeutet. Auch diese Kupferstiche illustrieren einen Text, dessen Seiten in der Art eines Emblems auf

215 Aufgrund des Vergleichs mit der entsprechenden Szene bei Salomon (Abb. 18) und bei Van der Borcht selbst (Vgl. Abb. 30) bestätigt sich diese Behauptung.

gebaut sind. Die bereits bei Salomon angesprochene Tendenz, kleine Nebenszenen hinzuzufügen, um den reduzierten Text auszugleichen, ist hier stärker ausgeprägt und auf jedem Blatt zu finden. Die Episoden im Hintergrund folgen in der Chronologie der Geschichte meistens später.

Goltzius stellt nur auf dem ersten Blatt seiner drei Merkur- und Argus-Illustrationen im Hintergrund der Szene „Jupiter hält Io fest“ einen der zeitlich folgenden Momente dar (Abb. 31). Die übrigen Stiche konzentrieren sich nur auf eine Szene (Abb. 32-33). Auch das beim Flötenspiel dargestellte Schwert trägt zum Erzählen bei und gibt einen Verweis auf die folgende Tat. Bickendorf erklärt, das Prinzip der Simultandarstellung sei im 17. Jahrhundert längst aufgegeben worden. Allerdings macht sie darauf aufmerksam, dass sich Entsprechungen zu Ovids Verschachtelungstechnik in der Abfolge der Blätter finden. Als Beispiel benennt sie das Einfügen der Pan und Syrinx Episode zwischen den Episoden des Einschläferns und des Tötens in den Merkur- und Argus-Illustrationen Goltzius'.²¹⁶

Tempesta's Illustration von 1606, die das Töten darstellt, zeichnet sich zum einen durch die Szene „Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen“ am Himmel im Hintergrund aus (Abb. 34). Zum anderen hält Merkur, während er Argus tötet, noch die Flöte in der Hand und verweist somit auf die vorangegangene Handlung.²¹⁷ Der Künstler widmet dem Mythos nur eine Illustration, kann ihn auf diese Weise jedoch nahezu lückenlos erzählen.

Als Hauptszene im linken vorderen Bereich definiert der Illustrator der Pariser Ausgabe von 1619 das Töten des Argus' (Abb. 38). Den rechten Mittelgrund nimmt die Unterhaltung Jupiters und Junos über die Kuh ein. Dabei ist Io das Verbindungsglied zwischen der ersten und der zweiten Szene. Hinter dieser Darstellung verfolgt Pan Syrinx

216 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 33.

217 Dieses kleine Detail wird in späteren Illustrationen nur noch, abgesehen von der Pariser Ausgabe von 1619 (Abb. 38), bei Sandraert (Abb. 48), dort hat Merkur die Flöte allerdings umgehängt, und der Pariser Ausgabe 1767-71 (Abb. 56), in der Illustration liegt die Flöte am Boden, vorkommen. Auch die Hinzufügung des Schwerts in Darstellungen des Flötenspiels bleibt unter den Illustrationen in dem Stich Goltzius' einmalig. In den Gemälden und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts werden diese Details, ebenso wie die am Boden liegende Flöte in der zweiten Illustration Rusconis, wieder aufgenommen.

im Schilf und im linken Hintergrund schmückt die kniende Juno ihren Pfau mit den Argusaugen. Alle Episoden sind Kopien bekannter Vorlagen, die in einer nicht chronologischen Reihenfolge kombiniert werden. Die Darstellung der unterschiedlichen Szenen nimmt vom Vordergrund zum Hintergrund der Größe nach ab. Huber-Rebenich ist der Ansicht, durch die Verschmelzung verschiedener Vorlagen entstehe selten eine homogene Komposition.²¹⁸ Dieser Behauptung ist zuzustimmen, allerdings ist die Illustration für den Betrachter aufgrund der Verwendung der Prototypen entschlüsselbar.

In dem von Cleyn und Savrij 1640 gestalteten Kupferstich, der als Frontispiz einleitend vor das erste Buch gesetzt ist, sind im Hintergrund um einen Baum mehrere Szenen des Merkur- und Argus-Mythos' arrangiert (Abb. 41). Das Flötenspiel Merkurs mit dem anscheinend eingeschlafenen Argus und Io findet vor dem Baum statt, rechts dahinter verfolgt Pan Syrinx im Schilf. Im Himmel setzt Juno die Argusaugen in den Schweif ihres Pfaus. Links am Baum scheint die Göttergattin die Kuh Io zu dem Wächter zu bringen. Mit dem Flötenspiel und der Szene, die Juno im Himmel zeigt, haben die Künstler zwei der beliebtesten Episoden nach dem Vorbild von Salomon gewählt, so dass der Leser die Darstellungen der Argus-Geschichte schnell zuordnen kann, obwohl der restliche Raum der Illustration von anderen Szenen der *Metamorphosen* überfüllt ist.

Die folgenden Illustrationsreihen sind bis Ende des 18. Jahrhunderts zum größten Teil monoszenischer Art. Nur auf wenigen Blättern wird eine kleine Szene im Hintergrund hinzugefügt.

Mit den Darstellungen Rusconis sind eine Abkehr vom narrativen Simultanbild und eine Hinwendung zur monoszenischen Darstellungsweise zu erkennen. Seit Salomon werden auch weiterhin zwei oder drei Szenen auf einem Blatt gezeigt, die Haupthandlung ist allerdings deutlich in den Vordergrund gerückt. Die geringere Bedeutung der Nebenszenen, die die Vorgeschichte oder den Fortgang andeuten, ist durch ihre wesentlich kleinere Ausführung kenntlich gemacht. Einige Szenen, wie die Van der Borchts, sind derart klein, dass man sie kaum erkennen kann. Es entsteht die Bilderzählung, die Ausführungen des Textes werden geringer, und die Künstler sind darauf angewiesen, weite-

218 Vgl. HUBER-REBENICH 2001, S. 148.

re Hinweise auf den Fortgang der Geschichte zu geben. Dazu gehört in wenigen Fällen auch die Hinzufügung kleiner Gegenstände wie Flöte oder Schwert, um die Vorgeschichte oder die nachfolgende Handlung anzudeuten. Einige Illustratoren greifen auch noch im 17. Jahrhundert auf die Methode zurück, mehrere Szenen annähernd in gleicher Größe auf einem Blatt zu zeigen. Häufig kopieren sie dafür die bekanntesten Szenen bedeutender Vorgänger. Etwa ab 1650 stellen die Künstler meist nur eine Szene auf einem Blatt dar.

2.2.2.3. Ikonographische Details – Die Identifizierung des Mythos'

Zur Identifikation des Merkur- und Argus-Mythos' dienen an erster Stelle die Attribute der Figuren, aber auch die Personenkonstellation und die Darstellung der Kuh können dabei hilfreich sein. Ebenso ist bei mehreren Illustrationen die gesamte Folge zu betrachten, da sich oft der Sinn einer Darstellung aus der vorhergehenden oder nachfolgenden erschließt.

Der Gebrauch von Attributen ist in den Illustrationen sehr unterschiedlich. Zu erwarten sind der Flügelhut, die Flügelschuhe, der Zauberstab und die Flöte Merkurs sowie der Hahn, der ihm geweiht ist. Der Adler und der Pfau sind die Beigaben für Jupiter und Juno. Argus besitzt keine Attribute, er sollte aber an den unzähligen Augen am Haupt und am Hirtenstab zu erkennen sein.

Schon der Illustrator der Ausgabe, die in Brügge 1484 erscheint (Abb. 1-2), stellt Merkur in dem ersten Holzschnitt mit seinen üblichen Attributen, Flügelhut, Flügelschuhen, Zauberstab und Flöte dar (Abb. 1). Das um die Hüfte geschnallte Schwert gibt einen Hinweis auf den weiteren Verlauf der Geschichte. Neben dem Götterboten weilt ebenfalls der ihm geweihte Hahn. Es ist auffällig, dass die Darstellung dieses Tieres auf allen anderen Illustrationen sowie auf Gemälden, Zeichnungen und Grafiken nicht mehr vorkommen wird. Dies ist möglicherweise damit zu begründen, dass im Ovid-Text ein Hahn nicht erwähnt wird. Außerdem ist die Darstellung eines weiteren Attributs in Form dieses Hahnes für Merkur nicht nötig, da er für den Betrachter anhand seiner anderen Beigaben zu identifizieren ist. Vor diesem Hintergrund könnte der Hahn auf diesem Holzschnitt auch als Symbol der Wachsamkeit gedeutet werden. Sowohl Merkur als auch Argus haben wachsam zu sein. Allerdings ist die zur verwandelte Io, die der Grund für Argus' Wachsamkeit ist, nicht dargestellt, sodass auf Merkur angespielt wird, der Argus erst dann zu töten hat, wenn er wirklich schläft. Die Gleichsetzung des Hah-

nes mit der Wachsamkeit ist allerdings nur im Christentum zu finden.²¹⁹ Da bereits im Text des *Ovide Moralisé* und besonders im Werk des Bersuire, auf den sich der Übersetzer dieser Ausgabe bezieht, Parallelen zur christlichen Heilslehre gezogen werden²²⁰, ist es möglich, dass der Illustrator mit der Darstellung des Hahns ebenfalls einen Hinweis in diese Richtung gibt. Argus ist an der Vielzahl von Augen an seinem kahlen Haupt zu erkennen. In dem zweiten Holzschnitt hält Juno in der rechten Hand das Zepter (Abb. 2). Sie ist im Vordergrund von ihren beiden Pfauen flankiert und im Hintergrund von einem Regenbogen gerahmt.²²¹ Beide Holzschnitte gehören zu den Illustrationen, die Gottheiten vorstellen²²², sodass sich die exakte Verwendung der Attribute erklärt.

Die Illustratoren, die die narrative Erzählweise wählen, statten die Figuren nicht immer mit ihren Attributen aus (Venedig 1522, Abb. 3, Paris 1539, Abb. 4 und 5 und Wickram 1545, Abb. 6). Nur Argus ist aufgrund der Vielzahl seiner Augen am Kopf oder an seinem Körper zu erkennen, und Jupiter und Juno tragen oft die Krone.²²³ Die Krone gilt als eines der ältesten Herrschersymbole²²⁴ und deutet auf den Status der obersten Götter hin. Bei Wickram heben sich die Personen, die öfter auftreten, immer durch dieselben Attribute hervor, sodass der Betrachter keine Mühe hat, sie wieder zu erkennen. So erscheint Juno stets mit Krone und Zepter, Symbolen der Macht und Würde²²⁵, und Argus mit Augen am gesamten Körper. Die Kombination mehrerer gleich behandelte Szenen

219 Vgl. LURKER 1991, S. 273. Lurker erwähnt auch, in der Antike gelte der Hahn als Tier der Tapferkeit (Vgl. LURKER 1991, S. 272.). Dies trifft hier aufgrund des literarischen Kontextes nicht zu.

220 Vgl. Kap. 2.1.1.2., S. 22.

221 Dieser Regenbogen wird von Henkel mit Iris, der Götterbotin Junos, gleichgesetzt (Vgl. HENKEL 1922, S. 40.). Es wird sich zeigen, dass Sandraert zwei Jahrhunderte später dieses Motiv wieder aufnimmt und Iris selbst auftreten lässt.

222 Die 34 Holzschnitte dieser Ausgabe sind wie folgt verteilt: Jedem Buch ist eine Illustration zugeordnet, zwei Holzschnitte sind in der Einleitung zu finden und abschließend werden die heidnischen Götter in Holzschnitten vorgestellt. Aus der letztgenannten Gruppe stammen die beiden oben genannten Beispiele. Es ist bemerkenswert, dass gerade bei der Darstellung der heidnischen Götter für Merkur zum einen die Darstellung aus dem Merkur- und Argus-Mythos gewählt, zum anderen auch Argus abgebildet wird. Als Vorstellung des Gottes Merkur hätte dieser allein in Kombination mit seinen Attributen den Sinn erfüllt, in ähnlicher Art verfährt der Künstler auch mit der Juno-Darstellung. Dieser Mythos scheint bei der Auswahl der Themen eine Rolle gespielt zu haben, allerdings nicht wichtig genug, um ihn als einleitenden Holzschnitt für eines der Bücher zu wählen.

223 Dies mag ein Relikt aus den mittelalterlichen Buchmalereien sein (Vgl. Kap. 2.1., Exkurs, S. 43.).

224 Vgl. LURKER 1991, S. 409.

225 Vgl. ebenda, S. 854.

und das Auftreten der Kuh scheinen für das Verständnis des Mythos' auszureichen. Ein weiterer Grund für die geringe Verwendung der Attribute ist die Tatsache, dass diese Illustrationen nur mit ihrem Text erscheinen.²²⁶ Sie ergänzen nur den Text und stehen nicht für sich allein.

Dies ändert sich in den ersten monoszenischen Darstellungen Rusconis 1553 (Abb. 7-8). Dort sind zwar Juno und Jupiter ohne ihre Attribute dargestellt, aber Merkur wird mit Flügelhut, Flügelschuhen und der Flöte, die im Gras liegt, als Götterbote charakterisiert. Argus ist an seinem mit etlichen Augen übersäten Körper zu identifizieren. Das Thema beider Darstellungen ist somit zu erkennen, und die Illustrationsreihe wird auch ohne Text herausgegeben.

Mit den Holzschnitten Pierre Vases 1556 (Abb. 9-13), Bernard Salomons 1557 (Abb. 15-18) und dem Aufkommen des emblematischen Typus vollzieht sich ein Wandel. Die Hauptpersonen werden bis auf den Adler Jupiters vorwiegend mit ihren jeweiligen Attributen gekennzeichnet, auch Argus ist meist als Wächter mit vielen Augen am Kopf dargestellt. Weiterhin erscheinen Jupiter und Juno mit der Krone. Auch die zur Kuh verwandelte Io trägt in einigen Fällen zur Identifikation des Themas bei. Ihre Abbildung erfüllt in Vases erstem Holzschnitt diesen Zweck, denn ohne sie könnte jede andere der zahllosen Affären Jupiters ins Bild gesetzt sein (Abb. 9). Van der Borcht richtet sich mit seinen Merkur- und Argus-Illustrationen von 1591 nach Salomon, jedoch hat Merkur beim direkten Zusammentreffen mit Argus die Attribute abgelegt (Abb. 27-30). Stattdessen liegt der Zauberstab demonstrativ im Vordergrund.

In den autonomen Bilderzählungen werden die Attribute unterschiedlich gebraucht. Goltzius verwendet sie in seinen drei Illustrationen, die besondere Zeitpunkte zeigen, sehr sparsam, ordnet aber als erster Illustrator Jupiter den Adler zu (Abb. 31-33). Tempesta wiederum verzichtet in seiner Radierung auf keines der Attribute, Merkur hält als Verweis auf die Vorgeschichte noch die Flöte in der Hand (Abb. 34). Baur handhabt es ähnlich (Abb. 39-40). Er ordnet Jupiter in dem ersten Stich den Adler zu, der den Mythos allerdings nicht identifizierbar macht. Der Zusammenhang erschließt sich erst in Kombination mit dem folgenden Stich.

226 Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 35.

Die Illustratoren der Brüsseler Ausgabe von 1677 verwenden die Attribute nicht in allen Darstellungen (Abb. 43-46). Einige Stiche sind nur im Zusammenhang mit den anderen Kupferstichen der Reihe zu identifizieren. Auch hier macht sich der Einfluss der oben benannten Gemälde des 17. Jahrhunderts bemerkbar. Der Kopist von 1732 stattet Merkur und Jupiter mit ihren Attributen aus (Abb. 50-53). Einmalig ist hier, dass Juno Iris zugeordnet wird. Der Illustrator der Pariser Ausgabe von 1767-71 macht seine Hauptpersonen ebenfalls durch die geläufigen Beigaben kenntlich (Abb. 54-56).

Sandraert strebt mit seiner Illustrationsreihe von 1697 einen ikonographischen Nutzen für spätere Künstler an. Dies macht sich im Rahmen der Figurenausstattung mit Attributen bemerkbar (Abb. 47-49). Alle Personen werden mit ihren Beigaben ausgestattet. Es wölbt sich sogar ein Regenbogen über die Gruppe, der für Iris, die Götterbotin Junos steht.²²⁷

Die Illustratoren stellen unterschiedliche Arten der Flöte dar. Meist wählen sie, wie Salomon, die Blockflöte. In einigen Beispielen wird eine Art Schalmei (Wickram 1545, Abb. 6, Tempesta, Abb. 34) dargestellt, nur in sehr wenigen Illustrationen ist die von Ovid erwähnte Panflöte zu finden (Venedig 1522, Abb. 3, Sandraert 1697, Abb. 48, Paris 1767/71, Abb. 56). Ein Grund dafür liegt auch in der weit verbreiteten Übersetzung von Florianus, der das Instrument schlicht als „pijpen“²²⁸ beschreibt. Die häufige Wahl der Blockflöte kann auch mit der Vereinfachung der Darstellung zusammenhängen. Sluijter vermutet, die Künstler in den Niederlanden seien sich ihres "Fehlers" bewusst, und sie meinen, eine Panflöte sei eine unbegreifliche Sache.²²⁹

Ebenso wie die Darstellung der Flöte variiert, ist auch die Ausstattung von Argus mit mehreren Augen an Körper und Haupt unterschiedlich. Einige Illustratoren stellen ihn

227 Vgl. LURKER 1991, S. 608.

228 Johannes Florianus, *Metamorphosis Dat is: Die Herscheppinghe oft Veranderinghe, in onse duytsche tale overgheset*, Antwerpen 1619, 17r. Zitiert nach SLUIJTER 1989, S. 123. Übersetzung: "Pfeifchen".

229 Vgl. SLUIJTER 1989, S. 123.

mit mehreren Augen am gesamten Körper dar (Wickram, Abb. 6, Rusconi, Abb. 8²³⁰), andere wählen die zahlreichen Augen nur für sein Haupt (z. B. Salomon, Abb. 17, Goltzius, Abb. 32), und weitere Künstler verzichten ganz darauf (Brüssel 1677, Abb. 45, Paris 1767/71, Abb. 56). Die Darstellungsweise mehrerer Augen am Haupt mag durch die Buchmalereien des Mittelalters beeinflusst sein. Sluijter weist im Zusammenhang mit der Illustration des Goltzius darauf hin, dass „Om het beeld van het menselijk lichaam niet te veel geweld aan te doen liet hij ditmal echter de vele ogen van Argus weg [...]“ und bemerkt, dass „[...] iets dat wij ook in vrijwel alle hierna vervaardigde schilderijen met dit onderwerp zien.“²³¹ Sicherlich meint Sluijter mit dieser Aussage nur die Augen am Körper, denn im Gesicht sind diese weiterhin zu finden. Die Darstellung der Argus-Figur als gewöhnlicher alter Wächter mit nur zwei Augen tritt seit Mitte des 17. Jahrhunderts auf. Sie ist auf den Einfluss der Gemälde zurückzuführen, die den Wächter ähnlich charakterisieren.

Es scheint, als richte sich die Ausstattung der Hauptpersonen mit Attributen nach dem literarischen Kontext. Je abhängiger die Illustrationen von ihrem Text sind, desto weniger bedeutend sind die Attribute, und die Personenkonstellation trägt zur Identifikation bei. Mit Auftreten des emblematischen Typus und der autonomen Bilderzählung ändert sich dies, und die Attribute bekommen eine größere Bedeutung.²³² Einige Folgen erschließen sich erst in ihrer Gesamtheit. Sandraerts Versuch, eine „Mahler-Bibel“ zu fertigen, äußert sich auch durch die dementsprechend exakte Ausstattung Merkurs, Argus', Jupiters und Junos mit ihren jeweiligen Attributen.

230 In diesem Kontext sei ein weiteres Indiz dafür angeführt, dass sich die Illustratoren verschiedener Textquellen bedienen (Vgl. Kap. 2.1.3.1., S. 36.). Rusconi (Abb. 8) benutzt zur Schaffung seiner Holzschnitte nicht den zu illustrierenden Text Dolces, sondern Bonsignoris *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*. „Cinto il capo di cent' occhi havea“ (Zitiert nach GUTHMÜLLER 1995, S. 67; Übersetzung: „Den Kopf haben hundert Augen umgeben“) schreibt Dolce genau wie Ovid über die Argusaugen. Rusconi allerdings zeigt einen Argus, dessen Augen über den gesamten Körper verteilt sind.

231 SLUIJTER 1990, S. 16; Übersetzung: „Um dem Bild des menschlichen Körpers nicht zu viel Gewalt anzutun, lässt er diesmal die vielen Augen Argus' weg [...]“ „[...] etwas, das wir auch in beinahe allen folgenden gefertigten Gemälden mit diesem Thema sehen.“

232 Auch hier handelt es sich besonders bei der Ausstattung Merkurs mit Attributen um eine Abweichung vom Originaltext. Dort heißt es, Merkur lege seine Attribute ab, um nicht erkannt zu werden. In den Illustrationen sowie in den Gemälden und Grafiken trägt er häufig seine Attribute. Die Abweichung erklärt sich mit der besseren Lesbarkeit für den Betrachter. Mit Hilfe dieser Details wird es ihm erleichtert, die gezeigte Geschichte zu identifizieren.

Unterschiede in der Wahl der Flötenart sind zum einen auf die Übersetzung des Florianus zurückzuführen, zum anderen unterliegt die Gestaltung der künstlerischen Freiheit. Die Darstellung des Argus wird bezüglich der Augendarstellung in den Jahrhunderten immer realistischer: Ist er Mitte des 16. Jahrhunderts noch am ganzen Körper mit Augen übersät, verwandelt er sich Ende des 17. Jahrhunderts zum gewöhnlichen Hirten.

2.2.2.4. Körpersprache – Ausdruck des Charakters und Rührung des Betrachters

Unter den Begriff der Körpersprache fallen Aspekte wie Körperbeschaffenheit und Körperhaltung sowie Mimik und Gestik. Die Künstler setzen die Körpersprache oft bewusst ein, auch um unter anderem die Charaktere der Figuren zu beschreiben. Vielmals erfüllt sie ebenfalls den Zweck, den Betrachter in das Geschehen mit einzubeziehen, ihn sogar zu rühren und Emotionen bei ihm auszulösen.²³³

Die frühen Illustratoren nutzen das Mittel der Körpersprache wenig (Venedig 1522, Abb. 6, Paris 1539, Abb. 4 und 5). Es findet keine Unterscheidung zwischen Merkur und Argus hinsichtlich des Alters und der Körperbeschaffenheit statt. Die Gesten sind meistens sehr schematisch. Nur bei Wickram wird dem Zeigegestus mehr Prägnanz verliehen (Abb. 6). Mimik spielt keine Rolle, nur auf wenigen Gesichtern ist ein Lächeln zu erkennen.

Die Körpersprache der Figuren definiert Salomon neu. Er verleiht den Personen Charakteristika, die für viele spätere Künstler richtungweisend sind. Merkur wird als Jüngling, Argus und Jupiter dagegen als ältere, bärtige Männer dargestellt. Die erhobenen Arme Ios und Jupiters ausgestreckte Hände (Abb. 15) während der Verfolgung werden genauso wieder aufgegriffen wie der Zeigegestus Junos während des Gesprächs mit Jupiter (Abb. 16). Die von ihm geprägten Charakteristika und Gesten beeinflussen neben seinen direkten Kopisten auch Künstler wie Van der Borcht und De Passe (Abb. 27-29, 35-36). Sogar die Illustratoren der Brüsseler Ausgabe von 1677 orientieren sich diesbezüglich noch an ihm (Abb. 43, 44). Van der Borcht verstärkt die Gesten, in seiner Illustration deutet Juno mit beiden Händen während des Gesprächs mit Jupiter auf die Kuh (Abb. 28). Auch dies wird von späteren Illustratoren aufgegriffen. Durch die Unterschiede im

233 Dieser Aspekt ist in der Kunsttheorie seit Alberti von Bedeutung. Vgl. Kap. 3.2.1, S. 125-129, dort werden die kunsttheoretischen Hintergründe erörtert.

Alter der Personen und die ausdrucksstarke Gestik wird dem Betrachter eine spannende und dramatische Situation präsentiert.

Diese Dramatik erfährt in den Werken Goltzius' ihre Steigerung durch ausladende Gesten auf dem ersten Blatt und durch ebenbürtig behandelte Figuren hinsichtlich Alter und Körpergestaltung in der zweiten Illustration (Abb. 31, 32). Das, was in den frühen Holzschnitten nachlässig behandelt ist, wird hier bewusst eingesetzt, um die Spannung zu verstärken. In dem letzten Kupferstich dieser Reihe ist Merkur, während er das Schwert schwingt, mit angespanntem Gesichtsausdruck gezeigt (Abb. 33); er konzentriert sich intensiv auf das Geschehen. Diese kleinen Details sorgen dafür, dass der Betrachter wesentlich intensiver in Geschehen involviert wird als in den Illustrationen Salomons.

Der Betrachter kann sich allerdings erst in den späten Illustrationen in das Geschehen hinein fühlen. Besonders ausgeprägt ist dies in der dritten Illustration der Brüsseler Ausgabe von 1677 (Abb. 45). Dort wird Merkur gezeigt, wie er sich sehr vorsichtig über Argus beugt, um sich zu vergewissern, dass er wirklich schläft. Durch diese Haltung wird der Betrachter dazu angehalten „mitzufiebern“. Er hat das Gefühl, sich still verhalten zu müssen, um Argus nicht aufzuwecken. Er wird in emotionale Spannung versetzt.

Diese Gestaltungsweise wird auf dem zweiten Blatt der Amsterdamer Illustration von 1732 fortgeführt. Dort wird das inbrünstige Bitten um die Kuh durch die an die Brust erhobenen Hände und das geneigte Haupt Junos kenntlich gemacht (Abb. 51). Diese Bitte wird in der entsprechenden Illustration der Pariser Ausgabe von 1767/71 dadurch verstärkt, dass Juno und ihr Gatte näher zueinander gerückt sind und Juno Jupiter den Arm um die Schultern legt (Abb. 55). Einmalig ist der erhobene Zeigefinger Merkurs in Sandraerts Stich (Abb. 48). Dies ist ein Gestus, der Warnung, Aufmerksamkeit und Triumph implizieren kann. Dadurch wird der Betrachter zwar nicht gerührt, aber deutlich angesprochen.

In Darstellungen der Episoden, die zwei Personen miteinander kommunizierend zeigen, betont Gestik und Körperhaltung das Anliegen der Personen besonders. Dazu gehören Szenen, die Jupiter und Io (Episode 2, 3) und Juno und Jupiter (Episode 8) gegenüberstellen. In den Illustrationen, die das Flötenspiel abbilden, tritt die Körpersprache in den Hintergrund, es dominiert dort nur der Altersunterschied von Merkur und Argus. Am intensivsten arbeiten die Künstler mit der Körpersprache der Figuren in den Grafiken, die die Episode des Schwertzückens Merkurs zeigen; sie lassen den Betrachter sich dort

mittels Körperhaltung und Altersunterschied der Personen in das Geschehen hineinführen.

Vor Salomon scheinen die Ovid-Illustratoren an den Details, die die Körpersprache betreffen, kein großes Interesse zu haben. Nur der Zeigegestus ist öfter vorzufinden. Dies hängt sicher unter anderem damit zusammen, dass die frühen Illustrationen von Ende des 15. Jahrhunderts und aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch stark mit dem Text verankert sind. Mit Salomon ändert sich dies, die Figuren werden hinsichtlich des Alters unterschieden, und Gestik erhält eine größere Bedeutung. Das starke Einbeziehen des Betrachters tritt erst mit der Illustration Goltzius' auf: Die Personen zeigen mehr Emotionen durch Mimik und Gestik, dem Betrachter wird durch ein ebenbürtiges Personenverhältnis Spannung vermittelt. Je unabhängiger die Illustrationen mit Salomons und Goltzius' Reihen werden, desto mehr lassen die Künstler die Personen sprechen und den Mythos erzählen. Einen Höhepunkt bilden diesbezüglich die späten Illustrationen der Ausgabe von 1677 und 1767/71. Zu begründen ist dies sicherlich mit dem großen Einfluss der Gemälde. In Kapitel 3.2. „Die Details – Der Künstler als Erzähler“ wird sich herausstellen, dass dieser Aspekt in Gemälden, Zeichnungen und Grafiken eine noch größere Rolle spielt als in den Illustrationen.²³⁴

2.2.2.5. Landschaft – Hintergrundgestaltung mit Bezug auf den Mythos

Die Gestaltung der Landschaft in einem Kunstwerk kann dekorativen, untergliedernden oder charakterisierenden Zwecken dienen.

In den frühen, narrativen Illustrationen ist die Landschaft sehr schematisch dargestellt. Nur wenige Striche deuten einen Wald oder ein weitläufiges Gebiet an. Für die verschiedenen Episoden fungiert die Landschaft häufig als Trennungselement. Auf dem venezianischen Blatt von 1522 ist die erste Szene vor einen Wald platziert, hinter der anderen Episode erkennt der Betrachter eine weite Landschaft mit burgenähnlicher Architektur (Abb. 3). Der landschaftliche Hintergrund des Holzschnitts der Pariser Ausgabe von 1539 ist mit einer sehr schematisch dargestellten Bergkulisse einfacher gestaltet

234 Vgl. Kap. 3.2., S. 125-161.

(Abb. 4). Wickram nutzt in seiner Illustration von 1545 die Darstellung der Landschaft, um auf kleinen Hügeln und Ebenen teilweise mit Hilfe von Büschen Nischen zu formen (Abb. 6). Dort positioniert er die verschiedenen Episoden der Geschichte.

Bei De Jode erscheinen in Antwerpen zwischen 1550 und 1560 Ovid-Illustrationen, deren mythologische Szenen in eine detailreiche, bizarre Landschaft mit architektonischen Elementen gesetzt werden.²³⁵ Hieronymus Cock²³⁶ entwickelt einen ähnlichen Typus in den Niederlanden der fünfziger und sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts. Allerdings stellt er in seinen acht Radierungen nicht nur phantastische Hochgebirgs- und Flussmündungsmotive mit mythologischer Staffage aus den *Metamorphosen* dar, sondern setzt die Mythen auch in reale, typisch flämische Landschaften mit Schlössern, Kirchen und Bauernhäusern seiner Zeit.²³⁷ Auch die Merkur- und Argus-Figuren werden von einer bergigen Landschaft mit Burgen, Bauernhäusern und kleinsten Figuren umgeben (Abb. 14). In diesen Illustrationen sind die mythologischen Figuren nur Staffage, das eigentliche Interesse gilt der detailliert dargestellten Landschaft.

In Rusconis zweiter Illustration von 1553 zum Merkur- und Argus-Mythos ist eine ausführlich dargestellte Stadt im Hintergrund zu erkennen (Abb. 8). Schon Henkel macht auf die neue Sorgfalt bezüglich der Landschaftsgestaltung aufmerksam.²³⁸ Die Landschaft dient hier allerdings noch dekorativen Zwecken.

In den Illustrationen Salomons, Vases, Tempesta und Goltzius' hält sich das Verhältnis von Figur und Landschaft im Gleichgewicht (Abb. 15-18, 9-13, 34, 31-33). Die Landschaft formt den Hintergrund, lenkt aber nicht von der Haupthandlung ab. Bei Van der Borcht wird der Landschaft mit Vegetation und Architektur mehr Aufmerksamkeit geschenkt, sobald die erwähnten kleinen Episoden im Hintergrund dargestellt werden (Abb. 28-30).

235 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 21.

236 Cock nimmt in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein, denn er illustriert nicht im geläufigen Sinne die *Metamorphosen*, sondern er fertigt nur acht Stiche an.

Zu diesen Künstlern ist ebenfalls Hans Bol zu zählen (Abb. 57).

237 Vgl. HENKEL 1926/27, S. 108.

238 Vgl. ebenda, S. 83.

Es scheint, als werde die Landschaft seit Salomon charakterisierend verwendet. Er setzt die Szene „Jupiter verfolgt Io“ in eine bedrohlich wirkende, dunkle und von Nebel verhangene Waldlandschaft, die die Dramatik der Szene unterstreicht (Abb. 15). Das vermeintlich friedliche Flötenspiel wiederum findet in einer idyllischen Weidelandschaft statt (Abb. 17). Die Szene, die Merkur mit dem abgeschlagenen Haupt zeigt, ist in eine karge Umgebung mit wenig Vegetation gesetzt (Abb. 18). In Salomons Holzschnitten kommt das Motiv des Baumes häufiger vor. In der zweiten Illustration lehnt Jupiter an einem Baum, der gleichzeitig den Bildraum begrenzt (Abb. 16). Der Baum, an dem der schlafende Argus auf dem dritten Blatt lehnt, bildet nahezu den Mittelpunkt (Abb. 17). Auffällig ist, dass der Wächter an einem abgestorbenen Ast lehnt, während im oberen Bereich des Baumes die frischen Äste sprießen. Dieses Motiv ist in den Illustrationen nur noch bei Sandraert zu finden und kann auf den künftigen Tod Argus' und Ios nahende Freiheit hindeuten.²³⁹

Auch Goltzius stellt bedrohliche Szenen im Wald oder im Unterholz dar. Die Episode „Jupiter hält Io fest“ findet am Rande eines Waldes vor einer Art Grotte statt (Abb. 31). Auch den Schwert schwingenden Merkur platziert er am Waldrand (Abb. 33).

Diese Tendenz wird bei Baur 1640 weiter fortgesetzt und verstärkt. In seiner ersten Radierung nimmt der dunkle, bedrohlich wirkende Wald den Hauptanteil ein und drängt Jupiter und Io in die linke Ecke (Abb. 39). Hier verleiht die Landschaft der dramatischen Szene eine ganz besondere Prägnanz. Der Baum in der zweiten Illustration scheint sich der Bewegung Merkurs anzupassen (Abb. 40). Juno kommt inmitten von Wolken vom Himmel auf ihrem Wagen heruntergefahren. Diese Handlung korrespondiert mit der diagonalen Linie im Hintergrund, die eine bergige Landschaft andeutet. Bickendorf schreibt, die Natur werde auf Baur's Blättern von Turbulenzen erfasst.²⁴⁰ Dem ist unter Berücksichtigung der genannten Punkte zuzustimmen.

Die Korrespondenz von Landschaft und Handlung setzt sich ebenfalls bei Sandraert 1698 und den Illustratoren der Ausgaben von 1732 und 1767/71 fort (Abb. 48, 52, 56).

239 Dieses Motiv des Baumes wird von den Malern, Zeichnern und Grafikern häufig verwendet und erfährt eine ausführliche Interpretation in Kapitel 3.3.1.1., S. 163-166.

240 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 37.

In anderen Illustrationen der Amsterdamer Ausgabe von 1677 und auf den Blättern Sandraerts hat die Landschaft hauptsächlich dekorativen Charakter (Abb. 44, 45, 47, 49).

Die Landschaftsgestaltung wird von den frühen Illustratoren eingesetzt, um die Komposition zu untergliedern. Seit Salomons Illustrationsreihe nimmt die Landschaft eine charakterisierende Rolle für die dargestellten Episoden ein. Sie schafft für bestimmte Momente die nötige bedrohliche oder idyllische Atmosphäre. Dabei kündigt sich die bedeutende Rolle des Baumes an. Bei Goltzius und Baur findet diese Entwicklung ihre Vervollkommnung. Parallel dazu dient die Landschaft ebenfalls als dekoratives Ambiente für die Figuren. In wenigen Illustrationen erhält die Landschaft einen derart herausragenden Stellenwert, sodass die Figuren nur noch als Staffage erscheinen. Zur Akzentuierung des Inhalts der Geschichte trägt die Landschaftsgestaltung hier nicht bei.

Resümee

Die Illustratoren der *Metamorphosen* stellen sehr viele verschiedene Zeitpunkte der Merkur- und Argus-Geschichte dar. „Merkur flötet Argus in den Schlaf“, „Juno und Jupiter unterhalten sich über die Kuh“, „Jupiter verfolgt Io“, „Juno schmückt den Schweif ihres Pfaus mit den Argusaugen“ sind die am häufigsten dargestellten Szenen, die ursprünglich ebenfalls Bernard Salomon gewählt hat. Alle anderen Episoden kommen vereinzelt vor.

Die Erzählstruktur der Illustrationen verändert sich vom Narrativen zum Monoszenischen. Ist in den frühen Ausgaben der Text von größerer Bedeutung, erscheinen weniger Illustrationen, die aber oft mehrere, gleichrangig behandelte Szenen darstellen. Dies ändert sich spätestens mit Salomon, der für sein Werk eine größere Anzahl an Illustrationen fertigt und gleichzeitig dazu übergeht, kleinere Nebenszenen im Hintergrund darzustellen. Diese Tendenz wird von Van der Borcht und den Illustratoren der autonomen Bilderzählungen fortgeführt. Spätere Illustratoren stellen häufig nur eine Szene pro Blatt dar.

Ähnliches ist ebenfalls für die ikonographischen Aspekte zu beobachten. Je mehr Text in den Ausgaben vorhanden ist, desto weniger Attribute scheinen benötigt zu werden. Bei den Bilderzählungen sind meist alle Personen an ihren Beigaben zu erkennen. In den späten Illustrationsreihen stellen die Künstler selten Attribute dar. Neben den klas-

sischen Beigaben werden Jupiter und Juno mit Kronen ausgestattet, und die Szenen sind ebenfalls aufgrund der Personenkonstellation und der Kuh zu identifizieren.

Die Körpersprache ist in den frühen Illustrationen von geringer Bedeutung. Mit Salomon werden Unterschiede hinsichtlich des Alters deutlich und bestimmte Gesten geläufig, durch welche der Betrachter eine dramatische Spannung erkennt. Bei Goltzius intensiviert sich dies, und aufgrund von ausladender Gestik und der Figurendarstellung wird der Betrachter ins Geschehen einbezogen. Dies steigert sich mit der Amsterdamer Ausgabe von 1677, dort setzt die Körperhaltung Merkurs Emotionen beim Betrachter frei.

In den frühen Illustrationen hat die Landschaft hauptsächlich eine untergliedernde Funktion. Eine kleine Gruppe von Illustratoren konzentriert sich Mitte des 16. Jahrhunderts auf die Darstellung einer detaillierten Landschaft, in der die Personen nur noch die Rolle der Staffage einnehmen. Salomons Illustrationen bilden auch hier den Wendepunkt. Die Landschaft charakterisiert die jeweiligen Episoden und unterstützt Dramatik und Idylle. Diese Tendenz führen ins besondere Goltzius und Baur weiter fort.

Attribute, Körpersprache und Landschaft erfahren seit Salomons Illustrationen mehr Aufmerksamkeit. Auch diese Aspekte dienen dazu, den Text, dessen Anteil im Gegensatz zu den frühen Illustrationen geringer geworden ist, auszugleichen.

2.3. Auslegungen

Dieses Kapitel stellt verschiedene Deutungsmöglichkeiten des Merkur- und Argus-Mythos' vor. Dabei liegt der Schwerpunkt auf christlich-moralischen (Kapitel 2.3.1.) und humanistisch-moralischen Auslegungen (Kap. 2.3.2.) unterschiedlicher Ausgaben der *Metamorphosen*, die in Kapitel 2.1. vorgestellt wurden.

2.3.1. Christlich-moralische Auslegungen

Im Mittelalter werden trotz Kritik seitens der Kirche die *Metamorphosen* studiert.²⁴¹ Dies führt zu moralisch-allegorisierend ausgelegten Interpretationen, die auf der Idee basieren, die Verwandlungsgeschichten könnten religiöse Wahrheiten offenbaren.²⁴² Die Literaten beziehen sich in ihren Auslegungen auf die übergeordnete Instanz des Christentums. Dabei spielt die christliche Heilslehre mit Themen wie der Sündhaftigkeit des Menschen und seine Erlösung durch Christus eine Rolle. Diese christlich-moralische Deutung wird in der Neuzeit fortgesetzt und ist zum Teil in den Auslegungen des Merkur- und Argus-Mythos' wieder zu finden.

Bonsignoris Deutung von 1375/77 besagt, wenn Jupiter Io verwandelt und mit Nebel bedeckt, bedeute dies, dass den Menschen die göttlichen Dinge verborgen sind und dass sie durch die Sünde zu Tieren werden. Der weise Argus wird von dem beredsamen Gott Merkur überlistet. Io wird schließlich zurückverwandelt. Demnach können unterdrückte Menschen ihre Freiheit durch Anstrengung und Redekunst wiedererlangen.²⁴³

241 Vgl. Kap. 2.1.1., S. 20.

242 Vgl. Kap. 2.1.1.2., S. 20-22.

243 Vgl. BONSIGNORI 1375/77, Libro primo, Allegoria e decima trasmutazione de Io mutata in vacca, J, 7-10. Originalwortlaut: „Apresso Giove, dio della sapienza, trasmuta de donna in vacca, coperto de nebbia, a dimostrare, che al viso umano le cose divine sono occulte, ed allora peccando semo convertiti in bestie. La vacca è data in guardia ad Argo, che avea cento occhi, „argo“ in greco è nome de „prudenza“ e d'“avedimento“; con cento occhi questo è numero perfetto, perciò che niuno è tanto savio che dallo ornato e pulito parlare non sia ingannato e colto, ed è lli tolta e furata la vacca, la quale va poi a sua libertà e retorna in donna. Questo demustra quando li omini de questo mondo sono guardati legati e subgiugati per loro impotenza che e lo studio loro ed el bel parlare libera, ed allora sono tornati in donna, cioè divina, che signoreggia la sua propria libertà.“

Während man bei Bonsignori bezüglich der Rettung der Argusaugen keine Auslegungen findet, symbolisieren sie im *Ovide Moralisé* (1316/28) die Eitelkeiten dieser Welt und der Pfau den Hoffärtigen, der sich mit ihnen brüstet.²⁴⁴

Diese Auslegungen des Merkur- und Argus-Mythos' werden bei Bonsignori und dem *Ovide Moralisé* entgegen der getätigten Aussagen in Kapitel 2.1.1.2.²⁴⁵ nicht direkt mit dem Christentum gleichgesetzt, sondern verfolgen den moralischen Aspekt unter der Überschrift „Tugend und Laster“. Dies ändert sich mit der folgenden Auslegung Bersuieres, der sich in seiner Deutung des Mythos' eindeutig auf die christliche Moralthologie bezieht.²⁴⁶

Pierre Bersuire setzt Merkur in seinem Traktat von 1342 mit Christus gleich, während Io die der Sünde verfallene und von ihm errettete Menschheit symbolisiert. Argus ist hier der Teufel, der durch den guten Hirten Merkur und dessen Flötenspiel bzw. aufgrund der verführerischer Redegabe eingeschläfert wird. Juno erhält eine positive Rolle, sie symbolisiert als Gattin Jupiters die Kirche, die Braut Christi.²⁴⁷

Die guten und bösen Rollen sind in diesen Deutungen eindeutig verteilt. Jedoch betont Blänsdorf, sowohl Bersuire als auch der Autor des *Ovide Moralisé* entwickeln in großer

Guthmüller erwähnt, man dürfe nicht versuchen, alle Erklärungen Bonsignoris mit allen Gegebenheiten des Ovidtextes in Einklang zu bringen, es liege nur eine lose Anlehnung vor (Vgl. GUTHMÜLLER 1981, S. 95.). Damit erklärt sich die oben aus diesem Text zitierte Aussage, unterdrückte Menschen können ihre Freiheit durch Anstrengung und Redekunst wiedererlangen. Diese ist nicht auf die Geschichte Ios zu beziehen, denn Io erhält ihre ursprüngliche Gestalt nicht aufgrund ihrer Anstrengung und Redekunst wieder, sondern aufgrund des Mitleids, das Jupiter für sie empfindet und sich bei Juno für sie einsetzt.

244 Vgl. SEZNEC 1980, S. 72.

245 Vgl. Kap. 2.1.1.2., S. 21-22.

246 Vgl. ebenda, S. 22.

247 Vgl. BERSUIRE/WALEYS 1509, Liber I, Fo. XXI, Fa. xii-xiii. Originalwortlaut: „Io iuvenca eius quam Iuppiter ei dedit significat christianum populum a christo ecclesie commendatum. Argus significat mundi principes & prelatos qui sunt ab ecclesia pastores & Iudices constituti quibus Io id est populus christianus est comedatus.“ „Dic ergo q' Iuno dea & uxor Iovis.i.ecclesia sponsa christi committit argo [...].“ „Vel dicq, Argus est diabolus oculatissimus qui Io mutatam in vaccam id est peccatrices animas in suo dominio detinebat. Sed mercurius id est christus qui de masculino factus est ssoemina du deus factus est homo quando scilicet verbum caro factum est assumpta sistula humanitatis istum argu idest diabolum consopivit ipsumper virga crucis superavit & de ei' diminio Io idest humana naturam liberavit: & tadem de vacca in mulierem idest de peccatrice in iustam ipsam transformavit.“

Der Text des Bersuire wurde oftmals, wie auch diese Quelle, dem dominikanischen Mönch Thomas Waleys (ca. 1350) zugeschrieben.

Ausführlichkeit mehrere und sich widersprechende Deutungen der Geschichte, in denen Merkur auch als böser Verführer auftreten könne.²⁴⁸

Die Verwandlungsgeschichten der venezianischen Übersetzung von 1497 sind ebenfalls christlich-moralisch ausgelegt. Sie bedeuten Bestrafung und Belohnung lasterhafter, bzw. tugendhafter Menschen.²⁴⁹ Der Autor schreibt:

„Dass Jupiter Io verführt und dann in eine Kuh verwandelt, besagt, dass Menschen, die sündigen, wie Tiere sind; die Rückverwandlung Ios aus einer Kuh in einen Menschen bedeutet entsprechend das Ablassen von den Sünden und die Rückkehr zur Gottesfurcht.“²⁵⁰

Auch Wickram (1545) deutet die Geschichten Ovids christlich-moralisch. Er schreibt über die Geschichte: „Dise fabel der verwandlung Ius hat vil merklicher der sitten ermanung.“²⁵¹ Es werden „hurenwirtschafft“ und „bulschafft“ angeprangert.²⁵² Bemerkenswert ist, dass er mit folgenden Worten auch Jupiters Verhalten rügt:

„Also Io verschencket ist
Worden/von Jupiter dem Gott
Welcher sie beschirmet haben sott.“²⁵³

2.3.2. Humanistisch-moralische Auslegungen

In humanistischen Auslegungen ist eine Bezugnahme zum Christentum nicht mehr vorhanden. Abgesehen davon, dass die Autoren den Ovidtext möglichst in seiner Ganzheit wiedererstehen lassen wollen, ist die Moralphilosophie eine der „studia humanitatis“, die für die Humanisten von Bedeutung ist. Dabei spielen auch „Tugend und Laster“ eine Rolle. Im Gegensatz zur christlich-moralischen Deutung wird hier nur „Gut und Böse“ unterschieden, der Bezug auf eine höhere Instanz ist nicht vorhanden.

Lodovico Dolces *Trasformationi* aus dem Jahre 1568 gelten als Beispiel für die neue, am Humanismus orientierte Tendenz. Er bezeichnet Argus als Verstand und Io als See-

248 Vgl. BLÄNSDORF 1995, S. 28.

249 Vgl. GUTHMÜLLER 1986, S. 38.

250 *Ovidius Naso, Publius, Ouidio methamorphoseos vulgare*, Venedig 1497. Zitiert nach: GUTHMÜLLER 1986, S. 38.

251 WICKRAM 1545, Buch 1, S. XI, d iiii.

252 Ebenda.

253 Ebenda.

le, die Argus verliert, indem er sich vom weltlichen Vergnügen, vom Flötenspiel Merkurs, besiegen lässt.²⁵⁴

Karel van Mander führt in seinen *Wtlegghingh op den Metamorphosis* aus dem Jahre 1604²⁵⁵ die humanistische, italienische Tradition des 16. Jahrhunderts fort. Nachdem Van Mander die Verwandlung Ios in eine Kuh mit Argumenten begründet, Kühe seien, genau wie Menschen, fruchtbare und arbeitsame Tiere, schreibt er:

„[...] Weil nun der Mensch ein solches Thier war/ward er von Gott dem Hirten Argus/das ist/der gesunden Vernunft/die mit großer Sorgfalt/als wie mit hundert Augen/alles beobachtet und überleget/anvertrauet und in Verwahrung gegeben. Diese Vernunft wird von dem Mercurius/oder welches eben so viel ist/von der eignen Begierde/und Neigung zu den Wollüsten und bösen Vornehmen/gereißet/in den süßen Sünden-Schlaff eingewieget/und zugleich auch von ihm getödet und umgebracht. Das ist: nachdem der Mensch/seiner Vernunft beraubt/in ein ruchloses Leben gerathen/werden ihm die Augen/welche ihn vorher zu anders nichts dann Gerechtigkeit und allen Tugenden/anwiesen/endlich gesetzt in den Pfauen-Schwanz der Göttin des Reichthums Juno: welche anders nichts ist/dann eine dem Reichthum/hochmühtiger Lust/und eiteler Ehrergebene Begierde/mit einen beliebigem Anschauen der unvollkommenen irdischen Schönheit/zu einem äusserlichen Nachtheile des Geistes.“²⁵⁶

Die Tugenden Gerechtigkeit, Vernunft und Sorgfalt werden den Lastern Begierde, Hochmut und Eitelkeit gegenübergestellt.

Eine ähnliche Deutung ist unter dem Kupferstich von Schelte à Bolswert nach Jordaens' Gemälde aus dem Jahre 1646 (Abb. 289) zu finden. In diesen Versen heißt es, die Keuschheit passe, genau wie Argus, mit hundert Augen auf, werde aber besiegt, sobald sie die Gebote der Liebe beachte.²⁵⁷

254 DOLCE 1568, S. 14. Originalwortlaut: „Per Io transformata in Vacca, e data in guardia ad Argo che haveva cent' occhi, e si lascio vincer da Mercurio, si puo intender l' anima laquale havedo per guardiana l' intelletto, egli lasciando vincersi a mondani piaceri, la perde.“

255 Karel van Mander, *Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis*, in: Karel van Mander, *Het Schilder-Boek*, Haarlem 1604. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung Sandraerts zitiert, s. MANDER 1679.

256 MANDER 1679, S. 16.

257 Vgl. KAT ANTWERPEN 1993, Bd. 2, S. 111.

Ausdrückliche Empfehlungen für Frauen gibt Renouard (1614), der Jungfrauen vor ehebrecherischer Verlockung durch Männer warnt.²⁵⁸ Der Autor einer venezianischen Ausgabe von 1688 ermahnt die Frauen, sich mit den Großen nicht einzulassen, sonst erginge es ihnen wie Io, die zur „Belohnung“ von ihrem Liebhaber in eine Kuh verwandelt werde.²⁵⁹

Auch für die Autoren der Emblembücher ist die Geschichte von Merkur und Argus ein darstellungswürdiges Thema.

1552 erscheint in Lyon das Emblembuch *Picta Poesis. Ut pictura poesis erit* des Barthélemy Aneau. Für das Emblem „Adulator“, der Schmeichler, wählt er die Szene Pierre Vases (Abb. 11), die das Flötenspiel Merkurs zeigt. Unter die *Pictura* schreibt er als *Subscriptio* diese Verse:

„Die Flöte klingt süß, wenn der Vogelfänger die Vögel lockend
täuscht, / aber der Schmeichler spricht noch süßer mit schönredneri-
schem / Mund. So schläfert den hundertäugigen Argus die verführeri-
sche / Flöte des süßredenden Merkurs mit ihren Melodien ein. Nie-
mand ist / so wachsam, daß ihn nicht ein süßer Schmeichler unter dem
Schein / der Freundschaft täuschen könnte.“²⁶⁰

In den Emblembüchern *Sambucus* und *Sotos* wird diese Szene ebenfalls mit „Siegrei-
che List“ bzw. „Eifersucht“ betitelt.²⁶¹

Das Emblem „Selbsterkenntnis und Gotteserkenntnis“ wird in Aneaus *Picta Poesis* mit dem fünften Holzschnitt Vases illustriert, der den Moment zeigt, indem Io ihre menschliche Gestalt zurückerlangt. In der *Subscriptio* ist zu lesen:

„Als das menschliche Geschlecht in großen Ehren stand, hat er das
nicht erkannt und wurde dem Vieh gleichgestellt. Aber als sie in ihre
Quelle blickte, sah sie sich selbst, und da sie sich sah, erkannte sie
sich und errötete. Und weil sie es nicht ertrug, sich länger zur Erde zu
beugen, richtete sie sich auf, hob das Gesicht zu den Himmlischen und

258 Vgl. ALLEN 1970, S. 196.

259 Vgl. Henkel 1926/27, S. 84.

260 Vgl. ANEAU 1552, Nr. 36. Originalwortlaut: „Fistula dulce canit volucre du decipit Auceps / At loquitur blando dulcius ore colax.. / Sic hecatophtalmon sopivit cantibus Argum / Blandula suaviloqui tibia Mercurij. / Nemo adeo vigil est cui non imponere possit / Dulcis adulator nomine amicitia.“

261 Vgl. HENKEL/SCHÖNE 1967, Bd. 3, Sp. 1771.

erkannte Gott und die Vernunft. Sogleich wurde ihr die frühere Gestalt, das Ebenbild Gottes zurückgegeben.“²⁶²

Argus wird im 16. und 17. Jahrhundert in den vorgestellten Beispielen als unschuldige Person charakterisiert, die sich von dem Vergnügen, dem Flötenspiel und den schönen Worten des schmeichelnden Merkurs, verführen lässt. Allerdings findet man auch, ähnlich wie bei den christlich orientierten Deutungen des 14. Jahrhunderts, konträre Auslegungen. Arthur Quellinus fertigt 1652 für den Bürgersaal des Amsterdamer Rathauses ein Marmorrelief, das den Merkur- und Argus-Mythos zeigt und direkt über der Tür zum Zimmer des Bürgermeisters hängt (Abb. 365). Der Bruder des Künstlers schreibt in seinem Buch mit Stichen nach den Skulpturen des Rathauses diese Verse:

„Mercurius, die Argus geeren i `t slaep wilde speelen, maar Argus die staet en waeckt, op dat hem de Koe niet ontnomen en wort.“²⁶³

Die zur Kuh verwandelte Io wird mit der Stadt Amsterdam gleichgesetzt, die durch Argus, der die Bürgermeister symbolisiert, bewacht wird und der sich nicht durch den geringsten Schlummer verleiten lässt.²⁶⁴ Das Relief diente als Andenken für eine öffentliche Veranstaltung anlässlich des Friedens von 1648.²⁶⁵ Dort wurde in Form eines Thea-

262 Vgl. ANEAU 1552, Nr. 111. Originalwortlaut: „Homo cum in honore esset: Non intellexit. & comparatus est iumentis. / Humana in magno cum Natura esset honore / Non agnovit, & est aqui parata boui. / At postquam proprio speculata in fonte: Seipsam / vidit, & ut vidit, novit, & erubuit. / Amplius & terra sese adclinare granata: / Exurrexit: & os substulit ad superos / Agnoui que Deum, & Rationem. Protinus illi / Reddita imago Dei, pristina forma fuit.“

263 Zitiert nach JONGH 1993, S. 16. Übersetzung: „Merkur versucht, Argus in den Schlaf zu spielen, aber Argus steht und wacht, auf dass ihm die Kuh nicht entwendet wird.“

264 Vgl. ebenda.

265 Diese Ereignisse wurden von S. Coster („Korte verklaring der zes eerste vertooningen, gedaan binnen Amsterdam, op de Eeuwige Vrede, door last der E.E. Heeren Burgemeesteren“ in Olyfkrans, 1750, S. 111-114) beschrieben (Vgl. dazu auch WAAL 1952, Bd. I, S. 22 u. Bd. II, S. 9, Anm. 22, 2).

terstücks aufgeführt, wie Argus, hier Personifikation für alle Staaten Hollands, die holländische Kuh bewacht.²⁶⁶

Die Szene des Einschläferns kann ebenfalls als Allegorie für die Macht der Musik gesehen werden. Dies ist bei der Attikagruppe des Mittelrisalits auf der Ehrenhofseite des Neuen Palais in Potsdam von 1768 geschehen (Abb. 368). Die Szene gehört dort thematisch zu den Gruppen des Wettstreits zwischen Pan und Apoll.²⁶⁷ Auf diese Art der Deutung macht auch Moffitt aufmerksam, der erklärt, das noch in einem folgenden Teil zu beschreibende Merkur- und Argus-Gemälde Velázquez' und sein Pendant „Apoll schindet Marsyas“ verbinde das Thema der Musik.²⁶⁸

Auch Deutungen mit astrologischen Details sind möglich. Das Werk *Filosofia Secreta* des Pérez de Moya, das 1585 in Madrid herausgegeben wird, dient dafür als Beispiel. Er setzt Jupiter mit der Sonne gleich und bezeichnet Io als vitalen menschlichen Samen. Jupiter kann sie nicht erreichen. Juno, die für den Mond und die Fruchtbarkeit steht, ist in der Lage, sich Io nähern und bringt sie zu Argus, der Vernunft. Gleichzeitig symbolisiert der Wächter den Himmel mit seinen Sternen, der die Erde, Io, bewacht. Merkur stellt den Teufel dar, der die Vernunft besiegt.²⁶⁹

Resümee

Nicht in jeder christlich ausgelegten *Metamorphosen*-Ausgabe wird der Merkur- und Argus-Mythos mit der christlichen Heilslehre in Verbindung gebracht, oft wird er nur

266 Vgl. BROOS 1993, S. 104. Fremantle schreibt, die Tapferkeiten der Staaten Hollands und Westfrieslands wurden in einer Szene mit dem Titel „Die de Koe zyn is, vatzte by de Hoornen“ (Übersetzung: „Wer auch immer die Kuh besitzt, packe sie an den Hörnern“) dargestellt. Sie zeigte folgendes: „Argus met hondert oogen, daer mede bediedende de Heeren Staten van Holland, die haer, door het lieflyk pypen van eenen Loozen Mercurius ... nimmermeer in 't slaep laten spelen, maer de Koe (dat is haer elk aengename Vaderland) als wakende sorg-dragers, wel sullen bewaren.“ (Übersetzung: „Die Figur des hundertäugigen Argus, der die Statthalter Hollands symbolisiert, die sich niemals von einem gerissenen Merkur einschläfern lassen, ist ein sorgsamer Wächter, der sich um die Kuh kümmert (das heißt um das Vaterland, das allen lieb ist).“) (Vgl. FREMANTLE 1959, S. 57.).

267 Vgl. DRESCHER 1991, S. 273.

268 Vgl. MOFFITT 1989, S. 173.

Marsyas fordert Apoll zu einem Musikwettstreit auf. Die Bedingung ist, dass der Gewinner nach Belieben mit dem Verlierer verfahren darf. Der Satyr spielt die Flöte, Apoll die Leier. Beide sind ebenbürtig, bis Apoll Marsyas auffordert, das Instrument verkehrt herum zu spielen. Dies ist mit der Leier möglich, aber nicht mit der Flöte. Marsyas verliert den Wettstreit, Apoll hängt in an einer Pnie auf und häutet ihn (*Metamorphosen*, Buch 6, Verse 382-400).

269 Vgl. MOFFITT 1989, S. 162, 172-173.

moralisch gedeutet. Dies trifft auch auf die hier zitierten Auslegungen Bonsignoris und des *Ovide Moralisé* zu. Mit dem Werk Bersuires, der venezianischen Ausgabe von 1497 und Wickrams Werk treten christlich ausgelegte Kommentare auf. Van Manders Kommentar gehört zu den humanistischen Auslegungen, die sich nicht auf das Christentum beziehen, aber trotzdem den Text unter der Überschrift „Tugend und Laster“ auslegen und versuchen, den Ovidtext um seiner selbst willen wiedererstehen zu lassen.

Es gibt es weder für die christlichen noch für die humanistischen Auslegungen eine einheitliche Richtung hinsichtlich der Rolle, die die Personen einnehmen. Es scheint, als werde der Mythos je nach Bedarf und Auftraggeber interpretiert.

Dabei kann der Mythos in unterschiedlichsten Bereichen auftreten und unterschiedliche Deutungen erfahren: Er kommt auch in Emblembüchern, astrologischen Werken sowie auch als Relief und Bauschmuck vor.

Die Ovid-Illustrationen gelten als Basis für die Maler und Grafiker mythologischer Themen im 17. und 18. Jahrhundert. So sind auch die in diesem Kapitel angesprochenen Gesichtspunkte die Grundlage für die Untersuchungen des folgenden Hauptteils, auf die immer wieder Bezug genommen wird.

3. Gemälde, Zeichnungen und Grafiken im 17. und 18. Jahrhundert

Der folgende Hauptteil beschäftigt sich mit den Merkur- und Argus-Darstellungen in Gemälden, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts.

Im ersten Abschnitt erfolgt ein systematischer und typographischer Überblick aller 258 Werke mit Hilfe einer Typen- und Gruppenbildung (Kapitel 3.1.). Im zweiten und dritten Unterkapitel gilt die Aufmerksamkeit den Details der Werke. Dabei geht es um die Erzählweise der Künstler, es werden Figurendarstellung und Erzählstruktur näher betrachtet (Kapitel 3.2.). Der darauf folgende Teil stellt die landschaftliche und tierreiche Umgebung vor (Kapitel 3.3.). Herausragende Merkur- und Argus-Darstellungen schließen den bildanalytischen Teil ab (Kapitel 3.4.). Bei diesen Untersuchungen werden stets Parallelen zu den Ovid-Illustrationen gezogen. Mit statischen Untersuchungen hinsichtlich der unterschiedlichen Episodenauswahl der Künstlergruppen und bezüglich des Vorkommens des Mythos' unter Berücksichtigung geschichtlicher und sozialgeschichtlicher Hintergründe in den unterschiedlichen Ländern und Jahrhunderten wird dieser Hauptteil abgeschlossen (Kapitel 3.5.).

Im Anhang befindet sich ein Katalog, in dem nahezu alle Merkur- und Argus-Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts nach Episoden geordnet und in Anlehnung an das folgende Kapitel 3.1. abgebildet sind (Vgl. Kat II).

3.1. Die Werke – Typographischer Überblick

Dieses Kapitel bietet einen Überblick über alle 258 Merkur- und Argus-Darstellungen.

Die große Anzahl der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken und ihre Vielfältigkeit fordern eine Systematisierung, sodass die Werke im Folgenden in Episoden unterteilt, die der Chronologie der Geschichte entsprechen, vorgestellt werden (Kapitel 3.1.1.-3.1.5.).

Innerhalb dieser Episoden gibt es viele verschiedene Darstellungsvarianten der jeweiligen Momente, sodass die Werke Typen und Gruppen zugeordnet werden. Mögliche Gründe für die Typen- und Gruppenbildung der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken schließen diese Werkübersicht ab (Kapitel 3.1.6.).

Ein Typus wird gebildet, wenn sich mehrere Werke einer Episode ähneln. Dabei spielen Komposition und die Darstellung der Körperhaltung und Gestik²⁷⁰ eine Rolle. Bei der Bildung eines Typus' ähneln sich mehr als ein Drittel aller Werke dieser Episode bezüglich der oben genannte Aspekte.²⁷¹

Es stellt sich heraus, dass eine Typenbildung aufgrund der großen Anzahl von Werken und der daraus resultierenden Darstellungsvielfalt häufig nicht realisierbar ist.

Stattdessen lassen sich Gruppen formieren, die teilweise auch in Untergruppen zu unterteilen sind, die wiederum Varianten formen. Diese Gruppenbildung erfolgt nach individuellen Kriterien, die von den Werken der jeweiligen Episode abhängen. So kann entweder die thematische Untergliederung, der Bildausschnitt oder die in der Komposition differierende Platzierung der Hauptpersonen ein Gruppenmerkmal sein.²⁷² Die Werke, die von diesen verallgemeinernden Unterteilungen abweichen, finden am Ende einer jeden Episode als Sonderfälle ihre Erwähnung.²⁷³

Eine Bezugnahme zu den Ovid-Illustrationen bildet den Abschluss einer jeden betrachteten Episode.²⁷⁴ Dabei wird untersucht, ob und inwiefern die Typen, Gruppen und Sonderfälle der Werke von der textbegleitenden Druckgrafik abhängen, von ihnen geprägt sind oder es sich um gänzlich eigenständige Kompositionen handelt.

Dieses Kapitel beschränkt sich auf die Aspekte, die für die Typen- und Gruppenbildung von Bedeutung sind. An gegebener Stelle wird auf weiterführende Kapitel verwiesen,

270 Andere Charakterisierungen der Figuren wie Alter, Attribute, Bekleidung und Mimik tragen weder zur Bildung eines Typus noch zur Formierung einer Gruppe bei und werden im Folgenden nicht angesprochen. Vgl. Kapitel 3.2., S. 125-161, dort finden diese Details eine intensive Interpretation.

271 Sollten sich beispielsweise bei einer Episode mit sechs Darstellungen zwei Werke entsprechen, dann bilden diese beiden einen Typus, während die beiden gleichen Werke in einer Episode mit 20 Darstellungen nicht als Typus bezeichnet werden.

Ein Typus wird nicht gebildet, wenn ein Künstler eines seiner Werke öfter kopiert. Für die Typenbildung werden nur eigenständige Arbeiten herangezogen.

272 Eine Typenbildung innerhalb einer Gruppe erfolgt ebenfalls, allerdings wird aufgrund der großen Distanz zur Gesamtheit der Darstellungen darauf verzichtet, Typen in einer Untergruppe zu formieren.

273 Tabelle 3.1. präsentiert im Anhang einen Überblick über die vorherrschende Vielfalt der dargestellten Episoden. Diese listet die Episoden des Mythos' auf, die in sämtlichen gesichteten Gemälden, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts vorkommen können.

274 Die Gegenüberstellung beginnt mit den Illustrationen Salomons, Werke vor ihm sind für die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts nicht von Bedeutung.

die verschiedene Sachverhalte oder bedeutende Gemälde ausführlicher behandeln.²⁷⁵ Auf diese Weise wird jede Darstellung zuerst einer Episode, dann einem Typus, einer Gruppe oder einem Sonderfall zugeordnet, sodass sich dem Betrachter ein Gesamteindruck der umfangreichen Werkzusammenstellung bietet.²⁷⁶

3.1.1. Die Vorgeschichte: Jupiter und Io

Jupiter verfolgt Io

Die Verfolgung Ios durch Jupiter zeigen Darstellungen der Episode 2. Die Künstler stellen diesen Moment in drei Werken dar.

In diesen Darstellungen läuft die Tochter des Inachus mit erhobenen Händen vorweg und schaut sich nach ihrem Verfolger um. Diese Geste der erhobenen Arme ist die einzige Gemeinsamkeit der Werke. Der Gott wird auf unterschiedliche Weise dargestellt, entweder versucht er, mit ausgestreckten Armen nach der Königstochter zu greifen, oder er hat sie, wie in der Zeichnung eines anonymen flämischen Künstlers (Abb. 109), bereits am Arm gepackt. Ein Typus ist nicht auszumachen. Für Filippo Lauri (1623-1694, Abb. 110)²⁷⁷ und den flämischen Künstler hat die Handlung Priorität, und die Gestaltung der Landschaft wird sekundär behandelt. Johannes Glauber (1646-1726) dagegen stellt die Hauptpersonen klein dar und setzt sie in eine weite, detailliert ausgeführte Umgebung (Abb. 108). Erwähnenswert ist in der Zeichnung des flämischen Künstlers außerdem die Hinzufügung der zeitlich später folgenden Szene, die Jupiter und Juno beim Gespräch über die Kuh zeigt.

In den Ovid-Illustrationen gehört diese Verfolgungsszene zu den charakteristischen und häufig gewählten Zeitpunkten des Mythos' und wird als Darstellung sowohl für die Haupt- als auch für die Nebenszene gewählt. Dementsprechend eindeutig ist hier die Abhängigkeit von der textbegleitenden Druckgrafik. Als direktes Vorbild dürften Salo-

275 Weitere Angaben zu den Werken und ihrer Datierung bzw. Entstehungszeit sind aus Katalog II zu entnehmen. Aufgrund der großen Werkanzahl werden im Text entweder nur die Jahrhunderte oder Jahreszahlen vereinzelt genannt.

Für die Untergliederung in Typen und Gruppen sind die Hauptszenen im Vordergrund von Bedeutung. Weitere Szenen des Mythos' im Hintergrund werden nur benannt.

276 Tabelle 3.2. listet sämtliche Episoden, ihre Typen und Gruppen, Untergruppen und Varianten auf und ordnet ihnen die jeweiligen Werke zu.

277 Vgl. Kap. 3.2.2.2., S. 143-144.

mon und seine unmittelbaren Nachfolger gedient haben, deren Illustrationen eine nahezu identische Komposition aufweisen (Abb. 15). Der flämische Künstler scheint auch mit der entsprechenden Illustration Goltzius' vertraut zu sein, die im Hintergrund die gleiche Szene darstellt (Abb. 31).

Im Unterschied zu den Darstellungen der Ovid-Illustrationen fällt auf, dass die Künstler hier auf die Darstellung einer in Nebel getauchten Landschaft verzichten. Jupiter ist in diesen drei Werken, die keinen Nebel darstellen, näher an Io herangerückt bzw. hat sie schon erreicht, während in den Illustrationen ein größerer Abstand zwischen beiden zu erkennen ist (Abb. 15). Der Nebel fungiert dort als eine Art Trennungselement zwischen Jupiter und dem Objekt seiner Begierde, das hier aufgehoben wird.

Jupiter hält Io fest

In dem darauf folgenden Moment, der Episode 3, hat Jupiter die Tochter des Inachus' bereits erreicht und hält sie fest. In zwei Zeichnungen, die nahezu identisch sind, stellt Joachim Wtewael (1566-1636) diesen Zeitpunkt dar (Abb. 111, 112).²⁷⁸ In Jacob Jordaens' (1593-1678) Werken wird dieses Geschehen von Juno entdeckt (Abb. 113, OA 4).

Im linken Teil der Darstellung Wtewaels hält der sitzende Jupiter Io vor einem Wald fest. Die Königstochter versucht, sich mit erhobenem Arm aus der Umarmung zu lösen und zur Wehr zu setzen. Die Komposition ist zweigeteilt. Im rechten Bereich des Himmels ist Juno dargestellt, die Argus den Auftrag gibt, auf die Kuh Io aufzupassen.²⁷⁹ Auch Jordaens' Szenen sind zweigeteilt: Jupiter greift nach Io, die sich in dem einen

278 Häufig fertigen Künstler zu einem ihrer Werke eine Vorzeichnung oder kopieren ihre eigenen Darstellungen. Diese Werke werden zu einer Komposition zusammengefasst, und der Prototyp gilt als Basis für die Untersuchungen. Sollten verschiedene Künstler ein Werk kopieren, gelten diese Darstellungen als Zeugnis der Herausbildung eines Typus. Dies gilt gerade dann, wenn eine berühmte Komposition Jahre später als Vorlage genutzt wird.

Hier ist die Frage, welche der beiden Zeichnungen Wtewaels den Prototyp ausmacht, nicht zu klären, im Folgenden wird Abb. 111 beschrieben. Die eigenständigen Darstellungen dieser Episode beschränken sich damit auf drei.

279 Wtewaels Werke zeigen zwei Szenen auf einem Blatt (Abb. 111 und 112). Sie sind die einzigen narrativen Darstellungen unter den Gemälden, Zeichnungen und Grafiken. Vgl. Kap. 3.2.3., S. 156-158, dort werden die sich in einigen Werken im Hintergrund befindlichen kleinformatigen Szenen näher betrachtet.

Werk von 1652 mehr, auf dem anderen von 1660 weniger zur Wehr setzt (Abb. 113, OA 4). Juno beobachtet das Geschehen vom Himmel aus.

Goltzius ist der einzige unter den Ovid-Illustratoren, der diesen Zeitpunkt auch mit einer weiteren Szene „Jupiter übergibt Juno die Kuh Io“ kombiniert darstellt (Abb. 31).²⁸⁰ Kompositorisch und ikonographisch ähneln sich die Illustration und die Zeichnungen Wtewaels so sehr, dass davon auszugehen ist, dass er Goltzius' Illustration als Vorlage benutzt hat.

Jupiter und Io als Liebespaar

Charles J. Natoire (1700-1775) ist der einzige Künstler, der Jupiter und Io als Liebespaar (Episode 5) darstellt (Abb. 114).²⁸¹

In der Mitte seines Gemäldes schweben die beiden Hauptpersonen auf Wolken vor einem Baum. Der Gott umarmt seine Geliebte von hinten und erwidert ihren nach oben gerichteten Blick. Im mittleren Himmelbereich beobachten kleine Putti die Szene. Die Gattin Jupiters naht mit ihrem Pfauengespann am Himmel, eine Kuh, die Io zu einem späteren Zeitpunkt darstellt, gras im Vordergrund. Im Hintergrund sind zwei Personen vor eine Kuhherde platziert, die Merkur und Argus darstellen. Aufgrund dieser kleinen Details ist die Hauptszene identifiziert und der weitere Verlauf der Geschichte angedeutet.

Sollte sich Natoire an den Ovid-Illustrationen orientiert haben, so käme kompositorisch nur die entsprechende Grafik aus der Pariser Ausgabe 1767/71 in Frage (Abb. 54). Die älteren Illustrationen wie die Salomons und seiner Nachfolger zeigen Jupiter und Io eng umschlungen und meist nur als Nebenszene im Unterholz. Die Tatsache, dass Natoire kleine, zeitlich darauf folgende Szenen des Mythos' in den Hintergrund setzt, lässt darauf schließen, dass auch er ältere Illustrationen und deren Erzählweise kannte.

Jupiter nähert sich Io in Gestalt einer Nebelwolke

Darstellungen der Episode 6 zeigen Jupiter, der sich Io in Gestalt einer Nebelwolke nähert. Der Moment kommt insgesamt fünf Mal in Werken des 18. Jahrhunderts vor.

280 Vgl. Kap. 2.2.1.2., S. 49-50.

281 Vgl. Kap. 3.2.2.2., S. 148-149.

In allen Arbeiten wird Io von einer Nebelwolke umgeben. Die Königstochter ist groß in Vordergrund gesetzt, und die Landschaft spielt eine Nebenrolle.

Die Werke François Lemoines (1688-1737) und Jean Baptiste Regnaults (1754-1829) bilden einen Typus dieser Darstellungsweise (Abb. 115, 116²⁸², 117). Hier sitzt Io auf einer felsigen Erhöhung, wendet dem Betrachter den Rücken zu und hebt den Kopf an. In Lemoines Gemälde ist Jupiters Gestalt zu erahnen, der Io küsst. In einer Darstellung Regnaults dreht sie den Kopf zum Betrachter, in dem anderen Werk hebt sie den linken Arm und lässt den Kopf in den Nacken fallen, als wolle sie Jupiter umarmen (Abb. 116, 117).

Die Figur Ios in Jean Honoré Fragonards Werk (1732-1806) befindet sich ebenfalls auf einer Erhebung, allerdings stellt der Künstler sie auf dem Rücken liegend dar (Abb. 118). Auch hier scheint es, als wolle sie mit einem erhobenen Arm den Gott umfassen. John Hoppner (1758-1810) stellt Io auch als auf dem Rücken liegende Halbfigur dar, die ihren Geliebten anschaut, dessen Kopf sich dem ihrem aus dem Nebelmeer nähert (Abb. 119).

Unter den Ovid-Illustrationen ist keine Vorlage für diese Werke zu finden, stattdessen orientieren sich die Künstler, deren Werke den Typus ausmachen, an einem Gemälde Antonio da Correggios von 1532 (Abb. 386).²⁸³ Dieses Werk zeigt Io als weiblichen, sich leicht zurücklehnenden Rückenakt, der auf einem Felsen sitzt und von Nebel, aus dem der Kopf Jupiters zu erahnen ist, umschlungen wird.

3.1.2. Das Geschenk: Jupiter, Juno und Io

Juno entdeckt Jupiter und Io

Fünf aller Werke zeigen mit Episode 7 den Zeitpunkt, der Jupiter und Io als Liebespaar auf der Erde darstellt, das von der eifersüchtigen Juno beobachtet wird.

In allen Darstellungen platzieren die Künstler Juno im Himmel und lassen das Liebespaar auf der Erde agieren.

282 Vgl. Kap. 3.4.2.1., S. 192.

283 Auch LLEWELLYN 1988, S. 161-162, merkt an, dass diese Sensibilität Correggios von französischen Künstlern des 18. Jahrhundert aufgenommen werde.

Die Gemälde Pier Francesco Molas (1612-1666), Lauris und Corrado Giaquintos (1699-1765), das 1723/31 entsteht, sind hinsichtlich ihrer Komposition und Haltung der Figuren nahezu identisch und bilden den folgenden Typus (Abb. 120-122): Im linken Bereich sitzen der Gott und Io nahezu eng umschlungen und einander anschauend auf einem Felsen am Rand eines Waldes vor einer weiten, aber nicht dominierenden Landschaft. Juno befindet sich im rechten oberen Bereich des Himmels auf einer Wolke und beobachtet das Geschehen, indem sie sich nach unten beugt.

Die beiden anderen Gemälde verbindet die Hinzufügung kleiner Putti, die neugierig dem nahezu mittig positionierten Geschehen zuschauen. Des Weiteren sind beide Paare von einem großen Tuch verdeckt, für den Betrachter bleiben die Liebenden jedoch sichtbar. Das Tuch ist entweder über einen Baum gespannt (Abb. 124) oder wird von Putti gehalten (Abb. 123). Wiederum spielt das Geschehen vor einer Landschaft, die allerdings eine geringere Rolle innehat als die des oben genannten Typus'.

Jacopo Amigoni (1682-1752) lässt Io in seinem Werk, das 1730/32 geschaffen wird, stehen, Jupiter zu ihrer Linken sitzen und zu ihr hochblicken. Drei Putti schauen neugierig zu, und Juno nähert sich in Begleitung von Iris (Abb. 124).

Io und ihr Geliebter blicken in dem Werk eines anonymen italienischen Meisters aus dem 17. Jahrhundert erschreckt zum Himmel und deuten auf Juno. Die Anzahl der Putti hat im Vergleich zu dem Werk Amigonis zugenommen, die meisten halten das Tuch und schauen ebenfalls auf die herannahende Göttin (Abb. 123).

In den Ovid-Illustrationen ist dieser Moment, der Jupiter und Io als Liebespaar zeigt, das von Juno im Himmel entdeckt wird, bis auf die Darstellung Vases nicht abgebildet (Abb. 9). Zwar zeigen die Illustratoren den Gott und die Königstochter eng umschlungen im Hintergrund, kombinieren diese Szene aber mit der Verfolgung Ios. Juno erscheint in der textbegleitenden Druckgrafik erst zu dem Zeitpunkt, der Io bereits in Gestalt einer Kuh darstellt. Trotz des unterschiedlichen Zeitpunktes ähneln diese Illustrationen den fünf vorgestellten Werken kompositorisch (z. B. Abb. 16, 28).

Jupiter übergibt Juno die Kuh Io

In Darstellungen der Episode 8 spricht Jupiter mit Juno über die Kuh Io und macht sie seiner Frau zum Geschenk. 13 Werke zeigen diesen Zeitpunkt.

Gemeinsam ist allen Darstellungen die Personenkonstellation mit der höher positionierten und Jupiter gegenüber gestellten Juno. Die Figuren erscheinen großformatig im Vordergrund der Komposition. Die Gestaltung der Landschaft ist sekundär.

Anhand von Lauris²⁸⁴, Antonio Balestras (1666-1740), Bernard Picarts (1673-1733), François Bouchers (1703-1770) und Fragonards Werken lässt sich ein Typus bilden (Abb. 125-129): Jupiter sitzt mit der Kuh entweder am linken oder rechten Bildrand, lehnt an einem Baum oder Felsen und unterhält sich mit Juno, die sich im Himmel befindet oder sich gerade zur Erde begibt. Wenigstens eine der beiden Personen deutet mit dem Arm auf die zur Kuh verwandelte Io.

Die übrigen Darstellungen unterscheiden sich von diesem Typus. Govaert Flinck (1615-1660) arrangiert seine Figuren in ähnlicher Komposition, allerdings lässt er Jupiter stehend an der Kuh lehnen und Juno in einem von Pfauen gezogenen Wagen zur Erde hinab fahren (Abb. 134). Jupiter lehnt sich in Jan Gerritsz. van Brockhorsts (1603-1661) Gemälde entspannt zurück, während seine Gattin einen Schritt auf ihn zumacht (Abb. 131). In dem Werk Gerbrandt van den Eeckhouts (1621-1674) von 1672 ist Juno, die die Mitte des Gemäldes einnimmt, ebenfalls auf der Erde angekommen (Abb. 133). Sie hat sich von ihrem Wagen erhoben und spricht mit dem am Boden sitzenden Gatten. Zu ihrer Seite ist Io dargestellt. Rembrandts Juno, die ebenfalls bereits die Erde erreicht hat, scharft eine große Menschenmenge um sich und lässt die Kuh von Jupiter vorführen (Abb. 132). Pieter Lastmann (um 1583-1633) fügt den beiden Hauptpersonen in seinem Werk von 1618 einen Putto und eine junge männliche Gestalt hinzu, die aufgrund der Maske hinter ihr und aufgrund des Fuchsfells als Allegorie der Täuschung zu identifizieren ist (Abb. 130).²⁸⁵ David Teniers (1582-1645) lässt ebenfalls beide Hauptpersonen auf der Erde am Rand einer Landschaft agieren (Abb. 136). In diesem Werk von 1638 hat Juno die eine Hand zur Brust erhoben, mit der anderen umarmt sie die Kuh, während ihr von hinten dargestellter Gatte aufmerksam zuhört. Zusammen mit Juno schwebt Pietro Testas (1611-1650) Jupiter in der Grafik über den Boden (Abb. 137). Auf einer Wolke, vor Unterholz dargestellt und von mehreren Putti umgeben, führt er

284 Vgl. Kap. 3.2.2.3., S. 146-147.

285 Vgl. WALTHER 1993, S. 139.

seine Gattin zur Kuh. Gérard Lairesse (1641-1711) lässt die beiden Hauptpersonen 1670 erneut in ähnlicher Pose aber mit weniger expressiver Gestik auf Wolken agieren (Abb. 135).

Einige der Werke (Abb. 125, 127, 128), die dem Typus zuzurechnen sind, orientieren sich kompositorisch und hinsichtlich der Personendarstellung an Salomons bzw. Solis' Illustration (Abb. 16 bzw. 20). Andere Künstler übernehmen die Konstellation der Figuren. Die kompositorische Anlehnung an Salomons Holzschnitt ist vereinzelt auch in den anderen Darstellungen zu spüren (z. B. Abb. 134).

Testas und Lairesse's neue Darstellungsweise, nahezu alle Hauptpersonen in Wolken gehüllt ebenerdig zu zeigen, wird von den Illustratoren der Amsterdamer Ausgabe von 1732 und von der sandraertschen Ausgabe von 1698 ebenfalls gewählt (Abb. 47, 49, 51). Ob diese beiden Darstellungen Vorbild für die Ovid-Illustrationen waren, kann nicht beantwortet werden. Aufgrund der Ähnlichkeit und auch aufgrund des Mediums der Grafik, das schnell verbreitet werden konnte, wäre es zu vermuten. Einige Werke sind nicht von den Ovid-Illustrationen beeinflusst (Abb. 130, 132, 133).

3.1.3. Die Bewachung und Trauer: Juno und Argus, Inachus und die Schwestern

Juno bringt Io zu Argus

Die Werke der Episode 9 zeigen Juno, die Io zwecks Bewachung zu Argus bringt. Mit insgesamt 19 Darstellungen wird diese Szene von den Künstlern häufiger gewählt.

Gemeinsam ist allen Darstellungen nur der gewählte Zeitpunkt. Selbst die Personenkonstellation differiert: Sowohl die alleinige Darstellung Junos und Argus' (Abb. 154) als auch Kompositionen von bis zu sieben Figuren (Abb. 153) werden gezeigt.

Mit Hilfe des Bildausschnitts und der Platzierung der Figuren sind die Werke in vier Gruppen zu unterteilen. Die Werke der Gruppe 1 zeigen die beiden Hauptpersonen und die Kuh Io ebenerdig in einer Landschaft. In Gruppe 2 verkleinert sich der Bildausschnitt und das Interesse gilt hauptsächlich den Figuren. In Darstellungen der Gruppe 3 agiert Juno im Himmel und Gruppe 4 fasst die Sonderfälle zusammen, die nicht einzuordnen sind.

Die Figurenkonstellation der Gruppe 1 ist mit Juno, Argus und der verwandelten Io in allen Werken die gleiche und entweder in eine weite, detaillierte oder mit den Personen gleichrangig behandelte Landschaft gesetzt. Das Geschehen findet ebenerdig statt.

Es existieren in dieser Gruppe drei Untergruppen: In der ersten Untergruppe führt Juno Io zu dem sitzenden Argus. Durch unterschiedliche Gesten unterstützt, meist einen Arm auf Io abgelegt und den anderen erhoben, erklärt sie dem Wächter seine Aufgabe. Dieser hört aufmerksam zu und blickt zu ihr auf (z. B. Abb. 139). Die Werke der zweiten Untergruppe ähneln den vorab beschriebenen, allerdings tritt Argus der Göttin hier entgegen (z. B. Abb. 143). Die Darstellungen der dritten Untergruppe zeigen den Wächter unterwürfig vor Juno am Boden kniend (z. B. Abb. 145).

Die Werke der Gruppe 2 zeichnen sich durch den kleineren Bildausschnitt aus, der Juno und Jupiter in den mittigen Vordergrund der Komposition rückt.

Des Weiteren sind entweder Putti, Iris oder neugierig schauende Personen hinzugefügt (Abb. 148, 151, 150). Durch die größere Darstellung der Figuren ist es möglich, der Mimik mehr Prägnanz zu verleihen. Junos teilweise höhere Position und die Körpersprache beider Personen charakterisieren die Göttin als Gebieterin und Argus als Unterwürfigen (Abb. 148, 150, 151).

Die Künstler der folgenden Darstellungen der Gruppe 3 lassen die Göttin im Himmel agieren.

Francesco de Mura (1696-1782) setzt Juno in beiden Darstellungen in Wolken gehüllt als Spitze einer pyramidenartig aufgebauten Komposition in den Himmel. Iris, einige Putti und Tiere vervollständigen das Arrangement (Abb. 152, 153).

Unter den Sonderfällen der Gruppe 4 befindet sich eine Arbeit von Martin Johann Schmidt (1708-1801), die die Hauptpersonen von Putti umgeben lässt und Iris in den Wolken darstellt (Abb. 155). Raymond La Fage (1656-1684) zeigt Juno und Argus ebenerdig schreitend (Abb. 154). Auf das Abbilden Ios wird verzichtet. Gemeinsam ist beiden Darstellungen, dass die Göttin Argus offenbar drängt, ihre Aufgabe zu erfüllen. Sie redet inständig auf den Wächter ein, während dieser aufgrund seiner Körperhaltung bzw. seiner Gestik abweisend wirkt.

Nur Wickram und Klein-Saverij stellen diese Episode in der textbegleitenden Druckgrafik dar (Abb. 6, 41). Wickram ist als Vorbild sehr unwahrscheinlich. Sein Einfluss ist

zwar in Mainz recht groß²⁸⁶, aber er geht über Deutschland nicht hinaus. Die Szene in Cleyns und Savrijs Frontispiz ist zu klein, um als bedeutendes Vorbild gedient zu haben. Einflussreiche und oft kopierte Künstler wie Salomon, Tempesta oder Goltzius wählen diesen Moment nicht. Dies mag auch ein Grund für die unterschiedliche Darstellungsweise der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken und der daraus resultierenden Unterteilung in Gruppen sein. Die Künstler können somit nicht auf geläufige Vorlagen zurückgreifen und müssen ihre eigene Fantasie spielen lassen.

Argus bewacht Io

Argus, der dem Auftrag Junos nachkommt und die zur Kuh verwandelte Io bewacht, präsentieren Werke der Episode 10. Nur sechs Darstellungen zeigen diesen Augenblick der Geschichte.²⁸⁷ Gemeinsam ist allen Werken der nachdenkliche Wächter der zur Kuh verwandelten Io.

In einem Gemälde von 1646 platziert Claude (1600-1682) den links vor einer Kuh- und Ziegenherde sitzenden Argus vor eine weite Landschaft (Abb. 158). In dem zweiten Werk von 1664/65 ist der Wächter kleiner dargestellt, steht in einer weiten Landschaft etwas erhöht auf einem Felsen und beobachtet die Viehherde (Abb. 160). In Moyses van Uytenbroecks (1590-1648) Radierung von ca. 1621 ist das Verhältnis von Landschaft und Figur ausgeglichen. Argus steht mit einer Ziege im linken Bereich der Komposition vor einem Baum und stützt sich geistesabwesend auf der Kuh ab (Abb. 156). Ebenso nachdenklich wirkt Jordaens' Argus-Figur. Der Künstler bildet nur den Oberkörper des Wächters ab und lässt ihn das Kinn mit der Hand abstützen (Abb. 157).

Pierre Vase stellt als einziger Ovid-Illustrator diese Episode dar (Abb. 10). Eine Bezugnahme der Künstler auf diese Illustration ist nicht zu belegen, denn es ist nicht bekannt, dass dieser Zyklus weit verbreitet ist.

286 Vgl. BLATTNER 1998, S. 199.

287 In dieser Episode sind die Zeichnungen Claudes (Abb. 159, 161) aus dem *Liber Veritas* nach den Gemälden (Abb. 158, 160) entstanden. Im Folgenden wird nur auf das jeweilige Gemälde Bezug genommen, und die Zahl der eigenständigen Kompositionen beschränkt sich damit auf vier.

Kuh Io mit Vater und Schwestern

Vier Werke stellen den Moment der Episode 11 dar. Die zur Kuh verwandelte Io wird von ihrem Vater Inachus und ihren Schwestern umringt oder von Argus fortgeführt.

Die von ihren Verwandten umgebene Kuh ist die einzige Gemeinsamkeit aller Darstellungen.

Van Uytenbroeck setzt die Szene in seinem Werk von 1626 an den rechten Rand einer weiten Flusslandschaft, in deren Mitte sich ein Wasserfall befindet (Abb. 162). Landschaft und Figuren werden gleichrangig behandelt. Io ist von drei unbekleideten weiblichen und einer männlichen Person umgeben, die entweder auf sie zeigen oder sie streicheln. Weitere Personen vergnügen sich im Hintergrund im Wasser. Bon Boulogne d. Ä. (1649-1717) stellt das Geschehen groß und mittig im Vordergrund am Ufer eines Flusses dar (Abb. 164). Io, die gerade mit einem Huf ihren Namen in den Sand geschrieben und sich somit ihrem Vater und den drei Schwestern zu erkennen gegeben hat, bildet den Mittelpunkt. Ihre Verwandten umringen, füttern und trösten sie, und Inachus blickt mit erhobenen Armen und geöffnetem Mund verzweifelt nach oben. Von der rechten Seite nähern sich zwei Gestalten, die auf die Szene deuten. Am Himmel begibt sich bereits Merkur zur Erde, um Io zu befreien. Im rechten Hintergrund erkennt man eine weitere Figurenkonstellation, die wohl den schlafenden Argus und den heranschleichenden Merkur zeigt, der das Schwert zückt. Die Darstellung Jean Restouts (1692-1768) ist ähnlich arrangiert und auch der Bildausschnitt ist entsprechend gewählt, allerdings umgeben mehrere Personen die Kuh (Abb. 165). Jordaens' Werk stellt im linken Bereich den Vater und die Schwestern Ios dar, während Argus die Kuh auf der rechten Hälfte des Werkes fortführt (Abb. 163).

Wiederum ist es Pierre Vase, der als einziger diese Episode in den Illustrationen zeigt (Abb. 10), und erneut ist eine Bezugnahme der Künstler auf diese Illustration nicht zu belegen.

3.1.4. Der Auftrag und die Befreiung: Jupiter und Merkur, Merkur und Argus

Jupiter gibt Merkur den Auftrag, Io zu befreien

Jupiter beauftragt Merkur, die zur Kuh verwandelte Io zu befreien. Diese Szene, Episode 13, zeigt nur Van Bronckhorst in einem Gemälde (Abb. 166).

Großformatig ins Bild gesetzt schweben Jupiter und sein Sohn im Himmel. Aufmerksam blickt Merkur zu seinem etwas höher auf einer Wolke platzierten Vater auf. Dieser erklärt ihm mit einer ausladenden Armbewegung seine Aufgabe. Oberhalb dieser beiden beobachtet die von Putti umringte und durch den Pfau kenntlich gemachte Juno das Geschehen auf einer Wolke.

In den Ovid-Illustrationen kommt dieser Zeitpunkt, sieht man von der kleinen Szene im Hintergrund in Vases Druckgrafik ab (Abb. 11), nicht vor.

Merkur spricht mit Argus

Das Gespräch zwischen Merkur und Argus stellen die Künstler häufig dar. Dabei unterhalten sich der Götterbote und der Wächter über das Land und die Tiere, über das Entstehen der Panflöte, oder Argus lädt Merkur zum Verweilen ein. Diese Momente zeigt Episode 15; sie werden insgesamt 27 Mal in den Werken realisiert.

Die Personenkonstellation von Merkur und Argus und der gewählte Zeitpunkt des Gesprächs sind die einzigen Gemeinsamkeiten. Aufgrund der großen Vielfalt existiert kein Typus. Es lässt sich aber anhand der thematischen Abweichungen eine Untergliederung in Gruppen vornehmen: Gruppe 1: Merkur läuft auf Argus zu, Gruppe 2: Argus lädt Merkur zum Verweilen ein, Gruppe 3: Merkur verweilt bei Argus und deutet in die Ferne oder auf die Kuh, Gruppe 4: Merkur erzählt Argus die Geschichte der Panflöte. Auch innerhalb dieser Gruppen ist kein Typus zu bilden, jede Darstellung ist sehr individuell gestaltet. Die Künstler setzen diese Episode im Vergleich zu den bereits vorgestellten häufiger in eine weite und detailliert ausgeführte Landschaft.

Die Darstellungen der Gruppe 1 verbindet ein in Richtung Argus schreitender, gestikulierender Merkur.²⁸⁸

In den Werken hat der Götterbote meist entweder einen Arm erhoben (Abb. 168, 171, 170, 182), deutet mit der Hand auf die Kuh (Abb. 174, 175) oder neigt sich nach unten zu Argus (Abb. 169). Der Wächter wird von den Künstlern in unterschiedlichen Posen gezeigt. So stellt ihn Van Uytenbroeck sitzend und zurückgelehnt und mit einem ausgestreckten, anscheinend abwehrenden Arm dar (Abb. 168). Jordaens lässt Argus stehen und mit einer Hand am Kinn nachdenklich erscheinen (Abb. 171). Bei Claude hat er einen Arm erhoben und schaut zu Merkur auf (Abb. 175), während die übrigen Darstellungen den Wächter ruhig sitzend zeigen. Bis auf Jordaens und Willem Ossenbeck (tätig 1. Hft. 17. Jahrhundert, Abb. 169), die großen Wert auf die Tierdarstellung legen und neben der Kuh auch Pferde ins Bild setzen, setzen die übrigen Künstler die Figuren in eine weite Landschaft und lassen sie teilweise als Staffage auftreten (Abb. 167, 170, 174).

Argus' einladende Geste auf einen Platz neben sich oder sein Weisen auf das Land um sich herum charakterisieren die folgenden Werke der Gruppe 2.

In den Werken Jacob Pynas' (1617-1648), Jan van Vianens (1660-1726) und Moeyaerts steht Merkur vor Argus (Abb. 177, 178, 179). In den übrigen Werken schreitet der Götterbote erneut auf den Wächter Ios zu. Auch Merkur macht eine weisende Geste (Abb. 179, 180, 181, 182), hält seinen Hirtenstab in der Hand (Abb. 176, 178) oder steht mit verschränkten Armen vor dem Wächter (Abb. 177). In vier Werken sitzt Argus, nur Van Uytenbroeck zeigt ihn stehend neben der Kuh Io (Abb. 176).²⁸⁹ Alle Künstler bis auf Jordaens (Abb. 181) stellen die Landschaft detailliert dar, definieren die Figuren allerdings nicht als Staffage, sondern stellen sie mehr oder weniger großformatig in den Vordergrund.

288 Die Werke reduzieren sich um zwei eigenständige Darstellungen, denn die Gemälde Jordaens' (Abb. 171, 172, 173) sind bis auf den Bildausschnitt, der in zwei Werken (Abb. 171, 172) etwas größer gefasst ist, identisch. In den Untersuchungen wird nur der Prototyp (Abb. 171) berücksichtigt.

289 Vgl. Kap. 3.2.2.1., S. 134.

Die Gemälde der Gruppe 3 zeigen einen bereits bei Argus weilenden Merkur.²⁹⁰

In einigen Darstellungen lehnt Merkur sich entweder lässig an die Kuh (Abb. 184, 189), oder er packt die Kuh am Horn und weist mit dem Hirtenstab in die Ferne (Abb. 187). In anderen Werken deutet er, indem er neben der Kuh steht, auf das umliegende Land (Abb. 185). Argus sitzt meist auf einem Felsen, entweder ebenfalls gestikulierend (Abb. 184), hinter sich nach dem Hirtenstab greifend (Abb. 189) oder ruhig zuhörend (Abb. 183, 185, 187) und schaut zu dem Götterboten auf. Hermann van Swanevelt (1601-1655) stellt beide Hauptpersonen einander gegenüber, sich jedoch voneinander abwendend dar (Abb. 186). Beide vollziehen mit einem ihrer Arme eine ausladende Geste, Merkur trägt dabei seinen Zauberstab in der Hand, und Argus ist im Begriff, Io fortzuführen. Van Uytenbroeck und Van Swanevelt setzen Merkur und Argus als Staffage in eine weite Landschaft, die übrigen Künstler nutzen den Mythos, um detaillierte Tierstudien zu betreiben (Abb. 183, 184). Nur das zweite Werk Van Uytenbroecks behandelt Mythos und Landschaft gleichrangig (Abb. 185).

Die Darstellungen der Gruppe 4 zeigen den Moment, während Merkur Argus die Geschichte der Panflöte erklärt.

In drei dieser Darstellungen erklärt der Götterbote Argus die Geschichte des Instruments, das er oder sein Gegenüber in der Hand hält (Abb. 190, 191, 192). Van den Eeckhout lässt Merkur darauf deuten (Abb. 192). Bei Jordaens schaut Argus Merkur, der gerade nach seinem Blasinstrument greift, erwartungsvoll an und wartet auf die Geschichte (Abb. 193). Diese hat der Götterbote Argus in Rembrandts Zeichnung anscheinend gerade erzählt, denn der Wächter untersucht hier prüfend die Flöte, die er mit beiden Händen hält, während Merkur vermeintlich zufrieden neben ihm sitzt (Abb. 191).²⁹¹ Io erscheint entweder hinter oder neben den beiden Hauptpersonen. Bis auf Jordaens, der neben Merkur, Argus und der Kuh weitere Schafe darstellt, konzentrieren sich die Künstler auf die Hauptpersonen und geben ihnen vor der Landschaft den Vorrang.

290 Von den zwei Werken Van de Veldes (Abb. 187, 188) ist die erste Darstellung (Abb. 187) das richtungweisende Werk. Diese Komposition wird im Folgenden angesprochen. Bei dem anderen Werk handelt es sich um eine Kopie des ersten. Die eigenständigen Kompositionen der Gruppe 3 reduzieren sich durch Abzug dieser Kopie um eine Darstellung.

291 Vgl. Kap. 3.4.1.3., S. 184-186.

In den Ovid-Illustrationen wird das Thema des Gesprächs zwischen Merkur und Argus nicht gezeigt. Auch hier ist dies wahrscheinlich der Grund für die vielfältige Darstellungsweise der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken dieser Episode. Die Künstler können sich an keiner gemeinsamen Vorlage orientieren und schaffen ihre eigenen Interpretationen der Episode.

Merkur flötet Argus in den Schlaf

Die Werke der Episode 16 zeigen das Flötenspiel Merkurs. Mit 77 Darstellungen ist dieser Zeitpunkt am häufigsten unter den Darstellungen des Mythos' zu finden.

Erneut lassen sich nur die Personenkonstellation von Merkur und Argus und der gewählte Moment als Gemeinsamkeit für alle Arbeiten festhalten.

Die Werke werden in zwei thematische Gruppen unterteilt. Ein Drittel dieser Darstellungen bildet Argus wach ab, die übrigen zwei Drittel zeigen ihn schlafend.

Im Vergleich zu anderen Episoden setzen die Künstler diese Szene häufig in eine weit ausgeführte Landschaft, nur ab und zu nehmen die Figuren die Rolle der Staffage ein. Bei den übrigen Darstellungen ist das Verhältnis Landschaft und Figuren meist ausgeglichen, nur selten dominiert die Personenkonstellation.

Werke, die den noch wachenden Argus zeigen, bilden Gruppe 1.²⁹²

Der Götterbote wird hier unterschiedlich dargestellt und bildet ein weiteres Gliederungsmerkmal für die Darstellungen. Deshalb ist es nicht möglich, einen Typus zu bilden, stattdessen lassen sich mehrere Untergruppen kreieren: Merkur wird sitzend (Untergruppe 1), stehend (Untergruppe 2) oder schreitend (Untergruppe 3) gezeigt. Die letzte Untergruppe beinhaltet besonders ungewöhnliche Werke, die keiner der vorangegangenen Gruppen zuzuordnen sind (Untergruppe 4).

Die Werke der Untergruppe 1 zeigen Merkur als sitzenden Blockflötenspieler.

292 Es lassen sich einige Darstellungen, die von einem Künstler stammen, zu einem Prototyp zusammenfassen. Die drei Grafiken Claudes (Abb. 208, 209, 210) sind wahrscheinlich alle nach einem Gemälde (Abb. 207) entstanden. Von Lievens' Kompositionen (Abb. 195, 196) war vermutlich die Zeichnung (Abb. 195) zuerst vorhanden. Cantarinis Druckgrafik (Abb. 200) bezieht sich eventuell auf sein Gemälde (Abb. 199) und Amigonis kleineres Gemälde (Abb. 214) ist vermutlich vor seinem Werk in Moor Park (OA 2) entstanden. Bei Gandolfis Zeichnung (Abb. 204) handelt es sich um eine Vorstudie für sein Gemälde (Abb. 205). Somit reduzieren sich die selbständigen Schöpfungen der Gruppe 1 um sieben Darstellungen.

Paul Bril (1554-1626) und Salvatore Rosa (1615-1673) setzen die Figuren als Staffage in den Vordergrund einer bergigen Fluss- und Waldlandschaft (Abb. 197, 201-203). Claude (Abb. 207), Van Uytenbroeck (Abb. 194) und Mola (Abb. 198) messen der Umgebung und den Figuren einen gleich hohen Stellenwert bei, während Jan Lievens (1607-1674, Abb. 195), Simone Cantarini (1612-1648, Abb. 199) und Gandolfi (Abb. 205, 206) eindeutig den Personen die Priorität geben. Cantarini, Rosa und Claude positionieren den sitzenden oder knienden Götterboten etwas höher auf einem Felsen, sodass Argus, der am Boden ruht und seinem Gegenüber zugewandt ist, zu ihm aufschaut. Van Uytenbroeck, Bril, Lievens und Mola platzieren die Figuren ebenfalls auf Felsen, allerdings sitzen sie sich auf einer Ebene gegenüber. Beide Figuren sind einander zugewandt und für den Betrachter, bis auf die Merkur-Figur Lievens', der hier seitlich von hinten dargestellt ist, von der Seite oder frontal erkennbar. Gandolfis Werke bilden hier eine Ausnahme; dort sitzt Merkur lässig zurückgelehnt am Boden und Argus auf einem Felsen.²⁹³ Io wird zusammen mit weiteren Kühen, Schafen oder Ziegen von allen Künstlern ins Bild gesetzt.

In den Darstellungen der Untergruppe 2 erscheint Merkur als stehender, flötender Musiker, während Argus auf einem Felsen sitzt und ihm mit erhobenem Kopf aufmerksam zuhört.

Bis auf Gandolfi und Amigoni setzen die übrigen Künstler die Figuren in den Vordergrund einer weiten Landschaft (Abb. 213, 214). Bartholomeus Breenbergh (1599-1657) gestaltet sie mit Ruinen und bestückt sie mit weiterem Vieh (Abb. 211). Bei Rosa wird die Umgebung als bewaldete hügelige Flusslandschaft charakterisiert und von Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819) als von Hügeln gerahmte Ebene mit weiteren Weidetieren dargestellt (Abb. 212, 215). Die Figuren der letztgenannten Darstellungen stehen frei, während Amigonis Merkur an einem Baum lehnt. In allen Werken ist auch die zur Kuh verwandelte Io gezeigt.

Die dritte Variante dieser Gruppe zeigt den auf Argus zuschreitenden und flötenden Götterboten (Untergruppe 3).

293 Vgl. Kap. 3.4.2.2., S. 193-194.

Pierre Patel d. Ä. (1605-1676) setzt die beiden Hauptpersonen in den Hintergrund einer Landschaft an eine antike Ruine (Abb. 218). In Breenberghs Werk stehen sich die Figuren in einer Weiherlandschaft in einem großen Abstand gegenüber (Abb. 216). Jordaens stellt Merkur seitlich von hinten dar und lässt ihn in der rechten Hand bereits das Schwert halten (Abb. 217). In allen drei Darstellungen sitzt Argus erneut und stützt den Kopf am Kinn mit der Hand ab. Ebenso bilden die Künstler neben Io weitere Herdentiere ab.

Die folgenden Merkur- und Argus-Interpretationen passen nicht in die bereits vorgestellten Schemata und bilden die Sonderfälle (Untergruppe 4).

Willem Drost (tätig 2. H. 17. Jahrhundert) und Johann Carl Loth (1632-1698) beschränken sich auf die großformatige Darstellung der beiden Hauptpersonen und stellen sie nur als Halbfiguren dar (Abb. 219, 223). Loth setzt den flötenden Merkur in den Vordergrund, hinter ihm hört der nahezu auf einer Höhe mit ihm dargestellte Argus zu und deutet mit der rechten Hand in der Ferne. Ios Kopf erscheint am linken Bildrand. Drost stellt Argus, der mit gerunzelter Stirn auf den etwas niedriger positionierten Flötenspieler Merkur schaut, im vorderen Bildbereich dar und verzichtet auf weiteres Beiwerk. Auch der Künstler, der das Relief des Arthur Quellinus²⁹⁴ in Form eines Kupferstichs verewigt, lässt Argus auf Merkur herabschauen und sich lässig auf seinem Hirtenstab abstützen (Abb. 220). Der Götterbote sitzt auf einem Felsen, hält die Flöte in beiden Händen, unterbricht gerade das Spiel und schaut zu Argus auf. Zu den Füßen des Wächters liegt ein Hund, hinter ihm steht Io. Für eine ähnliche Komposition entscheidet sich Mola, der Argus ebenfalls stehend und Merkur sitzend darstellt (Abb. 221). Er präsentiert seine Hauptpersonen allerdings in einer Landschaft, die detaillierter ausgeführt ist. Eine besondere Darstellungsvariante des Themas wählt Adam Elsheimer (1578-1610) in seinem Werk, indem er Pan, der auf der Panflöte musiziert, in den Vordergrund vor einen Baum setzt, und im Hintergrund der Landschaft als Staffagefigur Merkur zeigt, der Flöte spielend auf den am Boden sitzenden Argus zuschreitet (Abb. 222). Weitere Tiere und kleinere Figuren komplettieren die Szene.

294 Vgl. Kap. 2.3, S. 84-85, Kap. 3.5.2.1., S. 202 und Kap. 3.5., Exkurs, S. 210.

Den eingeschlafenen Wächter zeigen die Darstellungen der Gruppe 2.²⁹⁵

Die Werke werden hier ebenfalls in Untergruppen gegliedert, da die Bildung eines Typus' aufgrund der unterschiedlichen Varianten nicht möglich ist. Als Gliederungsmerkmal fungiert die Platzierung Merkurs und Argus' zueinander und zum Betrachter. Die Hälfte der Darstellungen zeigt beide Personen nebeneinander sitzend. Dabei werden Merkur und Argus meist frontal, zum Teil auch von der Seite und einander zugewandt dargestellt (Untergruppe 1). Es folgt eine weitere Gruppe von Darstellungen, die Argus rückseitig zeigen (Untergruppe 2), andere Werke stellen Merkur in dieser Position dar (Untergruppe 3), eine Ausnahme bilden die Arbeiten, die den Götterboten stehend abbilden (Untergruppe 4). Die übrigen Werke sind nicht in diese Untergliederung einzuordnen und zeichnen sich durch ihre besondere Behandlungsweise des Mythos' aus (Untergruppe 5).

Die Untergruppe 1 wird an dieser Stelle nochmals untergliedert.

Die erste Variante bildet die Hälfte der Darstellungen, die Merkur und Argus auf einer Ebene auf jeweils einem Felsen sitzend zeigen.

Rembrandt, Giuseppe Diamantini (1621-1705), Asmus Jacob Carstens (1754-1798), und Goltzius sind die einzigen, die die Figuren als das Wichtigste betrachten, für alle übrigen Künstler ist die Landschaft genauso bedeutend (Abb. 228, 231, 232, 235). Bei Benito Manuel de Agüero (1626-1670) und Moeyaert werden die Personen des Mythos' zur Staffage, indem sie sie klein in eine Landschaft setzen (OA 1 Abb. 227). Ignazio Iriarte (1621-1685) fügt im Hintergrund außerdem eine genreartige Szene mit einem Bauernhaus und davor agierenden Personen hinzu (Abb. 233). Dirk van der Lisse (1. H. 17. Jahrhundert-1669) stellt im rechten Vordergrund Juno und Argus dar (Abb. 230). In allen Werken ist Argus in sich zusammengefallen, stützt seinen Kopf entweder mit der Hand oder dem Hirtenstab (Abb. 232) ab und lehnt teilweise an einem Baum (Abb. 224, 225). Carstens, Moeyaert, Diamantini, Flinck (Abb. 229) und Rembrandt setzen die beiden Figuren eng zusammen, während die übrigen Künstler einen größeren Abstand zwischen den beiden wahren.

295 Gandolfi fertigt für sein Gemälde (Abb. 242) eine Vorzeichnung (Abb. 241) an, und die Anzahl an eigenständigen Produktionen reduziert sich um eine Darstellung.

Die zweite Variante dieser Gruppe nehmen die Darstellungen ein, die Merkur höher positionieren als Argus.

Für Teniers und Pieter Mulier d. J. (um 1637-1701) spielt die landschaftliche Gestaltung eine ähnlich große Rolle wie die Darstellung der Personen (Abb. 239, 240, OA 5), den übrigen Künstlern liegt mehr an der figürlichen Komponente. Sechs Darstellungen zeigen die Figuren nebeneinander (Abb. 236, 238-240, 259, OA 5) und vier Künstler stellen Merkur und Argus einander gegenüber (Abb. 237, 242-244). In den meisten Fällen sitzt Argus oder liegt zur Seite oder nach vorn gefallen am Boden. Der musizierende Götterbote befindet sich auf einem Felsen. In einigen Werken haben sie sich am Hang eines kleinen Hügels niedergelassen, auf dem Merkur höher positioniert ist (236, 242, 243, OA 5). Io komplettiert die Szene in fast allen Darstellungen, auch wenn teilweise nur der Kopf abgebildet ist.

In den letzten drei Darstellungen der dritten Variante überragt Argus den Götterboten.

Für alle Künstler sind die Figuren am wichtigsten. Sie fügen Io, teilweise auch weitere Tiere hinzu. Ein anonym norditalienischer Künstler stellt Merkur im Gras liegend und die Blockflöte spielend dar, während Argus nach vorn gebeugt ist und seinen Kopf abstützt (Abb. 246). Der Künstler aus der Maes-Nachfolge lässt Argus etwas höher an einem Baum lehnen und sein Haupt auf beide Arme ablegen (Abb. 245). Merkur spielt die Querflöte und schaut in die andere Richtung. Auch Molas Wächter sitzt etwas erhöht an einem Baum, stützt sich auf dem Hirtenstab ab, während ihm der flötende Merkur mit überschlagenen Beinen gegenüber gestellt ist (Abb. 247).

Die Werke der zweiten Untergruppe verbindet die Rückenansicht des schlafenden Argus und erneut die erhöhte Position Merkurs.

Bis auf Abraham Bloemaert (1566-1651), in dessen Gemälde nur der Oberkörper des nach vorn gefallen Argus zu erkennen ist (Abb. 248), zeigen die übrigen Künstler den gesamten Körper des nach vorn oder zur Seite gestürzten Wächters. Merkur beugt sich mehr oder weniger stark nach vorn zu Argus und spielt die Flöte. Claude (OA 3), Jan Both (1610-1652, Abb. 252) und Bloemaert (Abb. 249, 250) legen großen Wert auf die Landschaft, die übrigen Künstler, besonders Petri Negri (1635-1679, Abb. 255) setzen

die Figuren großformatig ins Bild. Diamantini bildet in dieser Reihe eine Ausnahme, denn er zeigt Merkur in dem Moment, in dem er soeben das Flöten beendet hat, das Instrument aber noch in beiden Händen und fast noch an den Lippen hält (Abb. 254).²⁹⁶

Die Darstellungen der Untergruppe 3 präsentieren Merkur, der dem Betrachter den Rücken zugewandt hat, beim Flötenspiel.

In dem Stich von Lairese sitzt der Götterbote am Boden (Abb. 257). Ihm gegenüber steht der eingeschlafene Argus, der sich mit dem Ellenbogen auf einem Felsen abgestützt hat. Van Uytenbroeck und Jordaens platzieren beide Figuren am Boden und geben den Blick auf den frontal dargestellten Argus und den seitlich gezeigten Musiker frei (Abb. 256, 258). Giovanni Battista Langetti (1625-1676) konzentriert sich auf die Darstellung der beiden Halbfiguren (Abb. 259). Alle anderen Künstler legen ebenfalls Wert auf das Abbilden der Landschaft oder weiterer Tiere (Abb. 258).

Die Darstellungen mit einem stehenden Merkur bilden Untergruppe 4.

Der Götterbote wird bis auf eine Abweichung, die ihn von der Seite zeigt (Abb. 262), frontal dargestellt. Argus sitzt erneut auf einem Felsen und ist nach vorn gefallen oder zurückgelehnt. Antonie Waterloos (1610-1690) Personen und die Figuren in dem Gemälde nach Nicolas Poussin (1593-1665) agieren in einer weiten, detailliert dargestellten Landschaft (Abb. 260, 262). Waterloo definiert sie als Staffage und setzt sie an den Rand der Komposition. Diamantini und ein anonym russischer Künstler setzen die Personen großformatig ins Bild (Abb. 261, 263). In jeder Arbeit befindet sich Io in unmittelbarer Nähe von Merkur und Argus.

Den Abschluss dieser zweiten Gruppe bilden die Werke, die nichts mit den übrigen gemeinsam haben und keiner Gruppe zuzuordnen sind (Untergruppe 5).

Domenico Gargiulo (1612-1679) stellt nur die Oberkörper beider Hauptpersonen dar und lässt Merkur beim Querflötenspielen innehalten (Abb. 268). Dabei dreht der Götterbote sich nach hinten um und schaut den Betrachter listig an. Es handelt sich hier um ein Detail, das in allen Darstellungen nur noch von Gandolfi in ähnlicher Weise gezeigt wird (Abb. 309). Argus ist nach vorn gefallen und legt seinen Kopf auf beiden Armen

296 Vgl. Kap. 3.2.2.1., S. 130-133.

ab. Neben ihm ist das Haupt Ios skizziert. In Boths Gemälde hat sich Merkur gerade erhoben und wird von hinten gezeigt, wie er sich mit Knie und Hand auf dem Felsen abstützt, sich zu Argus beugt und das Flötenspiel fortsetzt (Abb. 266). Der Wächter ist zur Seite gefallen und stützt seinen Kopf ab. Eine ausgestaltete Landschaft mit weiteren Tieren komplettiert diese Komposition. Giaquinto lässt den schlafenden Argus an einen Baum im Vordergrund lehnen (Abb. 269). Neben ihm liegt Io, und den schreitenden, Flöte spielenden Merkur erkennt der Betrachter im linken Hintergrund. Die Werke Rembrandts und Molas sind sich hinsichtlich der Darstellung Merkurs ähnlich: In beiden Werken liegt der Götterbote, von dem nur der Oberkörper zu erkennen ist, im Gras und scheint sich dort zu verstecken (Abb. 265, 267). Bei Rembrandt befindet sich Merkur hinter dem am Baum lehenden Argus, Mola stellt ihn neben dem Wächter dar. Eine Landschaft wird angedeutet, und der Italiener verzichtet auf die Darstellung der Kuh. Rembrandt setzt Io in den rechten Vordergrund und platziert die beiden Hauptpersonen außerhalb des Bildzentrums am linken Rand. Jacob van Campens (1595-1657) Argus lehnt eingeschlafen an einem Baum (Abb. 264). Merkur sitzt nach vorn gebeugt und Flöte spielend neben ihm erhöht auf einem Felsen und schwingt das rechte Bein über Argus' Körper. Beide Figuren füllen den Raum aus und sind von Hunden und Kühen umringt. Das Besondere in der Darstellung Jean Lemaire-Poussins (1598-1658) ist die Postierung Merkurs auf antiken Ruinen und das Anlehnen Argus' an einem Relikt einer umgestürzten Säule (Abb. 270). Beide Figuren sind weit auseinander und vor eine detaillierte Landschaft mit weiteren antiken Ruinen gesetzt. Io steht in der Mitte der beiden, Ziegen und Hund ergänzen die Komposition.

Schon in der textbegleitenden Druckgrafik ist die Darstellung der Episode des Flötenspiels eine der beliebtesten und findet in Salomons Darstellung ihren Prototypen (Abb. 17). Die Komposition der einander zugewandten Personen, deren Positionierung auf einer Ebene und die Gruppierung an oder um einen Baum, wie man es bei Salomon und seinen Nachfolgern vorfindet, wird von vielen Künstlern übernommen. Beispiele sind unter anderem mit Werken von Künstlern wie Wtewael, Moeyaert, Claude, Iriarte in der Untergruppe 2, Variante 2.1.1., die Merkur und den schlafenden Argus auf einer Ebene sitzend zeigen, zu finden. Allerdings entwickeln die Maler, Zeichner und Grafiker viel Eigeninitiative und zeigen das Flötenspiel auf unterschiedliche Weise. Dazu zählen die kombinierte Darstellung vom Schreiten und Flöten des Götterboten, die rückseitigen

Darstellungen von Merkur und Argus und der höher platzierte Wächter. Auf die Unterscheidung des schlafenden und wachenden Argus wurde bei den Illustrationen nicht eingegangen, da Goltzius unter den eigenständigen Illustratoren der Einzige ist, der Argus wach darstellt und Merkur etwas höher postiert. Der stehende Merkur wird nur von dem italienischen Holzschneider der Agostini-Ausgabe von 1522 und von Pierre Vase gezeigt. Ob sie als Vorbilder für die Maler und Grafiker dienen ist nicht zu klären, denn diese Illustrationsreihen sind nicht richtungweisend und werden auch nicht oft kopiert. Die Sonderfälle, wie beispielsweise die Werke Drosts, Loths und Gargiulos, die einen besonders kleinen Bildausschnitt wählen, nur die Oberkörper der Hauptpersonen darstellen oder den Betrachter in die Handlung mit einbeziehen, sind ebenfalls Beweise für die eigenen, vielfältigen Schöpfungen der Künstler.

Merkur zückt den Zauberstab

In Werken, die Episode 17 zeigen, zückt Merkur, der Argus gerade mit seinem Flötenspiel eingeschläfert hat, seinen Zauberstab, um mit ihm über die geschlossenen Augen seines Opfers zu streichen und den Schlaf des Wächters zu vertiefen. Barend Fabritius (1624-1673) ist der einzige Künstler, der diesen Moment in einem Gemälde zeigt (Abb. 271).

Der Götterbote, der soeben sein Flötenspiel beendet hat, das Instrument aber noch erhoben in der Hand hält, ist gerade im Begriff, den Zauberstab zu erheben. Argus sitzt, auf seinen Hirtenstab abgestützt, am Boden. Im Hintergrund grast Io, und eine weitere Szene zeigt Pan, der die Nymphe Syrinx im Schilf verfolgt. Die Hauptpersonen sind großformatig in den Vordergrund gesetzt.

Diese Episode wird in den Illustrationen nicht dargestellt. Ein Indiz dafür, dass Fabritius trotzdem Ovid-Illustrationen bekannt waren, ist die Hinzufügung der Pan- und Syrinx-Zwischenepisode im Hintergrund. Im Originaltext ist diese Episode beschrieben. Es wäre möglich, dass Fabritius diesen Text für seine Darstellung zu Rate zieht, da er sich an keiner bekannten bildlichen Vorlage orientieren kann.

Merkur streicht mit dem Zauberstab über Argus' Augen

Nur drei Künstler wählen für ihre Darstellungen Episode 18. Dort zeigen sie Merkur, der den Schlaf des Argus durch das Streichen mit dem Zauberstab über die geschlossenen Augen vertieft.

Die Figuren sind in den Vordergrund gesetzt, und die Landschaft wird nur angedeutet. Im leichten (Abb. 273, 274) oder starken Ausfallschritt (Abb. 272) nach vorn gebeugt, nähert sich Merkur dem Wächter und hält den Zauberstab in der Hand seines ausgestreckten Armes. Die beiden anonymen italienischen Künstler lassen ihn in der anderen Hand bereits das Schwert halten (Abb. 273, 274). Argus sitzt auf einem Felsen und ist zur Seite gefallen. Eine Darstellung (Abb. 273) rückt Ios Kopf ins Bild, eine andere (Abb. 274) zeigt sie grasend im Hintergrund, und Rubens (Abb. 272) verzichtet vollständig auf die Darstellung der Kuh.

Auch diese Episode findet keine Vorläufer in den Ovid-Illustrationen. Im Originaltext ist diese Szene beschrieben. Möglicherweise beabsichtigen die Künstler, vor allem Rubens, der als großer Kenner der klassischen Literatur gilt²⁹⁷, mit dieser Wahl der Darstellung ihre Kenntnis des Originaltextes unter Beweis zu stellen.

Merkur zückt das Schwert

Merkur hat das Flötenspiel beendet und zückt das Schwert, um Argus im nächsten Augenblick zu enthaupten. Diesen Moment stellt Episode 19 dar. Sie ist mit 38 Darstellungen der am zweithäufigsten gewählte Zeitpunkt²⁹⁸.

Trotz der unterschiedlichen Darstellungsweisen lassen sich für alle Werke Gemeinsamkeiten feststellen: Die Personenkonstellation beschränkt sich auf Merkur und Argus, weitere Gestalten oder Episoden im Hintergrund werden nicht gezeigt. Sieht man von zwei Werken ab, die den Figuren die Rolle der Staffage beimessen (Abb. 290, 306), stellen die Künstler die Personen dieser Episode entweder gleichrangig behandelt mit der Landschaft dar, oder sie geben ihnen den Vorrang.

Die Werke lassen sich in drei Gruppen unterteilen. Merkur bietet hier das Unterscheidungskriterium, denn Argus wird in allen Darstellungen schlafend gezeigt.

297 Vgl. SLUIJTER 1989, S. 121.

298 Einige Werke sind direkte Kopien anderer. So gehen zwei von Van de Veldes Arbeiten (Abb. 281, 282) auf ein Werk (Abb. 280) desselben Künstlers zurück. Ähnliches ist bei den Werken Jordaens' (Abb. 284-289) zu vermerken, die in starker Anlehnung an seine Komposition von 1620 (Abb. 283) entstanden sind. Gandolfi fertigt für das Gemälde (Abb. 309) eine Vorzeichnung (Abb. 308). In die folgenden Untersuchungen wird nur der Prototyp einbezogen.

In Gruppe 1 stellen die Künstler Merkur frontal oder seitlich sitzend dar, in Darstellungen der Gruppe 2 wird er stehend gezeigt. Andere Werke fallen mit ihrer Merkurdarstellung aus der Reihe und bilden die Sonderfälle der Gruppe 3.

Die Darstellungen der Gruppe 1, die den Götterboten sitzend zeigen, sind nochmals in zwei Untergruppen zu unterteilen. Die Künstler der Untergruppe 1 lassen Merkur nach dem Schwert greifen. In den Werken der Untergruppe 2 hält der Götterbote in der einen Hand noch die Flöte und tastet mit der anderen nach dem Schwert.

In Untergruppe 1 sind drei Darstellungsvarianten auszumachen.

Die erste Variante positioniert Merkur etwas höher als Argus. Dieser ist in sich zusammengesunken und hat den Kopf auf seinem Arm abgestützt. Der Götterbote fixiert den Wächter, dreht seinen Oberkörper zu dem schräg neben oder hinter ihm liegenden Schwert und greift mit beiden Händen danach. Die Kuh ist nicht immer abgebildet (Abb. 278).

In den Werken der zweiten Variante ist der Götterbote niedriger positioniert als Argus. Ferdinand Bol (1618-1680)²⁹⁹, Adriaen van de Velde (1636-1672) und Jordaens³⁰⁰ widmen sich außerdem intensiv der Tierdarstellung im Hintergrund (Abb. 279, 280, 283). Frans Wouters (1612-1659) setzt die Figuren, die eine Kopie der Personenkonstellation des oben genannten Werkes Jordaens' sind, in den linken Vordergrund als Staffage in eine Landschaft (Abb. 290). Weiterhin lässt Merkur in allen Werken den nach vorn gefallenen oder sich auf dem Hirtenstab abstützenden Argus nicht aus den Augen.

Die Haltung des nach vorn gebeugten Götterboten, der den in sich zusammengesunkenen oder auf dem Hirtenstab abgestützten Argus prüfend betrachtet, ist die Gemeinsamkeit der Darstellungen der dritten Variante. Rembrandt reduziert die Komposition auf die Hauptpersonen und Io, die Umgebung wird nur skizziert (Abb. 293, 294). Moeyaert, Flinck und Carel Fabritius (1622-1654) bzw. Fragonard³⁰¹ setzen die Figuren in eine Landschaft und umgeben sie zum Teil mit weiteren Tieren (Abb. 291, 295-297).

299 Vgl. Kap. 3.2.2.1., S. 133.

300 Vgl. Kap. 3.4.1.1., S. 177-180.

301 Bei dem Werk Fragonards handelt es sich um eine Kopie nach C. Fabritius.

Die Darstellungen der Untergruppe 2 zeigen den Zeitpunkt, in dem Merkur gerade das Flötenspiel beendet hat und das Instrument noch in der Hand hält. Er beobachtet Argus und tastet entweder nach dem Schwert (Abb. 298) oder hat es schon in der Hand (Abb. 299-303). Erneut ist Merkur höher platziert als der schlafende, zusammengesunkene Argus. Alle Künstler setzen die Figuren und die Kuh großformatig in den Vordergrund.

In allen Darstellungen der Gruppe 2 steht Merkur und hält das Schwert in der Hand. Argus ist entweder zur Seite oder nach vorn gefallen und stützt den Kopf auf seinem Arm ab. Gilles Claesz. de Hondecoeter (1575-1638) und Van Uytenbroeck ordnen den Figuren die Rolle der Staffage in einer Landschaft zu, und De Hondecoeter setzt eine Kuhherde in den Vordergrund (Abb. 304, 306). Für die übrigen Künstler sind die Personen das Wichtigste. Laresses und Pjotr Sokolows (2. H. 18. Jahrhundert) Darstellungen ähneln sich: Der Götterbote stützt sich an einem Baumstamm ab und hält mit einer Hand hinter dem Rücken schon das Schwert bereit (Abb. 307, 310). Argus sitzt neben ihm und schläft. Van Uytenbroecks und Gandolfis Merkur-Figuren machen mit dem Schwert in der Hand einen Schritt auf Argus zu (Abb. 305, 306, 309). Der Götterbote in Van Uytenbroecks Werk beugt sich tief über den schlafenden Argus, während sich Merkur in Gandolfis Arbeit zum Betrachter umdreht und die linke Hand erhoben hat, um auf die folgende Tat aufmerksam zu machen (Abb. 306).

Die Darstellungen der Gruppe 3 haben nichts mit den vorab genannten Werken gemeinsam und werden als Sonderfälle vorgestellt. Die Künstler setzen die Figuren großformatig ins Bild, Landschaft spielt nur eine sekundäre Rolle.

In Diego Velázquez' (1599-1660) stark horizontalem Gemälde von 1659 kriecht Merkur mit dem Schwert in der Hand auf allen Vieren neben dem zusammengesunkenen Wächter und lässt ihn nicht aus den Augen. Io ist hinter die beiden Personen silhouettenartig zu erkennen (Abb. 314).³⁰² Sebastiano Ricci (1659-1734) zeigt die Rückenansicht des sitzenden Merkurs, der anscheinend das Schwert zückt und Argus, der den Kopf auf beiden Händen abgelegt hat, weiterhin beobachtet. Zwischen den beiden ist der Kopf Ios zu erkennen (Abb. 312). Giaquinto lässt die Merkur-Figur seitlich auf einem Felsen knien, in der einen Hand die Flöte halten und mit der anderen bereits das Schwert zü-

302 Vgl. Kap. 3.4.1.4., S. 187-190.

cken. Der Götterbote fixiert den nach vorn gefallenem Argus. Das Geschehen wird von der zur Kuh verwandelten Io, die hinter den beiden steht, beobachtet (Abb. 313). Langetti zeigt den nach vorn gefallenem Argus im Vordergrund als Halbfigur. Hinter ihm schaut Merkur vorsichtig über seine Schulter. In der einen Hand hält er noch die Flöte, die andere zieht schon das Schwert aus der Scheide. Von Io ist nur der Kopf in der linken Ecke wahrzunehmen (Abb. 311).³⁰³

Die bedeutenden Ovid-Illustratoren wie Salomon, Tempesta oder Goltzius stellen diesen Zeitpunkt des Schwertziehens nicht dar. Die Künstler können folglich auf keinen geläufigen Typus zurückgreifen. Erst die Illustratoren der Brüsseler Ausgabe von 1677 beschäftigen sich mit dieser Episode (Abb. 45) und orientieren sich an diesen vorgestellten Gemälden und Grafiken.³⁰⁴ In diesem Fall ist eine starke Anlehnung an Van Uytenbroecks Werke (Abb. 305, 306) spürbar. Auch der Illustrator der Amsterdamer Ausgabe von 1732 (Abb. 52) stellt diese Episode dar und nutzt entweder die textbegleitende Illustration von 1677 oder die Werke Van Uytenbroecks als Vorbild. Gandolfis Merkur und seine Geste mögen an den Götterboten Sandraerts (Abb. 48) erinnern. Dass der Italiener die Stiche des Deutschen kannte, ist eher unwahrscheinlich, denn Sandraerts Stiche wurden laut Henkel nur in Holland kopiert.³⁰⁵

Van Eldere macht darauf aufmerksam, dass auch Ovid das Greifen nach dem Schwert in seiner Erzählung unerwähnt lasse und dass die einzige Handlung zwischen dem Einschlafen und dem Töten nur das Vertiefen des Schlafes mit dem Zauberstab sei. Am Beispiel von Jordaens' Gemälde (Abb. 283) stellt er fest, als Inspirationsquelle diene ihm die Prosaübersetzung des Johannes Florianus.³⁰⁶ Florianus erwähnt Merkurs Greifen nach dem Schwert³⁰⁷, er verschweigt allerdings die Tat mit dem Zauberstab.³⁰⁸ Auch in Jordaens' Gemälde fehlt dieses Attribut. Die Tatsache, dass diese Episode oft in den

303 Vgl. Kap. 3.4.1.5., S. 190-192.

304 Vgl. Kap. 2.2.1.3., S. 52-53.

305 Vgl. HENKEL 1926/27, S. 141-142.

306 Vgl. ELDERE 1992, S. 111-112.

307 Vgl. Kap. 2.2.2.1., S. 59, Anm. 198.

308 Laut SLUIJTER 1989, S. 121, habe Florianus diese Passage nicht verstanden.

Nördlichen Niederlanden abgebildet wird, lässt sich nur mit dieser Prosaübersetzung begründen.³⁰⁹

Die große Vielfalt der Darstellungen dieser Episode und damit das Fehlen eines verallgemeinernden Typus sind auch auf die nicht vorhandene Tradition und die somit mangelnden Vorbilder zurückzuführen.

Merkur schwingt das Schwert

In den Werken, die Episode 20 abbilden, schwingt Merkur das Schwert, um Argus im nächsten Moment zu enthaupten. Mit 21 Darstellungen gehört diese Episode zu den öfter gewählten Augenblicken des Mythos'.³¹⁰

Nur die Figurenkonstellation Merkur und Argus verbindet alle Werke miteinander.

Die meisten Künstler dieser Darstellungen behandeln Landschaft und Figuren gleich oder geben den Figuren den Vorrang. In nur zwei Arbeiten definieren sie die Landschaft als wichtigstes Element (Abb. 319, 333).

Die Werke lassen sich in drei Gruppen unterteilen, einen Typus für alle Darstellungen gibt es nicht. Merkur fungiert erneut als Unterscheidungsmerkmal, denn Argus schläft bereits und wird selten unterschiedlich dargestellt. Einige Werke zeigen den Götterboten stehend, das Schwert über dem Kopf schwingend und bilden Gruppe 1. Andere Künstler stellen Merkur in Gruppe 2 in einer weniger ausladenden Geste dar. Sie zeigen ihn ebenfalls meist stehend und das Schwert zum Schlag ausholend, allerdings hält er die Waffe noch am Körper. Die Künstler der übrigen Darstellungen der Gruppe 3 lassen Merkur das Schwert erneut über dem Kopf erhoben halten, allerdings sitzt oder kniet er hier.

Für die Merkur- und Argus-Darstellung der Gruppe 1, die den Götterboten mit hoch erhobenem Schwert zeigen, ist es möglich, anhand von vier Darstellungen einen Typus zu beschreiben. Dort steht Merkur im Ausfallschritt leicht nach vorn gebeugt, hat das

309 Vgl. ebenda, S. 121-122.

310 Bei der Zeichnung Rubens' (Abb. 321) handelt es sich um eine Vorskizze zu dem Gemälde (Abb. 322). Auch das kleinere Bild Amigonis (Abb. 329) ist wohl vor dem größeren (Abb. 328) entstanden. Die Grafik Jordaens' (Abb. 325) wird nach seinem Gemälde (Abb. 324) gestochen. In die folgenden Untersuchungen werden nur die Prototypen miteinbezogen, und die eigenständigen Werke reduzieren sich um drei Darstellungen.

Schwert über dem Kopf erhoben und fixiert den entweder nach vorn oder zur Seite zusammengesunkenen Argus. Jedoch gibt es auch hier kleine Unterschiede. Molas Merkur hält in der anderen Hand noch die Flöte, und der Götterbote Christian W. E. Dietrichs (1712-1774) scheint sie noch zu spielen (Abb. 317, 318). In Francesco Fontebassos (1709-1769) Werk hält er noch den Zauberstab in der anderen Hand (Abb. 316). Herman Mijner's Doncker (vor 1620-nach 1656) stellt Merkur das Schwert in beiden Händen haltend und über dem Kopf erhoben dar (Abb. 315). Auch Io ist auf jeder Komposition abgebildet, allerdings fügen Dietrich und Mola einige ihrer Artgenossen hinzu. Zusätzlich zeigt letzterer Juno mit ihrem Pfau im Himmel.

Die folgenden Werke stellen Abweichungen dieses Typus' dar. In Jordaens' Gemälde hält Merkur das Schwert hoch erhoben über seinem Kopf und zielt auf den Hals des nach vorn gestürzten Wächters (Abb. 323). Allerdings steht er hier nicht im Ausfallschritt, sondern hat sich gerade aus einer sitzenden Position erhoben, in der er auf seinem angewinkelten linken Bein gesessen hat. Wie es auch in anderen Merkur- und Argus-Darstellungen zu beobachten ist³¹¹, verwendet Jordaens viel Aufmerksamkeit darauf, weitere Tiere abzubilden, und platziert die beiden Hauptpersonen hier inmitten einer Kuhherde. Rubens und Poussin lassen den Götterboten erneut im weiten Ausfallschritt das Schwert schwingen, stellen ihn jedoch von hinten und Argus, leicht zur Seite gefallen, von vorn dar (Abb. 322³¹², 326). In beiden Werken komplettiert Io das Geschehen. In den nächsten Darstellungen schwingt Merkur das Schwert mit beiden Händen haltend über dem Kopf. Rembrandt konzentriert sich nur auf die Figuren, während Jordaens und Van Uytenbroeck den Tieren bzw. der Landschaft gleiche Bedeutung beimessen (Abb. 320, 324, 319).

In Werken der Gruppe 2 hält Merkur die Waffe an der Seite seines Körpers. Bis auf A. Bloemaerts Zeichnung stammen die anderen aus dem 18. Jahrhundert.

Die Darstellungen Amigonis und Balestras ähneln sich hinsichtlich der Merkur-Figur (Abb. 329, 331): Der Götterbote ist im Ausfallschritt dargestellt und hält mit beiden Händen das Schwert neben dem Körper. Die Kuh befindet sich im Hintergrund, und

311 Vgl. Kap. 3.3.2.1., S. 171.

312 Vgl. Kap. 3.4.1.2., S. 181-184.

Argus ist in sich zusammengesunken. Der Götterbote in William Ashfords (1746-1824) Gemälde ist ebenfalls im Ausfallschritt dargestellt und hält das Schwert in einer Hand zum Schlag bereit (Abb. 333). Pietro Bianchi (1694-1740) setzt das Geschehen erneut großformatig ins Bild und zeigt Merkur, der sich gerade erhoben hat, sich auf einem Knie abstützt und zum Schlag ansetzt, von der Seite (Abb. 330). Argus lehnt an einem Baum, hinter dem ebenfalls Io hervorschaut. Nicolas Bertins (1667-1736) Merkur sitzt auf einem Felsen und hält das Schwert in der Hand (Abb. 332). Die andere Hand ist über dem Argushaupt ausgestreckt. Hinter den Hauptpersonen reitet ein Putto auf der Kuh Io. Der rückseitig dargestellte Götterbote in A. Bloemaerts Zeichnung bildet eine Ausnahme, denn er trägt in beiden Händen ein Schwert und fixiert Argus, der sich nach hinten gelehnt und ausgestreckt hat. Umringt sind die Personen von einer Ziegenherde (Abb. 327).

Die Darstellungen Aert van der Neers (1603-1677), Rembrandts und eines seiner Schüler der Gruppe 3 lassen den Götterboten im Sitzen bzw. im Knien das Schwert über dem Kopf erhoben schwingen (Abb. 334-336). Argus ist erneut nach vorn in sich zusammengefallen, und Merkur steht neben oder hinter ihm (Abb. 334). Hinter den beiden schaut Io dem Geschehen zu.

Der Moment des Schwertschwingens wird von den Ovid-Illustratoren selten abgebildet. Nur Goltzius und die Künstler der Pariser Ausgabe 1767/71 stellen diese Episode dar (Abb. 33, 56). Lässt man sämtliche Werke Revue passieren, so ist zum einen die entfernte Verwandtschaft von Donckers, Rembrandts und Jordaens' Werken (Abb. 315, 320, 324) und Goltzius' Illustration zu bemerken. Allen Künstlern kann die Goltzius-Reihe bekannt gewesen sein. Zum anderen lässt die ähnliche Komposition der Werke Rubens' (Abb. 322) und der Pariser Ausgabe 1767/71 auf eine Beeinflussung des Flamen schließen. Zwar ist von Rubens' Werk keine Druckgrafik bekannt, dennoch ist es wahrscheinlich, dass dieses Gemälde, das der Künstler für Philipp IV. geschaffen hat, über die Grenzen Spaniens auch im 18. Jahrhundert bekannt gewesen ist.

Merkur hält den Kopf des Argus' hoch

Die Darstellungen der Episode 23 präsentieren den Götterboten, der das abgeschlagene Haupt des Argus' hochhält. Nur Wtewael und Lairesse zeigen diesen Zeitpunkt (Abb. 337, 338).

Wtewael setzt Merkur in eine Waldlandschaft. Er präsentiert in der einen Hand den Kopf des Wächters und hält in der anderen noch das Schwert. Der enthauptete Argus liegt zu seinen Füßen, im Hintergrund ist Io vor einer Waldlichtung zu erkennen. Lairese zeigt den Götterboten in seiner Grafik von 1670 bereits in der Luft schwebend, in der einen Hand ebenfalls das Haupt des Argus', in der anderen die Waffe haltend. Der Argusleichenam liegt nach vorn gefallen auf der Erde vor einem Baum.

Diese Episode wird häufig in den Ovid-Illustrationen dargestellt. Bernhard Salomon liefert auch hier für Wtewael das Vorbild hinsichtlich der Gestaltung Merkurs (Abb. 18). Die Darstellung Lairesses hat keine Vorbilder in der textbegleitenden Druckgrafik.

Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon

Episode 24, nur einmal von Johann Michael Rottmayr (1654-1730) in Form eines Gemäldes abgebildet, zeigt Merkur, der Argus soeben enthauptet hat und im Begriff ist davonzufiegen (Abb. 339).

Der Götterbote hält in einer Hand den Zauberstab, mit der anderen deutet er auf den nach vorn gestürzten Leichenam. Das Haupt des Argus' liegt am Boden, und im rechten Hintergrund stellt der Künstler den Kopf Ios dar. Die Personen sind großformatig in den Vordergrund gesetzt, die angedeutete Landschaft spielt nur eine untergeordnete Rolle.

Es sind kompositorische Ähnlichkeiten zu Lairesses soeben besprochener Grafik offensichtlich (Abb. 338). Ob Rottmayr diese Grafik kannte, ist nicht zu klären. Vorbilder in den Ovid-Illustrationen sind nicht zu finden.

3.1.5. Die vollendete Tat: Merkur, Juno und der Pfau

Merkur übergibt die Argusaugen an Juno

Sechs der Kunstwerke zeigen Episode 25. Merkur präsentiert und überreicht Juno nach seiner vollbrachten Tat das abgeschlagene Haupt des Wächters, damit sie mit dessen Augen den Schweif ihres Pfaus schmücken kann.

Drei Darstellungen bilden einen Typus: Die Handlung, die den Götterboten vor Juno kniend oder stehend zeigt, wird in den Vordergrund gesetzt. Er ist niedriger als die Göttin postiert und präsentiert ihr mit ausgestreckten Armen den Arguskopf. Van den

Eeckhout beschränkt sich 1672 auf die Darstellung beider Hauptpersonen (Abb. 340)³¹³, während Amigoni 1730/32 der Szene Iris und einige Putti hinzufügt (Abb. 342). Auch Lairesse lässt in seinem Werk von 1670 die Dienerin Junos an dem Geschehen teilhaben (Abb. 341).

In dem Gemälde Goltzius' von 1616 legt Merkur die Argusaugen in den Umhang Junos, den die Göttin bereithält (Abb. 343). Der Götterbote sitzt auf einem Felsen, und der abgeschlagene Kopf ruht zwischen seinen Beinen. Argus' Leichnam liegt zu Junos Füßen. Im rechten Hintergrund stellt Goltzius die zur Kuh verwandelte Io dar.

Nicolaes Berchem (1620-1683) und Jacob de Wet (1632-1675) setzen die Szene an den Rand einer weiten Waldlandschaft und Juno neben eine Tierherde (Abb. 344, 345). Hinter der Göttergattin, die gerade den Schweif einer ihrer Pfauen schmückt, schwebt Merkur, um ihr die Augen zu reichen. Der Leichnam des Argus ist nicht dargestellt.³¹⁴

Diese Szene hat in der textbegleitenden Druckgrafik keine Vorbilder.

Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen

16 Werke stellen mit Episode 26 den Moment dar, der Juno beim Schmücken ihres Pfaus mit den Argusaugen zeigt.

Auch diese Episode ist auf vielfältige Weise dargestellt und bis auf den gewählten Zeitpunkt nicht zu vereinheitlichen.

Die Arbeiten lassen sich in zwei große Gruppen unterteilen. Die meisten Werke zeigen die Göttin direkt beim Schmücken des Pfauenschweifs (Gruppe 1). In anderen Kompositionen lassen die Künstler Juno entweder nach den Augen greifen, sie in den Händen halten oder einem Putto den Auftrag erteilen, den Schweif des Tieres damit zu schmücken. Diese Darstellungen bilden Gruppe 2. Zwei Werke fallen auch hier aus der Reihe, werden als Sonderfälle benannt und bilden Gruppe 3.

Zwei Darstellungen der Gruppe 1, die Juno beim Schmücken des Pfauenschweifs zeigen, setzen das Geschehen als Staffage in eine weite Landschaft (Abb. 352, 354). Die

313 Vgl. Kap. 3.2.2.5., S. 150.

314 Den Moment, der Juno beim Schmücken ihres Pfaus zeigt, beschreibt die nächste Episode. Aufgrund der Tatsache, dass Merkur in diesen beiden Werken Berchems und De Wets ebenfalls Juno die Augen überreicht, sind sie hier der Episode 25 zugeordnet.

übrigen Werke behandeln die Komponenten „Landschaft“ und „Figuren“ gleichrangig bzw. geben den Figuren den Vorrang (Abb. 348, 350). Die Künstler stellen Juno entweder stehend (Abb. 345, 347, 350), sitzend (Abb. 346, 351) oder am Boden kniend (Abb. 352, 353) dar. In anderen Werken schwebt sie am Himmel (Abb. 349), über dem Boden (Abb. 348), wendet sich um (Abb. 350) und schmückt den Schweif des Pfaus. Sie agiert alleine (Abb. 351, 353), ist teilweise aber auch von Putti umringt (Abb. 347, 348, 350) oder in einer weiten Landschaft von Tieren (Abb. 345, 346) oder anderen Personen (Abb. 352, 354) umgeben. In zwei Werken Poussins von 1634/35 bzw. aus der Mitte des 17. Jahrhunderts erkennt der Betrachter Merkur am Himmel, der den Schauplatz der Handlung fliegend verlässt (Abb. 352, 353). Eine Besonderheit ist, dass Argus in drei Werken nicht enthauptet dargestellt wird, sondern unverletzt am Boden liegt (Abb. 347, 350, 352). Die Intention der Künstler ist es wahrscheinlich, dem Betrachter den grausamen Anblick ersparen.

Eines der Werke der Gruppe 2 ist das eines anonymen florentinischen Künstlers, in dem Juno von drei Dienerinnen umringt wird und über dem Boden schwebt (Abb. 357). Sie greift nach den Augen des Arguskopfes, der ihr von einer Gehilfin entgegengestreckt wird. Diesen Zeitpunkt stellt Orazio Riminaldi (1586-1630) auf andere Weise dar (Abb. 356). Die großformatig in den Mittelpunkt platzierte Juno hat einen Fuß auf den Leichnam gesetzt und beugt sich herunter. Im Hintergrund sind eine weitere Gestalt und die Silhouette des Pfaus zu erkennen. In Rubens' Gemälde von 1611 hält Juno die Argusaugen in den Händen, welche gerade eine Dienerin aus dem Kopf herausgelöst hat, während Putti im Hintergrund den Schweif damit schmücken (Abb. 355). Der Argusleichenam Boden und eine weitere Dienerin im Hintergrund vervollständigen die Szene. De Muras Komposition in Form eines Dreiecks setzt sich zusammen aus Juno, die mit einer ihrer Dienerinnen über dem Boden schwebt und gerade Putti den Auftrag erteilt, den Pfauschweif zu schmücken, sowie dem am Boden liegenden, nicht enthaupteten Argus (Abb. 358). Weitere Putti vervollständigen die Szene im Himmel, während Schafe den Vordergrund des Gemäldes einnehmen. Im Hintergrund fliegt Merkur davon, und die Kuh Io flieht.

Die Gemälde Boths und Giovanni Battista Pittonis (1687-1767) fallen hinsichtlich des dargestellten Moments aus der Reihe und bilden Gruppe 3 (Abb. 359, 360). Zwar zeigen auch sie Zeitpunkte vor dem Schmücken des Pfaus, aber Juno scheint gerade den

Schauplatz erreicht zu haben und wird sich erst später der Verschönerung ihres Pfaus widmen. Both setzt das Geschehen an den Rand einer Waldlandschaft und zeigt die Szene, in der Merkur gerade davonfliegt und Juno mit dem toten, vom Felsen gestürzten Wächter allein lässt. Merkur ist von hinten dargestellt. Juno sitzt noch auf ihrem Wagen, deutet auf Argus und schaut Merkur erwartungsvoll an. Die Darstellung Pittonis zeigt den zeitlich folgenden Schritt: Juno, auf einer Wolke knapp über dem Boden schwebend, ist allein mit Argus dargestellt und hat in der linken Hand einen spitzen Gegenstand gezückt, mit dem sie sich der Argusaugen bemächtigen wird. Putti im Hintergrund vervollständigen die Szene.

Die Künstler der Ovid-Illustrationen wählen diese Episode häufig, allerdings definieren sie sie anfangs nicht als Hauptszene, sondern setzen sie in den Hintergrund. Salomon ist auch hier erneut der richtungweisende Künstler für viele folgende (Abb. 18). Eine offenbar direkte Orientierung an ihm und seinen Nachfolgern ist nur bei Jordaens, dem anonymen emilianischen Künstler und Poussin zu vermerken (Abb. 346, 351, 353), obwohl der Illustrator und seine Nachfolger den Argusleichen nicht darstellen. Die Wandlung in der Rezeption, dass sich Mitte des 17. Jahrhunderts die Künstler der Ovid-Illustrationen an bedeutenden Schöpfungen der Malerei orientieren, beweist hier die Darstellung Rubens' und die entsprechenden Illustrationen der Brüsseler Ausgabe von 1677 und deren Amsterdamer Kopien von 1732 (Abb. 46, 53). Hinsichtlich der Gestalt des davonfliegenden Merkurs können sich die Künstler nur an der Illustration Bours orientiert haben (Abb. 40). Es ist allerdings relativ unwahrscheinlich, dass Poussin diese hauptsächlich im deutschsprachigen Raum verbreiteten Stiche³¹⁵ zu Gesicht bekommt.

Die Künstler produzieren viele Eigenschöpfungen und orientieren sich nur vereinzelt an den Illustrationen. Dies mag erneut ein Grund dafür sein, dass die Herausbildung eines einheitlichen Typus versagt bleibt.

315 Vgl. KAT KORNWESTHEIM 1998, S. 70.

Systematisierbarkeit der Werke

Nach Unterteilung der Darstellungen in Typen und Gruppen stellt sich abschließend die Frage der Systematisierbarkeit der Werke. Betrachtet man nur die Episoden, die diese Unterteilung aufweisen³¹⁶, ist folgendes festzuhalten:

Unter den Werken der Episoden, die in Gruppen einzuteilen sind (Episoden 8, 16, 19, 26), findet man 20 Darstellungen, die sich in diese nicht einordnen lassen und somit als Sonderfälle zu deklarieren sind.

15 Darstellungen der Episoden, die einen allgemeinen Typus hervorbringen (Episode 6, 7, 8, 25), können in der jeweiligen Episode diesem Typus nicht zugeordnet werden.

Das heißt, etwa zehn Prozent der Werke sind weder einer Gruppe noch einem Typus zuzuordnen. Im Vergleich zur Gesamtzahl ist dies ein geringer Anteil, sodass die Strukturierung in Typen und Gruppen auf den größten Teil der Werke anzuwenden ist.

3.1.6. Motive für Typen- und Gruppenbildung

Es hat sich herausgestellt, dass die Bildung eines Typus' nicht für jede Episode vollzogen werden kann. Von 21 Episoden bilden zehn Episoden entweder einen Typus, oder die Darstellungen werden in Gruppen unterteilt. Die übrigen Momente beinhalten nur eine geringe Anzahl an Darstellungen, sodass eine Untergliederung nicht von Nöten ist. In den Episoden 6, 7, 8, 20-1 und 25 wird ein Typus gebildet. Diese Zeitpunkte gehören zu den weniger häufig gewählten mit Darstellungen von bis zu neun Werken. Die übrigen Episoden (10, 15, 16, 19, 20, 26), die zahlreicher von Künstlern ausgewählt werden, sind nur noch in Gruppen zu klassifizieren. Der Typus der Untergruppe 1 in Werken der Episode 20 ist eine Ausnahme.

Fragt man nach Gründen für die Typenbildung, so ist zunächst an die Bezugnahme auf die Ovid-Illustrationen zu denken. Dies bewahrheitet sich hier für die Episoden 7 und 8, die sich sehr an ihren textbegleitenden Vorbildern orientieren. Nicht nur die Ovid-

316 Ausgeklammert sind an dieser Stelle die Episoden 2, 3, 5, 10, 11, 13, 14, 17, 18, 23 und 24, die keine Unterteilung aufweisen. Es handelt sich hier um 28 Darstellungen.

Illustrationen können einen derart großen Einfluss ausüben, sondern auch andere Künstler, wie Correggio für die Werke der Episode 6, verhelfen zur Typenbildung.³¹⁷

Des Weiteren sind Ähnlichkeiten innerhalb der Länder und der Jahrhunderte zu vermuten. Auch dies ließe sich auf Episode 6 und 7 beziehen, in denen Frankreich bzw. Italien und das 18. Jahrhundert dominieren. Diese beiden Erklärungsversuche lassen sich allerdings nicht auf die Typen der Episoden 8, 20-1 und 25 übertragen und erweisen sich an dieser Stelle als spekulativ. Es ist anzunehmen, dass es sich hier um einen Zufall handelt und die Länder und Jahrhunderte bei der Typenbildung keine Rolle spielen.

Je größer die Anzahl der Werke ist, desto mehr Darstellungen können aus einer größeren Zeitspanne und einem weiteren geographischen Gebiet stammen. Zum Beispiel werden die Werke der Episode 16 von Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts aus sieben verschiedenen Ländern dargestellt, während die Künstler der Arbeiten der Episode 8 aus vier Ländern und auch aus diesen Jahrhunderten stammen. Infolgedessen ist im ersten Fall die Variation der Darstellungen größer und entsprechend kleiner die Chance auf Herausbildung eines Typus. Aus diesem Grunde findet man hier häufiger die Gruppenbildung. Betrachtet man einzelne Gruppen, so lässt sich feststellen, dass auch bei deren Bildung Länder und Jahrhunderte keine Rolle spielen.

Die allgemeine Unterteilung der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts Werke in Typen und Gruppen deutet auf eine einheitliche Richtung hinsichtlich ihrer Darstellungsweise hin. Dennoch arbeiten die Künstler individueller als die Illustratoren. Indizien dafür sind die verschiedenen Gruppenbildungen mit ihren Untergruppen und ihren Varianten und das Auftreten der Sonderfälle, die allerdings mit 20 Darstellungen in den Episoden 9, 16, 19 und 26 einen kleinen Anteil einnehmen.

Salomon hat mit seiner Holzschnittreihe aus der Mitte des 16. Jahrhunderts bereits die Prototypen geschaffen. Seine Illustrationen des Mythos' befinden sich ebenfalls unter den am häufigsten dargestellten Episoden der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken, sodass seine Vormachtstellung einmal mehr bestätigt wird.

317 Vgl. Kap. 3.1.1., S. 92.

Resümee

Die 258 Gemälde, Zeichnungen und Grafiken des Merkur- und Argus-Mythos' des 17. und 18. Jahrhunderts werden in 21 verschiedene Episoden unterteilt.

Diese Werke sind sehr individuell, sodass nur in fünf Episoden ein Typus auszumachen ist und sich die Werke von sechs Episoden in Gruppen untergliedern lassen. An dieser Tatsache, die auf wenige Gemeinsamkeiten unter den Darstellungen hinweist, ist erkennbar, dass eine große Darstellungsvielfalt vorherrscht. Allerdings machen die Werke dieser elf Episoden 90 Prozent der Gesamtanzahl aus, sodass sich die Darstellungen demzufolge trotzdem gut systematisieren lassen.

Betrachtet man die Episoden, die Typen hervorgebracht haben, so ist festzustellen, dass hauptsächlich die Komposition und die Haltung der Figuren, teilweise unterstützt durch deren Gestik, die Aspekte sind, die für die Bildung eines Typus' sorgen. Bei den Gruppen handelt es sich meist um thematische und teilweise um auch um kompositorische Gesichtspunkte, die diese formen.

Der Aspekt der Landschaft spielt keine bedeutende Rolle für die Typen- und Gruppenbildung. Die Figurenkonstellationen der Episoden 9, 15 und 16 werden zwar oft in eine weite, detailliert ausgeführte Landschaft gesetzt, allerdings ist dies mit der pastoralen Atmosphäre der jeweiligen Episode zu begründen.³¹⁸

Die Künstler orientieren sich zum Teil an den großen Vorbildern der Ovid-Illustrationen, in wenigen Fällen an bedeutenden Malen, gestalten die Werke allerdings ebenso individuell.

In einigen Fällen beweisen die Künstler ihre Originaltextkenntnis und stellen sehr seltene Episoden dar (Vgl. Episoden 10, 11, 17, 18). Gleichzeitig gibt es auch andere gewählte Momente, die weder durch den Mythos, noch durch die Ovid-Illustrationen oder andere Quellen, wie Florianus, überliefert sind (Vgl. Episode 6).

Die verschiedenen Länder und einzelnen Jahrhunderte spielen hinsichtlich der Bildung von Typus und Gruppe keine Rolle. Dies hat vielleicht seinen Grund in den Ovid-Illustrationen, die länder- und jahrhundertübergreifend verbreitet sind.

318 Vgl. Kap. 3.3., S. 162-176.

Nach dieser überblicksartigen Beschreibung der Werke hinsichtlich Episode, Typus und Gruppe werden in den folgenden Kapiteln Details der Merkur- und Argus-Darstellungen betrachtet. Viele der vorab angesprochenen Werke finden somit in einem neuen Kontext ihre fortführende und ausführlichere Deutung.

3.2. Die Details - Der Künstler als Erzähler

Seit Alberti ist der Kunsttheorie das Ideal des „pictor doctus“, des gelehrten Künstlers, bekannt, der mit den Dichtern und Historikern gleichgesetzt wird. Man bezieht sich auf Horaz' Gleichnis „Ut pictura poesis“³¹⁹ und auf Plutarchs Worte „Die Malerei ist stumme Poesie, die Poesie ein sprechendes Bild.“³²⁰ Die Bildende Kunst versucht, die Aufgabe zu erfüllen, der Literatur ebenbürtig zu sein und eine Geschichte zu erzählen. Folglich traut man der Körpersprache, die von der Rhetorik geprägt ist, sehr viel zu.

Diesem Thema widmet sich dieses Kapitel „Die Details - Der Künstler als Erzähler“. In einem ersten Teil werden die oben angedeuteten kunsttheoretischen Hintergründe konkretisiert (Kapitel 3.2.1.). Der folgende Abschnitt veranschaulicht, in welcher Weise die Maler und Grafiker den Merkur- und Argus-Mythos erzählen. Dabei geht es im ersten Unterkapitel um die Darstellung der Figuren. Es werden die im Mythos vorkommenden Figurenpaarungen Merkur und Argus, Jupiter und Io, Juno und Jupiter, Juno und Argus, Juno und Merkur und die Nebenfiguren vorgestellt. Kriterien wie das Alter, die Ausstattung der Figuren mit Attributen und Kleidern, die Körperbehandlung, die Gebärdensprache, die Komposition mit Gegenüberstellung der Figuren und der Gesamtkontext, wie zum Beispiel die Hinzufügung der Kuh Io werden dabei betrachtet (Kapitel 3.2.2.). Im zweiten Teil dieses Kapitels wird die Erzählstruktur der Gemälde und Grafiken vorgestellt und dabei die Kombination mehrerer Szenen in einem Werk und die Hinzufügung kleiner Details benannt, die auf die vorangegangene Handlung oder die folgende Tat verweisen (Kapitel 3.2.3.).

3.2.1. Kunsttheoretische Hintergründe

Constatijn Huygens schickt 1632 ein Gemälde Jan Lievens' mit dem Thema des reuigen Petrus in das umkämpfte Grenzgebiet zwischen der Republik und den spanischen Nie-

319 Seitdem wird dieser Ausspruch zum immer wieder benutzten Schlagwort (Vgl. HUNDEMER 1997, S. 98.). Kunsttheoretische Traktate machen von Mitte des 16. bis Mitte des 18. Jahrhunderts fast immer auf die enge Beziehung zwischen Malerei und Dichtung aufmerksam (Vgl. LEE 1967, S. 3.).

320 Vgl. LARSSON 1990, S. 173. Auch diese Worte werden von Mitte des 16. bis Mitte des 18. Jahrhunderts zitiert (Vgl. LEE 1967, S. 3.).

derlanden. Es soll bei Geheimverhandlungen mit flämischen Bischöfen als Bestechungsgabe dienen. Huygens selbst schreibt:

„Den Apostel, den sie den Bischöfen zusenden möchten, um sie Reue zu lehren, schicke ich hiermit ab. So Gott will, wird er die aufgeblasenen Eminenzen daran erinnern, wie viele Hähne schon gekräht haben, seit sie ihren Herrn im Himmel verleugneten, um einem weltlichen Herrscher untertan zu sein.“³²¹

Über den Erfolg dieses Auftrags ist nichts bekannt, aber er beweist das große Vertrauen in die Wirkung eines Gemäldes und seiner Körpersprache.³²²

Um 1300 beginnen sich vor allem in Italien neue Zielvorstellungen in der Malerei zu etablieren.³²³ Giotto ist der erste Künstler, der in seinen Werken Räumlichkeit schafft, die Figuren in diesem Raum agieren lässt und menschliche Empfindungen sichtbar macht. Dieses Streben nach Realismus fordert besonders die Erzählbegabung eines jeden Künstlers. Mimik und Gestik gehören dabei zu den aussagekräftigsten Mitteln, deren er sich bedienen kann. Auch das intensive Naturstudium, das in der Renaissance aufkommt, bewirkt eine differenzierte Darstellungsweise der Personen und somit auch ihrer Gebärdensprache.³²⁴ In der humanistischen Kunsttheorie werden antike Vorstellungen der Aufgaben des Redners zu lehren (*docere*), zu erfreuen (*delectare*) und zu bewegen (*movere*) wieder aufgegriffen. Mit diesen Aufgaben des Malers beschäftigen sich zum Beispiel Kunsttheoretiker wie Alberti, Lomazzo und Paleotti. Diese drei Komponenten „*docere, delectare und movere*“ sind auch für die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts eine Grundvoraussetzung.³²⁵ Für die Künstler gilt es, den Charakter und den Gefühlsausdruck der Personen überzeugend und der Thematik angemessen darzustellen.³²⁶

321 Zitiert nach RAUPP 1992, S. 161.

322 Vgl. ebenda.

323 Vgl. LARSSON 1990, S. 174.

324 Vgl. ebenda.

325 Vgl. HUNDEMER 1997, S. 132-133.

326 Vgl. LARSSON 1990, S. 176.

Die Orientierung der Kunstliteratur an Aufbau und Begrifflichkeit von Rhetorik-Traktaten setzt erstmals bei Alberti und seinem Malereitragat *De pictura* (1435) ein.³²⁷ Dabei dienen ihm die antiken Schriften *Institutiones oratoriae* des Quintilian³²⁸ und *De oratore* des Cicero als Vorbild.³²⁹ Alberti definiert die Rhetorik erstmals als Lehrmeister für die Malerei. Im Zusammenhang mit der Aufgabe eines Bildes, den Betrachter zu rühren, stützt er sich auf Horaz und erklärt, ein Geschichtsbild könne erst dann das Gemüt bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemütsbewegungen zeigen werden.³³⁰

Leonardo setzt sich als weiterer Theoretiker und Künstler in seinem Werk *Trattato della pittura*, das er Ende des 15. Jahrhunderts fertigt, mit Gebärdensprache auseinander. Für ihn ist der Ausdruck menschlicher Gefühle durch die Haltung und Bewegung des Körpers die Grundlage der Bildkunst.³³¹ Er gibt Künstlern die Anweisung, Mimik und Gestik der Menschen in Alltagssituationen ausgiebig zu studieren. Außerdem rät er den Malern, die Hauptpunkte der Ausdrucksbewegungen der Taubstummen zu erlernen. Die Tauben seien seiner Ansicht nach die besten Modelle für die Künstler, zeitgenössische Erfahrung sollte eher richtungweisend sein als antike Ikonographie.³³²

327 Vgl. MICHELS 1988, S. 6.

328 Quintilian zieht ausdrücklich den Vergleich zwischen Rhetorik und Bildkunst. Er unterstreicht die Bedeutung von Gestik und Mimik des Redners, indem er darauf hinweist, dass selbst die stummen Gesten in einem Bild das Herz derart beeindrucken, dass sie die Wirkung von Worten zu übertreffen scheinen (Vgl. LARSSON 1990, S. 176.). Weiter betont er, das Wichtigste bei den Gebärden sei, wie beim Körper selbst, das Haupt (Vgl. BORRMANN 1994, S. 33.), und erklärt, die Hände sprächen von alleine und drückten alle Leidenschaften in einer internationalen Sprache aus (Vgl. JENSEN 1997, S. 298.).

329 Vgl. RAUPP 1992, S. 151.

330 Vgl. ALBERTI 1435, Libro terzo, 53, 54, Libro secondo, 41.

Horaz schreibt in seinem Werk *Ars poetica* „si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.“ Übersetzung: „Willst du, dass ich weine, so trauere erst einmal selbst.“

331 Vgl. LARSSON 1990, S. 175.

332 Vgl. LEONARDO 1651, Kap. L, B. Originalwortlaut: „Le figure de gl'huomini habbino atto proprio alla loro operatione in modo che vedenddi tu intenda quello che per loro si pensa à dice, li quali faran bene impari da chi imiterà li moti de mutoli, li quali parlano con i movimenti delle mani, de gl'occhi, delle ciglia, e di tutta la persona, nel volere esprimere il concetto dell'animo loro. Ne ti ridere di me, perché io ti ponga un precettore senza lingua, il quale ti habbia ad insegnar quell'arte che egli no sa fare; perché meglio t'insegnerà con fatti, che tutti gl'altri con parole. Dunque tu, pittore, dell'una dell'altra setta, attendi, secondo che accade alla qualità di quelli che parlano, & alla natura della cosa che si parla.“

Giovanni Paolo Lomazzo betont in seinem *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura* (1584), aus Geste und Gefühl bestehe der ganze Geist und das Leben von Kunst, durch sie erscheinen die Figuren in Gemälden lebensnah.³³³ Er kritisiert gleichzeitig, dass zu viele Künstler die Gesten gar nicht kennen würden.³³⁴ Er erklärt, indem er sich auf Horaz Ausspruch „si vis me flere“ bezieht, dass der Betrachter fähig sei,

“mit dem zu lächeln, der lächelt, mit dem zu denken, der denkt, [...], sich eine hübsche junge Frau als seine Ehefrau zu wünschen, wenn er einen schönen weiblichen Akt in einem Bild betrachtet, [...], sich zu wünschen, mit dem zu essen, der ausgewählte und delikate Speisen isst, mit dem einzuschlafen, der süß schläft [...].“³³⁵

Mitte des 17. Jahrhunderts versucht man in Frankreich, die Kunst als Wissenschaft zu etablieren, sie nicht nur mit der Literatur gleichzusetzen.³³⁶ In der Akademie nimmt man sich vor, Lehr- und Lerninhalte zu entwickeln und zu systematisieren, um auf diese Weise die vollendete Kunst an die nächsten Generationen weitergeben zu können.³³⁷

Vor diesem Hintergrund hält Charles Le Brun 1668 vor der Académie Royale de Peinture et de Sculpture einen Vortrag über den Ausdruck in der Malerei, der unter dem Titel *Conférence sur l'expression des passions* weite Verbreitung findet. Er fasst die Lehre von den Ausdrucksformen der Leidenschaften im menschlichen Gesicht zusammen.³³⁸ Le Brun konzentriert sich dabei auf die Mimik, insbesondere auf die Augenbrauen, die Augen und den Mund, an denen die Leidenschaften am deutlichsten ablesbar sind.³³⁹ Er setzt die einzelnen Leidenschaften in ein Baukastensystem der Gesichtsteile, sodass er jeden Ausdruck konstruieren kann. Auf diese Weise stellt er Leonardos Vorschlag, die Natur als Vorbild zu nutzen, ein Nachschlagewerk für die Lei-

333 Vgl. JENSEN 1997, S. 284.

334 Vgl. ebenda, S. 308, Anm. 12.

335 LOMAZZO 1584, Zweites Buch, Kap. I, S. 105. Originalwortlaut: “[...] cosi & non altimenti una pittura rappresentata dianci dicena con moti alnaturale ritratti fara senza dubbio ridere, con chi ride, pensare con chi pensa, [...] desiderare una bella giovane per moglie vedendone una ignuda, [...] & anco in pigliar di mangiare vedendo chi mangi di preziosi, & delicati cibi, cader di sono vedendo chi dolcemente dorma [...].”

336 Vgl. KIRCHNER 1991, S. 50.

337 Vgl. LARSSON 1990, S. 176-177.

338 Vgl. KAPP 1990, S. 56.

339 Vgl. HELD 2001, S. 142.

enschaften entgegen.³⁴⁰ Erst 1698 wird die Ausgabe posthum herausgegeben und mit Illustrationen vervollständigt, die oft Le Bruns eigenen Werken entnommen sind. Bei diesen Illustrationen handelt es sich teilweise um schematische Strichzeichnungen, die die Mimik in einfachster Form darstellen.³⁴¹ Von Le Brun werden zahlreiche Editionen, auch englische, deutsche und italienische Übersetzungen herausgegeben.³⁴² Auch aufgrund der Bildbeispiele dürfte das Werk einen gewissen Einfluss im 18. Jahrhundert ausgeübt haben.³⁴³

Dieser theoretische Hintergrund macht deutlich, wie wichtig es für den Künstler ist, eine Geschichte zu erzählen und dabei den Betrachter zu rühren.³⁴⁴ Im Folgenden wird zu klären sein, inwiefern die Künstler die Körpersprache der Figuren, die Kombination von Haupt- und Nebenszene auf einem Werk und die Hinzufügung kleiner Details nutzen, um den Merkur- und Argus-Mythos zu erzählen und den Betrachter an dem Geschehen teilhaben zu lassen. Abschließend wird geprüft, auf welche Quellen sich die Künstler beziehen.

3.2.2. Figurentypen

3.2.2.1. Merkur und Argus

Die Figuren Merkur und Argus erinnern hinsichtlich ihrer Konstellation und der Handlung an die biblische Episode „David und Goliat“. Auch der junge Schafhirte David erweist sich als tapfer und schlau, als er dem anscheinend unbesiegbaren Goliat, der allerdings im Gegensatz zu Argus ein gefährlicher und boshafter Charakter ist, einen Stein an die Stirn schleudert und ihn dann mit seinem Schwert enthauptet. Der Leser

340 Vgl. KIRCHNER 1991, S. 35-36.

341 Vgl. LARSSON 1990, S. 180. Im 18. Jahrhundert werden diese Illustrationen von Picart und Le Clerc in Kupfer gestochen und auch teilweise ohne Text herausgegeben (Vgl. KIRCHNER 1991, S. 33.).

342 Vgl. MONTAGU 1994, S. 1. Montagu listet im Anhang VI sämtliche erschienenen Ausgaben auf (Vgl. ebenda, S. 175-187.).

343 Vgl. LARSSON 1990, S. 181.

344 Theorie und Begriffe der Rhetorik haben die Kunstpraxis zu einem gewissen Grad beeinflusst. Daneben gibt es für die Körpersprache auch andere Quellen wie das europäische und japanische Theater, so genannte „Benimm“-Bücher wie *Il libro del cortegiano* des Baldassare Castiglione (1508-1516), die ebenfalls auf die Rhetorik zurückgreifen. Ferner können auch die Emblemik sowie Tanz-, Fecht- und Reitbücher Anregungen bieten.

dieser Geschichte hat sofort ein Bild beider Personen vor Augen: Der kleine flinke David steht dem Riesen Goliath gegenüber. Im Folgenden geht es darum, welches Bild die Künstler von Merkur und Argus präsentieren.

Die folgenden Untersuchungen basieren auf 165 Darstellungen, die die Hauptpersonen Merkur und Argus in einer Arbeit abbilden (Episode 15-25).

Es ist nicht möglich, nur ein Werk, das stellvertretend für alle vielfältigen Merkur- und Argus-Darstellungen steht, vorzustellen. Aus diesem Grund werden drei Darstellungen Diamantinis, Bols und Van Uytenbroecks präsentiert, die viele Aspekte vereinen.³⁴⁵ Diese allgemeingültigen Gesichtspunkte haben in den folgenden Betrachtungen Vorrang. Gleichzeitig werden allerdings ebenfalls die weiteren Besonderheiten der jeweiligen Werke benannt und in den Gesamtkontext gestellt.

Giuseppe Diamantini

Die Zeichnung Giuseppe Diamantinis zeigt Merkur, der während des Flötenspiels innehält, um sich zu vergewissern, ob Argus wirklich schläft (Abb. 254).

Wie etwa die Hälfte aller Merkur- und Argus-Darstellungen sind auch hier beide Personen nahezu auf einer Ebene dargestellt. Salomon kann hier beeinflussend gewirkt haben, denn auch er platziert beide Hauptpersonen auf einer Höhe.³⁴⁶

Die Charakterisierung der Personen ist stellvertretend für die meisten der anderen Werke: Merkur ist wesentlich jünger als sein Gegenüber dargestellt, der hier als alter Mann erscheint. Durch diesen großen Altersunterschied sind der Gegensatz der Figuren und damit auch die Benachteiligung des Wächters auf den ersten Blick für den Betrachter erkennbar. Dieses Verhältnis Jung – Alt ist bereits in den Ovid-Illustrationen seit Salomon vorhanden. Sein großer Einfluss macht sich auch hier bemerkbar.

Beide Figuren sind, wie in vielen weiteren Darstellungen, idealistisch und muskulös gezeichnet. Die Körperbehandlung unterliegt im Allgemeinen bestimmten Stilrichtungen.

345 Tabelle 4 listet weitere Bildbeispiele zu diesen und auch den weiteren Figurentypen auf.

346 Wie in vorangegangenen Kapiteln auch, beginnt der Vergleich mit Salomons Illustrationen. Der Einfluss der Werke, die vor Salomon entstanden sind, ist für die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts sehr gering.

Vor allem in Italien ist die muskulöse Ausprägung der Körper weit verbreitet.³⁴⁷ In diesem Fall hat sie für den Inhalt wenig Bedeutung.

Der Götterbote trägt, wie in den meisten Werken, auch hier seinen Flügelhut in Form einer Kappe. In den meisten Werken ist er mit der Blockflöte dargestellt, hier hält Merkur eine Art Schalmel in den Händen. Merkur ist somit schnell zu identifizieren.

Argus wird hier und in den meisten anderen Darstellungen auch als gewöhnlicher alter, bärtiger Mann charakterisiert. Der Bart steht als klassisches Symbol für Männlichkeit, Weisheit und Würde³⁴⁸ und scheint in diesem Kontext, der einen Wächter zeigt, der sich einschläfern lässt, nicht angebracht. Jedoch werden die Figuren des Mythos' unterschiedlich gedeutet, auch Argus erhält von einigen Literaten eine positive Charakterisierung³⁴⁹, sodass sein Bart auch als Symbol für Weisheit und Würde angesehen werden kann. Schon bei Salomon wird Argus sehr häufig bärtig dargestellt, diese Tradition wird von den Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts fortgeführt. Durch den Bart sind auch die Unterscheidung und die Identifizierung beider Personen auf den ersten Blick möglich.

Die etlichen Augen, die ihn nach Ovids Erzählung auszeichnen, sind hier nicht und auch in anderen Darstellungen selten zu finden. Sluijter schreibt, die Glaubhaftigkeit der Werke solle mit dieser Darstellungsweise möglichst hoch gehalten werden.³⁵⁰

Diamantini und die meisten anderen Künstler stellen Argus mit seinem Hirtenstab aus.

Weit mehr als die Hälfte aller Merkur- und Argus-Werke stellen beide Figuren bis auf ein Tuch oder einen Umhang unbekleidet dar. Auch auf diesem Werk verdeckt nur ein Tuch Merkurs Lenden. Mit der häufigen Darstellung der unbekleideten Hauptpersonen schließen sich die Künstler der allgemeinen Tendenz für diese Gattung der mythologi-

347 Vgl. die Werke Cantarinis, Diamantinis und Langettis (Abb. 200, 261, 254, 231, 313, 311).

348 Vgl. LURKER 1991, S. 77.

349 Vgl. Kap. 2.3., S. 79. Dort wird die Deutung Bonsignoris angeführt, die Argus als weise bezeichnet.

350 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 163-164.

schen Malerei an.³⁵¹ Eine Bezugnahme zu den Ovid-Illustrationen ist möglich, aber nicht direkt auszumachen.

Typisch für die Darstellung des schlafenden Argus ist in Diamantinis Werk sein nach vorn gefallener Körper. Diese defensiv anmutende Haltung lässt den Wächter verwundbar wirken. Gleichzeitig ist der Hals, die Stelle, die vom Schwert getroffen wird, deutlich sichtbar. Auch Merkur neigt sich in den Werken, die diese Episode zeigen, zu Argus. In der Zeichnung Diamantinis ist dies nur gering ausgeprägt, aber dennoch macht der Götterbote auf den Betrachter durch diese Haltung einen angespannten, sehr konzentrierten und vorsichtigen Eindruck. Er strahlt ebenfalls eine gewisse Unsicherheit aus und scheint sich seines Sieges nicht sicher zu sein. Diese Anspannung überträgt sich auch auf den Betrachter und er wird ins Geschehen miteinbezogen. In den frühen Ovid-Illustrationen ist die Haltung des Argus nur bei Goltzius zu finden und später, genau wie der sich nach vorn beugende Merkur, auch in den Amsterdamer Stichen von 1677. Die Künstler haben diesbezüglich wenig Orientierungspunkte, inspirieren allerdings die Illustratoren.

Mit leicht geöffnetem Mund und einem scheinbaren Lächeln auf den Lippen neigt sich Merkur in Richtung Argus. Diese Mimik ist ebenfalls charakteristisch für den Götterboten während dieser Episode. Das Lächeln Merkurs gibt einen Hinweis auf seine Genugtuung, da sein Vorhaben, Io zu befreien, zu gelingen scheint. Auf diese Weise wird der Betrachter ins Geschehen miteinbezogen und gerührt. Besonders in zwei Zeichnungen Rembrandts ist dieses Lächeln ausgeprägt (Abb. 191, 228). Die Ovid-Illustratoren nutzen ein derartiges Mienenspiel nicht.

Neben den beiden Hauptpersonen ist in diesem Werk auch eine Nebenfigur dargestellt. Die angespannte, stille Atmosphäre wird durch einen Putto, der über den beiden schwebt, verstärkt. Er schaut auf sie herunter, hat einen Zeigefinger zum Mund erhoben und verweist darauf, dass hier Ruhe geboten ist. Durch seine Anwesenheit und seine

351 Die Darstellung unbedeckter mythologischer Figuren ist bereits in der Renaissance zu finden, die sich wiederum teilweise auf die Ikonographie des Mittelalters bezieht, wie zum Beispiel auf allegorische Personifikationen. In der Renaissance nutzen die Künstler die Mythologie auch als Vorwand, um mit Hilfe der Nacktheit der Personen ihre Kenntnis von der Anatomie des menschlichen Körpers unter Beweis zu stellen. Außerdem kann unter ihrem Deckmantel der schöne, ideale unbedeckte Körper und Erotik gezeigt werden.

Geste macht er den Betrachter auf die Szene aufmerksam und bezieht ihn mit ein, obwohl der Putto nicht den Blickkontakt zum Betrachter sucht.

Mit der Zeichnung Diamantinis sind bereits viele der bedeutendsten Aspekte angesprochen, die die Merkur- und Argus-Darstellungen auszeichnen. Dazu gehört die Charakterisierung der Figuren als junge und alte Personen, ihre Körperbehandlung und Körperhaltung, ihre Ausstattung mit Attributen und Merkmalen, die Mimik Merkurs und die Einbeziehung und Rührung des Betrachters. Die übrigen charakteristischen Kriterien werden mit Vorstellung der Werke Ferdinand Bols und Moyses van Uytenbroecks im Folgenden benannt.

Ferdinand Bol

In dem Gemälde Ferdinand Bols von 1661 zieht Merkur, indem er sich etwas zur Seite dreht, gerade das Schwert, das neben ihm liegt, aus der Scheide und lässt den eingeschlafenen Wächter dabei nicht aus den Augen (Abb. 279). Bemerkenswert ist hier die Mimik Merkurs, der mit leicht geöffnetem Mund und leicht hochgezogenen Augenbrauen prüfend schaut, ob der Wächter, der sich auf seinem Hirtenstab abstützt, wirklich eingeschlafen ist. Diese Details, die den Götterboten häufiger in Werken der Episode 21 auszeichnen, lassen ihn vorsichtig und konzentriert wirken. Der Betrachter spürt, genau wie bei Diamantini, die spannungsgeladene Atmosphäre. Jedoch wirkt der Götterbote wesentlich unsicherer und scheint sich seines Erfolges, im Gegensatz zu Diamantinis Merkur, nicht sicher zu sein.

Die in anderen Darstellungen selten anzutreffende Komposition mit einem niedriger postierten Merkur, der zu Argus hochblicken muss, verursacht zusätzlich eine gewisse Spannung.

Diese Details verstärken zum einen die Dramatik der Situation, zum anderen tragen sie dazu bei die Geschichte detaillierter zu erzählen. Gleichzeitig beziehen sie den Betrachter erneut in das Geschehen mit ein.

Wie viele andere Künstler auch, stattet Bol Merkur nicht direkt mit Attributen aus, platziert allerdings den Zauberstab, seinen Flügelhut und die Flöte im Gras neben ihm. Der Betrachter erhält somit eine Hilfestellung zur Identifikation der Geschichte.

Die Details, die dieses Werk auszeichnen, haben keine Vorbilder in den Ovid-Illustrationen.

Moyses van Uytenbroeck

Die Radierung Moyses van Uytenbroecks von ca. 1621 zeigt Merkur und Argus während des Gesprächs (Abb. 176). Argus' Deuten auf das Umland impliziert gleichzeitig die Einladung an Merkur, bei ihm zu weilen. Mit diesem Zeigegestus stellt der Künstler eine der am häufigsten vorkommenden Gebärden dar. Oft ist sie in Werken dieser Episode, die das Gespräch zwischen den beiden vorführt, zu sehen.

Die hier misstrauisch zusammengezogenen Brauen Argus' sind ebenfalls in anderen Darstellungen der Episoden 15 und 16 vereinzelt zu finden.

Beide Details tragen dazu bei, die Geschichte zu erzählen, die Mimik veranlasst den Betrachter, zuerst genauer hinzuschauen, um dann die Situation zu werten und am Geschehen teilzuhaben. Vorbilder in den Ovid-Illustrationen sind nicht auszumachen.

Im Gegensatz zu den bereits vorgestellten Gemälden sind hier beide Personen bekleidet. Merkur und Argus treten in einer kittelartigen Robe auf, die an die charakteristische männliche Arbeits- und Bauernbekleidung des Mittelalters denken lässt.³⁵² Dieses hemdartige, teilweise gegürtete und knielange Gewand wählt Van Uytenbroeck häufig (Abb. 185, 194). Für diese Bekleidung entscheiden sich bereits die Illustratoren. Der Betrachter fühlt sich an Hirtenbekleidung erinnert, und er kann Parallelen zur beliebten pastoralen Darstellung ziehen.³⁵³

Mit diesen drei Werken sind die häufigsten Darstellungsweisen hinsichtlich Komposition, Alter, Körperbehandlung, Figurenausstattung mit Bekleidung und Attributen sowie Mimik und Gestik vorgestellt. Im Folgenden werden weitere Interpretationsmöglichkeiten anderer Künstler benannt, dabei dienen die oben genannten Aspekte als Gliederungspunkte. Die Frage, welchen Zweck die Künstler mit den verschiedenen Varianten verfolgen und ob sie diesbezüglich auf die Ovid-Illustrationen zurückgreifen, bildet den jeweiligen Abschluss der Betrachtungen.

352 Vgl. KÜHNEL 1992, S. 25, 132.

353 Vgl. Kap. 3.3., Exkurs, S. 162-163.

Weitere Interpretationen

Die Komposition

Während Diamantini beide Personen auf einer Ebene gegenüber darstellt, positioniert Bol Argus höher als den Götterboten. In anderen Werken dagegen, wie bei A. Bloemaert (Abb. 248), macht Merkurs Kopf den höchsten Punkt aus. Dabei ist es nicht von Bedeutung, ob er steht, schreitet oder sitzt und welche Episode der Künstler gewählt hat.³⁵⁴ Der Betrachter erhält durch die höhere Positionierung Merkurs einen ersten Hinweis auf die Überlegenheit des Götterboten. Vorbilder in den Ovid-Illustrationen gibt es bezüglich dieser Komposition kaum. Goltzius gehört zu den wenigen Illustratoren, die Merkur höher platzieren.

Der Altersunterschied

Die meisten Künstler stellen, wie Bol und Diamantini, Merkur und Argus mit einem großen Altersunterschied dar.

Andere Maler, wie zum Beispiel Amigoni (Abb. 329), bilden den Wächter im reiferen, aber noch nicht greisenhaften Alter ab. Giaquintos Werk zeigt zwei junge Hauptpersonen und ist unter den Merkur- und Argus-Werken eine Ausnahme (Abb. 313). Langetti ist der einzige Künstler, der Merkur älter darstellt (Abb. 311). In wenigen Darstellungen ist der Götterbote knabenhaft gezeigt und steht in einem noch stärkeren Gegensatz zu Argus, der in diesen Werken meist als alter Mann erscheint. Als Beispiel dafür gilt Van Campens Gemälde von 1650 (Abb. 264).

Die Körperbehandlung

Während Merkur, wie bei Diamantini und Bol beschrieben, hinsichtlich der Körperbehandlung meist muskulös und idealistisch dargestellt wird, ist Argus auf unterschiedliche Weise charakterisiert. Bei Bol tritt er als kräftiger Wächter auf, während ihn andere Künstler, wie Rembrandt (Abb. 320), mit dem realistisch gestalteten Körper eines alten Mannes darstellen, der abgemagert und gebrechlich ist. Erwähnenswert sind einige Gemälde Jordaens', auf denen Argus besonders fettleibig und behäbig gezeigt ist (z. B.

354 In einigen Werken, die das Schwertschwingen Merkurs zeigen (Abb. 330, 334, 335, 336), wird Merkur sitzend, aber trotzdem höher als Argus platziert dargestellt.

Abb. 323). Von Bedeutung sind die Werke, die mit Hilfe der Körperdarstellungen den Unterschied beider Personen besonders hervorheben und beispielsweise einem muskulösen Merkur einen alten, eingefallenen Argus gegenüberstellen. Das Gemälde Loths fungiert hier als treffendes Beispiel (Abb. 223).

Diese Darstellungsweisen konkretisieren das, was mit dem Altersunterschied schon angedeutet wird. Argus wirkt unterlegen und hilflos, dem Betrachter wird deutlich vor Augen geführt, dass Merkur als Sieger hervorgehen wird. Diese weiteren differenzierten Darstellungsmöglichkeiten regen den Betrachter an, Partei für den alten Mann zu ergreifen, sie rufen Emotionen, wie Mitleid oder Ärger, bei ihm hervor.

In anderen Darstellungen wiederum sind die Körper beider Personen, wie bei Fabritius (Abb. 296), realistisch gestaltet, sodass sie an Hirten erinnern. Die Künstler nehmen damit erneut Bezug auf die pastorale Tradition.

In den Ovid-Illustrationen Salomons und seiner Nachfolger ist ein derartiger Unterschied hinsichtlich der Körperbehandlung nicht auszumachen. Erst mit der Amsterdamer Ausgabe von 1677, die sich an Gemäldevorlagen orientiert, vermag man eine differierende Körperdarstellung beider Personen zu erkennen.

Neben der angesprochenen inhaltlichen Komponente unterliegt die Körperbehandlung generell bestimmten Stilrichtungen. So ist in den Merkur- und Argus-Werken die muskulöse Darstellung der Hauptpersonen zum Beispiel im italienischen Barock ausgeprägt, die realistische Darstellung wird eher von den Niederländern des Goldenen Zeitalters gewählt.³⁵⁵ Im 17. Jahrhundert, in einer Zeit, in der im Bereich der Bildhauerei die bewegte und ausdrucksstarke Skulptur im Vordergrund steht, entwickeln die Künstler hinsichtlich antiker Kunstwerke eine Vorliebe für die Laokoon-Gruppe und den Herkules Farnese. Beide Figuren, vor allem der Herkules Farnese, zeichnen sich durch ihre muskulös ausgebildeten Körper aus. Unter diesem Einfluss stehen die italienischen Künstler, sodass auch Merkur und Argus entsprechend dargestellt werden. Auch den niederländischen Künstlern sind diese Skulpturen bekannt, da viele aus Studienzwecken nach Italien reisen oder sie sie in Form von Grafiken zu Gesicht bekommen. Allerdings

355 Vgl. zum Beispiel die Werke Van Uytenbroecks (Abb. 145, 146, 156, 176, 184, 185, 190, 194, 256, 305), Boths (Abb. 252, 266), Rembrandts (Abb. 191, 228, 265, 293, 294, 320, 335) u. a.

unterliegen sie nicht derart dem Einfluss der Antike wie die Italiener. Außerdem haben die Niederländer ein Interesse daran, die bildlichen Darstellungen den Lebensverhältnissen anzupassen, denn die Historienmalerei soll möglichst eine Verbindung mit dem Alltagsleben eingehen. Einige mythologische Themen werden in niederländisches Ambiente gesetzt, um die Geschichte moralisierend zu aktualisieren.³⁵⁶ In diesem Kontext wären stark idealisierte, muskulöse Körper unangebracht.

Die Körperhaltung

Der schlafende Argus fällt, wie bei Diamantini, oft nach vorne. Andere Künstler, wie Claude (Abb. 234), lassen ihn auch zur Seite fallen, nur in seltenen Fällen lehnt sich Argus, wie bei Giaquinto (Abb. 269), entspannt zurück.

Auch Merkur neigt oder beugt sich, wie bei Moeyaert (Abb. 291), oft stärker nach vorne, als es bei Diamantini der Fall ist. Der dort beschriebene angespannte, sehr konzentrierte und vorsichtige Eindruck, den Merkur vermittelt, intensiviert sich in diesen Darstellungen. Dementsprechend stärker wird auch hier der Betrachter angesprochen, der die prekäre Situation deutlicher wahrnimmt.

Im Ausstellungskatalog „*Im Lichte Hollands*“ wird auf die Beinhaltung beider Hauptpersonen aufmerksam gemacht: Merkur ist, wie bei A. Bloemaert (Abb. 250), während des Flötenspiels mit gespreizten Beinen und Argus mit übereinander geschlagenen Beinen dargestellt. Der Autor setzt die Beinhaltungen mit Aktivität bzw. Passivität und dem cholischen bzw. phlegmatischen Temperament gleich und bezieht sich auf Cesare Ripas *Iconologia*.³⁵⁷ Diese Charaktere sind in Ripas Werk unter der Überschrift „*Complessioni*“ zu finden. Der sitzende „*Flemmatico per l'acqua*“ hat die Beine überschlagen, während der „*Collerico per il fuoco*“ im weiten Ausfallschritt dargestellt und damit anders gezeigt ist als der sitzende Merkur mit gespreizten Beinen.³⁵⁸ Die Darstellung, die A. Bloemaert wählt, kommt, entgegen der Schilderung im oben genannten Ausstellungskatalog, in den Merkur- und Argus-Darstellungen selten vor. Unter den Werken, die diese Figurenkonstellation zeigen, ist eine ähnliche Beinhaltung nur noch

356 Vgl. HELD/SCHNEIDER 1998, S. 110-111.

357 Vgl. KAT BASEL 1987, S. 90, Anm. 4.

358 Vgl. RIPA 1618, Bd. 1, S. 87-89.

in sechs weiteren Arbeiten zu finden.³⁵⁹ Die Werke, die die Episode des Schwertschwingens darstellen, zeigen Merkur häufig im Ausfallschritt, und es wäre eine verstärkte Bezugnahme auf die Embleme Ripas zu vermuten. Jedoch ist Argus in diesen Werken nur einmal als „Flemmatico“ mit überschlagenen Beinen (Vgl. Abb. 319) dargestellt. Abschließend ist festzuhalten, dass in Arbeiten, die Merkur und Argus darstellen, eine Rezeption dieser Embleme Ripas nur vereinzelt zu bemerken und demzufolge möglicherweise nur zufällig ist.

Die Figurenausstattung

a) Bekleidung

Die meisten Künstler stellen die Hauptpersonen, wie auch Diamantini und Bol, nahezu unbedeutend dar.

Neben der kittelartigen Robe, die in Uytenbroecks Radierung vorgestellt wird, stellen vereinzelt Künstler die Hauptpersonen zusätzlich mit Hose oder Mantel aus. Der Betrachter kann sich dabei, wie auch in dem Gemälde Fabritius' (Abb. 296), erneut an eine Hirtenszene erinnern fühlen.

Genauso häufig tragen die Figuren Gewänder, die der Antike entlehnt sind: Merkur ist, wie bei Mulier (Abb. 182), oft mit einem Hemd bekleidet, das dem griechischen Chiton oder der römischen Tunika ähnelt, eine Schulter freilässt und bis zur Mitte des Oberschenkels reicht.

Bemerkenswert ist, dass in einigen Werken, wie beispielsweise bei Lemaire-Poussin (Abb. 270), Merkur in antike Gewänder und Argus in Bauernkleidung gehüllt wird.

Es ist ebenfalls möglich, dass nur eine der beiden Figuren unbedeutend erscheint. Häufiger ist die Variante zu finden, die der Niederländer Cornelis Bisschop (1630-1674) wählt und den Wächter unbedeutend zeigt (Abb. 277). Die Darstellungsmöglichkeit, die den Götterboten unbedeutend erscheinen lässt, für die sich unter anderem De Valenciennes entscheidet, wird nur sehr selten von den Künstlern gewählt (Abb. 215).

Die gleichzeitige Auswahl von antikisierenden Gewändern für Merkur und bäuerlich geprägter Kleidung für Argus in einem Werk mag ein Hinweis auf die göttliche Überle-

359 Weitere Beispiele: Abb. 199, 200, 202, 232, 251, 280, 281.

genheit Merkurs sein. Einen Hinweis auf die Verwundbarkeit, die Besiegbarkeit und damit auf den Ausgang der Geschichte gibt der unbekleidete Argus in seiner Gegenüberstellung mit dem bekleideten Götterboten. Merkur kann durch seine Nacktheit als Held charakterisiert werden. Der ideale, gut proportionierte Körper deutet in muskulöser Ausführung auf die Überlegenheit Merkurs hin.

Es fällt auf, dass die meisten Künstler, die Merkur und Argus bekleidet darstellen, aus den Nördlichen Niederlanden stammen. Auch diese Tatsache kann mit dem bereits erwähnten Streben nach realitätsnahen Historienbildern begründet werden.

b) Attribute

Ähnlich wie die Illustratoren statten die Künstler der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken den Götterboten mit Flügelschuhen, Flügelhut und Zauberstab aus. Flöte und Schwert gehören ebenfalls zu seinen Beigaben.

Der Flügelhut erscheint in einigen Variationen: Am häufigsten kommt er als gewöhnlicher Hut (Abb. 191) vor, während er als Kappe (Abb. 254) oder Helm (Abb. 311) seltener dargestellt ist. Möglicherweise handelt es sich hier um künstlerische Freiheit, die auch von der Mode des jeweiligen Landes geprägt ist. Vereinzelt kommt in den Darstellungen auch der Hut, wie bei Rembrandt (Abb. 243), ohne Flügel vor. Der Künstler bezieht sich dabei in erster Linie auf die pastorale Tradition. Im gleichen Kontext ist möglicherweise auch die Kappe zu betrachten, die in der Antike von Bauern und Hirten getragen wird³⁶⁰ und deren Darstellung in Form von Skulpturen oder Reliefs überliefert sein kann. Auch bezüglich Merkurs Kopfbedeckung in Form des Helmes könnten die Künstler von antiken Kunstwerken inspiriert sein.

Am häufigsten lassen die Künstler Merkur die Blockflöte spielen (Abb. 219). Das schalmeiähnliche Instrument, das Diamantini darstellt, kommt seltener vor (Abb. 261). Auch die Querflöte ist in einigen Werken, wie bei Fabritius (Abb. 238), zu finden. Van den Eeckhout gehört zu den wenigen Künstlern, die die Panflöte, die Ovid in seinem Text beschreibt, darstellen (Abb. 192). Schon die Illustratoren wählen fast alle die Blockflöte und dienen den Künstlern hier als Vorbild.

360 Vgl. LAMER/KROH 1995, S. 384.

In den meisten Werken, die Merkur zeigen, trägt dieser, wie auch in der vorgestellten Zeichnung Diamantinis, zumindest den Flügelhut. Ist diese Kopfbedeckung nicht abgebildet, erkennt der Betrachter auf den zweiten Blick, wie bei Bol, dass der Zauberstab im Gras liegt und der Griff des Schwerts hinter dem Felsen hervorschaut. Ist in einem Werk nur die Flöte oder das Schwert als Attribut vorhanden, dient auch die Personenkonstellation, wie bei Van de Velde (Abb. 280), zur Identifizierung der Szene.

Argus besitzt keine Attribute und ist nur selten mit mehreren Augen am Kopf ausgestattet. Allerdings trägt er in nahezu allen Werken einen Bart. Ist er auf wenigen Ausnahmen, wie bei Loth (Abb. 244), ohne Bart dargestellt, erscheint er meist als junger Mann. Langetti ist der einzige Künstler, der Merkur mit diesem Detail ausstattet (Abb. 311).

Die Illustrationen dienen hinsichtlich der Auswahl und Darstellung der Attribute als Vorlage. In Bezug auf die Darstellung der Flöte und des Huts variieren die Künstler der Gemälde und Grafiken in einigen Fällen.

Diese Attribute und Merkmale dienen dazu, die Darstellung für den Betrachter identifizierbar zu machen. Es stellt sich heraus, dass wenigstens eine dieser Beigaben in den Werken wieder zu finden ist.

Mimik und Gestik

Der bereits bei der Radierung Van Uytenbroecks angesprochene Zeigegestus ist die Geste, die im Zusammenhang mit der Figurenkonstellation von Merkur und Argus am häufigsten in Werken der Episode 15 vorkommt. Diese Geste kann neben der Einladung von Argus an Merkur, bei ihm zu weilen, verschiedene Gründe haben, denn das Gespräch der Hauptpersonen umfasst unterschiedliche Zeitpunkte: Auch Merkur verweist, wie in dem Gemälde Van de Veldes (Abb. 187), auf die Umgebung und zeigt mit ausgestrecktem Arm auf das Land. Claude lässt Argus auf die Umgebung verweisen und Merkur auf Io deuten (Abb. 175). Auf diese Weise vermittelt er eine angeregte Kommunikation zwischen den beiden Personen.

Die folgenden Zeigegesten kommen nur vereinzelt vor, sind aber aufgrund der Vollständigkeit zu nennen. Die erhobenen Zeigefinger beider Personen in Van Uytenbroecks Gemälde deuten auf den Versuch Merkurs hin, Argus von etwas zu überzeu-

gen. Dieser reagiert jedoch mit Unverständnis und Abwehr (Abb. 168).³⁶¹ Seltener erscheint der Zeigegestus im Zusammenhang mit dem Erklären der Panflöte. Jeweils einmal deuten Merkur und Argus in diesem Zusammenhang auf das Blasinstrument (Abb. 192, 190). Gandolfi lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters in seinem Gemälde der Episode 19 auf Merkur, der kurz davor ist, Argus zu enthaupten (Abb. 309). Dabei hat er seinen Zeigefinger erhoben, dreht sich um, schaut den Betrachter an und bezieht ihn so in die Handlung mit ein. Rottmayr zeigt Merkur in einem Werk der Episode 24, der auf den getöteten Argus deutet (Abb. 339).

Das Zeigen bedeutet nicht nur das Präsentieren an sich, sondern kann je nach Szene und Zeigerichtung ebenfalls Erklären, Einladen, Befehlen und Ermahnen implizieren.

Die folgenden Gesten kommen nur sehr vereinzelt in den Werken vor. Sie tragen aber zum Erzählen der jeweiligen Episode bei und drücken Emotionen der Hauptpersonen aus.

Die Hand am Kinn kann Argus, wie bei Jordaens (Abb. 171), in der Episode des Gesprächs und des Flötenspiels (Abb. 217) als skeptische Person charakterisieren, die Merkur misstraut, oder sie zeigt ihn, wie in Van den Eeckhouts Gemälde (Abb. 192), als schon fast eingeschlafen.

Verschränkte Arme und übereinander gelegte Hände können passives Abwarten bedeuten. So wird Merkur in Pynas' Werk mit verschränkten Armen abwartend, fast desinteressiert vor Argus platziert, während dieser ihm über das Land berichtet (Abb. 177). Etwas neutraler erscheint der Götterbote in einer ähnlichen Szene Jordaens' (Abb. 189), in der Merkur die Hände übereinander gelegt hat. In anderen Werken, wie bei Amigoni (Abb. 214), hört auch Argus abwartend, mit übereinander gelegten Händen zu, was ihm Merkur zu berichten hat. Ist diese Gebärde eines wachen Argus noch als eine aktive Geste zu verstehen, so definiert sie sich beim schlafenden Wächter nur noch als passive Haltung.

Alle Gesten tragen dazu bei, die Geschichte detaillierter zu erzählen und den Betrachter auf bestimmte Dinge aufmerksam zu machen. Nur vereinzelte Gebärden, wie die Hand

³⁶¹ Dieser Gestus des Argus in Kombination mit dem abgewendeten Kopf beschreibt Ueding unter dem Stichwort „Ausdrucksgeste“ als Abneigung (Vgl. UEDING 1996, Bd. 3, S. 974.).

am Kinn oder die verschränkten Arme, weisen sie auf die Emotionen der Figuren hin und involvieren somit den Betrachter des Werkes in die Handlung.

Während die Augendarstellung von den Künstlern vernachlässigt wird³⁶², widmen sie sich häufiger den Augenbrauen. Merkurs hochgehobene und Argus' zusammengezogene Brauen wurden im Zusammenhang mit den Werken Bols und Van Uytenbroecks bereits angesprochen.

Der Götterbote wirkt beim Flötenspiel, wie in dem Werk Diamantinis (Abb. 261), und beim Schwertzücken mit den zusammengezogenen Brauen äußerst angespannt. Dieser Eindruck wird durch die Skizzierung der Braue als bloßer Strich, wie in Rembrandts Zeichnung (Abb. 237), verstärkt.

Auf den lächelnden Merkur in Diamantinis Werk der Episode 19 wurde bereits aufmerksam gemacht. Die Zufriedenheit über die geglückte Befreiung steht dem Götterboten durch das Lächeln auch in den Darstellungen, die Episoden 23 und 24 zeigen, ins Gesicht geschrieben (Abb. 337, 339).

Der leicht geöffnete Mund erscheint bei Merkur am häufigsten in der Episode 19 und lässt den Götterboten, wie bei Jordaens (Abb. 283), sehr vorsichtig wirken. Es scheint, als traue sich Merkur kaum zu atmen, weil er andernfalls den eingeschlafenen Argus wecken könnte.

Die gerunzelte Stirn in Werken der Episode 15 lässt Argus während des Gesprächs skeptisch wirken (Abb. 171). Auch in Lanettis Gemälde wirkt Merkur mit der gerunzelten Stirn skeptisch und ist sich nicht sicher, ob Argus wirklich schläft (Abb. 311).

Diese angesprochenen Mienenspiele rufen auch beim Betrachter Emotionen hervor und er kann die Anspannung, Genugtuung und Skepsis der jeweiligen Personen nachempfinden.

Mimik und Gestik spielen hauptsächlich nur in Darstellungen der Episoden 15 und 19 eine Rolle. Es gibt viele verschiedene, nicht oft vorkommende Gesten, die darauf hin-

362 In nur zwei Fällen stellen die Künstler Merkur mit außergewöhnlich geweiteten Augen dar. In Werken der Episode 19 verdeutlicht dies die vorsichtige und wachsame Haltung Merkurs (Abb. 303). In Darstellungen der Episode 25 schaut Merkur erwartungsvoll auf Juno, während er ihr die Argusaugen überreicht (Abb. 343). In einem anderen Gemälde der Episode 16 dreht Merkur die Augen ganz nach rechts, um beim Flötenspiel nichts zu übersehen (Abb. 245).

deuten, dass die Künstler bemüht sind, die Geschichte detailliert zu erzählen. Die vorgestellte Mimik ruft Gefühle beim Betrachter hervor und involviert ihn in das Geschehen. Jedoch wird diese Möglichkeit des Erzählens auf 258 Darstellungen selten genutzt.

Die Ovid-Illustrationen geben mit dem Vorbild Salomons hinsichtlich der untersuchten Aspekte Alter und Körperbehandlung die Richtung der unterschiedlichen Figurendarstellung vor. Besonders trifft dies für die Gesichtspunkte des Alters und der Verwendung des Barts zu. Sie bieten aber nur einen Anhaltspunkt für die oberflächliche Charakterisierung der Personen. Hinsichtlich der kleinen erzählenden Details wie Mimik, Körperbehandlung und Figurenausstattung sowie bezüglich der differenzierten Kleidung sind sie kein Vorbild.

Aspekte wie Körperbehandlung finden ihre Begründung zum größten Teil im stilistischen Umfeld, das von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Land zu Land unterschiedlich sein kann. Ähnlich verhält es sich mit Bekleidung oder Nacktheit der Personen. Trotz dieser allgemeinen Grundvoraussetzungen differenzieren die Künstler hauptsächlich die Argus-Figur und teilweise auch Merkur, um den Mythos dem Betrachter zu erzählen.

In Bezug auf Länder und Jahrhunderte lassen sich bis auf die angesprochenen Punkte hinsichtlich Bekleidung und Körperbehandlung in den Niederlanden und Italien kaum einheitliche Richtungen erkennen.

3.2.2.2. Jupiter und Io

Die Personenkombination Jupiter und Io gehört nach der Figurenpaarung Merkur und Argus zu den Konstellationen, die innerhalb der gesamten Darstellungen des Mythos' die meisten Episoden (Episode 2-7) einnehmen. Sie erscheint in 16 Werken.

Die folgenden Werke Filippo Lauris und Charles J. Natoire werden stellvertretend für alle Darstellungen besprochen, stammen aber aus unterschiedlichen Episoden und setzen dementsprechend inhaltlich andere Akzente.

Filippo Lauri

Das Gemälde Filippo Lauris gilt als Beispiel für die Darstellung eines sich ankündigenden Missbrauchs zwischen Jupiter und Io und einer sich zur Wehr setzenden Königs-

tochter (Episode 2). Der gewählte Zeitpunkt ist ihre Verfolgung durch Jupiter (Abb. 110).

Jupiter, der stets bärtig dargestellt ist, tritt hier als älterer Mann auf, der im Gegensatz zu seinem jungen Opfer steht. Diese Charakterisierung ist typisch für die Werke dieser Episoden und wird zum Beispiel auch von Wtewael gewählt (Abb. 111). Auf diese Weise heben die Künstler den Unterschied beider Personen hervor.

Auch die Geste der erhobenen Hände erscheint häufig in diesen Episoden. Dadurch und auch durch die bedrohlich lang ausgestreckten Arme Jupiters wird besonders auf die Not der Königstochter aufmerksam gemacht. Mit Hilfe dieser Gesten werden die Emotionen der Fliehenden, Furcht und Erschrecken, besonders zur Schau gestellt³⁶³ und damit auch der Betrachter ins Geschehen involviert. Dazu trägt ebenfalls der geöffnete Mund Ios bei, der ihre Angst noch mehr verdeutlicht und auch in anderen Werken, wie in dem des anonymen flämischen Künstlers (Abb. 109), gezeigt wird.

Durch den Altersunterschied beider Personen und die Ios Gestik wird gleichzeitig das Mitleid des Betrachters für die Königstochter geweckt.

Wie in allen anderen Arbeiten auch, die diese Personenkonstellation thematisieren, sind beide Figuren bis auf wehende Tücher unbekleidet gezeigt. Damit schließen sich die Künstler der allgemein gültigen Tendenz der Gattung der mythologischen Darstellungen an.

Mit Hilfe des Adlers, der als Attribut Jupiters gilt und ebenfalls in weiteren Werken vorkommt, und des Flusses, der für Ios Vater, den Flussgott Inachus stehen kann, ist der Mythos für den Betrachter identifizierbar. Schon Salomon fertigt eine Illustration, die diese Episode darstellt und die bezüglich Charakterisierung, Gestik und Nacktheit ähnlich gestaltet ist. Auch die Kenntnis dieses Holzschnittes kann es erleichtern, die dargestellte Szene zuzuordnen.

363 Zur Geschichte dieser Gebärde von der Steinzeit bis zum 20. Jahrhundert vgl. DEMISCH 1984, bes. Kap. IX, Schreck und Freude, S. 229-242.

Charles J. Natoire

Das Gemälde Charles Natoires gilt als Beispiel für die Darstellungen von Jupiter und Io als Liebespaar (Abb. 114).

Wie auch in den übrigen Werken, die Jupiter und Io als Liebespaar zeigen, ist, im Gegensatz zur vorangegangenen Episode, ein Altersunterschied der Personen kaum auszumachen.

Alle Darstellungen, die Jupiter und Io als Liebespaar abbilden, zeigen beide Figuren bis auf ein teilweise um die Hüften geschwungenes Tuch unbekleidet. Hier hat die Nacktheit im Vergleich zu dem vorab vorgestellten Werk eine andere Bedeutung. Es kommt der Eindruck auf, mythologische Malerei sei ein Vorwand, um Schönheit, Nacktheit und Erotik zu zeigen.

Das Lächeln Ios, ihr und auch Jupiters versunkener Blick, deuten auf das vermeintliche Glück der Verliebten hin und wird, wie auch bei Amigoni (Abb. 124), von den Künstlern öfter dargestellt.

Bedeutend für das Erzählen der Geschichte in diesem und auch in anderen Werken ist die Darstellung von Putti, die auf das Liebespaar Jupiter und Io weisen (Abb. 123).

Zur Identifikation dieser Szene dienen weitere rahmende Szenen im Hintergrund, die Juno mit ihrem Wagen sowie Merkur und Argus während des Gesprächs zeigen. Außerdem ist im Vordergrund eine Kuh dargestellt, die auf die folgende Verwandlung Ios hinweist. Im Vergleich zu weiteren Darstellungen kommt dies eher selten vor. In anderen Werken tritt vereinzelt der Zeigegestus bei Io auf, um auf die herannahende Juno aufmerksam zu machen (Abb. 123). Der Betrachter wird somit auf die Brisanz der Situation hingewiesen.

Nur die Pariser Ovid-Illustrationen von 1767/71 mit ihrer Darstellung von Jupiter und Io können als Vorbilder für diese Darstellung gedient haben (Abb. 54). Ob dies wirklich der Fall war, ist nicht zu klären.

Diese Gegenüberstellung von Jupiter und Io, wie sie Natoire vorführt, dient im Gegensatz zu den Darstellungen mit der Figurenkonstellation von Merkur und Argus nicht dazu, die Hauptpersonen kontrastreich darzustellen, um somit den Betrachter auf den weiteren Verlauf der Geschichte hinzuweisen. Die Figurenkonstellation erfüllt die Aufgabe der sinnlichen, erotischen Unterhaltung.

Man könnte bei den französischen Malern des 18. Jahrhunderts und ihren Kopien nach Correggio, wie bei Regnault (Abb. 116)³⁶⁴, von einer „Zurschaustellung“ des weiblichen Körpers sprechen. Unterstützt wird der Eindruck bei diesen Werken durch die laszive Körperhaltung Ios.

Die Figurenkonstellation Jupiter und Io verdeutlicht, dass mit Hilfe von Altersdarstellung, Mimik und Gestik der Künstler imstande ist, die gleichen Personen unterschiedlich zu charakterisieren, die Geschichte auf verschiedene Weise zu erzählen und den Betrachter auf unterschiedliche Weise zu rühren.

3.2.2.3. Jupiter und Juno

Die Gegenüberstellung von Juno und Jupiter erfolgt mit 13 Darstellungen der Episode 8.

Im Folgenden gilt erneut ein Gemälde Filippo Lauris, das viele Aspekte aller Werke dieser Figurenkonstellation vereint, als stellvertretend für alle Darstellungen dieser Episode (Abb. 125).

Filippo Lauri

Jupiter sitzt auf der Erde und schaut zu Juno empor, die sich noch im Himmel befindet. In allen Darstellungen dieser Episode ist die Komposition mit einem niedriger platzierten Jupiter zu finden, die einen ersten Hinweis auf die Überlegenheit Junos gibt.

Der oberste aller Götter wird, wie auf vielen Werken, die diesen Moment zeigen, als älterer, bärtiger Mann vorgestellt, Juno erscheint als seine jüngere Gattin. Ebenso geläufig ist es, dass beide Personen, wie auch bei Flinck (Abb. 134), die Kronen tragen. Im Gegensatz dazu weilen nicht in allen Darstellungen Adler und Pfau an den Seiten der beiden Figuren. Die in allen Werken abgebildete Kuh Io trägt zur Identifizierung des Mythos' bei.

Lauri stellt beide Personen bis auf ein Tuch unbekleidet dar. Auch dies ist häufiger, wie bei Fragonard (Abb. 129), zu finden. Erneut richtet sich der Künstler nach der bereits öfter beschriebenen allgemeinen Tendenz, mythologische Figuren unbekleidet auftreten zu lassen.

364 Vgl. Abb. 115, 117.

Charakteristisch für diese Episode ist der Zeigegestus. Jupiter präsentiert hier die Kuh mit seiner nach oben geöffneten Hand. Mit dieser Geste, die auch unter anderem von Lairese gewählt wird (Abb. 280), machen die Künstler zum einen auf das Objekt der Begierde aufmerksam, zum anderen deuten sie damit darauf hin, dass Jupiter Juno die Kuh überlassen wird und geben einen Hinweis auf den weiteren Verlauf.

Weitere Interpretationen

Bekleidet Lauri seine Figuren nur mit einem Tuch, so ist Jupiter in anderen Darstellungen, wie zum Beispiel bei Testa (Abb. 137), genauso häufig unbekleidet dargestellt und Juno in antikisierende oder, wie bei Lastmann (Abb. 130), in zeitgenössische Kleidung gehüllt.³⁶⁵ Hier wird, ähnlich wie bei der Figurenkonstellation von Merkur und Argus, durch diesen Unterschied in der Bekleidung auf die Überlegenheit Junos aufmerksam gemacht, die bereits durch die Komposition angedeutet wurde. Die Dominanz der Göttin wird auch durch ihre sehr gerade und stolze Haltung, wie bei Van den Eeckhout (Abb. 133) und anderen Künstlern, verdeutlicht.

Häufiger als Jupiter wird Juno, wie in Van Bronckhorsts Gemälde (Abb. 131), mit dem Zeigegestus dargestellt. Sie macht so auf ihren Wunsch aufmerksam, die Kuh zu besitzen. Dieses Anliegen verdeutlicht sie ebenfalls, indem sie in einer Ölskizze Fragonards und in einem Gemälde Teniers' die Hand an die Brust erhebt (Abb. 129, 136). Mit einem Lächeln erscheint Juno in Balestras Zeichnung in besonderem Maße bittend und einschmeichelnd (Abb. 126). Gleichzeitig kann es auf ihre Überlegenheit hinweisen, denn die Göttin weiß, dass sie die Kuh, die sie bekommen möchte, erhalten wird.

Auch Jupiter wird von einigen Künstlern detaillierter charakterisiert. Balestra lässt ihn in seinem Werk eine Hand zur Brust erheben und die Augenbrauen hochziehen (Abb. 126). Er wirkt gleichgültig, und es scheint, als spiele er den Unschuldigen oder den Überraschten. In Lastmanns Gemälde schaut Jupiter abwartend mit listigem Gesichtsausdruck zu Juno auf (Abb. 130). Gleichzeitig wirkt er durch das Zurückweichen verunsichert, während er der Kuh die Stirn krault.

365 Nur zwei Gemälde stellen beide Figuren in zeitgenössischer Kleidung dar. Wiederum sind es nord-niederländische Künstler, die diese Form der Präsentation wählen.

In wenigen Werken agieren Nebenfiguren, die mit ihrer Körpersprache die Szene kommentieren. Der zu Jupiters Füßen sitzende Putto in Fragonards Gemälde scheint mit seiner zum Mund gehobenen Hand die Verlegenheit, die Jupiter beim Zusammentreffen mit seiner Gattin empfindet, aber überspielt, auszudrücken (Abb. 129). Die männliche Nebenfigur bei Lastmann wirkt aufgrund der nach oben gezogenen Brauen sehr erschrocken über die plötzliche Ankunft Junos und weicht etwas zurück (Abb. 130). In den Händen hält er ein Tuch, das er, so scheint es, benutzen will, um Jupiter und Io vor der eifersüchtigen Gattin zu verbergen.

Sobald die Künstler neben dem schematischen Zeigegestus auch die anderen, oben beschriebenen Gesten darstellen und diese mit einem gewissen Mienenspiel vervollständigen, werden Emotionen beim Betrachter geweckt.

Hinsichtlich Komposition, Bekleidung bzw. Nacktheit sowie Zeigegestus der Personen geben Salomon und seine direkten Nachfolger auch bei dieser Figurenkonstellation die Richtung vor. Viele Künstler, wie auch Lauri, orientieren sich direkt an Salomon.

Im Gegensatz zu den bereits vorgestellten Figurenpaarungen scheint hier das Hauptinteresse des Künstlers nicht darin zu liegen, den Betrachter zu rühren, sondern ihm mit Hilfe der erläuterten Aspekte zu verdeutlichen, wer sich in der überlegenen Situation befindet. Nur in wenigen Werken wird der Betrachter durch Junos und Jupiters Mimik und Gestik und durch die Darstellung der Nebenfiguren in das Geschehen involviert.

3.2.2.4. Juno und Argus

Das Figurenpaar Juno und Argus erscheint in 20 Darstellungen der Episode 9.

Im Folgenden gilt ein Gemälde Claudes von 1660 als Beispiel, das mehrere Aspekte vereint, die für viele Werke dieser Episode charakteristisch sind (Abb. 139).

Claude

Juno ist bereits bei Argus angekommen, um die Kuh Io zur Bewachung in seine Obhut zu geben.

Wie in allen Darstellungen ist die Göttin als junge Frau charakterisiert, die sich mit Argus unterhält. Claude charakterisiert den Wächter, wie die Hälfte der anderen Künstler, unter ihnen auch Giovanni A. Ansaldo (1584-1638, Abb. 150), als reifen, aber nicht alten Mann. Typisch für die Darstellung dieser Episode ist ebenfalls die erhöhte Position Junos, die, wie auch in Arnold Houbrakens Gemälde (1660-1719, Abb. 149), auf

ihre Überlegenheit und ihren Status als Göttin hindeutet. Sie wird, wie in vielen Werken dieser Episode, ohne ihren Pfau dargestellt. Besonders bemerkenswert ist in Darstellungen, die diesen Zeitpunkt wählen, die Gestaltung verschiedenster Gesten. Mit erhobenem Zeigefinger, die andere Hand auf der Kuh ruhen lassend, steht Juno hier vor dem knienden Argus. Der Betrachter hat den Eindruck, als wolle Juno mit dieser Geste die Wichtigkeit ihres Auftrages betonen und den Wächter ermahnen, seine Aufgabe gewissenhaft auszuführen. Argus hat seine Hand zur Brust erhoben und wirkt dadurch und auch durch seine kniende, leicht nach vorn geneigte Haltung, die auch in anderen Werken häufiger zu finden ist, gehorsam und unterwürfig.

Weitere Interpretationen

In einigen Werken, wie in dem Gemälde Jan van Noordts (tätig 1644-1676, Abb. 148), wird die bekleidete Juno dem unbekleideten Argus gegenübergestellt. Die Mehrzahl der Werke stellt die Göttin, wie La Fage (Abb. 154), in antiken Gewändern und den Wächter unbekleidet dar, einige andere Künstler, unter ihnen erneut Claude (Abb. 140, 144), stellen beide Personen mit Kleidern aus, die an das Altertum erinnern. Auffällig ist ebenfalls, dass wenige Gemälde und Grafiken beide Hauptpersonen bis auf ein Tuch unbekleidet zeigen (z. B. Abb. 111, 112, 146, 151). Genau wie bei der Figurenkonstellation von Jupiter und Juno wird auch hier mit der Bekleidung ein Hinweis auf die Überlegenheit der Göttin gegeben.

In vielen Werken macht Juno, wie bei De Mura (Abb. 152), mit dem Zeigen auf die Kuh auf ihr Anliegen besonders aufmerksam. Selten zeigt Juno auf Argus oder in seine Richtung, um ihm klar zu machen, dass er der Auserwählte zur Bewachung der Kuh sein wird (Abb. 148, 154).³⁶⁶

Auch Argus' Person wird von einigen Künstlern detaillierter beschrieben. In De Muras Gemälden weicht der Wächter vor der Göttin ehrfürchtig zurück (Abb. 152, 153), während seine Körperhaltung in anderen Werken, wie zum Beispiel bei Ansaldo (Abb. 150), durch Vorbeugen oder Vorneigen auf Demut und Unterwürfigkeit hindeutet. In Rembrandts Zeichnung hält Argus seinen Hut in den Händen (Abb. 143). Es scheint, als ha-

366 Ansaldo (Abb. 150) stellt beide Personen auf Io weisend dar, während Wtewaels (Abb. 112) Juno im Himmel agiert und Argus auf sie zeigt.

be Argus ihn gezogen, um der Göttin demütig seine Gunst zu bezeugen. Gleichzeitig neigt er sich etwas nach vorn.

Meist erscheint Argus als reiferer Mann, nur wenige Künstler charakterisieren ihn als jungen oder alten Wächter (Abb. 143 bzw. 152). Das Bild des alten, unbeholfenen und gebrechlichen Argus, das ihn hauptsächlich in der Gegenüberstellung mit Merkur charakterisiert, dominiert hier nicht. Die Künstler sehen bei der Darstellung dieser Episode, im Gegensatz zu seiner Gegenüberstellung mit Merkur, keinen Anlass, ihn hilflos darzustellen.

Unter den Illustrationen gibt es hinsichtlich der beschriebenen Aspekte keine nennenswerten Vorbilder.

Mit Hilfe von Komposition, Körperhaltung und Gestik führen die Künstler das Anliegen Junos und die Reaktion des Argus dem Betrachter deutlich vor Augen. Gleichzeitig wird er mit Hilfe der beschriebenen kleinen Details in das Geschehen involviert und erkennt die Dominanz Junos, die Bedeutsamkeit ihres Auftrages sowie den Gehorsam und die Unterwürfigkeit von Argus.

3.2.2.5. Juno und Merkur

Sechs Darstellungen zeigen die Figurenkonstellation „Juno und Merkur“ in Episode 25. Dort präsentiert Merkur der Göttin das abgeschlagene Argushaupt.

Das Gemälde Van den Eeckhouts vereint viele Gesichtspunkte, die auch auf andere Gemälde zutreffen (Abb. 340).

Gerbrandt van den Eeckhout

In stolzer Haltung empfängt Juno Merkur und nimmt die Augen entgegen. Der Götterbote ist, wie in Amigonis Gemälde (Abb. 342) auch, niedriger platziert und kniet gebeugt vor Juno. Durch diese Positionierung wirkt die Göttin, ähnlich wie bei der vorangegangenen Figurenpaarung, überlegen und Merkur durch seine Haltung ehrfürchtig und demütig. In ähnlicher Weise erscheint er auch bei Lairesse (Abb. 341). Mit Hilfe der Attribute, dem Flügelhut und dem Pfau, die in jedem Werk vorkommen, kann der Betrachter die Szene identifizieren.

Weitere Interpretationen

Die sehr gerade und etwas nach hinten gelehnte Haltung Junos in Amigonis Gemälde lässt sie stolz und ein wenig überheblich wirken (Abb. 342). Mit leicht geöffnetem

Mund reicht Merkur ihr ergeben das Argushaupt. Ähnlich ist der Götterbote auch in dem Gemälde Goltzius' dargestellt (Abb. 343). Dort zeichnen ihn allerdings die hochgezogenen Augenbrauen aus, die ihn besonders unterwürfig und auf Zufriedenheit der Göttin hoffend darstellen. Erneut führt dieses Mienenspiel zu einer Rührung des Betrachters.

Berchem und De Wet wählen für diese Episode eine andere Darstellungsweise (Abb. 344, 345). Sie zeigen Juno, während sie den Pfau schmückt, und Merkur, der hinter ihr fliegt und ihr behilflich ist. Juno wendet sich von dem bemühten Götterboten ab, und es scheint, als interessiere sie nur noch die Schmückung ihres Pfaus.

Es sind hinsichtlich der Kleiderausstattung der Figuren alle Varianten zu finden. Juno und Merkur sind mit zeitgenössischen und antiken Gewändern ausgestattet, es ist nur eine Person bekleidet dargestellt oder beide erscheinen unbekleidet (Abb. 340, 343).

Die Ovid-Illustratoren stellen diese Figurenkonstellation nicht dar.

3.2.2.6. Die Nebenfiguren

Die Nebenfiguren, die Personen, die keine inhaltlich tragende Rolle besitzen, nehmen in einigen Werken bedeutende erzählende Funktionen ein. Es existiert keine Darstellung, die diesbezüglich als repräsentativ für alle gelten kann, sodass sie im Folgenden in Gruppen zusammengefasst aufgeführt werden.

Der Putto

In den meisten Darstellungen nehmen Putti einen Platz neben den Hauptpersonen ein. In vielen Werken erfüllen sie eine konkrete Aufgabe: Sie sind in Darstellungen der Episode 26, wie bei Giaquinto Gimignani (1606-1681), Juno behilflich, die Argusaugen in den Schweif des Pfaus zu setzen (Abb. 347). Bei einem anonymen italienischen Künstler halten die Putti das Tuch, das Jupiter und Io in Werken der Episode 5 verdeckt (Abb. 123).

In anderen Darstellungen, wie bei De Mura (Abb. 152, 153), Amigoni (Abb. 124), Natoire (Abb. 114) und Balestra (Abb. 350), lenken sie die Aufmerksamkeit durch weisende Gesten auf die Handlung oder auf eine der Personen. Dabei kommt es vor, dass ein Putto, wie bei Francesco Solimena (1657-1747, Abb. 349), auf Argus deutet und dabei gleichzeitig den Betrachter anschaut. Der Putto vermittelt auf diese Weise zwischen Bild und Betrachter, der somit ins Geschehen einbezogen wird.

Ebenfalls geben die Putti dem Geschehen durch Gestik und Körperhaltung, wie bei Diamantini (Abb. 254) und bei Fragonard (Abb. 129) erwähnt³⁶⁷, eine besondere Prägnanz und reflektieren die Stimmung der Situation. Dazu trägt auch der leicht geöffnete Mund eines Puttos in dem Gemälde Balestras der Episode 26 bei (Abb. 350).

Bei Van Noordt lenken die Putti durch bloßes Betrachten der Hauptszene den Blick auf die Handlung und stellen sie somit in den Mittelpunkt (Abb. 148).

Besonders ungewöhnlich ist der Putto in dem Werk Bertins, der auf dem Rücken der Kuh Io reitet und eine Blumengirlande über Brust und Bauch trägt (Abb. 332). Diese Darstellung steht im Gegensatz zur Hauptszene des Gemäldes, die Merkur zeigt, der das Schwert bereits in der Hand hält, um Argus im nächsten Moment zu enthaupten. Es scheint, als wolle der Künstler mit dieser heiteren Darstellung des Putto die angespannte Atmosphäre der Haupthandlung entzerren.

In einigen Darstellungen sind die Putti allerdings, wie bei Solimena (Abb. 151), nur schmückendes Beiwerk.

Die meisten Künstler, die diese Putti zeigen, stammen aus Italien. Dies mag damit zu begründen sein, dass der Putto als bildnerische Mittel in der italienischen Frührenaissance eingeführt wird.

Iris

Iris nimmt eine weitere Rolle als Nebenfigur ein und begleitet Juno als Götterbotin in Werken der Episoden 8, 25 und 26. Zwar zeigen einige Künstler Iris, wie zum Beispiel Solimena (Abb. 151) und De Mura (Abb. 152, 358), gestikulierend, aber trotzdem tritt sie stets hinter Juno zurück. Durch ihre Person definiert sie Juno als Göttin, und durch die verhaltene Gestik verweist sie ebenfalls auf die Handlung.

Jupiter und Juno

Auch Jupiter und Juno treten in einigen Darstellungen als Nebenfiguren auf und übernehmen dort die Aufgabe der Beobachter. Ansaldo und Amigoni und lassen Jupiter vom Himmel das Geschehen betrachten (Abb. 150, 328). In dem Werk Amigonis hat er

367 Vgl. Kap. 3.2.2.1., S. 135-136 und Kap. 3.2.2.3., S. 151.

nachdenklich die Hand an das Kinn erhoben.³⁶⁸ Auch Juno verfolgt die Handlung in dem Gemälde Van Bronckhorsts aus höheren Sphären (Abb. 166).

Als Beobachter verleihen Jupiter und Juno dem Geschehen eine besondere Prägnanz. Sie vermitteln den Eindruck, als seien sie als göttliche Instanzen allgegenwärtig.

Weitere Figuren

Nebenfiguren treten in diesem Mythos ebenfalls als kleine Staffagefiguren im Hintergrund auf. Einige sind teilweise, wie bei Mola (Abb. 317), durch ihre Herde als Hirten definiert. Andere werden, wie bei Van Uytenbroeck (Abb. 162), durch ihre Nacktheit als mythologische Figuren gekennzeichnet. In diesem Gemälde lockern die im Wasser fröhlich spielenden Staffagefiguren die tragische Szene, die die zur Kuh verwandelte Io bei ihrer Familie zeigt, auf. Claude setzt winzige Spaziergänger in den Hintergrund, und Moeyaert stellt Reiter in der Ferne dar (Abb. 139, 291). Hier haben die Staffagefiguren jeweils die Aufgabe, die Komposition zu vervollständigen und Atmosphäre zu schaffen. Bemerkenswert ist, dass Iriarte neben der mythologischen Handlung im Vordergrund eine genreartige Hirtenszene im Hintergrund darstellt (Abb. 233). Diese Schaffung eines alltäglichen Gesamtkontextes ist möglicherweise im Zusammenhang mit der Moralisierung des Mythos' zu verstehen.³⁶⁹ Der Künstler verdeutlicht die Schwäche des Argus', der sich durch den Flöte spielenden Merkur hat einschläfern lassen. Obwohl hier das Flötenspiel dargestellt ist, identifiziert der Betrachter Argus aufgrund etlicher Augen am Kopf und kann auf dessen tödliches Ende schließen. Durch die Darstellung der genreartigen Szene im Hintergrund wird der Betrachter angehalten, Parallelen zu seinem Alltag zu ziehen.

Weitere Randfiguren machen in dem Gemälde Boulogne d. Ä. der Episode 11 erneut durch den Zeigegestus auf den klagenden Inachus aufmerksam (Abb. 164). In diesem Werk hebt eine der Schwestern Ios am linken Rand beschwichtigend die Hand.

368 Die Hand am Kinn kann mit einem melancholischen oder gedankenvollen Menschen assoziiert werden. Nachdenklichkeit strahlt auch Argus in dieser Haltung bei der Wache in Werken der Episode 10 aus. Dafür bietet Claude zwei Beispiele (Abb. 158, 159) und Jordaens' Brustbild des Argus (Abb. 157) ein weiteres. Insgesamt kommt diese Geste nur sehr vereinzelt vor.

369 Vgl. Kap. 2.3., S. 79-86, Kap. 3.5.2.2., S. 205-206.

Eine Gehilfin Junos hebt beim Anblick des toten Argus entsetzt den Arm in einem Werk der Episode 26 (Abb. 357).

In den Illustrationen Salomons und seiner Nachfolger sind derartige Nebenfiguren nicht zu finden. Erst mit den textbegleitenden Druckgrafiken gegen Ende des 17. Jahrhunderts, die sich an den entsprechenden Gemälden orientieren, treten auch weitere Personen auf.³⁷⁰ Die frühen Illustrationen benötigen diese zusätzlichen, erzählenden Figuren nicht, da sie eng mit dem Text verbunden sind.

Die vorgestellten Nebenfiguren dieses Kapitels haben in unterschiedlichen Funktionen einen Anteil an der Schilderung der Geschichte von Merkur und Argus. Einige erhöhen die Prägnanz der Haupthandlung durch ihr Handeln. Andere nehmen nicht direkt am Geschehen teil, verdeutlichen aber durch Gesten wie das Zeigen oder den erhobenen Arm sowie durch Mimik, dass sie emotional involviert sind und übertragen dies gleichzeitig auf den Betrachter. Auch durch das alleinige Beobachten der Situation geben weitere Nebenfiguren der Handlung eine gewisse Signifikanz, und die Aufmerksamkeit des Betrachters wird auf sie gerichtet. Nur selten sind die Personen schmückendes Beiwerk. Abschließend ist festzuhalten, dass sich die Künstler hinsichtlich der oberflächlichen Charakterisierung der hier vorgestellten Figurenpaarungen an den Vorbildern der Ovid-Illustrationen orientieren. Besonders trifft dies auf die Darstellung des Alters und der Gestik, zum Teil auch auf die Komposition zu, die in einigen Fällen auf die Stellung der Personen hinweist.

Die Figuren in den Werken der Episoden, die nicht für die Illustrationen gewählt werden, sondern nur für die Gemälde, Zeichnungen und freien Grafiken (vgl. zum Beispiel Episoden 15 und 19), werden reicher mittels der Körpersprache charakterisiert. Der Künstler nutzt alle Möglichkeiten, um dem Betrachter diese unvertrauten, in der textbegleitenden Druckgrafik nicht überlieferten Szenen näher zu bringen. Die Gesten und das Mienenspiel wird teilweise individueller gestaltet und der Betrachter somit in das Geschehen miteinbezogen. Die Darstellungsvielfalt dieser Episoden deutete sich bereits in

370 Vgl. Brüssel 1677 (Abb. 46): Putti und weitere Figuren; Amsterdam 1732 (Abb. 53): Iris, Putti und weitere Figuren nach der Vorlage Rubens'; Sandraert 1697 (Abb. 49): Gehilfinnen Junos und weitere Putti.

Kapitel 3.1. an und wird hinsichtlich der Körpersprache fortgeführt.

Der in Kapitel 3.2.1. „Kunsttheoretische Hintergründe“ angesprochene Bereich der Rhetorik ist häufig auch in den Merkur- und Argus-Darstellungen wieder zu erkennen. So basieren zum Beispiel der Zeigegestus, die erhobenen Arme und die Hand an der Brust auf der Rhetorik.³⁷¹ Die gebildeten Künstler waren imstande, diese entsprechenden Traktate zu lesen. Die Tradierung der antiken rhetorischen Fertigkeit konnte auch durch Redner, Prediger, Opernsänger und Schauspieler erfolgen³⁷², sodass die des Lesens unkundigen Künstler diese Kenntnis auf diese Weise erwerben konnten. Es scheint, als hätten die Künstler ebenfalls die Worte Leonardos, der hinsichtlich der Gebärdensprache empfiehlt, alltägliche Personen zu beobachten³⁷³, gekannt. Auf diese Weise wären zum Beispiel die übereinander gelegten Hände von Merkur und Argus zu erklären.

Alberti rät, eine Figur des Werkes zum Betrachter blicken zu lassen, welche die Aufmerksamkeit auf sich zieht und durch Mimik und Gestik zum Mit-Weinen oder Mit-Lachen auffordert.³⁷⁴ Die mit dem Betrachter Blickkontakt aufnehmende Person kommt in wenigen Werken vor. Ob die Künstler dieser Darstellungen den propagierten Rat Albertis im Gedächtnis hatten, muss dahingestellt bleiben.

Man könnte aufgrund der Tatsache, dass das Wichtigste der Mimik für die Künstler der Merkur- und Argus-Darstellungen Augenbrauen und Mund sind, einen Einfluss Le Bruns *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* vermuten.³⁷⁵ Allerdings können sich nur ein Fünftel aller Künstler der Merkur- und Argus-Darstellungen auf Le Brun bezogen haben, da das Werk erst 1698 herausgegeben wird. In allen Darstellungen findet man nur vereinzelte Anzeichen, die auf Le Brun hindeuten: So mag man zum Beispiel den Ausdruck, den der Franzose mit *L'amour simple*³⁷⁶ betitelt, in den Werken Natoire, Regnaults und Amigonis wieder finden (Abb. 114, 116, 124).

371 Einige dieser Gesten bezeichnet Ueding als Grundgesten, einen Teil der klassischen Rhetorik (Vgl. UEDING 1996, Bd. 3, S. 973.).

372 Vgl. ebenda, S. 972.

373 Vgl. Kap. 3.2.1., S. 130.

374 Vgl. RAUPP 1992, S. 162.

375 Unter diesem Titel werden Le Bruns *Conférence sur l'expression des passions* herausgegeben. Vgl. Kap. 3.2.1., S. 131-132.

376 Vgl. MONTAGU 1994, S. 135, Abb. 165.

Die Künstler weichen in vielen Fällen von den Illustrationen ab und halten sich nicht immer an die kunsttheoretischen Traktate, sondern entwickeln eine Körpersprache, die auf ihrer Eigeninitiative beruht. Ein Hinweis auf die eigene Fantasie und auch auf das Bewusstsein, dass die Aufgabe eines Bildes, eine Geschichte zu schildern, von großer Bedeutung ist, sind neben den allgemein gültigen Charakteristika die vielen kleinen unterschiedlichen Details, wie Körperhaltung, Mimik und Gestik, Kleidung und Attribute sowie Nebenfiguren, die vorkommen.

3.2.3. Erzählstruktur: Die Macht des Konventionellen?

3.2.3.1. Die Kombination mehrerer Szenen in einem Werk

Auf den Ovid-Illustrationen kommen narrative und monoszenische Darstellungen mit und ohne kleinere Szenen im Hintergrund vor.³⁷⁷ Die Künstler der hier zu untersuchenden Gemälde, Zeichnungen und Grafiken wählen zum größten Teil die monoszenische Darstellungsweise. Die narrative Erzählstruktur mit zwei gleichrangig behandelten Szenen in einem Werk ist nur in drei Fällen vorzufinden (Abb. 111, 112, 230). Im Folgenden geht es um die Darstellungen, die die Haupthandlung im Vordergrund und eine Nebenszene im Hintergrund zeigen.

Einige Werke zeigen gleichzeitig stattfindende Szenen. Zum Beispiel stellen sie, wie bei Poussin (Abb. 353), den davonfliegenden Merkur und Juno, die ihren Pfau schmückt, dar. Die meisten Werke bilden jedoch im Hintergrund, wie die Illustrationen, Episoden ab, die schon stattgefunden haben oder noch folgen werden. Zum Beispiel wählt Amigoni als Hauptszene das Schwertschwingen Merkurs, stellt aber im Hintergrund das Gespräch zwischen dem Götterboten und dem Wächter dar (Abb. 328). Natoire's Gemälde zeigt Jupiter und Io als Liebespaar, im Hintergrund stellt es Merkur und Argus miteinander plaudernd dar (Abb. 114). Gleichzeitig ist Juno am Himmel zu erkennen, die sich zur Erde begibt.

Bei den Darstellungen im Hintergrund handelt es sich meist um geläufige Episoden, die dem Betrachter aufgrund der Ovid-Illustrationen vertraut sein können. Zu den häufiger dargestellten Szenen im Hintergrund gehören Episode 2 „Jupiter verfolgt Io“, Episode 8

377 Vgl. Kap. 2.2.2.2., S. 62-69.

„Jupiter übergibt Juno die Kuh Io“, Episode 15 „Merkur spricht mit Argus“ und Episode 26 „Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen“. Sehr selten trifft der Betrachter, wie bei B. Fabritius (Abb. 271), auf die Szene von Pan und Syrinx.

In einigen Arbeiten sind die Episoden im Hintergrund derart klein dargestellt, dass eine Unterscheidung zwischen neutralen Staffagefiguren und weiteren Szenen des Mythos' kaum möglich ist. Als Beispiele dafür gelten zwei Werke Claudes, die im Vordergrund das Flötenspiel des Götterboten zeigen (Abb. 209, 210). Die Grafik stellt im Hintergrund ein gestikulierendes Paar dar, das als Merkur und Argus identifiziert werden könnte (Abb. 209). Eine entsprechende Szene in der Zeichnung lässt aufgrund der Figurenkonstellation und der Gestik an die Episode „Jupiter verfolgt Io“ denken (Abb. 210). Auch der Ovid-Illustrator Van der Borcht bildet im Hintergrund derartige Szenen in der gleichen Größe ab (Abb. 28, 29).³⁷⁸

Die Idee, weitere Episoden des Mythos' im Hintergrund darzustellen, ist sicher den Ovid-Illustrationen entnommen, eine direkte Rezeption der textbegleitenden Druckgrafik ist aber nur in einigen Fällen zu erkennen (z. B. Abb. 109, 112, 248, 358)³⁷⁹. Durch die Kombination mehrerer Szenen in einem Werk wird es dem Betrachter erleichtert, den Mythos zu identifizieren und die Gesamthandlung zu verstehen. Allerdings nutzen die Künstler diese Gestaltungsmöglichkeit im Vergleich zur Gesamtanzahl aller Darstellungen und im Vergleich zu den Illustrationen selten. Dies mag zum einen daran liegen, dass die Künstler im Gegensatz zu den Illustratoren nicht die Aufgabe haben, die Geschichte möglichst vollständig zu erzählen. Zum anderen nutzen die Künstler hauptsächlich die detaillierte Darstellung der Figurentypen, die in Kapitel 3.2.2. angesprochen wurde, um den Mythos zu schildern.

378 Vgl. Kap. 2.2.2.2., S. 66.

379 Der anonyme flämische Künstler des 17. Jahrhundert (Abb. 109) und Wtewael beziehen sich hinsichtlich der Komposition auf die erste Illustration aus Goltzius' Reihe (Abb. 31). Allerdings stellen sie dort nicht Jupiter und Juno, wie bei Goltzius, sondern Juno und Argus dar. A. Bloemaert (Abb. 248) stellt im Hintergrund Merkur dar, der den abgeschlagenen Kopf hochhält, und orientiert sich an Salomons viertem Holzschnitt (Abb. 18). An diese Vorgabe lehnt sich auch De Mura an, wenn er in seinem Gemälde (Abb. 358) im Hintergrund Io davonlaufend darstellt.

3.2.3.2. „Erzählende“ Gegenstände

In einigen Werken sind kleine Details zu finden, die auf eine vorangegangene Episode oder eine noch folgende Handlung hinweisen. Sie sind nur in Darstellungen abgebildet, auf denen Merkur und Argus gegenüber gestellt werden.

Beim Flötenspiel trägt Merkur das Schwert oftmals entweder bei sich, es lehnt am Felsen oder es ist so hinter ihm abgelegt, dass nur der Griff zu erkennen ist (Abb. 207, 236, 205). Besonders spannungsgeladen sind die Darstellungen, die Merkur während des Zwischenmoments zeigen: Er hat gerade das Flötenspiel beendet, hält das Instrument noch am Mund und tastet nach der Waffe (Abb. 298, 299, 303).

Auch beim Vertiefen von Argus' Schlaf mit dem Zauberstab hält Merkur entweder noch die Flöte in der Hand oder hat in anderen Werken das Schwert schon bereit (Abb. 271, 274).

Beim Schwertziehen liegt das Blasinstrument häufig im Gras (Abb. 279, 286), oder Merkur hält es noch in der Hand (Abb. 275, 313).

Diese beiden Varianten sind auch in Werken zu beobachten, die das Schwertschwingen zeigen (Abb. 319, 322, 330, 335). In wenigen Darstellungen hält Merkur, während er bereits die Waffe erhoben hat, ebenfalls den Zauberstab in der Hand (Abb. 316).

Bereits in den Ovid-Illustrationen sind Flöte und Schwert während Episode 16 und 20 auf einem Blatt dargestellt. Allerdings ist Tempesta der einzige, der Merkur während des Tötens die Flöte noch in der Hand halten lässt.³⁸⁰ Die Maler, Zeichner und Grafiker wählen diese Darstellungsart wesentlich häufiger und erzählen mit Hilfe dieser kleinen Details die Geschichte ausführlicher: Sie deuten auf andere Episoden hin und stellen Zwischenmomente dar, die die Spannung verstärken und die dementsprechend den Betrachter auf diese Weise in das Geschehen involvieren.

Resümee

Mit verschiedenen Mitteln wird die Geschichte von Merkur und Argus erzählt. Zur Charakterisierung der Figuren werden Ausdrucksmittel wie Komposition, Alter, Körperbehandlung, Ausstattung mit Kleidern und Attributen und die Gebärdensprache benutzt.

380 Vgl. Kap. 2.2.2.2., S. 67.

Die Personenkonstellation an sich, die Hinzufügung verschiedener Nebenfiguren und die Kombination mehrerer Szenen in einem Werk tragen ebenfalls dazu bei, den Mythos zu erzählen.

Für die angeführten Figuren bilden sich Typen, die aber je nach Bedarf der Künstler variieren:

Merkurs Überlegenheit gegenüber Argus wird durch sein junges Alter, das teilweise knabenhafte Aussehen und die muskulöse Gestaltung seines Körpers deutlich gemacht. Seine Gerissenheit betonen die Künstler in einigen Fällen mit einem listigen Lächeln und seine Angespanntheit durch zusammengezogene Brauen und durch eine nach vorn geneigte Körperhaltung. In Darstellungen mit Juno ist sein Äußeres ähnlich charakterisiert, seine Ehrfurcht gegenüber der Göttin machen zum Teil die Körperhaltung, Gestik und Mimik deutlich.

Die Charakterisierung des Argus ist unterschiedlich. Tritt er mit Merkur auf, ist seine Unterlegenheit durch das Alter und teilweise durch seine gebrechliche oder fettleibige Körperbeschaffenheit gekennzeichnet. In einigen Werken zeigen Gesten, etwa die Hand am Kinn oder die zusammengezogenen Augenbrauen, seine Skepsis gegenüber dem Götterboten. In Darstellungen mit Juno ist er jung oder mittleren Alters und dynamisch charakterisiert. Gleichzeitig wird seine Unterwürfigkeit gegenüber der Göttin mit Hilfe von Körperhaltung und Gestik, etwa die Hand an der Brust, deutlich gemacht.

Auch Jupiters Darstellung variiert. In Werken, die ihn mit Io als Liebespaar darstellen, wird er als junger Mann gezeigt, in allen anderen erscheint er als alter Mann. Seine Unterlegenheit im Zusammenhang mit Juno und seine Überlegenheit in Szenen mit Io werden durch die Komposition hervorgehoben. Die Hand an der Brust verdeutlicht seine gespielte Unschuld.

Junos stets überlegene Position wird durch ihre höhere Platzierung in der Komposition, durch ihre gerade Haltung und den weisenden Zeigegestus verdeutlicht.

Die Nebenfiguren nehmen entweder an der Handlung teil oder kommentieren sie mit Gesten und tragen so auch zum Erzählen der Geschichte bei.

Es ist auffällig, dass besonders Argus und zum Teil auch Jupiter je nach Kontext unterschiedlich dargestellt werden. Beide zeigen Schwächen, denn sie unterliegen Versuchungen, und je nachdem, in welcher Situation die Künstler diese Figuren darstellen,

zeigen sie sie benachteiligt bzw. lassen den Unterschied in Bezug auf Alter, Körperbeschaffenheit und Bekleidung zur anderen Person deutlich werden.

Merkur und Juno dagegen charakterisieren die Künstler auch in unterschiedlichen Episoden nahezu immer in der gleichen Weise.

Die Künstler nutzen die oben aufgeführten Mittel intensiv in den Werken, die Merkur und Argus gegenüberstellen. Diese Szenen sind hinsichtlich der Körpersprache die aussagekräftigsten, dort stellen die Künstler Gegensätze gegenüber. Bei den anderen Figurenkonstellationen arbeiten die Künstler, abgesehen von der Körperhaltung weniger mit der Körpersprache, sie verwenden dort hauptsächlich die Komposition und die Bekleidung, um die Figuren zu charakterisieren.

Die Erzählweise der Maler, Zeichner und Grafiker des Merkur- und Argus-Mythos' ist in verschiedene Abstufungen zu unterteilen:

Für die erste Identifizierbarkeit des Mythos' sorgen die Personenkonstellation und die Ausstattung der Figuren mit den jeweiligen Attributen. Angeregt durch die Ovid-Illustratoren nutzen einige Künstler die Möglichkeit, durch Abbilden kleiner Szenen im Hintergrund die bereits stattgefundenen oder die folgende Handlung anzudeuten.

Die Rollen der Personen werden auf den ersten Blick für den Betrachter durch Komposition und Gesten sichtbar. So wird der Überlegene, der in der Komposition meist höher positioniert ist als der Unterlegene, kenntlich gemacht. Durch den Zeigegestus wird die Geschichte vor allem in Werken der Episode 15 ausschweifend erzählt und erläutert.

Dieser erste Eindruck wird mit Hilfe des zum Teil gegensätzlichen Erscheinungsbildes der Figuren bestätigt. Die Künstler stellen Paarungen wie Jung – Alt, Muskulös – Gebrechlich, Bekleidet – Unbekleidet gegenüber. Durch diese unterschiedliche Behandlung der Figuren in fast allen Episoden hinsichtlich des Alters ist ein Überlegener und ein Besiegbarer auszumachen und ein Hinweis auf den weiteren Verlauf gegeben. Die hinzukommende unterschiedliche Körpergestaltung, die in einigen Fällen Argus benachteiligt, führt dazu, dass der Betrachter einbezogen wird und Partei ergreift. Durch die ebenfalls auftretende Kombination von unbekleideten und bekleideten Personen in einem Werk wird erneut auf die Überlegenheit der bekleideten Figuren angespielt. Auch antik anmutende Kleidung kann im Gegensatz zur bäuerlichen Tracht auf die Vormachtstellung einer Person hindeuten.

Als letzte Steigerung benutzt der Künstler Details, die die Emotionen des Betrachters ansprechen. Mimik und Körperhaltung werden derart verwendet, dass sich der Betrachter in das spannende Geschehen hineinversetzt fühlt und emotional involviert wird. Der leicht geöffnete Mund, die hochgezogenen Augenbrauen und das Lächeln der Figuren weisen auf ihre Verfassung hin. Die Körperhaltung verdeutlicht in einigen Fällen durch Vor- und Zurückweichen, Neigen und Beugen oftmals ebenfalls die Gefühlslage der Hauptpersonen. Auch einige Nebenfiguren unterstützen das Involvieren des Betrachters. Einige Details sind von den Ovid-Illustrationen vorgegeben. In anderen Punkten entwickeln die Künstler Eigeninitiative und interpretieren das Thema neu. Es scheint, als würden sie den Satz des Horaz', „Ut pictura poesis“, und die Aufgabe des Malers, den Betrachter zu rühren, sehr ernst nehmen.

Mit der Hinzufügung kleiner Nebenszenen im Hintergrund und der Kombination mehrerer Gegenstände unterschiedlicher Episoden, wie zum Beispiel Flöte und Schwert, schöpfen die Künstler ihre Möglichkeiten des Erzählens aus.

3.3. Die Umgebung – Flora und Fauna

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Ambiente, das die Figuren des Merkur- und Argus-Mythos' umgibt.

Ein Exkurs, der den im Folgenden öfter vorkommenden Begriff der Pastorale erläutert, wird an den Anfang dieses Kapitels gestellt. Der landschaftlich gestalteten Hintergrund und dessen Bedeutung für die Darstellungen des Mythos' bilden das Thema des darauf folgenden Teils. Zum einen wird dort die Rolle des Baumes analysiert, zum anderen bestimmte Landschaftstypen präsentiert, in die die Figuren gesetzt sind (Kapitel 3.3.1.). Das zweite Unterkapitel betrachtet den Stellenwert und die Bedeutung der Tiere des vorzustellenden Mythos' (Kapitel 3.3.2.).

Exkurs: Die Pastorale

Die Schäferszene oder die Pastorale ist eine Landschaftsdarstellung, in der Tiere und Hirten gezeigt werden. Sie wird aus der Tradition der griechisch arkadischen Dichtung (Theokrit) und der römischen Eklogen (Vergil) hergeleitet. In der Neuzeit wird sie unter anderem durch Sannazaros Roman „Arcadia“ von 1502 wieder belebt.³⁸¹ In der Bildenden Kunst setzt diese Entwicklung in Venedig um 1500 mit Giorgione und Tizian ein und findet ihren Höhepunkt im 17. Jahrhundert in der Landschaftsmalerei Poussins, Claudes und der Vertreter der italienisierten niederländischen Landschaftsmalerei. Zu den populärsten Motiven zählen der schattige Wald, der erfrischende Teich und der Schafhirte, der ein Musikinstrument spielt oder hält und sich unter einem Baum im Schatten ausruht.³⁸²

Freedman unterscheidet die literarische, die mythologische, die religiöse Schäferszene sowie die Pastorale, die auf keiner literarischen Quelle basiert.³⁸³ Besonders in Renaissance und Barock werden die *Metamorphosen* für Gemälde mit pastoralen Themen als

381 Vgl. FREEDMAN 1989, S. 113. Dieses Werk ist bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt (Vgl. ebenda.).

382 Vgl. PACE 2002, S. 130.

383 Vgl. FREEDMAN 1989, S. 5.

geeignet angesehen. Auch Sannazaros Werk enthält Episoden aus den *Metamorphosen*.³⁸⁴ Zum Merkur- und Argus-Mythos schreibt er:

„[...] epocco piu basso si vedea pur Mercurio che sedendo ad una gran pietra con gonfiate guanze sonava una sampogna, & con gli occhi torti mirava una bianca vitella, che vicina gli stava, & con ogni astucia se ingegnava de ingannare locchiuto Argo [...].“³⁸⁵

Die Szene des Flötenspiels mit dem Götterboten eignet sich besonders, um in die pastorale Tradition integriert zu werden.³⁸⁶

Generell ist anzumerken, dass im 17. Jahrhundert die Präsentation des einfachen musizierenden Schafhirten populärer ist als in den vorangegangenen Jahrhunderten.³⁸⁷

3.3.1. Die Landschaft

Nachdem bereits in Kapitel 3.1. kurz auf den Stellenwert und die Verwendung der Landschaft eingegangen wurde, geht es in diesem Kapitel um die Frage, ob und inwiefern die Landschaft charakterisierend für die verschiedenen Episoden des Mythos' ist. Es wird untersucht, ob die landschaftliche Gestaltung dazu beiträgt, die Stimmung eines Werkes zu betonen, oder ob sie mit Hilfe von Details auf den weiteren Verlauf der Geschichte hinweisen kann.

Die Grundlage für die folgende Analyse bildet etwa die Hälfte aller Merkur- und Argus-Darstellungen, die die Hauptpersonen und die Umgebung gleichrangig behandeln oder der Landschaft die größere Bedeutung beimessen.

3.3.1.1. Die Rolle des Baumes

Der Baum ist ein Motiv, das in den Merkur- und Argus-Darstellungen sehr oft wiederkehrt. Um oder vor diesen Baum, der entweder das Zentrum bildet oder an den Rand

384 Vgl. PACE 2002, S. 130.

385 SANNAZARO 1502, cii. Übersetzung: „[...] und etwas niedriger war Merkur erneut zu erkennen, der, auf einem großen Fels sitzend, die Flöte eines Schäfers mit schwellenden Wangen spielte, während er die weiße Kuh neben sich beobachtete und sich mit jeder List bemühte, den vieläugigen Argus zu täuschen [...].“

386 Vgl. FREEDMAN 1989, S. 9.

387 Vgl. ebenda, S. 163-64. Das Interesse für diese Figur wächst mit dem Interesse für Blasinstrumente. Im 17. Jahrhundert gewinnt das Interesse an Musikinstrumenten, das Singen tritt in den Hintergrund (Vgl. ebenda.).

versetzt ist, spielt sich häufig das Geschehen ab. Entweder lehnen Argus oder Merkur an ihm, oder er begrenzt den Bildraum zur Rechten oder zur Linken.

Generell gilt der Baum als ein Symbol der Freiheit. Ein grünender Baum steht für ein Bild der Kraft, der Zuversicht und der positiven Entwicklung. Ein kahler Baum mit verdorrten Ästen hingegen kann unter anderem als Symbol der Niedergeschlagenheit und der Todesangst gelten.³⁸⁸ Dürre Zweige sind als schlechtes Zeichen, als Symbol für Unheil und Tod zu deuten.³⁸⁹ Vielfach kombinieren die Künstler der Merkur- und Argus-Darstellungen abgestorbene Äste mit jungen, grünen und frisch sprießenden Zweigen an einem Baum. In anderen Werken stellen sie abgestorbene, alte Bäume jungen, grünenden gegenüber. Diese Kombination kann auf den Lebenskreislauf hinweisen. So deutet sie in diesem Zusammenhang auf den zukünftigen Tod Argus' und die daraus resultierende Freiheit Ios hin. Dementsprechend treten die in dieser Art gestalteten Bäume meistens in Werken auf, die die nahende Befreiung Ios und den Tod des Argus (Episode 15-20) darstellen (Vgl. z. B. Abb. 168, 202, 203, 214, 225, 286, 318, 333).

Der Baum spielt in dem Gemälde Jordaens' eine dominante Rolle (Abb. 286). Vor ihm sind Merkur, der gerade das Schwert zückt, der eingeschlafene Argus und Io sowie einige ihrer Artgenossen platziert. Er ist von den übrigen grünen Baumgruppen im linken Hintergrund isoliert und nimmt fast die Mitte der Komposition ein. Der Baum ist sowohl durch abgestorbene als auch frisch sprießende Äste, die nach rechts ausschlagen, gekennzeichnet. Auch Io befindet sich in der rechten Hälfte der Komposition, sodass dies ein Hinweis für ihre nahende Befreiung sein kann.

In dem Gemälde Dietrichs, das den Moment des Schwertschwingens abbildet, ist der Baum etwas an den Rand gerückt, aber aufgrund seiner großen Ausmaße dennoch sehr bestimmend (Abb. 318). Er zeichnet sich durch die gleichen Charakteristika aus wie der Baum in Jordaens' Gemälde. Seine grünen Zweige wachsen erneut nach rechts und beziehen sich auf Ios künftige Freiheit. Auch die Kuh nimmt in der Figurenkonstellation den rechten Teil ein. Gesunde und grünende Bäume, die im Hintergrund wachsen, bilden einen Kontrast zu diesem Baum im Mittelgrund. Ein Baumstumpf befindet sich im

388 Vgl. LURKER 1991, S. 81.

389 Vgl. ebenda, S. 857.

linken Vordergrund und dient für den Betrachter als Bildeinstieg und Vorankündigung für die tödliche Szene im Mittelgrund. Bemerkenswert ist in diesem Werk ebenfalls der große Felsen, vor dem sich die grausame Szene abspielt; er lenkt den Blick des Betrachters auf die Figuren, obwohl diese relativ klein dargestellt sind. Gleichzeitig trägt er zur beängstigenden Atmosphäre des Werkes bei.

A. Bloemaert gestaltet in diesem Zusammenhang eines der aussagekräftigsten Werke (Abb. 250). Er setzt die beiden Hauptpersonen während des Flötenspiels an den Rand eines Waldes vor einen sehr alten und großen Baum mit abgestorbenen und neu sprießenden Ästen. Io befindet sich im Hintergrund, und erneut wachsen viele der frischen Zweige in ihre Richtung. Im Vordergrund der Komposition befindet sich ein am Boden liegender Zweig, der als Symbol für Unheil und Tod ebenfalls einen weiteren Hinweis auf den Verlauf der Geschichte geben kann. Die Gestaltung des Baumes trägt sehr zur bedrückenden Stimmung des Gemäldes bei, das aufgrund der gewählten Episode eher einen idyllischen Charakter haben müsste.

Molas Werk zeichnet sich in diesem Kontext ebenfalls besonders aus (Abb. 247): Links und rechts begrenzen grünende Bäume, vor denen Merkur und Argus sitzen, den Bildraum. Die Mitte der Komposition nimmt Io ein. Zu ihrer Rechten befindet sich ein verdorrter Baumstamm, aus dem einige junge, blühende Äste sprießen.

In einem Gemälde Amigonis lehnt der Flöte spielende Merkur an einem abgestorbenen Baum, der keine grünenden Zweige besitzt (Abb. 214). Der Baum nimmt fast die Mitte der Komposition ein und bildet einen Gegensatz zu weiteren, in vollem Laub stehenden Bäumen im Hintergrund. Io hat sich dieser grünen Baumgruppe zugewandt.

Besonders in Darstellungen, die Episode 15 und 16 zeigen, ist die Kombination alter und junger Äste an einem Baum zu finden. Sie fungiert als ein Hinweis für den Betrachter, der somit erkennt, dass die Situation in dem Werk nicht so idyllisch ist, wie es scheint. Aber auch in Werken, die frühere Momente zeigen, nutzen die Künstler dieses Motiv. So deutet Amigoni in seinem Gemälde „Juno entdeckt Jupiter und Io“ damit auf das künftige Schicksal Ios hin (Abb. 124). Werke, die das Schwertschwingen zeigen, stellen diese Art Baum meist nicht dar (Abb. 322). Die Notwendigkeit, auf etwas zu verweisen, ist hier nicht mehr vorhanden.

In vielen Gemälden, die Episode 15 und 16 zeigen, stellen die Künstler ebenfalls den gewöhnlich gestalteten Baum dar (z. B. Abb. 174, 187, 248, 252, 257, 258, 269). Damit

beziehen sie sich wahrscheinlich auf die pastorale Tradition. Wie im obigen Exkurs erwähnt, gehört der Baum, unter dem sich der Hirte ausruht, zu einem wichtigen Element der pastoralen Bildthematik. Es handelt sich hier um Werke, die im nächsten Kapitel unter dem Stichwort „Südliche Landschaft“ aufgelistet sind. Es fällt auf, dass die meisten Bäume der Darstellungen der pastoralen Szenen der Episoden 8, 10 und 11 grünen. Generell kommen in den Werken, die die Landschaft in den Vordergrund setzen, grünende Bäume vor, die Kombination abgestorbener und junger Äste ist dort seltener anzutreffen (z. B. Abb. 212, 215).

Auch in den Ovid-Illustrationen ist der Baum ein zentrales Motiv. Sicherlich ist seine mittige oder an den Rand gesetzte Postierung in den Gemälden und Grafiken diesen Vorbildern entnommen. Eine Orientierung an Salomon ist in einigen Werken der Episode 9 zu erkennen, die Jupiter am Baum lehnd zeigen, während er sich mit Juno unterhält (z. B. Abb. 125, 127, 128). Ebenfalls ist Salomons Einfluss hinsichtlich der Baumgestaltung auch in Werken, die das Flötenspiel zeigen, sichtbar (z. B. Abb. 213, 233, 296). In den Illustrationen ist die Kombination junger und alter Äste an einem Baum nicht zu finden. Die Illustratoren sind auf derartige Details, die auf den weiteren Verlauf hindeuten, nicht angewiesen, denn der Betrachter der Illustrationen liest den Text und wird so über den Gesamtkontext unterrichtet.

3.3.1.2. Landschaftstypen³⁹⁰

Bereits in den Ovid-Illustrationen spielt die Gestaltung der Landschaft eine Rolle. Meistens steht dort allerdings ihre strukturierende und dekorative Funktion an erster Stelle, in einigen Illustrationen betont die Landschaft die Atmosphäre. Nur selten werden verschiedene Landschaftstypen dargestellt.

Für die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken lassen sich verschiedene Landschaftstypen unterscheiden: Die Figuren des Mythos' agieren entweder in einer Waldlandschaft, in

390 Die Untersuchungen basieren auf Werken, die sowohl Figur und Landschaft gleichrangig behandeln als auch der Landschaft mehr Aufmerksamkeit schenken.

Tabelle 5 listet die Landschaftstypen auf, ordnet ihnen die Werke zu und unterteilt sie gleichzeitig nach Ländern.

einer weiten, südlichen Umgebung, in einer Fels-, Fluss- oder Weidelandschaft oder in einem heimischen Ambiente.³⁹¹

Die Waldlandschaft

Am häufigsten platzieren die Künstler die Figuren in eine Waldlandschaft. Merkur und Argus sind entweder in ein Dickicht aus Büschen und Bäumen gesetzt (Abb. 225, 248) oder agieren am Rand eines Waldes (Abb. 171, 177, 359).

Nur in den Werken, die Jupiter, Io und Juno (Episode 2, 3, 8) zeigen, erfährt diese Darstellungsweise durch den Text Ovids ihre Bestätigung (Abb. 108, 109, 111, 112, 137). Diese beschriebenen Szenen finden in den *Metamorphosen* im Gegensatz zu allen anderen tatsächlich im Wald statt.

Der Wald kann, auch durch das Abschirmen von der Außenwelt, dazu beitragen, bedrohliche Situationen zu verdeutlichen. Etwa ein Drittel der Werke setzt eine dieser Szenen, die Jupiter Io verfolgend zeigt (Episode 2, 3) oder auch die des Schwertzückens und Schwertschwingens (Episode 19 und 20) in oder an den Rand eines Waldes. Bereits in den Ovid-Illustrationen Salomons und Baur's verursacht der Wald eine ähnliche Atmosphäre (Abb. 15, 39).³⁹²

Gleichzeitig kann der Wald als Grenze zwischen dem Bekanntem und der Fremde³⁹³ fungieren und ist so auf Argus zu beziehen, der sich mit Merkurs Flötenspiel auf etwas einlässt, das ihm nicht vertraut ist.

Der schattige, kühle Wald wird ebenfalls als ein beliebtes Motiv in der pastoralen Thematik verwendet. Die Hälfte aller Werke, die eine Waldlandschaft darstellen, zeigen Episoden, die an eine Hirtenszene erinnern (Episoden 9, 15 oder 16).

Die Darstellung dieses Landschaftstypus bezieht sich nicht immer auf den Inhalt der Geschichte. Häufig richten sich die Künstler nach dem Stil der Zeit und dem allgemeinen Geschmack. So sind die zahlreichen Darstellungen der Waldlandschaft in nieder-

391 In einigen Werken kommen mehrere Landschaftstypen vor (z. B. kann die südliche Landschaft kombiniert mit Ausläufern eines Waldes dargestellt werden), die dann dem Typus zugeordnet wird, der dominiert.

392 Vgl. Kap. 2.2.2.5., S. 77-78.

393 Vgl. LURKER 1991, S. 811.

ländischen Werken von Anfang des 17. Jahrhunderts durch Arbeiten Gillis van Coninxloos beeinflusst, die häufig üppig wuchernde Waldlandschaften zeigen.³⁹⁴

Weide-, Fels- und Flusslandschaft

Einige Künstler setzen die Figuren des Merkur- und Argus-Mythos' in eine leicht hügelige Weidelandschaft mit vereinzelt Baumbestand und weiterem Vieh im Hintergrund (Abb. 176, 185, 191, 239). Mit dieser Darstellung der Landschaft betonen die Künstler die Hirtenatmosphäre in den von ihnen gewählten Episoden 10, 15 und 16.

Die Fluss- und Felslandschaft bildet das Ambiente für weitere Merkur- und Argus-Darstellungen (Abb. 184, 201, 277, 318).

Nur zwei Künstler, die die Figuren in eine Flusslandschaft setzen, nehmen damit Bezug auf die Geschichte Ovids, der die folgenden Szenen ebenfalls am Fluss spielen lässt. In Jordaens' Grafik stellt Jupiter Io am Fluss Inachus nach, und Van Uytenbroeck zeigt die Kuh umringt von ihren Schwestern am Ufer des Stromes (Abb. 113, 162). Die übrigen Künstler, wie zum Beispiel Rosa (Abb. 201), stellen auch das Flötenspiel am Wasser dar. Hier kann die Flusslandschaft erneut im Zusammenhang mit der beliebten pastoralen Tradition stehen.

Die Episoden, die die Künstler in eine Felslandschaft setzen, stammen aus allen Bereichen des Mythos'. Verschiedene Mythen berichten zum Beispiel von der Geburt des Mithras aus einem Fels.³⁹⁵ In Übertragung auf den Merkur- und Argus-Mythos könnte die Platzierung der Figuren vor einer felsigen Landschaft auf das künftige, neu wiedergeborene Leben Ios hindeuten (Abb. 318). Wie im Zusammenhang mit dem Gemälde Dietrichs bereits erwähnt, verdeutlicht die felsige Landschaft in einigen Darstellungen ebenfalls die beängstigende Atmosphäre der Werke.

Heimische Landschaft

Nur wenige Künstler integrieren heimische oder genreartige Aspekte in ihre Landschaftsdarstellung. So zeigen Wtewael, Bloemaert und Uytenbroeck eine Windmühle im Hintergrund (Abb. 224, 249, 306). Mola lässt ein italienisches Dorf in der Ferne er-

394 Vgl. HELD/SCHNEIDER 1998, S. 127-128.

395 Vgl. LURKER 1991, S. 705.

kennen, und Iriarte zeigt im Hintergrund eine Hütte mit einer genreartigen Szene und einer großen Anzahl an Figuren (Abb. 198, 233).³⁹⁶ Diese Details sind eine Hilfe für den Betrachter, sich mit der dargestellten Szene zu identifizieren. Gerade für die Nördlichen Niederlande, in denen der Mythos eine besondere Rolle spielt und direkt mit der Situation des Landes in Verbindung gebracht wird³⁹⁷, ist dieses Detail von Bedeutung (Vgl. Tabelle 5).

Südliche Landschaften

Niederländer wie Breenbergh, Moeyaert oder Mulier, die aus Studienzwecken nach Italien reisen oder dort leben und von Bril, Elsheimer und Cornelis van Poelenburgh (1593-1667) beeinflusst sind³⁹⁸, schaffen unter diesem Einfluss südlich anmutende Umgebungen als Ambiente für die Geschichte von Merkur und Argus (z. B. Abb. 182, 211, 252, 291). In diese leicht hügeligen, von Licht durchfluteten Landschaften, die teilweise mit antiken Ruinen ausgestattet sind, setzen die Künstler erneut hauptsächlich Szenen mit pastoraler Thematik (Episode 9, 15 und 16).

Claude nimmt in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein. Er schafft in Rom den Typus der klassischen Landschaft.³⁹⁹ Dabei setzt er den Mythos in die südlich gestaltete und mit klassischer Architektur ausgestattete Umgebung (z. B. Abb. 144, 159, 207). Mit Themen aus den *Metamorphosen* verfolgt Claude den Zweck, seinen Landschaftsbildern den Rang von Historien zu verleihen, die in der akademischen Wertschätzung an erster Stelle liegen.⁴⁰⁰ Somit scheinen seine Merkur- und Argus-Figuren nur wenig bedeutsame Staffage zu sein. Gleichzeitig bezieht er sich vor allem mit dem Darstellen des Flötenspiels und der Charakterisierung Merkurs, Argus' und Junos als Hirten, die von Weidevieh umgeben sind, auf die pastorale Tradition, der er sehr verbunden ist (Abb. 139, 144, 158). Claude reflektiert das Werk des Dichters Sannazaro in seinen Kompositionen.⁴⁰¹ Dementsprechend wählt Claude für seine Darstellungen des Merkur- und Ar-

396 Vgl. Kap. 3.2.2.6., S. 155.

397 Vgl. Kap. 3.5.2.1., S. 201-204.

398 Vgl. STECHOW 1966, S. 147-166.

399 Vgl. SCHNEIDER 1999, S. 131.

400 Vgl. ebenda, S. 133.

401 Vgl. ebenda, S. 136

gus-Mythos' mit den Episoden 8, 10, 15 und 16 nur Momente, die in die pastorale Tradition passen. Dies ist hauptsächlich während seiner frühen Schaffensphase zu erkennen, in der er versucht, Ovids Fabeln in diese Tradition zu integrieren.⁴⁰²

Die Landschaft trägt in einigen Werken dazu bei, die jeweilige Episode des Mythos' zu charakterisieren. Dabei steht die pastorale Atmosphäre des Mythos' an erster Stelle. Die Künstler setzen die Szenen in die beschriebenen Landschaftstypen, die dazu beitragen, dieses Ambiente zu schaffen. In anderen Werken differenzieren die Künstler in ihrer Darstellungsweise und deuten mit kleinen Details, wie dem Baum und der Waldlandschaft, auf den weiteren Verlauf der Geschichte hin. Gleichzeitig schaffen sie auf diese Weise eine bedrohliche Atmosphäre. Diese kleinen Details sind auf keine Episode beschränkt, sie sind nahezu in allen Darstellungen verschiedenster Zeitpunkte zu finden.

Die Landschaftsgestaltung ist nicht immer mit dem Inhalt des Mythos' in Verbindung zu bringen. Die Künstler nehmen ebenfalls Bezug auf bestimmte künstlerische Strömungen. Dabei kommt es vor, dass einige Künstler wie Bril, Rosa oder Waterloo (Abb. 197, 212, 260) die Figurengruppen häufig als Staffage in die Landschaft setzen.

Oftmals schafft die Landschaft die Bühne, indem sie die Szene im Vorder- oder Mittelgrund und rechts und links begrenzt (z. B. Claudes Werke, 182, 249, OA 5 u. a.). Eine untergliedernde Funktion, wie sie in den frühen, narrativen Ovid-Illustrationen vorkommt, ist kaum zu vermerken. Dies hängt damit zusammen, dass nur selten zwei oder mehrere Szenen in einem Werk abgebildet sind. Nur der Baum fungiert in einigen Arbeiten als ein die Komposition unterteilendes Element.

Die meisten der vorab genannten Werke der unterschiedlichen Gruppen stammen von nordniederländischen Künstlern (Vgl. Tabelle 5). Dies hängt zum einen damit zusammen, dass generell die meisten Merkur- und Argus-Darstellungen in den Niederlanden entstehen, zum anderen aber auch mit der Tatsache, dass sich dort die Gattung der Landschaftsmalerei einer besonderen Beliebtheit erfreut.⁴⁰³ Die grausamen Momente des Mythos' werden selten abgebildet, am häufigsten wird die Szene des Flötenspiels

402 Vgl. PACE 2002, S. 150.

403 Vgl. HELD/SCHNEIDER 1998, S. 126-127.

dargestellt. In einer Zeit, in der das pastorale Hirtenbild sehr beliebt ist, eignet sich diese Episode besonders, um in einem Landschaftsgemälde platziert zu werden.

3.3.2. Rolle und Bedeutung der Tiere

In der Geschichte über Merkur und Argus lässt Ovid die zur Kuh verwandelte Io und die Ziegenherde, die Merkur vor sich her treibt, auftreten. Auch der Adler und der Pfau zählen als Attribute Jupiters und Junos zu den Tieren, die der Mythos vorgibt. Diese Tiere sind von denen zu unterscheiden, die in der Geschichte nicht erwähnt werden, die nur als schmückendes Beiwerk dienen oder möglicherweise eine tiefere Bedeutung haben. Dazu gehören weitere Kühe, Pferde, Schafe und Hunde.

3.3.2.1. Der Stellenwert der Tiere

Das Tier als „Komparse“

Jordaens ist bekannt für seine Vorliebe, Tiere darzustellen. Dies gilt vor allem für Kühe.⁴⁰⁴ Von seinen etlichen Darstellungen zur Merkur- und Argus-Geschichte sind viele mit unterschiedlichen Tieren bereichert. Grasende Schafe, dem Geschehen zugewandte Kühe in verschiedenen Ansichten, eine abwartende Ziege und ein schlafender bzw. bellender Hund umringen die beiden Hauptpersonen, die in zwei Pendants dargestellt sind (Abb. 258, 324). Ein weiteres Werk, das das Gespräch zwischen Merkur und Argus zeigt, bildet weitere Kühe, einen Hund und einige Pferde in verschiedenen Ansichten ab (Abb. 171). In zwei anderen Gemälden konzentriert er sich hauptsächlich auf die Darstellung von Kühen, die von vorn, von hinten und von der Seite gezeigt werden (Abb. 283, 323). Durch das häufige Abbilden der Tiere aus verschiedenen Blickwinkeln wird deutlich, dass der Künstler Tierstudien betrieben hat. Es sind von ihm einige Zeichnungen und eine Ölskizze von Kühen erhalten (Abb. 387). De Jongh mutmaßt, die Geschichte der Io übe eine solch große Anziehungskraft auf Jordaens aus, weil er so gerne Kühe male.⁴⁰⁵

Hendrick ten Oever (1639-1716) gehört zu den wenigen Künstlern, die die weiße und gleichzeitig hell erleuchtete Kuh ins Zentrum der Komposition setzen (Abb. 253). Die

404 Vgl. HULST 1982, S. 106.

405 Vgl. JONGH 1993, S. 16.

beiden Hauptpersonen sitzen mit einem Hund am Rand im Halbschatten. Hinter Io schauen, ähnlich wie in Jordaens' Werk (Abb. 283), weitere Kühe hervor. Sluijter schreibt im Zusammenhang mit diesem Gemälde, das Thema von Merkur und Argus werde von einigen Künstlern nur aufgegriffen, um ein Tierstück zu fertigen.⁴⁰⁶

Auch Van de Velde und De Hondecoeter, die sich ebenfalls als Tiermaler einen Namen gemacht haben⁴⁰⁷, messen den Tieren auf ihren Gemälden eine hohe Bedeutung bei (Abb. 187, 280, 304).

Einige Künstler dagegen bilden die zur Kuh verwandelte Io gar nicht ab, und andere setzen sie dezent in den Hintergrund.

Das Tier als Komplettierung der Hirtenszene

Berchem fertigt überwiegend italienische Hirtenlandschaften, die sich durch Staffagefiguren auszeichnen. Darunter befinden sich Reisende, Eseltreiber, Kühe, Schafe und Hunde. Mit seinen Staffagefiguren stattet er auch Landschaften anderer Künstler aus.⁴⁰⁸

In dem Gemälde „Juno schmückt den Schweif ihres Pfaus mit Argusaugen“ fügt Berchem der Haupthandlung Kühe, Schafe und Ziegen hinzu (Abb. 344). In einer anderen Darstellung kommt der Charakter einer Hirtenlandschaft noch stärker zum Ausdruck (Abb. 141). Dort übergibt Juno Argus die Kuh vor einer weiten Landschaft. Umringt werden die beiden von weiteren Kühen, Schafen und Hirten mit ihren Herden. Bei Berchem dienen die Tierdarstellungen dem Zweck, eine pastorale Atmosphäre zu schaffen und die Komposition zu komplettieren.

In diesem Kontext sind auch die Werke Van Uytenbroecks zu betrachten (z. B. Abb. 183). Sluijter vermutet, er gebe der Geschichte Ios häufig den Vorzug, weil sie für seine Gemälde mit pastoraler Landschaft und Vieh Anleitung biete.⁴⁰⁹

Mulier d. J. wird seinem Ruf, ein Maler italienischer Landschaften mit Hirten, Herden und Kastellen im Hintergrund zu sein⁴¹⁰, auch im Hinblick auf seine Merkur- und Ar-

406 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 108.

407 Vgl. BERNDT 1969, Bd. 2 und 3.

408 Vgl. ebenda, Bd. 1.

409 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 66.

410 Vgl. BERNDT 1969, Bd. 2.

gus-Werke gerecht. Dort stellt er zum Beispiel im Hintergrund eine Pferdeherde dar (Abb. 182).

Das Tier als schmückendes Beiwerk

Das Gemälde des neapolitanischen Künstlers Solimena hat hinsichtlich der Tierdarstellung mit den bereits vorgestellten nichts gemeinsam (Abb. 151). Die Personen nehmen den größten Teil des Werkes ein. An der rechten Seite und in der Mitte lugen Schafe und eine Ziege durch die Lücken hervor. In der Mitte hat sich ein Hund eingerollt. Im linken Vordergrund wird Io von hinten gezeigt und schaut dem Geschehen zwischen Juno, Argus und Iris zu. Die unterschiedlichen Tiere nehmen durch diese Art der Platzierung am Geschehen teil und lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Haupthandlung.

Auch in De Muras Werken spielen die Tiere keine Hauptrolle. Allerdings komplettieren Schafe, Ziegen, ein Hund und Io die Kompositionen in Form eines Dreiecks und sind somit erneut in die Handlung eingebunden (Abb. 152, 153).

Viele Künstler beschränken sich nur auf die Darstellung Ios, in anderen Werken treten Tiere vereinzelt auf, andere verzichten auf die Tierdarstellung.

Es ist auffällig, dass besonders in Werken, die Episode 8, 15, 16 und 19 darstellen, verstärkt weitere Tiere neben den von Ovid beschriebenen abgebildet werden. Diese Episoden werden inhaltlich mit einer Hirtenszene in Verbindung gebracht, in die sich die Tierdarstellungen integrieren lassen. In späteren Momenten der Geschichte wählen die Künstler diese nur noch vereinzelt, in zeitlich früheren Szenen kommen Tierdarstellungen nicht vor. Dort sind nur Tiere zu finden, die als Attribute beigefügt werden (z. B. Abb. 110).

Je mehr Aufmerksamkeit der Landschaft geschenkt wird, desto wichtiger sind auch die Tiere. In den Nördlichen Niederlanden findet man die Werke mit den zahlreichsten Tierdarstellungen. Dies ist damit zu begründen, dass dort generell die Landschaftsmalerei und speziell das pastorale Landschaftsbild besonders gepflegt wird. Unter diesen Tieren ist die Kuh das beliebteste, denn diese hat in den Niederlanden eine besondere Rolle inne, wie sich im nächsten Kapitel herausstellen wird.

3.3.2.2. Die Bedeutung der Tiere

Die Kuh oder der Stier ist Symbol der Fruchtbarkeit und Stärke und wird in den Niederlanden häufig als Allegorie für die Landwirtschaft verwendet.⁴¹¹ Dies ist wahrscheinlich auch der Grund, weshalb viele nordniederländische Künstler ihre Merkur- und Argus-Darstellung mit einer Kuhherde komplettieren.

Der Hund bewacht in Europa Haus, Hof und Vieh, schützt und treibt das Weidevieh. Er gilt als Symbol der Wachsamkeit und der Treue.⁴¹² Weiterhin vermögen Hunde den Tod anzukündigen. Ebenfalls werden sie als Tiere der Schwelle zwischen dem Diesseits und Jenseits bezeichnet.⁴¹³ Beide Deutungen sind auf den Merkur- und Argus-Mythos zu übertragen. Der Hund tritt nur dann auf, wenn Argus dargestellt ist, demzufolge kann er als Todesbote verstanden werden. Primär ist er allerdings als zusätzlicher Bewacher Ios zu deuten. In vielen Darstellungen ist er Argus zugeordnet: In dem Gemälde Jean B. M. Pierres (1713-1789) schlafen Argus und der Hund in ähnlicher Haltung (Abb. 278). Jordans zeigt ihn angriffslustig und bellend (Abb. 189). In Cantarinis Werk lauschen Argus und der Hund aufmerksam dem Flötenspiel Merkurs (Abb. 199). Van Campen stellt mehrere Hunde dar und ordnet dem schlummernden Argus einen schlafenden und dem flötenden Merkur einen wachsamem Vierbeiner zu (Abb. 264). In anderen Werken ist der Hund anscheinend teilnahmslos neben die Hauptpersonen gesetzt (Abb. 286).

Schafe, insbesondere der Widder, symbolisieren Fruchtbarkeit und Stärke und treten im 17. Jahrhundert auch als Allegorie für die Blüte der holländischen Viehwirtschaft auf.⁴¹⁴ Häufig sind Schafe in nordniederländischen Gemälden dargestellt. Dass sie als Symbol für die Auferstehung und damit möglicherweise der nahenden Freiheit Ios gelten, ist unwahrscheinlich. Primär fungiert das Schaf in der Herde als ein Element, das die Hirtenatmosphäre verdeutlicht.

Die Ziegen sind zwar durch Ovids Text vorgegeben, werden in einigen Werken allerdings besonders hervorgehoben, sodass eine tiefere Bedeutung vermutet werden kann.

411 Vgl. DITTRICH 2004, S. 398.

412 Vgl. ebenda, S. 226-227.

413 Vgl. LURKER 1991, S. 329-330.

414 Vgl. DITTRICH 2004, S. 428.

Dies trifft vor allem auf die Gemälde Molas (Abb. 198, 247) und die Werke Van Uyttenbroecks (Abb. 145, 146, 156, 194, 256) zu. Der Ziegenbock gilt seit der Antike als Symbol der Lust und der Fruchtbarkeit.⁴¹⁵ Im Zusammenhang mit der Merkur- und Argus-Geschichte mag er auf die Vorgeschichte von Jupiter und Io oder auf die Geburt Epaphus', dem Sohn Jupiters und Ios, verweisen. Allerdings wird der Ziegenbock in den Werken, die diese Episode darstellen, nicht gezeigt. Erst mit dem Erscheinen Argus' treten die Ziegen auf, sodass auch ihre Darstellung in erster Linie nur mit dem Hirtenambiente zu erklären ist.

Die Darstellung des Pferdes erfolgt in den Werken im Vergleich zu den übrigen Tieren selten. Nur Ossenbeck, Jordaens und Mulier d. J. stellen es dar (Abb. 169, 171, 181, 182, 189). Das Pferd kann für den nahenden Tod stehen⁴¹⁶ und in diesem Mythos somit auf Argus' Schicksal verweisen. Weiter gilt es auch als Symbol der Leidenschaft und spielt vielleicht auf Jupiters Liebe zu Io an. Ob die Künstler diese Deutungen im Sinn haben, bleibt dahingestellt. Primär ist das Abbilden des Pferdes mit dem Interesse für Tierdarstellungen zu begründen.

Kühe, Schafe und Hunde sind Tiere, die in Form von Allegorien der Fruchtbarkeit und Wachsamkeit einen tieferen Sinn für den Merkur- und Argus-Mythos haben können. Ob diese vorgestellten Interpretationen der Tiere in Bezug auf die Merkur- und Argus-Geschichte zutreffen und von den Künstlern gewollt sind, ist nicht zu klären. Es ist ebenfalls möglich, dass die Darstellungen dieser Tiere gleichzeitig zur Verdeutlichung der Hirtenatmosphäre dienen. Schon in den Ovid-Illustrationen sind Kühe, Ziegen und Schafe dargestellt. Andere Künstler haben primär das Interesse, Tiere ihrer Wahl darzustellen und nutzen den Mythos dazu, dies zu realisieren ohne mit der Tierdarstellung auf die Geschichte Bezug zu nehmen.

415 Vgl. ebenda, S. 572.

416 Vgl. LURKER 1991, S. 567.

Resümee

Die Künstler der Merkur- und Argus-Darstellungen legen auf das Ambiente, in das sie die Figuren setzen, großen Wert.

Meist entsteht die Gestaltung des Umfeldes vor dem Hintergrund, eine pastorale Atmosphäre zu schaffen. Dies gilt sowohl für die Landschaft als auch für die Auswahl der Tiere. Die Landschaft schafft oft die Bühne für die Szenen, der Baum setzt strukturierende Akzente.

Allerdings lässt sich auch an einigen Beispielen erkennen, dass die Künstler durchaus darauf bedacht sind, in entsprechenden Werken mit der Waldlandschaft bedrohliche Stimmungen wiederzugeben, durch die Gestaltung des Baumes auf den weiteren Verlauf des Mythos' hinzuweisen und durch die Darstellung der Kuh, des Schafes und des Hundes besondere Akzente zu setzen.

Während in den Ovid-Illustrationen die Landschaft und die einzelne Baumgestaltung nur zum Teil charakterisierend ist, nutzen die Künstler der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken diese Gestaltungsmöglichkeit häufiger, um Stimmungen und Andeutungen auf den weiteren Verlauf des Mythos' zu präsentieren.

3.4. Die Meisterwerke - Herausragende Darstellungen

In diesem Kapitel gilt die Aufmerksamkeit einigen herausragenden Merkur- und Argus-Darstellungen.

Die hier vorzustellenden Gemälde und Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts zeichnen sich aufgrund des gewählten Moments, der Figurenkonzeption, der Atmosphäre oder des Formats aus. Gleichmaßen gilt die Aufmerksamkeit den Darstellungen, die häufig kopiert werden und demzufolge sehr beliebt sind. Auf diese Weise werden Werke betrachtet, die in vorangegangenen Kapiteln aufgrund der abgesteckten Themenkomplexe nur wenig oder keine Erwähnung fanden.

Im 17. Jahrhundert entsteht die Mehrzahl der Merkur- und Argus-Darstellungen. Demzufolge stammen die meisten der vorzustellenden Arbeiten aus dieser Epoche (Kapitel 3.4.1), das 18. Jahrhundert wird mit zwei Werken vorgestellt (Kapitel 3.4.2.).

3.4.1. Das dominierende 17. Jahrhundert

3.4.1.1. Jacob Jordaens spannende und tierreiche Komposition

Jacob Jordaens ist der Künstler, der den Mythos am häufigsten abbildet. Dafür wählt er verschiedene Episoden.⁴¹⁷

Das zu beschreibende Gemälde „Merkur und Argus“ bildet in diesem Kapitel eine Ausnahme (Abb. 283). Es handelt sich um eine im Vergleich zu anderen Werken ungewöhnliche Komposition. Gleichzeitig gilt die Arbeit als Beispiel für eines der meist kopierten Werke unter den Merkur- und Argus-Darstellungen. Das Gemälde, das Anfang der 20er Jahre des 17. Jahrhunderts entsteht, zeichnet sich durch die gegensätzliche Darstellung der beiden Hauptpersonen und die angespannte Atmosphäre aus. Zugleich bildet Jordaens mehrere großformatig dargestellte Kühe in verschiedenen Ansichten im Hintergrund ab. Im Vordergrund zeigt der Künstler den bereits eingeschlafenen Argus und Merkur, der sein Schwert zieht (Episode 19).

Die Komposition erstreckt sich auf einer großen, fast quadratischen Leinwand mit den Ausmaßen von 202 x 241 cm. Beide großformatig dargestellten Hauptpersonen nehmen

417 Vgl. Abb. 113, 138, 157, 163, 171, 173, 181, 189, 193, 217, 258, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 300, 323, 324, 325, 346, OA 4.

den Vordergrund ein. Der junge, muskulöse Merkur sitzt im linken Bereich am Boden und dreht seinen Körper nach rechts. Er packt mit beiden Händen das Schwert, das sich unter seinem Bein befindet, und hat das andere Bein sprunghaft angezogen. Seine Aufmerksamkeit gilt dem höher platzierten schlafenden Argus, den er mit leicht geöffnetem Mund wachsam beobachtet. Die Flöte liegt neben ihm im Gras. Auf die Darstellung weiterer Attribute wird verzichtet. Nur ein Hirtenhut und ein Umhang bekleiden ihn. Der alte, bärtige Argus sitzt auf einem Felsen. Auf seinen Hirtenstab gestützt, ist er in sich zusammengesunken, und ein Umhang verhüllt seine Oberschenkel. Hinter den beiden Hauptpersonen sind fünf Kühe angeordnet, von denen sich Io hinter Argus befindet und an ihrem weißen Fell zu erkennen ist. Ein rechts sitzender Hund ergänzt die Komposition. Kleine Pflanzen links und rechts sowie ein Baum im Mittelgrund umgeben die Figuren. Im linken fernen Hintergrund deutet Jordaens eine Landschaft an.

Zwei Dreiecke bestimmen die Komposition. Die untere Spitze des ersten Dreiecks bilden die linken Füße beider Figuren, oben findet es in den Kühen den geraden Abschluss. Personen und Tiere werden auf diese Weise zu einer Einheit zusammengefasst. Gleichzeitig wirken die Tiere durch diese Anordnung sehr dominant und, auch aufgrund der extremen Unter- und Nahsicht, ein wenig bedrohlich. Das Argushaupt bildet in dem zweiten Dreieck den höchsten Punkt.⁴¹⁸ Von dort führt eine Linie fast senkrecht zum Hund, die andere auf Merkurs linken Arm. Somit verweist Jordaens auf den Götterboten, der gerade das Schwert zieht. Diese zwei Dreiecke, die sich überlappen, lenken den Blick des Betrachters auf die Mitte des Gemäldes und damit auch auf das Gesicht Merkurs, der Argus nicht aus den Augen lässt. Durch diese kompakte Einheit der Figuren und die Führung des Betrachters auf Schwert und das Gesicht Merkurs entsteht eine spannungsgeladene Komposition, in die der Betrachter sich hineinversetzen kann.

Bemerkenswert ist der hell ausgeleuchtete Körper Merkurs, der die Aufmerksamkeit auf ihn und damit auf seine nahende Handlung lenkt. Argus dagegen ist in gedämpften Tönen dargestellt. Dies kann als ein Hinweis auf die positive Rolle des Götterboten und die negative Rolle des Wächters verstanden werden.

418 Diese Konstellation mit einem niedrig platzierten Merkur und einem höher positionierten Argus kommt selten vor (Vgl. Kap. 3.1.4., Episode 16: S. 107, Episode 19: S. 112.).

Beide Hauptpersonen werden auf unterschiedliche Weise charakterisiert. Jordaens präsentiert Merkur als jungen, kräftigen Schäfer, der seinen geflügelten Hut gegen einen gewöhnlichen Hut eingetauscht hat. Argus ist nicht der Riese mit den hundert Augen, sondern ein altersschwacher, gebrechlicher Greis. Der Götterbote befindet sich in einer angespannten gedrehten Haltung. Der Wächter ist in einer ruhigen und entspannten Position leicht nach vorn gefallen. Van Eldere behauptet, Argus sei in keinem anderen Werk derart wehrlos abgebildet, es wäre so, als wolle Jordaens beim Zuschauer Mitleid für diese Figur erwecken.⁴¹⁹ Damit hat Van Eldere durchaus Recht: Der Betrachter ergreift Partei für den schutzlosen Wächter. Allerdings existieren Werke, in denen Argus in gleicher Weise charakterisiert ist.⁴²⁰

Obwohl Argus höher platziert ist, besteht aufgrund der oben aufgeführten Charakteristika des Werkes kein Zweifel daran, dass Merkur der Überlegene in dieser Situation ist.

Der Verzicht auf Flügelhut und Flügelschuhe mag auf die weite Verbreitung des Mythos' hindeuten. Die Nacktheit der Figuren und die Personenkonstellation lassen die Merkur- und Argus-Geschichte identifizierbar machen.

Jordaens kann sich an keiner bildlichen Quelle, die diesen Moment der Episode darstellt, orientieren, hat aber wahrscheinlich den Text des Florianus' zur Hand, der den Augenblick schildert.⁴²¹

Eine weitere Besonderheit dieses Gemäldes sind die in verschiedenen Ansichten dargestellten Kühe. Schon in diesem frühen Werk zeigt sich Jordaens Vorliebe, Tiere abzubilden.⁴²² Vor allem spielen Kühe in seinen Werken eine große Rolle.⁴²³ Speziell auf dieser Komposition nehmen sie, in unterschiedlichen Ansichten dargestellt, einen großen Raum ein. Das Werk wird als ungewöhnliche Kombination von Mythos und Tierstück bezeichnet.⁴²⁴

419 Vgl. ELDERE 1992, S. 112.

420 Vgl. Kap. 3.2.2.1., S. 137.

421 Vgl. Kap. 2.2.2.1., S. 61, Anm. 198.

422 Auch in anderen Merkur- und Argus-Darstellungen zeigt Jordaens eine Vielfalt von Tieren, vgl. Kap. 3.3.2.1., S. 173.

423 Vgl. ebenda.

424 Vgl. KAT KÖLN 1992, S. 335.

Die Komposition scheint andauernden Erfolg zu haben.⁴²⁵ Jordaens kopiert sie in seinem Spätwerk in einem kleineren Ausmaß (Abb. 284).⁴²⁶ Zum anderen übernimmt er die Figurenkonstellation für ein Werk aus dem Jahre 1646, setzt sie allerdings in eine großzügig gestaltete Landschaft (Abb. 286). Dieses Gemälde wird von zwei weiteren Künstlern kopiert und von Schelte à Bolswert 1646 in Kupfer gestochen (Abb. 287-289). Des Weiteren existiert eine Zeichnung des Künstlers mit der gleichen Komposition (Abb. 285). Sluijter merkt an, Jordaens Komposition finde sowohl innerhalb als auch außerhalb der Rembrandt-Schule Anklang. Sowohl Bol als auch Van de Velde orientieren sich bezüglich ihrer Merkur- und Argus-Gemälde (Abb. 279, 280) an dem Stich Schelte à Bolswerts.⁴²⁷ Watteau stellt in seinem Gemälde „Enseigne de Gersaint“ aus dem Jahr 1720 das Werk von 1646 an der rechten Wand des Raumes dar (Abb. 388).⁴²⁸ Folglich muss sich das Werk zu der Zeit in Paris bei dem Kunsthändler Edme François Gersaint (1694-1750) befunden haben. Auch die Bildhauer des 18. Jahrhunderts lassen sich von der Haltung Merkurs inspirieren. So ist es möglich, dass sich Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) bei Fertigung seiner Merkurskulptur von 1744⁴²⁹ an Jordaens' Götterboten orientiert.⁴³⁰ Vielleicht hat er das Gemälde bei Gersaint oder bei seinem späteren Besitzer betrachten können und sich davon inspirieren lassen.

Den Reiz und den Erfolg dieses Gemäldes macht im Vergleich zu den übrigen Werken des Kataloges die ungewöhnliche und spannende Darstellung aus. Die besondere Komposition und die gegensätzliche Charakterisierung der Figuren lassen den Betrachter emotional am Geschehen teilhaben. Die Attraktivität dieses Werkes wird ebenfalls durch die detaillierte Tierdarstellung im Hintergrund bestimmt. Jordaens vereint somit in seinem Werk mehrere Interessensgebiete eines Malers.

425 Vgl. ELDERE 1992, S. 135.

426 Vgl. SOTHEBY'S 1989, Kat. Nr. 52. Van Eldere benennt eine weitere Kopie dieses Werkes mit einer Datierung von 1647 (Vgl. ELDERE 1992, S. 135, Anm. 152.).

427 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 107-108.

428 Vgl. LEVEY 1964, S. 462, Abb. S. 460, Nr. 29.

429 Vgl. ebenda, Abb. 30.

430 Vgl. ebenda, S. 462-463.

3.4.1.2. Peter Paul Rubens emotionale Dramatik

Das Gemälde „Merkur und Argus“ Peter Paul Rubens' entsteht im Zusammenhang mit der Ausschmückung des Jagdschlusses Torre de la Parada Philipps IV (Abb. 322). von 1636/38. Es zeigt das Schwertschwingen Merkurs (Episode 20) und zeichnet sich durch die Dramatik des Augenblicks aus.

Rubens konzentriert sich in diesem Werk mit den Ausmaßen 179 x 297 cm auf die Hauptpersonen, die großformatig im Vordergrund dargestellt sind. Der junge Merkur dreht dem Betrachter den Rücken zu und hat im leichten Ausfallschritt das Schwert zum Schlag erhoben. Der andere Arm schwingt nach hinten und hält in der Hand noch die Flöte. Bekleidet ist der Götterbote mit einem Hirtenhut, nur ein Tuch schwingt um seine Hüften, und mit weiteren Attributen ist er nicht ausgestattet. Argus lehnt sitzend an einem Baum, ist zur Seite gefallen und stützt sich mit seinem Unterarm ab. Im Gegensatz zum Werk Jordaens' wird er hier als muskulöser, älterer Mann charakterisiert. Io steht schräg hinter Merkur und wendet sich dem Geschehen zu. Rubens setzt die Szene in eine Landschaft mit Bach, Bäumen und Büschen, die rechts einen weiten Ausblick freigibt.

Der dargestellte Moment der Geschichte, die daraus resultierende Komposition in Form eines Dreiecks, deren höchster Punkt das Schwert bildet, und die alleinige Konzentration auf die mythologischen Figuren sind die wesentlichen Komponenten, die diese dramatische Atmosphäre schaffen.

Auch kleinere Details spielen eine Rolle. Merkur hält die Flöte noch in der Hand, während er bereits das Schwert schwingt. Der Betrachter hat so den Eindruck, Merkur habe sein Flötenspiel gerade beendet und müsse seine Tat schnell durchführen. Auch der gedrehte und angespannte Körper des Götterboten, der dem Betrachter den Bildeinstieg liefert und eine „Leserichtung“ von links nach rechts vorgibt, verstärkt die angespannte Stimmung. Diese dynamische Bewegung Merkurs wird durch die hinter ihm weilende Kuh verstärkt. Durch Gewichtsverlagerung auf die Vorderhufe senkt sich ihr Körper und bildet eine nach unten verlaufende Linie, die mit Merkur korrespondiert. Ihre Kopfdrehung in Richtung Merkur lässt den Eindruck aufkommen, sie sei am Geschehen interessiert. Es scheint, als warte sie voller Ungeduld auf das nahende Ereignis, das ihr die Freiheit bringen wird. Der äußerliche Gegensatz beider Personen, der ein wichtiger Aspekt in dem bereits vorgestellten Werk Jordaens' war, ist auch hier vorhanden. Aller-

dings prägt ihn Rubens nicht derart stark aus, sodass die Figuren einander ebenbürtig erscheinen. Durch die zur Seite gefallene Haltung des Argus wird sein Hals für den nahenden Schlag durch Merkurs Schwert für den Betrachter deutlich erkennbar.

Auf die besondere Darstellung Ios ist bereits Svetlana Alpers eingegangen. Generell habe Rubens kein großes Interesse an den Verwandlungen selber, wenn er eine Metamorphose zeigt, so Alpers. Dennoch deuten die Gesichtszüge und Posen der Verwandelten, wie die Kuh im vorliegenden Merkur- und Argus-Gemälde, darauf hin, dass sie menschliche Gefühle haben und mit menschlichen Impulsen agieren.⁴³¹ Alpers bezeichnet Io in diesem Werk treffend als dritten Hauptcharakter des Dramas.⁴³²

Rubens arbeitet mit Lichteffekten, die Merkur, Io und den Oberkörper Argus' stark beleuchten und somit die drei Hauptfiguren nochmals betonen.

Auch die Umgebung ist von Dramatik erfüllt. Die Vegetation im linken und rechten Bereich liegt im Schatten, der Himmel ist wolkenverhangen, nur im rechten Hintergrund erkennt man eine helle Lichtung. Ein Ast des mittig positionierten Baumes korrespondiert mit dem erhobenen Arm Merkurs.

Rubens schildert eine Szene des Mythos', die dem zeitgenössischen Publikum durch die Verbreitung der Ovid-Illustrationen geläufig ist. Dies mag auch der Grund sein, dass er auf die Darstellung von Attributen verzichtet. Simson schreibt, Rubens habe sich eine dieser Illustrationen über die „Plantinische Offizin“ seines Freundes Moretus bestellt, man wisse leider nicht, welche.⁴³³ Salomon, Tempesta und Van der Borcht sind die Künstler, deren Illustrationen in Antwerpen herausgegeben werden und die Rubens zu Gesicht bekommen haben kann.⁴³⁴ Alpers benennt neben Salomon und Tempesta als weitere Inspirationsquelle die Leipziger Stiche Micyllus' aus dem Jahr 1582. Salomon und Micyllus stellen jedoch Zeitpunkte nach dem Töten dar und sind demzufolge nicht mit dem Werk des Flamen zu vergleichen (Abb. 18, 26). Tempesta's Illustration (Abb. 34) und Rubens' Gemälde verbindet nur die besondere Erzählweise, die sich durch das

431 Vgl. ALPERS 1971, S. 161.

432 Vgl. ebenda, S. 236.

433 Vgl. SIMSON 1996, S.476.

434 Vgl. Sluijters Stammbaum zum Einfluss der Salomon Ovid-Illustrationen (Abb. 391).

Halten der Flöte in der einen Hand und das Töten bzw. Schwertschwingen mit der anderen manifestiert.⁴³⁵ Die einzigen Stiche, die den gleichen Moment zeigen, sind die Goltzius' und De Passes (Abb. 33, 37).⁴³⁶ Allerdings verbindet sie nur der gewählte Zeitpunkt, die Komposition der Darstellungen ist sehr unterschiedlich. Gemein ist den Illustrationen und dem Gemälde die dramatische Atmosphäre, die durch kleine Details verursacht wird, ebenso nimmt die Kuh Io in allen Werken am Geschehen teil.

Alpers ist der Ansicht, dass Rubens hinsichtlich der Merkur-Figur den „Borghese-Fechter“ rezipiere (Abb. 389).⁴³⁷ Der Künstler ist aufgrund seiner Italienaufenthalte mit den antiken Skulpturen vertraut, und eine Orientierung an dem Fechter ist aufgrund der Körperhaltung mit dem erhobenen Arm sehr wahrscheinlich.

Eine weitere signifikante Neuerung in den Behandlungen der ovidianischen Themen bei Rubens im Vergleich zu den Illustrationen sei nach Alpers das Weglassen der kleinen Hintergrundszenen. Auf diese Weise konzentrierte er sich auf die dramatische Hauptszene und versuche, die Geschichten eher anhand von Aktionen und Reaktionen zu präsentieren, als sie zu dokumentieren. Auf diese Weise begründet sie das Fehlen der Szene „Juno schmückt den Schweif ihres Pfaus mit Argusaugen“ in diesem Gemälde.⁴³⁸ Betrachtet man die Ovid-Illustrationen und das Werk des Rubens' isoliert, ist diese Aussage nachvollziehbar. Zieht man jedoch alle Merkur- und Argus-Werke dieses Kataloges heran, so wurde bereits in Kapitel 3.2.3. „Erzählstruktur: Die Macht des Konventionellen?“⁴³⁹ festgestellt, dass nur in den wenigsten Darstellungen Hintergrundszenen vorhanden sind. Die von Alpers als neu bezeichnete Abbildungsweise ist demzufolge in diesem erweiterten Kontext betrachtet durchaus üblich.

435 Vgl. Kap. 3.2.3.2., S. 160.

436 Es ist fraglich, ob Rubens die Stiche Goltzius' bekannt gewesen sind. Orgel behauptet, Crispine de Passe d. Ä. sei ein Freund Rubens' gewesen (Vgl. PASSE 1602, S. 1 (Anmerkungen)). Auf diese Weise könnte Rubens die Stiche Goltzius' in einer Kopie des De Passe rezipiert haben.

437 Vgl. ALPERS 1971, S. 236.

Der „Borghese-Fechter“ wird von Agasios, einem griechischen Bildhauer aus Ephesos, um 100 v. Chr. gefertigt. Zwischen 1605 und 1621 wird er in Antium gefunden und befindet sich bis 1808 im Besitz der Familie Borghese. Heute wird er im Louvre aufbewahrt.

438 Vgl. ALPERS 1971, S. 159.

439 Vgl. Kap. 3.2.3., S. 158-160.

Rubens schafft eine besondere Interpretation des Merkur- und Argus-Mythos', deren Schwerpunkt auf den Hauptpersonen liegt, die bewegt, dramatisch und emotional handeln. Zu diesen zählt auch Io, die mit menschlichen Gefühlen dargestellt wird. In keinem anderen Werk der Merkur- und Argus-Darstellungen werden diese Charakteristika derart miteinander kombiniert.

3.4.1.3. Rembrandts mythologische Szene in „Genremanier“

In den vierziger und fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts fertigt Rembrandt viele Radierungen und Zeichnungen mit mythologischen Themen.⁴⁴⁰ Unter ihnen befinden sich einige, die die Merkur- und Argus-Geschichte zeigen.⁴⁴¹

Die folgende Zeichnung mit den Ausmaßen 17,5 x 29,2 cm entsteht etwa zwischen 1647 und 1648 (Abb. 191). Sie zeichnet sich durch die alltägliche Atmosphäre, die an zwei Hirten denken lässt, und durch Mimik und Körperhaltung der Personen aus. Das Werk zeigt den selten abgebildeten Moment, der Merkur und Argus während des Gesprächs über die Flöte darstellt (Episode 16).

In der Mitte der Komposition sind Merkur und Argus nebeneinander auf einer Erhöhung am Rand eines Waldes platziert. Der Götterbote sitzt in entspannter Haltung auf seinen Stab gestützt und beobachtet Argus mit einem leichten Lächeln auf den Lippen. Nur der Flügelhut, der kaum als ein solcher zu erkennen ist, lässt auf seine Herkunft schließen. Der ältere Argus untersucht die Blockflöte, die er mit beiden Händen hält. In gerader Haltung und mit leicht hochgezogenen Augenbrauen prüft er das Blasinstrument. Beide Figuren tragen kittelartige Gewänder und Hosen. Links neben den beiden Hauptpersonen liegt Io, weitere Kühe und Ziegen sind im Hintergrund in der angedeuteten hügeligen Weidelandschaft erkennbar.

Rembrandt gestaltet eine ausgeglichene Komposition in Form eines Dreiecks, deren höchster Punkt der Hirtenstab Argus' einnimmt. Dabei gilt das Hauptinteresse den beiden mythologischen Figuren Merkur und Argus, die auf dem Blatt ins Zentrum gesetzt

440 Vgl. HELD 1972, S. 17.

441 Vgl. Abb. 143, 191, 228, 237, 265, 294, 293, 320, 335.

sind, obwohl die Szene in eine weite, hügelige Landschaft mit weiteren Kühen eingebettet ist.⁴⁴²

Es gibt keine eindeutigen Hinweise auf den Fortgang der Geschichte durch Komposition, Lichtführung, extreme Gegensätze der Figuren oder Abbilden des Schwertes. Rembrandt hält sich an die übliche Vorstellung der Figuren und charakterisiert Merkur als jüngeren Götterboten und Argus als älteren, bärtigen Wächter. Jedoch ist der Figurenunterschied nicht derart ausgeprägt, wie es in bereits vorgestellten Werken Jordaens' und Rubens' der Fall war.

Der Flügelhut, der auch in anderen Werken Rembrandts das einzige Attribut ist, scheint für ihn von großer Bedeutung zu sein (Vgl. z. B. Abb. 228, 293). Er dient als Identifikationshilfe für den Betrachter. Ohne diese Kopfbedeckung könnte diese Darstellung aufgrund der Konstellation der Figuren und ihrer Bekleidung für eine einfache Hirtenszene gehalten werden.

Der Eindruck einer profanen Alltagsszene wird durch die schwächtigen und somit sehr unklassischen Körper der Figuren verstärkt. Sie bilden einen Gegensatz zu den mythologischen Personen Rubens' und Jordaens'. Bereits Henkel schreibt, das antike Schönheitsideal, das sich vor allem um den schönen Menschen konzentrierte, habe für Rembrandt seine bindende Kraft verloren, für ihn sei die Individualität der Personen von Bedeutung, die sich in charakteristischen Köpfen manifestiere.⁴⁴³

Beide Personen, insbesondere Merkur, zeichnen sich durch ihre Mimik und die Körpersprache aus. Mit seiner leicht nach vorn gebeugten, anscheinend entspannten Haltung und dem Lächeln auf dem Gesicht werden Charaktereigenschaften wie Scheinheiligkeit und Gemütszustände wie Genugtuung, Abwarten und Anspannung überzeugend abgebildet. Die hochgezogenen Augenbrauen des Argus und seine gerade Haltung deuten auf Interesse und Neugier hin. Held betont, von Beginn seiner Schaffenszeit an sei eines

442 Kieser schreibt, Rembrandt übernehme die Merkur- und Argus-Szene als Staffage idyllisch-heroischer Landschaften (Vgl. KIESER 1941, S. 146.). Vergleicht man diese Zeichnung mit Werken des Kapitels 3.3.1.2. „Landschaftstypen“, die die Figuren tatsächlich nur als Staffage einsetzen, so kann dieser Behauptung nicht zugestimmt werden, denn Landschaft und Personen werden bei Rembrandt zumindest gleichwertig behandelt.

443 Vgl. HENKEL 1921, S. 173-174.

der Hauptinteressen Rembrandts das Studieren menschlicher Emotionen, das sich in Körperbewegungen und Gesichtsausdrücken widerspiegelt.⁴⁴⁴ Auch den Zeitgenossen Rembrandts fällt diese Eigenart auf, unter ihnen ist Constantijn Huygens der erste, der dieses Talent erkennt:

„Zo voor de vuist weg durf ik te stellen dat Rembrandt in
preferzekeerheid en levendigheid van emoties de meerdere is van
Lievens.“⁴⁴⁵

Dass Rembrandt mit den Stichfolgen der *Metamorphosen* vertraut ist, besagt ein Inventar von 1656, das Ovid-Illustrationen von Goltzius und Tempesta erwähnt.⁴⁴⁶ Jedoch ist der hier dargestellte Augenblick nicht von diesen Künstlern gewählt, sodass er sich anderer Vorlagen bedienen kann, wenn ihn nicht seine eigene Fantasie geleitet hat. Ihm ist die Prosaübersetzung des Florianus bekannt, denn in anderen Werken wählt er nur die von diesem Autor beschriebene Episode 19 (Vgl. Abb. 293, 294). Auch Sluijter bezeichnet den Moment des Erklärens der Panflöte als Ausnahme. Er schreibt, im Originaltext des Ovid frage Argus Merkur nur, wie diese Flöte erfunden worden sei, und betont, dass die Zeichnung Rembrandts geradezu die Florianus-Erzählung abbilde, in der es wie folgt heißt: „Argus sloech wel neerstelijc gade hoe dat Mercurius pijpken gemaect was [...]“.⁴⁴⁷

Rembrandt schafft mit dieser mythologischen Szene in „Genremanier“, die einen selten dargestellten Zeitpunkt zeigt, im Vergleich zu den übrigen 258 Werken eine außergewöhnliche Komposition mit einem besonderen psychologischen Reiz, der vor allem durch Mimik und Körperhaltung der Personen hervorgerufen wird.

444 Vgl. HELD 1972, S. 34.

445 Zitiert nach GROHÉ 1992, S. 93. Übersetzung: „So aus dem Stegreif darf ich feststellen, dass Rembrandt hinsichtlich der treffenden und lebendigen Darstellung der Emotionen der bessere ist als Lievens.“

446 Vgl. ebenda, S. 37, Anm. 56.

447 Vgl. SLUIJTER 1986, S. 442, Anm. 106-2; Johannes Florianus, *Metamorphosis Dat is: Die Herscheppinghe oft Veranderinghe, in onse duytsche tale overgheset*, Antwerpen 1619, 17r. Zitiert nach SLUIJTER 1986, S. 442, Anm. 106-2. Übersetzung: „Argus zeigte wahres Interesse, wie diese Flöte Merkurs gefertigt war [...]“

3.4.1.4. Diego Velázquez und ein anscheinend untaugliches Format

Zwischen 1657 und 1659 fertigt Velázquez für den Spiegelsaal des Alcázar Philipps IV. In Madrid vier Gemälde mit mythologischen Themen. Das Werk mit dem Sujet aus der Argus-Geschichte ist das einzige, das das Feuer von 1734 überdauert hat (Abb. 314).⁴⁴⁸ Für diese Darstellung und ihr Pendant „Apoll schindet Marsyas“ war im umfangreich dekorierten Spiegelsaal⁴⁴⁹ ein Platz an der Südwand zwischen den unteren Fenstern in Augenhöhe vorgesehen, dessen Breite 328 cm betrug⁴⁵⁰ und ebenfalls nach oben durch andere Gemälde begrenzt war. Somit erklären sich die Ausmaße des Gemäldes mit 83 x 248 cm.⁴⁵¹

Das Merkur- und Argus-Gemälde gilt als Beispiel für ein Werk mit ungewöhnlich horizontalen Maßen, das sich nur auf die Hauptpersonen konzentriert und sich durch die spannungsgeladene Atmosphäre auszeichnet. Es zeigt Merkur, der das Schwert gezückt hat und Argus im nächsten Moment enthaupten wird (Episode 19).

Der jung dargestellte Argus sitzt bereits eingeschlafen im rechten Teil der Komposition am Ausgang einer Höhle. Er stützt sich auf seinem linken Arm ab, ist etwas nach hinten gefallen, und sein Kopf ist tief auf die Brust gesunken. Das längere Haar fällt ihm ins Gesicht, das aufgrund der Neigung des Kopfes im Schatten liegt. Bekleidet ist er mit einem kittelartigen Gewand, das die Brust leicht entblößt. Die Gestalt des auf allen Vieren kriechenden, muskulösen und ebenfalls jungen Merkurs befindet sich in der linken Bildhälfte. In der kaum erkennbaren rechten Hand hält er ein Schwert, das er gerade aus der Scheide gezogen hat. Die Panflöte liegt am Boden. Der Betrachter spürt den wachsamsten Blick, mit dem Merkur Argus beobachtet, obwohl der Flügelhut sein Gesicht nahezu verdeckt. Der Götterbote trägt zwei Tücher, die seine linke Schulter freilassen. Hinter den beiden Hauptpersonen ist die zur Kuh verwandelte Io liegend und silhouettenartig dargestellt. Sie hat den Kopf etwas nach rechts gedreht, als blicke sie sehnsüchtig der absehbaren Freiheit entgegen. Der Hintergrund zeigt im linken Bereich unter

448 Vgl. ORSO 1986, S. 73.

449 Zur Dekoration des Spiegelsaals des Alcázar vgl. ebenda, S. 32-117.

450 Vgl. ebenda, S. 85-86.

451 Aufgrund der Brandschäden fügte man oben und unten jeweils einen Leinwandstreifen hinzu, sodass die heutige Größe des Gemäldes 128 x 248 cm beträgt. (Vgl. KAT NEW YORK 1989, S. 266.).

einem bewölkten Himmel Andeutungen einer Landschaft, die als Hinweis auf Ios nahende Freiheit gedeutet werden können. Die im rechten Teil sich hinter Argus befindende düstere Höhle kann als Anspielung auf das tödliche Ende des Wächters interpretiert werden.

Die ausgewogene Komposition zeichnet sich durch die beiden zu Dreiecken angeordneten Figuren aus. Im Gegensatz zu vielen anderen Werken, die diese Episode zeigen⁴⁵², ist Merkur hier nicht höher platziert als sein Gegenüber. Damit wird kein Verweis auf den weiteren Verlauf des Mythos' gegeben. Durch die Darstellung auf einer Ebene erscheinen beide Personen einander ebenbürtig, und die Spannung intensiviert sich.

Im Vergleich zu anderen Werken des gleichen Moments ist die erzählende Komponente hinsichtlich der äußerlichen Gegensätze beider Personen und der Körpersprache stiefmütterlich behandelt. Aspekte wie Alter, Körperbehandlung und Mimik, die, wie sich in Kapitel 3.2. „Die Details – Der Künstler als Erzähler“ herausstellte, in vielen anderen Werken zur Schilderung der Geschichte beitragen, spielen hier keine Rolle und lassen keinen Unterschied zwischen den beiden erkennen. Nur die Figurenausstattung, die Argus in ein lumpenähnliches Gewand und Merkur neben seinem Flügelhut in Tücher hüllt, stellt Unterschiede her. Ebenso deuten auch die Körperhaltungen, die Merkur äußerst angespannt und Argus entspannt in sich zusammengefallen zeigen, auf den Ausgang der Geschichte hin und tragen somit zur Schilderung des Mythos' bei.

Auch die Ausleuchtung des Gemäldes verweist auf das nahende Unglück. Die Mitte des Gemäldes wird beleuchtet und taucht Beine und einen Teil des Oberkörpers des Wächters in Licht. Auch Merkurs linkes Bein und sein linker Arm werden von dieser Lichtquelle zum Teil erfasst. Nahezu alles andere befindet sich im Halbschatten oder im Schatten. López-Rey erklärt, die Glanzlichter auf den Körpern heben die „mörderische Tücke der dargestellten Handlung hervor.“⁴⁵³ In der Tat rückt die Beleuchtung des Argus' Merkur gleichzeitig in den dunkleren Hintergrund. Dadurch und durch das Halten des Schwertes macht der Künstler den Betrachter besonders auf die heimtückische Tat, den nahenden Mord, aufmerksam.

452 Vgl. Kap. 3.1.4., S. 112-116.

453 LÓPEZ-REY 1996, Bd. I, S. 222.

Brown macht einen anderen, nachvollziehbaren Vorschlag, die Ausleuchtung des Gemäldes nicht mit Inhalten zu begründen, sondern mit dem Gegenlicht, das von links und rechts durch die Fenster des Spiegelsaals auf das Werk fällt.⁴⁵⁴

Bereits Ortega y Gasset weist darauf hin, dass Velázquez die dargestellte Geschichte zu einer realistischen Alltagsszene umdeutet.⁴⁵⁵ Auch spätere Autoren betonen diesen Sachverhalt immer wieder und begründen dies mit verschiedenen, nicht immer nachvollziehbaren Details:

So wird im Ausstellungskatalog New York berichtet, der geflügelte Helm sei ein Filzhut mit steifen Federn an jeder Seite geworden, der zu dem Schurken passe, der heimlich vorwärts krieche, um Argus mit dem Schwert den letzten Schlag zu versetzen. Des Weiteren benennt man Merkur aufgrund seiner entblößten Muskeln eher als gewichtigen Dieb und nicht als Götterboten. Der schlummernde Argus wird als erstaunlich lebensnah bezeichnet, der die Sympathien des Betrachters weckt.⁴⁵⁶

Der Hut ist nicht als Indiz für eine realistische Alltagsszene zu betrachten. Derartige Filzhüte werden im 17. Jahrhundert zwar getragen, aber nur mit einer Feder an einer Seite.⁴⁵⁷ Außerdem ist aufgrund der lockeren Pinselführung nicht erkennbar, ob es sich um Federn oder kleine Flügel handelt. In jedem Fall lassen diese flügelähnlichen Gebilde auf beiden Seiten des Hutes den Betrachter sofort an Merkur und nicht an eine Gestalt aus dem Alltag denken. Die Aussage bezüglich Merkurs Körperbehandlung verliert im Kontext mit den übrigen Darstellungen des Merkur- und Argus-Kataloges ihre Richtigkeit. Wie sich ebenfalls in Kapitel 3.2.2.1. „Merkur und Argus“ herausgestellt hat, kann aufgrund der muskulösen Körperbehandlung durchaus auf eine göttliche Herkunft geschlossen werden. Argus ist hier und auch auf den meisten anderen Darstellungen aufgrund der fehlenden Augen sehr lebensnah dargestellt. Dass er hier die Sympathien des Betrachters wecken soll, ist, im Vergleich zu Jordaens' vorab vorgestelltem Gemälde, nicht nachvollziehbar. Nur die beschriebene Argus-Figur könnte als Teil einer realistischen Alltagsszene betrachtet werden. In Kombination allerdings mit Merkur, der nur

454 Vgl. BROWN 1986, S. 270.

455 Vgl. ORTEGA Y GASSET 1962, S. 481.

456 Vgl. KAT NEW YORK 1989, S. 270-271.

mit Flügelhut und Umhängen ausgestattet ist, erkennt der Betrachter, dass es sich um eine mythologische Szene handelt.

Es ist auffällig, dass die oben zitierten Autoren nur einige Merkur- und Argus-Werke vor Augen gehabt haben können, denn sonst hätten sie den Aspekt der realitätsnahen Darstellung nicht derart betont. Betrachtet man alle Werke des Kataloges, ist festzustellen, dass diese wirklichkeitsgetreue Art der Darstellung nichts Außergewöhnliches ist.

Obwohl Velázquez einige Ovid-Illustrationsreihen bekannt waren⁴⁵⁸, konnte er sich aufgrund des vorgegebenen Gemäldeformats und der dargestellten Zeitpunkte der Illustrationen nicht an ihnen orientieren. Stattdessen mag ihn bezüglich der schlafenden Argus-Figur die römische Statue „Der sterbende Gladiator“ (Abb. 390)⁴⁵⁹ inspiriert haben.⁴⁶⁰

Trotz des vorgegebenen, stark horizontalen Formats des Gemäldes schafft Velázquez ein Meisterstück. Bedingt durch die Körperhaltungen der Figuren, ihre Ebenbürtigkeit und die Lichtführung ist die Atmosphäre dieses Gemäldes von Stille, Vorsicht und Spannung geprägt. Im Vergleich zu anderen Werken überzeugt es vor allem durch diese besondere Stimmung und die gelungene Komposition. In der Tradition findet das Gemälde keine ähnliche Gestaltung.

3.4.1.5. Giovanni Battista Langetti und der dramatische Zwischenmoment

Das Figurenarrangement in Giovanni Battista Lanzettis Werk wurde bereits in Kapitel 3.1. als Sonderfall bezeichnet (Abb. 311).⁴⁶¹ Der ungewöhnliche Moment, die groß ins Bild gesetzten Personen, ihre Körperhaltungen und die damit verbundene spannungs-

457 Vgl. BRUHN/TILKE 2001, S. 70, 71, 87.

458 Vgl. TEJA BACH 1995, S. 44. Teja Bach schreibt, Velázquez habe sich bezüglich der Komposition „Apoll in der Vulkanschmiede“ an Tempesta orientiert (Vgl. ebenda, S. 44.). An anderer Stelle weist er darauf hin, die Übersetzung Lodovico Dolces und eine spanische Version hätten sich in seinem Besitz befunden (Vgl. ebenda, S. 52.).

459 Es handelt sich um eine römische Kopie eines hellenistischen Originals aus der Zeit um 220 v. Chr., die sich heute in Rom, im Kapitولينischen Museum befindet.

Die Skulptur gehört zu den Statuen, von denen Velázquez –laut Palomino– einen Abdruck anfertigen ließ. Im Inventar des Alcázar aus dem Jahr 1666 ist ein Gipsabdruck verzeichnet. Als Velázquez in Rom war, befand sich die Skulptur in der Sammlung Ludovisi (Vgl. HARRIS 1982, S. 158.).

460 Vgl. KAT NEW YORK 1989, S. 271.

461 Vgl. Kap. 3.1.4., S. 115.

volle Atmosphäre zeichnen dieses Gemälde aus. Es zeigt Merkur kurz nach dem Flötenspielen und kurz vor dem Schwertziehen (Episode 19).⁴⁶²

Die Hauptpersonen nehmen die gesamte Komposition mit den Ausmaßen von 99 x 122 cm ein. Der massige und muskulöse Argus, der etwa ein Drittel des Werkes ausfüllt, ist schlafend seitlich nach vorn gefallen und stützt sich auf einem Stein ab. Links hinter ihm ist nur der Oberkörper Merkurs zu erkennen, der sich auf dem Rücken des Wächters abstützt, um sich endgültig zu vergewissern, dass Argus wirklich schläft. Gleichzeitig zieht er das Schwert, von dem ein Teil des Griffes zu erkennen ist. Gerade in diesem Augenblick hat Merkur das Flötenspiel beendet, denn in der einen Hand hält er das Instrument fast noch an den Lippen und lässt Argus mit leicht geöffnetem Mund nicht aus den Augen. Die rechte obere Ecke nimmt der Kopf Ios ein.

Durch den Lichteinfall wird die Aufmerksamkeit auf den die Darstellung dominierenden, angestrahlten und im Vordergrund platzierten Argus gelenkt. Merkur befindet sich dagegen im Schatten des Mittelgrundes. Im Katalog der Ausstellung „La pittura del Seicento a Venezia“ heißt es, Merkur verberge sich im Schatten, um Argus den tödlichen Schlag erfolgreich versetzen zu können.⁴⁶³ Ähnlich wie in Velázquez' Gemälde mag dieses Detail hier einen Hinweis auf die hinterlistige Tat Merkurs und das Opfer Argus geben. Durch die Beugung und die Beleuchtung des Wächters wird noch stärker als in Rubens' Werk die Aufmerksamkeit auf den Hals gelenkt. Auch hier verweist nur der geflügelte Helm Merkurs auf die Geschichte. Weder ist Merkur sonderlich jung dargestellt, noch Argus auffallend alt. Langetti ist der einzige Künstler, der den Götterboten nicht als ganz jungen Mann auftreten und somit beide Figuren gleichrangig erscheinen lässt.

Die Kombination derart großformatiger, ebenbürtig behandelter Figuren mit dem gewählten Zeitpunkt zwischen den beiden Haupthandlungen kommt in anderen Werken

462 Unter den Merkur- und Argus-Darstellungen dieser Episode 19 „Merkur zückt das Schwert“ zeigen nur noch Van den Eeckhout (Abb. 298), Rubens (Abb. 299), Jordaens (Abb. 300), Van Uden (Abb. 302), beide Werke sind Kopien nach Rubens, und Muttoni (Abb. 303) diesen Zeitpunkt.

B. Fabritius (Abb. 271) zeigt den Zwischenmoment, der bei Ovid beschrieben ist und Merkur darstellt, der das Flötenspiel soeben beendet hat, um im nächsten Moment den Zauberstab zu nutzen und den Schlaf Argus' zu vertiefen.

463 KAT Venedig 1959, S. 116.

nicht vor. Diese Details sowie die extreme Nah- und Untersicht machen dieses Gemälde zu einer spannungsgeladenen Komposition, in deren Geschehen der Betrachter involviert wird.

3.4.2. Die Ausläufer im 18. Jahrhundert

3.4.2.1. Erotischer Moment bei Jean Baptiste Regnault

Für Jean Baptiste Regnault steht die erotische Komponente des Mythos' an erster Stelle (Abb. 116). Er zeigt Io sowie Jupiter, der sich ihr in Form von Nebel nähert (Episode 6). In einem Pastell mit den geringen Ausmaßen von 31,3 x 27 cm setzt der Künstler Io in schwarzer und weißer Kreide großformatig in die Mitte der Komposition. Sie hat ihren Umhang fallen gelassen und sitzt unbekleidet und leicht zurückgelehnt von der Seite gesehen auf einem Felsen. Sie ist von Nebelwolken umgeben, an die sie sich mit ihrem rechten Arm lehnt. Io dreht den Kopf, der mit einer kunstvoll gestalteten Frisur geschmückt ist, zum Betrachter und blickt ihn mit verklärtem Blick an. Der Hintergrund wird größtenteils von Nebel ausgefüllt, nur im rechten unteren Bereich erhält der Betrachter einen Ausblick in eine Landschaft.

Nichts deutet auf die Geschichte von Jupiter und Io hin, nur allein die unbekleidete Frau, die von Nebel umgeben ist, lässt darauf schließen.

Dieses Werk entsteht unter dem Einfluss eines Gemäldes des italienischen Künstlers Correggio, das Io zeigt (Abb. 386), und wird einige Male wieder aufgegriffen (Abb. 117).⁴⁶⁴

In Darstellungen der Episode, die Jupiter und Io als Liebespaar zeigen (Episoden 5 und 7), ist der weibliche Körper nicht derart zur Schau gestellt wie in dieser Zeichnung. Diese Tatsache in Verbindung mit der Kontaktaufnahme Ios mit dem Betrachter macht dieses Werk einzigartig unter den Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos'.

3.4.2.2. Ubaldo Gandolfis kleine Bildergeschichte im großen Ausmaß

Die beiden Gemälde zur Merkur- und Argus-Geschichte fertigt Ubaldo Gandolfi zusammen mit vier anderen mythologischen Gemälden etwa 1770/75 für den Palast der

464 Vgl. Kap. 3.1.1., S. 93-94.

Marescalchi-Familie in Bologna (Abb. 205, 309).⁴⁶⁵ Mit den Ausmaßen von 218,4 x 136,9 cm haben sie ein ungewöhnlich vertikales Format.

Diese beiden Werke zeichnen sich durch die besondere Behandlung hinsichtlich Figurenarrangement und Körperhaltung aus, die sich an keinen Vorbildern orientieren. Außerdem gelten sie als Beispiel für selten gefertigte Pendants und nur vereinzelt bekannte Auftragswerke. Somit erklären sich die stark vertikalen Ausmaße, die, ähnlich wie bei dem Werk des Velázquez, wahrscheinlich vorgegeben sind.

Das erste Werk zeichnet sich durch die ungewöhnliche Komposition aus (Abb. 205): Merkur sitzt am Boden, während sich Argus, der sich auf den Treppen einer Ruine niedergelassen hat, zu dem Musikanten herunterbeugt und dem Flötenspiel lauscht.

Im gleichen ruinenähnlichen Ambiente hat sich der Götterbote in dem zweiten Werk erhoben und das Schwert gezückt (Abb. 309). Mit erhobenem Zeigefinger dreht er sich zum Betrachter um, als wolle er ihn auf die nun folgende Tat aufmerksam machen.

In beiden Werken sind die Hauptpersonen in den Vordergrund gesetzt. Dazu trägt auch die caravaggeske Lichtführung bei, die beide Körper der Hauptpersonen einmal von links, dann von rechts anstrahlt. Io spielt im Hintergrund eine untergeordnete Rolle. Gandolfi bildet Merkur mit Flügelschuhen, Zauberstab, Flügelhut und Schwert, das auf den weiteren Fortgang hindeutet, ab. Etwa ein Drittel der Kompositionen nimmt der Himmel ein. Dieser ist, den friedlichen und dramatischen Augenblicken entsprechend, in dem ersten Werk nahezu wolkenlos gezeigt, in der zweiten Darstellung mit massiven Wolken wesentlich virtuoser gestaltet. Der Himmel ist in dunklen Farben ausgeführt, sodass es sich bei diesen Werken um zwei der wenigen Nacht- bzw. Abenddarstellungen der Merkur- und Argus-Werke handelt, die den Arbeiten eine besondere Atmosphäre verleihen.⁴⁶⁶

Beide Gemälde stellen das gleiche Ambiente dar, auch die Gestaltung des Hintergrundes stimmt überein. In dem zweiten Werk präsentieren sich die Personen nur aus einer anderen Perspektive. Dabei achtet Gandolfi auch auf kleinere Details, selbst der gelbe Mantel Merkurs ist identisch. Beide Werke erhalten so den Charakter einer Bilderge-

465 Vgl. BAGNI 1992, S. 122.

466 Weitere Nachtdarstellungen sind die Gemälden Boulogne des Ä. (Abb. 164) und Negris (Abb. 255).

schichte. Dies kommt in dieser Weise nur noch in zwei Werken Amigonis für Moorpark vor (Abb. 328, OA 2).

Die Gemälde überzeugen durch ihre – wenn auch im Vergleich zu anderen Darstellungen ungewöhnliche – Erzählweise, die sich in der Körperhaltung und den Gebärden manifestiert. Auch aufgrund ihres Charakters, der der einer Bildergeschichte ähnelt, heben sie sich von den übrigen Werken des Merkur- und Argus-Kataloges ab.

Resümee

Verschiedene Gesichtspunkte charakterisieren die vorgestellten Merkur- und Argus-Darstellungen. Dramatik und Spannung stehen in Kombination mit einer ausgewogenen Komposition bei Jordaens, Rubens, Velázquez und Langetti an erster Stelle. Jordaens' Gemälde zeichnet sich außerdem durch die Tierdarstellungen aus. Rembrandt betont den idyllischen Charakter seiner Zeichnung, die an eine Hirtenszene erinnert. Für Regnault steht die erotische Komponente an erster Stelle. Langetti wählt einen Moment zwischen zwei Hauptepisoden.

Auch hinsichtlich der Figurendarstellung heben die Künstler unterschiedliche Aspekte hervor: Jordaens betont den Altersunterschied und den Gegensatz der Körperbeschaffenheit. Rembrandt stattet die Personen als einziger in dieser Reihe mit Bekleidung aus und lässt sie als zwei Hirten auftreten, deren Mimik und Gestik sehr ausgeprägt ist. Der erzählerische Aspekt spielt auch in Gandolfis Gemälden eine große Rolle, die an eine Bildergeschichte denken lassen. Langetti behandelt beide Figuren ebenbürtig und setzt die Figuren großformatig ins Bild, bei Jordaens und Rubens hält sich das Verhältnis von Figur und Landschaft die Waage.

Dieses Kapitel betont noch einmal mehr die Mannigfaltigkeit der Darstellungsmöglichkeiten und auch die Vielfalt der Themen der Merkur- und Argus-Geschichte. Gleichzeitig hebt es das Können einiger Künstler hervor, aus einem vorgegebenen Format eine einzigartige Komposition zu fertigen.

3.5. Statistiken und historische Hintergründe

Dieses abschließende Kapitel stellt im ersten Teil die in bereits vorangegangenen Abschnitten angedeutete unterschiedliche Intention der Ovid-Illustratoren und der Künstler der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken hinsichtlich der Episodenauswahl⁴⁶⁷ im Gesamtkontext gegenüber (Kapitel 3.5.1.).

Der zweite Teil präsentiert das ebenfalls in anderen Teilen bereits angedeutete Vorkommen der Merkur- und Argus-Darstellungen in den verschiedenen Ländern des 17. und 18. Jahrhunderts mit Bezugnahme auf historische und sozialgeschichtliche Hintergründe. Dabei werden ebenfalls die Episoden miteinbezogen, die am häufigsten dargestellt sind (Kapitel 3.5.2.).⁴⁶⁸

3.5.1. Episode und Medium - Intentionen der Künstlergruppen

3.5.1.1. Der Illustrator

In den Illustrationen sind viele Zeitpunkte dargestellt, auf deren Abbildung die Maler und Grafiker verzichteten (Vgl. Tabelle 1.1.).⁴⁶⁹ Es handelt sich häufig entweder um Momentaufnahmen, die im nächsten Augenblick in die folgende Episode überleiten⁴⁷⁰, um die Handlung ergänzende Szenen, die teilweise auch die Komposition vervollständigen⁴⁷¹, oder um grausame Szenen.⁴⁷² Die Darstellung dieser Nebenepisoden ist auf die bevorzugte narrative Erzählweise der frühen Illustratoren zurückzuführen, die mehrere Szenen auf einem Blatt gleichrangig miteinander kombinieren. Mit Hilfe dieser Unterepisoden kann der Illustrator die Geschichte von Merkur und Argus vollständig in Bilderform erzählen und schafft somit eine komplette Ergänzung zum Text.⁴⁷³

467 Vgl. bes. Kap. 1.2.1., S. 15-16.

468 Tabellen, die sich im Anhang befinden, veranschaulichen die jeweiligen Gegenüberstellungen beider Kapitel. Vgl. Tabellen 1.1. – 1.3. für Kapitel 3.5.1. und Tabellen 6.1. – 6.2. für Kapitel 3.5.2.

469 Episoden 1, 4, 12, 21, 22, 27, 28, 30, 31.

470 Episoden 1, 22, 28.

471 Episoden 12, 27, 30, 31.

472 Episode 21.

473 Vgl. Kap. 2.2.2.2., S. 62-69.

Eine weitere Intention des Illustrators ist es seit Bernard Salomon, besonders charakteristische Zeitpunkte des Mythos' darzustellen⁴⁷⁴, um auch mit weniger Blättern auskommen zu können. Ihren Höhepunkt findet diese Entwicklung in der Illustration des Merkur- und Argus-Mythos' bei Tempesta (Abb. 34).⁴⁷⁵

Diese häufige Verwendung der Nebenepisoden und die Wahl charakteristischer Momente des Mythos' sind auf der erstellten Rangliste (Vgl. Tabelle 1.2.), mehr noch auf der gesamten Tabelle deutlich erkennbar (Vgl. Tabelle 1.1.).

Die Illustratoren berücksichtigen bei ihrer Auswahl der Episoden ebenfalls die moralische Auslegung des Mythos'⁴⁷⁶, die oft das Beispiel „Ursache – Wirkung“ verfolgt.

Betrachtet man die gewählten Episoden der Illustratoren abschnittsweise⁴⁷⁷, so wird die Ursache für Ios Schicksal, der Missbrauch durch Jupiter, im ersten Abschnitt, mit den Episoden 1-7, geschildert. In diesem Abschnitt stellen die Illustratoren die Zeitpunkte „Jupiter verfolgt Io“ (Episode 2) und „Jupiter und Io als Liebespaar“ (Episode 5) mit etwa acht Prozent bzw. sechs Prozent im Vergleich zu den Gemälden und Grafiken häufig dar. Die Bestrafung des Verhaltens Ios dokumentiert die mehrfach dargestellte Episode 8 „Jupiter übergibt Juno die Kuh“ (ca. 16 Prozent), die in den Gemälden mit nur ca. fünf Prozent vorkommt. Auch die Ursache für Argus' Schicksal ist in etwa 14 Prozent der Fälle mit der Episode „Merkur flötet Argus in den Schlaf“ (Episode 16) deutlich gemacht. Sein nachlässiges Verhalten wird mit den grausamen Episoden der zweiten Hälfte des fünften Abschnitts kommentiert. Besonders in den Episoden 21-23, die Merkur zeigen, während er Argus enthauptet und er das Ergebnis stolz präsentiert, sind, im Gegensatz zu den Gemälden und Grafiken, in den Illustrationen mit etwa drei Prozent ebenfalls häufiger vertreten.

474 Episoden 2, 8, 16, 23, 26.

475 Vgl. Kap. 2.2.2.1. S. 60. Tempesta widmet dem Mythos nur eine Illustration, die mit dem Moment des Tötens einen der dramatischsten Zeitpunkte darstellt und die mit der Szene im Hintergrund, die Juno beim Schmücken ihres Pfaus zeigt, auf den weiteren Verlauf verweist. Gleichzeitig deutet die Flöte, die Merkur in der Hand hält, auf die vorangegangene Handlung hin (Vgl. Kap. 2.2.2.2., S. 67.).

476 Vgl. Kap. 2.3., S. 81-88.

477 Vgl. Auflistung in Kap. 1.2.1., S. 13-15.

Auf diese Weise kann der Betrachter das tadelhafte Verhalten Ios und Argus' und dessen Konsequenz bzw. Bestrafung erkennen.

3.5.1.2. Der Künstler der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken

Etwa ein Drittel aller Merkur- und Argus-Darstellungen zeigt den charakteristischen Zeitpunkt des Flötenspiels Merkurs (Episode 16). Mit den Episoden „Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen“ (Episode 26), „Merkur schwingt das Schwert“ (Episode 20) und „Jupiter übergibt Juno die Kuh Io“ (Episode 8) präsentieren die Künstler weitere Zeitpunkte des Mythos', die auch für die textbegleitende Druckgrafik gewählt werden (Vgl. Tabelle 1.3.). Der Einfluss der Ovid-Illustrationen auf die Maler und Grafiker, der bereits in Bezug auf einzelne Werke deutlich wurde⁴⁷⁸, ist auch hinsichtlich der allgemeinen Episodenauswahl zu erkennen.

Andere Episoden der Gemälde und Grafiken kommen in den Illustrationen gar nicht⁴⁷⁹ oder nur selten⁴⁸⁰ vor. Viele dieser Zeitpunkte sind nicht repräsentativ für die Geschichte, deuten auch nicht immer auf den weiteren Verlauf hin und präsentieren selten ein moralisches Exempel. Unter ihnen befinden sich die Szenen 15, 19 und 20, die die Illustratoren nicht darstellen und deren Wahl hier darauf zurückzuführen ist, dass sie viele Möglichkeiten bergen, den Mythos zu erzählen.⁴⁸¹ Diese Momente stellen Zeitpunkte dar, die vor den jeweiligen Schlüssepisoden, dem Flötenkonzert und dem Töten, stattfinden. Mit der Auswahl dieser Szenen kann der Künstler eine größere Zeitspanne der Geschichte abdecken. Die Körpersprache der einander gegenübergestellten Hauptpersonen mit ihren unterschiedlichen Aspekten und die Komposition sind Gesichtspunkte, die besonders in diesen Episoden ausgeprägt sind und damit zum Erzählen der Geschichte beitragen. Auf diese Weise gleicht der Künstler den fehlenden Text aus.

478 Vgl. Kap. 3.1., S. 89-126.

479 Episoden 6, 15, 17, 18, 25.

480 Episoden 7, 9, 10, 11, 19, 20.

481 Vgl. Kap. 3.2.2., S. 156.

Bei der Episodenwahl für die Gemälde und Grafiken Werke spielt ebenfalls die beliebte pastorale Tradition eine Rolle.⁴⁸² Die häufige Wahl der Episoden 9, 15 und 16, die oft an das Zusammentreffen zweier Hirten erinnern, ist in diesem Kontext zu erklären.

Während die Illustratoren besonders die Zeitpunkte favorisieren, die konkret auf die Moralisierung anspielen, sind derartige Episoden in den Gemälden und Grafiken eher unterrepräsentiert. Die Episoden 2, 5, 21-23 kommen vereinzelt bzw. gar nicht vor. In diesen Kontext gehören auch die seltenen Darstellungen von „Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon“ (Episode 24) sowie „Merkur übergibt die Argusaugen an Juno“ (Episode 25).

Dennoch bleibt das moralische Exempel mit den zahlreichen gewählten Episoden „Jupiter übergibt Juno die Kuh“ (Episode 8) „Juno bringt Io zu Argus“ (Episode 9), „Merkur zückt das Schwert“ (Episode 19) oder „Merkur schwingt das Schwert“ (Episode 20) erhalten. Allerdings ist damit die Konsequenz des unachtsamen Verhaltens Argus' in den beiden letztgenannten Episoden nicht derart drastisch präsentiert wie in den Illustrationen.

Einige Künstler beweisen mit der seltenen Darstellung bestimmter Episoden Kenntnis des Ovidtextes. Dazu zählen Szenen wie „Merkur zückt den Zauberstab“ und (Episode 17) „Merkur streicht mit dem Zauberstab über die Argusaugen“ (Episode 18), „Kuh Io mit Vater und Schwestern“ (Episode 11) oder die Szene „Jupiter gibt Merkur den Auftrag, Io zu befreien“ (Episode 13).

Der Zeitpunkt „Jupiter nähert sich Io in Gestalt von Nebel“ (Episode 6) ist mit den obigen Interpretationen, die die Auswahl der Episoden in Gemälden und Grafiken mit dem Einfluss der Ovid-Illustrationen, mit der Möglichkeit, die Geschichte besser erzählen zu können und mit der Betonung des moralischen Aspekts begründen, nicht in Einklang zu bringen und wird nicht häufig dargestellt. Seine Darstellung im 18. Jahrhundert hängt, wie sich im nächsten Kapitel herausstellen wird⁴⁸³, mit dem neuen Stellenwert der Erotik in Frankreich zusammen.

482 Vgl. Kap. 3.3.1., S. 165-173.

483 Vgl. Kap. 3.5.2.4., S. 207-208.

Die Aufgabe der Maler und Grafiker besteht im Gegensatz zu den Illustratoren nicht darin, eine komplette Geschichte zu erzählen und dabei einen Text zu illustrieren. Sie stellen eine Szene des Mythos' vor, die für den Betrachter identifizierbar sein muss, denn das Werk kann nicht auf den literarischen Text zurückgreifen. Entweder wählen die Künstler Episoden, die, wie zum Beispiel das Flötenspiel, durch die Illustrationen bereits bekannt sind, oder sie gestalten Zwischenmomente, die es ihnen erlauben, mit verschiedenen Mitteln die Geschichte von Merkur und Argus zu erzählen. Daneben gibt es Werke, die einen Zyklus bilden oder in einer Darstellung im Hintergrund weitere Szenen des Mythos' zeigen.⁴⁸⁴ Oftmals passen sich die Künstler mit der häufigen Wahl der Episoden, die mit der pastoralen Thematik in Verbindung zu bringen sind, an die Mode der damaligen Zeit an. Die moralisierenden Elemente des Mythos' sind vorhanden, treten aber im Gegensatz zu den Illustrationen in den Hintergrund.

3.5.2. Der Mythos im Spiegel seiner Zeit

Etwa 80 Prozent aller Merkur- und Argus-Darstellungen stammen aus dem 17. Jahrhundert, die übrigen 20 Prozent entstehen im 18. Jahrhundert (Vgl. Tabelle 6.1.).

Mehr als die Hälfte aller Darstellungen wird im 17. Jahrhundert in den Nördlichen Niederlanden gefertigt. Die Werke aus Flandern und Italien nehmen etwa 18 bzw. 16 Prozent der Gesamtanzahl ein. Frankreichs Darstellungen beanspruchen etwa zwölf Prozent aller Werke. Im 18. Jahrhundert wandelt sich diese Verteilung. Mehr als die Hälfte aller Darstellungen stammen aus Italien, 25 Prozent aus Frankreich, etwa acht Prozent aus Deutschland und die restlichen aus den übrigen Ländern. In den Nördlichen und Südlichen Niederlanden wird der Mythos nicht mehr abgebildet (Vgl. Tabelle 6.1.).

3.5.2.1. Nördliche Niederlande

Für die nordniederländischen Künstler entfällt nach dem Bildersturm der Calvinisten seit den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts die Kirche als traditionell wichtigster Auftraggeber. Einige Künstler erhalten von den Regierungen der Städte und der Provinzen die Aufgabe, öffentliche Gebäude, wie zum Beispiel das Rathaus⁴⁸⁵, zu schmücken. Diese

484 Vgl. Kap. 1.2.2, S. 16-17 und Kap. 3.2.3.1., S. 158-159.

485 Vgl. Kap. 3.5. Exkurs, S. 210, Kap. 3.5.2.1., S. 202 und Kap. 2.3., S. 84-85. Es ist die Rede von dem Relief Arthur Quellinus' (Abb. 365) für das Amsterdamer Rathaus.

Aufträge erfolgen, wie die von Privatleuten, unregelmäßig, sodass viele Künstler für den freien anonymen Markt arbeiten.⁴⁸⁶ Folglich konzentrieren sich die Künstler nicht auf religiöse Themen, sondern widmen sich ebenfalls anderen Gattungen. Für den Verkauf von Gemälden in den Nördlichen Niederlanden sind demzufolge die persönliche Geschmacksbildung des Künstlers und der freie Kunstmarkt ausschlaggebend.

Dass die meisten Merkur- und Argus-Darstellungen in den Nördlichen Niederlanden entstehen, ist umso bemerkenswerter, weil die mythologische Malerei im Vergleich zu den Gattungen der Landschaft, des Genres, des Stillebens, des Porträts und der Historie mit biblischen Darstellungen einen bescheidenen Platz einnimmt. Blankert listet die Anzahl der Gemälde verschiedener Untergruppen der Historienmalerei in prozentualen Anteilen am Beispiel eines Delfter Inventars auf. Daraus wird ersichtlich, dass die Gemälde mit mythologischen Themen im 17. Jahrhundert meist nur 0,9 bis 4,2 Prozent der gesamten Historienmalerei einnehmen. Der Anteil der Historienmalerei im Vergleich zu den übrigen Gattungen schwankt im 17. Jahrhundert zwischen 16,6 und 46,1 Prozent.⁴⁸⁷

Auch Grohé schreibt, dass zwischen 1610 und 1650 in den Nördlichen Niederlanden kaum mythologische Darstellungen entstehen.⁴⁸⁸ Eine Ausnahme bilden die Merkur- und Argus-Darstellungen, die nahezu gleichmäßig verteilt über das 17. Jahrhundert gefertigt werden. Gleichzeitig benennt Grohé die Sonderrolle des Malers Cornelis Poelenburgh, der um 1620 tätig ist. Er verwendet häufig mythologisches Personal, doch dient dieses fast ausschließlich der Staffage idyllischer Landschaften.⁴⁸⁹

Hier deutet sich bereits an, dass die Bildproduktion auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei sehr ausgedehnt ist.⁴⁹⁰ Viele Künstler, die aus Studiengründen nach Italien fahren und von den dort tätigen Landschaftsmalern beeinflusst werden, platzieren die Szene des Flötenspiels in eine weite Landschaft.⁴⁹¹ Auch in den übrigen Darstellungen gehören die Episoden des Flötenspiels und des Gespräches zwischen Merkur und Argus zu

486 Vgl. NORTH 1992, S. 101-103.

487 Vgl. KAT AMSTERDAM 1981, S. 23.

488 Vgl. GROHÉ 1996, S. 30.

489 Vgl. ebenda.

490 Vgl. HELD/SCHNEIDER 1998, S. 126-134.

491 Vgl. Kap. 3.3.1.2., S. 169.

den am häufigsten gewählten Momenten; sie sind in den Nördlichen Niederlanden mit 31 Prozent bzw. 18 Prozent vertreten. Dies ist auf die allgemein verbreitete pastorale Tradition im 17. Jahrhundert zurückzuführen (Vgl. Tabelle 6.2.).

Neben dem dominierenden Aspekt der Landschaftsmalerei spielt der Merkur- und Argus-Mythos für die Nördlichen Niederlande auch aus anderen Gründen eine bedeutende Rolle.

Die Nördlichen Niederlande und Spanien schließen 1609 Waffenstillstand. Nach langen Jahren des Krieges haben sich die Niederlande befreit und sind unabhängig. Auch der Merkur- und Argus-Mythos behandelt das Thema der Bewachung und der Befreiung. Das Relief Quellinus' weist auf die Möglichkeit hin, den Mythos in Bezug auf Bewachung und Befreiung der Niederlande zu deuten.⁴⁹² In diesen Kontext passt die häufige Darstellung der Episode 9 mit sieben Prozent, die Juno zeigt, während sie Io in die Obhut des Argus gibt. Mehrfach zeigen die Künstler ebenfalls Episode 19 mit 17 Prozent, die Merkur Schwert zückend und somit Io vor der Befreiung abbildet (Vgl. Tabelle 6.2.).

Ein weiterer Grund für die vielfache Darstellung dieses Mythos' kann die bedeutende Rolle der Kuh spielen. Das Tier gilt als Symbol der Fruchtbarkeit, und auch die Landwirtschaft erlebt in den Niederlanden im 17. Jahrhundert einen Aufschwung.⁴⁹³ Die Bauern spezialisieren sich unter anderem auf Viehzucht und Milchwirtschaft.⁴⁹⁴

Der Bezug zum eigenen Land wird in wenigen Werken ebenfalls durch die dargestellten Windmühlen im Hintergrund veranschaulicht.⁴⁹⁵

Grohé erwähnt, die Popularität eines Themas könne im Allgemeinen auch mit zahlreichen Illustrationen der Fabel in den *Metamorphosen*-Ausgaben zusammenhängen. Dies sei aber nicht immer zwangsweise der Fall.⁴⁹⁶ Betrachtet man die Fülle der Merkur- und

492 Vgl. Kap. 2.3., S. 84-85.

493 Vgl. LADEMACHER 1993, S. 283.

494 Vgl. NORTH 1992, S. 31.

495 Vgl. Kap. 3.3.1.2., S. 165.

496 Vgl. GROHÉ 1996, S. 96.

Argus-Illustrationen und ihre Kopien im Katalog, hat diese Aussage auch in Bezug auf die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken des Argus-Mythos' Gültigkeit.

Die Künstler nutzen die Mythen allerdings ebenfalls für ihre Zwecke. Spezialisiert sich ein Künstler zum Beispiel auf arkadische Landschaften oder Tierdarstellungen, sucht er sich bei der Wahl der mythologischen Themen die passenden heraus.⁴⁹⁷ So hat man ebenfalls bei einigen Künstlern, die den Merkur- und Argus-Mythos darstellen, den Eindruck, sie setzen das Flötenspiel als Staffage in Landschaft, nur um die Komposition zu vervollkommen, oder sie benutzen den Mythos, um Tiere abzubilden.⁴⁹⁸

Während die Nördlichen Niederlande im 17. Jahrhundert Hauptproduzent der Merkur- und Argus-Darstellungen sind, entstehen dort im 18. Jahrhundert keine Werke mehr, die dieses Thema abbilden. Die Blütezeit des Landes ist vorüber, und es erlebt einen wirtschaftlichen Niedergang. Dementsprechend lässt auch die Kunstproduktion nach. Die aufgeführten Besonderheiten des Merkur- und Argus-Mythos', die auf die Situation der Nördlichen Niederlande des 17. Jahrhunderts übertragbar sind, treffen auf die Begebenheiten des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu.

3.5.2.2. Südliche Niederlande

In den Südlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts wird der Anteil von etwa 18 Prozent an der Gesamtzahl von Merkur- und Argus-Darstellungen durch Gemälde, Zeichnungen und Grafiken Jordaens' und Rubens' bestimmt, deren Werke etwa 80 Prozent⁴⁹⁹ einnehmen (Vgl. Tabelle 6.1.). Jordaens hat eine Sonderstellung inne, denn etliche seiner Gemälde und Zeichnungen zu diesem Thema resultieren wahrscheinlich aus seiner Vorliebe für Tierdarstellungen.⁵⁰⁰ Betrachtet man die Werke ohne Jordaens' Arbeiten, so bleibt nur ein kleiner Anteil von Merkur- und Argus-Darstellungen übrig, die in Flandern gefertigt werden.

497 Vgl. SLUIJTER 1981, S. 56

498 Vgl. Kap. 3.3.1.2., S. 170 und Kap. 3.3.2.1., S. 171-172.

499 Hier sind ebenfalls die Werke miteinbezogen, die „nach“ den Künstlern oder in ihrem Umfeld entstanden sind.

500 Vgl. Kap. 3.3.2.1., S. 171.

Flandern gehört zum katholischen Spanien, und die Künstler schaffen, ähnlich wie in Italien, hauptsächlich Werke für die Kirchen.

Beim Vergleich der Episoden fällt auf, dass die dramatischen Momente des Schwertzückens und des Schwertschwingens (Episoden 19 und 20) mit 32 bzw. 13 Prozent zu den häufig dargestellten Momenten zählen (Vgl. Tabelle 6.2.). In katholischen Ländern erfahren Mythen, verstärkt durch ihre moralische Auslegung, ihre Rechtfertigung. Neben der religiösen Erbauung und dem Vergnügen des literarisch Gebildeten gehört die sittliche Belehrung zu den Absichten der Kunst.⁵⁰¹ Das vermehrte Auftreten der Szene des Schwertschwingens, die die Folgen des Fehlverhaltens des Argus zeigt, kann auf diese Weise erklärt werden. Wie in den Nördlichen Niederlanden werden auch in Flandern mit Bezug auf die beliebte pastorale Thematik Episoden 15 und 16 dargestellt.

Auch die Südlichen Niederlande, die nach dem Spanischen Erbfolgekrieg Österreich übereignet werden, verlieren ihre wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung im 18. Jahrhundert, sodass die Kunstproduktion nachlässt und auch der Merkur- und Argus-Mythos nicht mehr dargestellt wird.

3.5.2.3. Italien

Italien stellt den Merkur- und Argus-Mythos im 17. Jahrhundert mit einem Anteil von etwa 16 Prozent aller Werke dar (Vgl. Tabelle 6.1.).

Im Zusammenhang mit der Gegenreformation veranlasst die römische Kirche im 17. Jahrhundert große Bauprojekte.⁵⁰² Ebenso gelangen viele Orden zu neuem Reichtum und lassen ihre Kirchen erweitern, umbauen und dekorieren.⁵⁰³ Auch der päpstliche Hof fungiert als Auftraggeber für die Künstler. Die Malerei des italienischen Seicento steht also fast ausschließlich im Dienst der Religion. Zu den privaten Auftraggebern gehören in Rom Mitglieder einflussreicher Familien und Intellektuelle, in deren Besitz sich ebenfalls mythologische Darstellungen befinden.⁵⁰⁴ Viele der aristokratischen Familien

501 Vgl. MÜLLER HOFSTEDDE 1970, S. 163.

502 Vgl. HELD/SCHNEIDER 1998, S. 250.

503 Vgl. HASKELL 1996, S. 102, S. 102-143.

504 Vgl. ebenda, S. 144-175 und bes. S. 157-158, 170-174.

besitzen Paläste in der Stadt⁵⁰⁵ und Villen auf dem Land, die häufig mit Themen aus der Mythologie geschmückt werden. In diesem Zusammenhang erklärt sich ebenfalls das mit 52 Prozent häufige Vorkommen der Werke, die das Flötenspiel Merkurs zeigen. Diese Episode erinnert an die pastorale Bildthematik und eignet sich besonders, um Villen und Paläste zu schmücken. In Italien gibt es demzufolge, neben den erforderlichen Gemälden mit religiösem Inhalt, ebenfalls einen Markt für mythologische Themen.

Im 18. Jahrhundert schafft Italien etwa die Hälfte aller Merkur- und Argus-Darstellungen. Die Erneuerung der Kirche, die im 17. Jahrhundert stattfindet, ist abgeschlossen. Es werden weniger neue Kirchen errichtet, sodass der Bedarf an Ausstattungsstücken nicht mehr vorhanden ist. Auch die kleineren Fürstentümer, die sich in der Hand fremder Großmächte befinden, haben an wirtschaftlicher und kultureller Bedeutung eingebüßt. Die Künstler erhalten also von der Kirche, den großen Adelsfamilien und den Fürstenhöfen weniger Aufträge. Stattdessen gewinnen der Kleinadel und das Bürgertum an Bedeutung.⁵⁰⁶ Die Künstler können sich somit verstärkt anderen Themen widmen. Es ist davon auszugehen, dass der Merkur- und Argus-Mythos, vor allem die Episode des Flötenspiels, ähnlich wie in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gerade bei diesem Publikum besonders beliebt ist und deshalb weiterhin mit 30 Prozent zu den häufiger dargestellten Episoden des 18. Jahrhunderts zählt. Es folgen allerdings Werke der Episode 26, die das Schmücken des Pfauenschweifs zeigt, mit 17 Prozent sowie Darstellungen der Episode 19 und 20, die das Schwertzücken bzw. das Schwertschwingen Merkurs mit 13 bzw. 17 Prozent darstellen. Der Schwerpunkt liegt im 18. Jahrhundert nicht mehr allein auf der pastoralen Szene des Flötenspiels wie im vorangegangenen Jahrhundert (Vgl. Tabelle 6.2.). Ähnlich wie in Flandern kommen mit den Werken der Episoden 19, 20 und 26 Momente dazu, die moralisieren und die Folgen einer verabscheuungswürdigen Tat demonstrieren. Es ist die Tendenz erkennbar, dass der antike Mythos den Vorstellungen der katholischen Kirche unterstellt wird, sodass in diesem

505 Vgl. z. B. die Galleria im Palazzo Farnese, die um 1600 von den Carracci Brüdern ausgemalt wird.

506 Vgl. EIKEMEIER 1970, S. 341-342.

Medium die Konflikte, Wünsche und Ziele der Kirche deutlich gemacht werden können.⁵⁰⁷

3.5.2.4. Frankreich

Von allen Merkur- und Argus-Darstellungen im 17. Jahrhundert fertigen die französischen Künstler etwa zwölf Prozent (Vgl. Tabelle 6.1.). Davon schaffen Poussin und vor allem Claude in Rom etwa die Hälfte. Beide Künstler integrieren in ihre Landschaften die Episode des Flötenspiels. Dieser Zeitpunkt dominiert mit etwa 38 Prozent, es folgen Episode 9, die Juno zeigt, während sie Io Argus übergibt, und Episode 10, die Argus abbildet, während er Io bewacht, mit jeweils 17 Prozent. Diese dargestellten Momente erinnern an eine Hirtenidylle, nehmen Bezug auf die pastorale Tradition und eignen sich dazu, um in klassische Landschaften integriert zu werden, die vor allem Claude fertig⁵⁰⁸. Nur wenige der übrigen französischen Künstler präsentieren Merkur- und Argus-Darstellungen. In der Zeit des Absolutismus, in der die Künstler hauptsächlich Porträts der Herrscher fertigen und Historien, die ihrer Verherrlichung dienen, wird das Thema der Argus-Geschichte von den Künstlern nur zweitrangig behandelt.

Gemessen an den Werken der übrigen Länder stellt Frankreich den Mythos im 18. Jahrhundert mit etwa 25 Prozent dar (Vgl. Tabelle 6.1.). Dabei gehören u. a. erotische Szenen, wie „Jupiter nähert sich Io in Form von Nebel“ (Episode 6) und „Jupiter und Io als Liebespaar“ (Episode 5), mit insgesamt knapp 40 Prozent zu den beliebten Episoden. Die französische Malerei von Ende des 17. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich hauptsächlich durch galante Genreszenen und Porträtmalerei aus. Es kommen ebenfalls erotische Szenen vor, die entweder Schäferidyllen oder Liebchaften der Götter zeigen. Liebe und Sexualität sind generell ein zentrales Thema des 18. Jahrhunderts, dabei kommen voyeuristische und frivole erotische Bilder in Mode.⁵⁰⁹ Im 18. Jahrhundert tritt der König Frankreichs als Auftraggeber repräsentativer Kunstwerke in den Hintergrund, und die Künstler malen hauptsächlich für Privatleute.⁵¹⁰ In

507 Vgl. HELD/SCHNEIDER 1998, S. 253.

508 Vgl. Kap. 3.3.1.2., S. 169-171.

509 Vgl. HELD/SCHNEIDER 1998, S. 323.

510 Vgl. KIRCHNER 1991, S. 168.

diesem Kontext ist auch eine Verschiebung der bevorzugt wiedergegebenen Themen spürbar, und die „lieblichen, angenehmen *passions douces* wurden nun [...] in Kompositionen aufgenommen.“⁵¹¹ In diesem Zusammenhang sind ebenfalls die Darstellungen erotischer Momente des Merkur- und Argus-Mythos' zu betrachten.

3.5.2.5. Spanien, Deutschland, England und Russland

Auf die Einbeziehung von Darstellungen aus Spanien, Deutschland, England und Russland wurde in der vorangegangenen Analyse verzichtet, da die Merkur- und Argus-Geschichte in diesen Ländern nur sehr vereinzelt dargestellt wird (Vgl. Tabellen 6.1. und 6.2.).

In Spanien schaffen die Künstler vornehmlich religiöse Werke, die Kirche ist der wichtigste Auftraggeber. Daneben vergibt der König Aufträge für Gemälde, die diplomatischen und repräsentativen Zwecken dienen. Es entstehen Porträts und wenige Zyklen (zum Beispiel für das Jagdschloss Torre de la Parada). Der Bedarf an diesen Gattungen ist auch im 18. Jahrhundert noch vorhanden, mit Goya werden ebenfalls Gestalten aus dem Volk zum Thema. Vor diesem Hintergrund spielen Merkur- und Argus-Darstellungen keine große Rolle.

Die Kunstentwicklung in Deutschland kommt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem 30-jährigen Krieg fast zum Erliegen. Erst im letzten Drittel des Jahrhunderts blüht sie wieder auf. Während dieser Zeit fertigt Johann Carl Loth einige der wenigen Merkur- und Argus-Darstellungen des 17. Jahrhunderts.

England gehört in der Kunstproduktion im 17. Jahrhundert nicht zu den führenden Nationen. Der König holt viele ausländische Künstler an den absolutistischen Hof, die zahlreiche Porträts der Familie fertigen. Im 18. Jahrhundert, dem Beginn des Goldenen Zeitalters Englands, schaffen die Künstler hauptsächlich Porträts, Landschaften, Tier- und Genreszenen, gleichzeitig kommt das Interesse an der Karikatur auf. Der Merkur- und Argus-Mythos wird nur sehr vereinzelt dargestellt.

Im 17. Jahrhundert fertigen die Künstler in Russland überwiegend Ikonen mit allegorischem und liturgisch-didaktischem Inhalt. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts veran-

511 Ebenda, S. 121.

lasst Peter I., dass sich die Künstler intensiv mit den westeuropäischen Traditionen und Auffassungen auseinander setzen.⁵¹² Während dieser Zeit entstehen zwei Gemälde zur Merkur- und Argus-Geschichte.

Resümee

Die Illustratoren verfolgen den Zweck, die *Metamorphosen* zu bebildern, und versuchen, zunächst mit Hilfe von vielen kleinen Episoden möglichst die vollständige Geschichte darzustellen. Die Illustration wird zusammen mit dem Text wahrgenommen. Auf diese Weise können Episoden auftauchen, die für den Mythos nicht charakteristisch sind. Sie sind für den Leser mit Hilfe des Textes entschlüsselbar und dienen dem besseren Verständnis. Seit Salomons Reihe beginnen die Illustratoren damit, die charakteristischen Augenblicke des Mythos' zu zeigen. Generell lassen sie auch didaktische und moralische Kriterien nicht außer Acht.

Die Künstler der Gemälde und Grafiken stellen ebenfalls die geläufigen Episoden dar. Gleichzeitig zeigen sie auch neue Zeitpunkte, die in den Illustrationen nicht thematisiert werden. Diese dargestellten Zwischenmomente ermöglichen es ihnen, die Zeitspanne größer zu wählen und die Geschichte auch mit Hilfe der Körpersprache ausführlicher zu erzählen, da sie auf den Text zu verzichten haben. In einigen Fällen scheinen sich die Künstler ebenfalls an beliebten Motiven zu orientieren und stellen einige Episoden dar, deren Wahl auf die pastorale Tradition zurückzuführen ist.

Die Darstellungsweisen des Merkur- und Argus-Mythos' sind tatsächlich ein Spiegel ihrer Zeit. Mit den Themen der Bewachung, der Befreiung, der pastoralen Idylle und der besonderen Rolle der Kuh vereint der Mythos viele Aspekte, die für die Nördlichen Niederlande des 17. Jahrhunderts eine Rolle spielen. Die übrigen Länder können derartige Bezüge nicht bieten und stellen die Geschichte seltener dar. Dies hängt zum einen mit der dominierenden Kirche als Auftraggeber in Spanien/Flandern und Italien und zum anderen mit dem Absolutismus in Frankreich zusammen. Für einige Künstler wie Jordaens und Claude bietet der Mythos das geeignete inhaltliche Material, um ihre malerischen Vorlieben zu realisieren. Mit dem wirtschaftlichen Niedergang einiger Länder im 18. Jahrhundert lässt auch die Kunstproduktion nach, und es werden weniger Dar-

512 LEXIKON DER KUNST 1994, Bd. VI, S. 306-308.

stellungen dieses Mythos' geschaffen. Neue Auftraggeber aus dem Bürgertum lassen die Geschichte im 18. Jahrhundert in Italien weiterhin darstellen, in Frankreich spielt die erotische Komponente des Mythos' eine Rolle.

Exkurs: Der Mythos in verschiedenen Medien und im 20. Jahrhundert

Dieser abschließende Exkurs präsentiert in Form eines knappen Überblicks das Vorkommen des Mythos' in anderen Bereichen und beweist mit einem Beispiel von Salvador Dalí das Fortleben der Geschichte im 20. Jahrhundert.

Der Mythos in verschiedenen Medien der Neuzeit

Am häufigsten wird der Merkur- und Argus-Mythos in Grafiken, Zeichnungen, Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts und in Ovid-Illustrationen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts dargestellt. Außerhalb dieser Bereiche ist der Mythos ebenfalls in der Literatur⁵¹³, der Musik, dem Kunsthandwerk und der Bildhauerei ein Thema. Die folgenden Beispiele unterstreichen die Vielfalt und das verbreitete Vorkommen des Mythos' in diesen unterschiedlichen Medien.⁵¹⁴ Die Bereiche Bildhauerei und Kunsthandwerk werden im Anhang mit Abbildungen veranschaulicht (Vgl. Kat. III).

In der Literatur behandelt bereits Jean de Meun Aspekte dieses Mythos' in „Le roman de la rose“ (ca. 1275). Drei Jahrhunderte später beschäftigen sich Edmund Spenser und Samuel Daniel mit jener Geschichte in ihren Gedichten „The Fare of the Butterfly“ (1590) und „The Complaint of Rosamond“ (1592). Auch Jean Puget de La Serre widmet in seinem Werk „Les amours des dieux“ (1624) dem Merkur- und Argus-Thema ein lyrisches Stück. Thomas Heywood schreibt ein Drama mit dem Titel „Jupiter and Io“ (1612/13). Ähnliche Auseinandersetzungen lassen sich weiterhin im 17. Jahrhundert in England und Frankreich feststellen. Jedoch findet dieses Thema im Vergleich zur bildenden Kunst in diesen Bereichen nur wenig Anklang.⁵¹⁵

Antonio Maria Abbatinis Oper „Ione“ wird 1664 uraufgeführt. „Jupiter y Yoo“ heißt eine Oper Sebastián Duróns, die erstmals 1699 der Öffentlichkeit präsentiert wird. Peter Prelleur lässt seine Pantomime „Jupiter and Io“ erstmals 1735 aufführen. Ein Ballett mit

513 Die Ovid-Übersetzungen seit dem 12. Jahrhundert werden an dieser Stelle ausgeklammert (Vgl. Kap 2.1., S. 19-42.).

514 Die Informationen für die Bereiche „Literatur“ und „Musik“ stammen aus DAVIDSON-REID 1993, S. 594 – 599.

Es handelt sich hier um eine Listung von Beispielen aus verschiedenen Medien, weiterführende Interpretationen lässt das gewählte Thema nicht zu.

515 Vgl. MOORMANN/UITTERHOEVE 1987, S. 160.

dem Titel „Io“ wird von Jean-Philippe Rameau Mitte des 18. Jahrhunderts geschrieben. Auch im 19. Jahrhundert lässt sich diese Entwicklung weiterverfolgen.

Im Bereich der Bildhauerei beschäftigt sich Filarete im Zusammenhang mit den im 15. Jahrhundert gefertigten Bronzetüren zu St. Peter mit dem Mythos.⁵¹⁶ Jacopo Sansovino fertigt um 1540/50 eine Merkur- und Argus-Bronzeskulptur für die Loggetta del Campanile, Piazza San Marco, Venedig, die den Götterboten mit dem abgeschlagenen Argushaupt zeigt (Abb. 364). Tiziano Aspetti schafft um 1600 eine Bronzestatuetten mit dem gleichen Moment der Geschichte.⁵¹⁷ Im 17. Jahrhundert fertigt Arthur Quellinus ein Relief mit den beiden Hauptpersonen, das im Amsterdamer Rathaus platziert wird (Abb. 365).⁵¹⁸ Giovanni Battista Foggini's Bronzeskulptur aus der Zeit um 1700 zeigt Merkur, der Argus enthauptet (Abb. 366). Georg Raphael Donner schafft um 1739 eine Skulptur, die Merkur mit dem abgeschlagenen Arguskopf zeigt (Abb. 367). Am bekanntesten ist wohl die Merkur-Skulptur Bertel Thorvaldsens, von der vier Versionen aus den Jahren 1819/28 existieren (Abb. 369).

Eine Majolika-Pilgerflasche von ca. 1558, die ebenfalls den Merkur- und Argus-Mythos darstellt (Abb. 370), dient als Beispiel für das Kunsthandwerk. Gleiches gilt für die Porzellanfiguren der Manufakturen Ginori aus dem 18. Jahrhundert (Abb. 374-375) und Wien, 1760/65.⁵¹⁹ Jan Vermeyen wählt für eine Kamee aus den 1590er Jahren dieses Thema (Abb. 376).

Die Geschichte schmückt ebenfalls Münzen und zeigt dort, wie zum Beispiel auf der niederländischen Medaille von 1592 (Abb. 377), das Flötenspiel Merkurs.

Von 1532 bis 1535 wird in Flandern ein Zyklus von Tapisserien hergestellt, der die Liebschaften Jupiters darstellt. Darunter befindet sich ein Stück, das den Gott und Io zeigt.⁵²⁰ Unter der Reihe von Wandteppichen, die für den französischen König im 18. Jahrhundert gefertigt werden, zeigt ein Wandbehang von etwa 1718 den Götterboten

516 Vgl. DAVIDSON-REID 1993, S. 594.

517 Vgl. Abb. MAUÉ 1996, S. 88, Abb. 97.

518 Vgl. Kap. 2.3., S. 85, Kap. 3.1.4., S. 104, Kap. 3.5.2.1., S. 201.

519 Vgl. Abb. MAUÉ 1996, S. 90, Abb. 98 - 100.

520 Vgl. BRASSAT 1989, S. 185. Die Stücke sind nicht erhalten, aber durch Stiche überliefert.

Merkur, der das Schwert zieht.⁵²¹ Dabei orientiert sich der Künstler an der Gemäldevorlage Nicolas Bertins (Abb. 332). Auch im englischen Mortlake entstehen um 1700 Bildteppiche, die das Flötenspiel zeigen (Abb. 378).

Der Mythos im 20. Jahrhundert am Beispiel Salvador Dalís

Wie bereits dargestellt, lässt das Interesse für die *Metamorphosen* und damit auch für den Merkur- und Argus-Mythos seit Ende des 18. Jahrhunderts stark nach.

Im 20. Jahrhundert jedoch werden die Verwandlungsgeschichten Ovids vor allem im Surrealismus wieder aufgegriffen, und auch die Argus-Geschichte wird von den Künstlern vereinzelt als Thema gewählt. Dabei werden auch die unterschiedlichsten Episoden dargestellt (Vgl. Abb. 379-382).

Salvador Dalí vereint gleich mehrere Elemente und Momente des Mythos' auf einem Blatt seiner grafischen Folge „Mythologie“, die zwischen 1963 und 1965 entsteht (Abb. 379). Das Hauptinteresse gilt dem Pfau, der in den mittigen Hintergrund gesetzt ist. Sein zum Rad aufgestellter, transparenter Schweif, dominiert und erstreckt sich mit zahllosen Augen über das gesamte Blatt. Besonders bemerkenswert sind die kleinen Szenen, die Dalí an den unteren Rand setzt. Im Mittelgrund befindet sich eine Szene, die einen auf Knien kriechenden Merkur zeigt, der darauf lauert, Argus, der am Boden sitzt und nach vorn gefallen ist, mit dem Schwert den Kopf abzuschlagen. Der Künstler hat mit Sicherheit beim Fertigen der Platte eine Abbildung des Werkes Velázquez' vor Augen gehabt (Abb. 314), denn es handelt sich um eine spiegelverkehrte, nahezu exakte skizzenartige Kopie des Gemäldes des spanischen Altmeisters. Eine andere Szene im linken Vordergrund zeigt den enthaupteten Argusleichenam, aus dessen Hals das Blut strömt. Die unbekleidete Juno hat ihren Pfau, der sich im Hintergrund präsentiert, bereits geschmückt und ist gerade im Begriff, sich in ihren Wagen zu setzen. Die Darstellung des toten Argus' erinnert sehr an eine Zeichnung Wtewaels, die Haltung Junos könnte von Goltzius' Gemälde inspiriert sein (Abb. 337, 343).

521 Vgl. Abb. STANDEN 1988, S. 168, Abb. 26.

Dalí beschäftigt sich schon in seiner frühen Schaffenszeit mit Meistern aus dem 17. Jahrhundert und greift auch später stets auf historische Vorbilder zurück.⁵²² Dieser Einfluss ist hier deutlich zu erkennen.

Im Vergleich zu den vorgestellten Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts setzt Dalí mit der Darstellung des alles dominierenden Pfauenschweifs und den über allem wachenden Augen neue Akzente. Er zieht, auch durch die im Ausmaß reduzierten Szenen der Merkur- und Argus-Geschichte am Rand, Verbindungen zu einer illusionistischen, fantastischen Welt.

Als Abschluss gilt Salvador Dalí als Beispiel dafür, dass der Merkur- und Argus-Mythos auch im 20. Jahrhundert noch immer bei den Künstlern präsent ist, allerdings auf andere Weise abgebildet wird. Das Schaffen einer illusionistischen Welt ist das, was die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts meist vermeiden, indem sie zum Beispiel darauf verzichten, Argus mit etlichen Augen darzustellen.

522 LEXIKON DER KUNST 1987, Bd. 3, S. 341-343.

Schlussbetrachtung

258 Merkur- und Argus-Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts zeichnen sich durch ihre große Darstellungsvielfalt aus.

Diese Mannigfaltigkeit wird besonders in den unterschiedlichen Episoden, die der Mythos in sich birgt, deutlich. Neben den vier Hauptmomenten, die Jupiters Vergehen an Io, das Zusammentreffen mit seiner Gattin Juno, das Flötenspiel Merkurs und das Ende der Geschichte mit Juno, die die Argusaugen in den Schweif ihres Pfaus setzt, zeigen, gibt es zahlreiche Episoden, die Zeitpunkte zwischen diesen Szenen abbilden. Insgesamt können die Werke des Mythos' in 21 Episoden unterteilt werden. Auch in der Zuordnung der Werke in Gruppen und Typen wird die Unterschiedlichkeit offensichtlich. Die meisten Darstellungen lassen sich in Gruppen und nicht in Typen einteilen, denn nur wenige Werke ähneln sich derart, dass sie zu einem Typus zusammengefasst werden können.

Die Hauptszenen der Geschichte sind durch die Ovid-Illustrationen, die es bereits im Mittelalter in Form von Buchmalereien gibt und seit Ende des 15. Jahrhunderts durch die Erfindung des Buchdrucks weit verbreitet werden, vorgegeben. Bernard Salomon schafft mit seinen Holzschnitten und den oben genannten Zeitpunkten für *La Métamorphose d' Ovide figurée* von 1557, in dem erstmals die Illustrationen gleichrangig mit dem Text behandelt werden, die wichtigsten Episoden und auch die kanonischen Bildtypen für die darauf folgenden Jahrhunderte.

Salomons textbegleitende Druckgrafiken werden weit verbreitet und beeinflussen spätere Illustratoren und auch die Maler und Grafiker des 17. und 18. Jahrhunderts. Dieser Einfluss reicht zum Teil von der bereits erwähnten Episodenauswahl, der Komposition und der Ikonographie, bis zur oberflächlichen Charakterisierung der Figuren, geht aber auch nicht über diese Punkte hinaus. An dieser Stelle machen sich die unterschiedlichen Intentionen beider Künstlergruppen bemerkbar.

Das Erzählen der Geschichte ist für die Maler, Zeichner und Grafiker wesentlich bedeutender als für die Ovid-Illustratoren, die sich immer noch auf einen Text, auch wenn er sich mit der Zeit reduziert und in einigen Fällen nur noch in Form von einer Zeile auftritt, beziehen oder mehrere Blätter hintereinander reihen können. Diese Möglichkeiten

hat der Maler und Grafiker nicht. Nur selten kommt der Mythos in diesem Bereich in Form eines Zyklus' vor.

Mit verschiedensten Mitteln versucht der Künstler, dieses Defizit auszugleichen. Dafür nutzt er die Wahl besonderer Episoden, wie zum Beispiel „Merkur spricht mit Argus“ oder „Merkur zückt das Schwert“, die zwischen den Haupthandlungen liegen, um so, auch mit Hilfe kleiner Details, auf die vorangegangene oder noch folgende Handlung zu verweisen, und um auf diese Weise mehrere Momente der Geschichte in einem Bildträger zu vereinen. Die Inspiration für neue Episoden kann er aus Übersetzungen der *Metamorphosen*, wie der des Florianus, erhalten. Selten werden Momente dargestellt, die nur Ovid in seinem Text erwähnt. Die in den Illustrationen häufig verwendeten Hintergrundszenen treten in den Gemälden, Zeichnungen und Grafiken kaum auf. Ebenso erhalten die Charakterisierungen der Hauptpersonen, die meist an ihren Attributen zu erkennen sind, einen besonderen Stellenwert. Durch Gegenüberstellung von alt und jung, fettleibig bzw. gebrechlich und muskulös, unbekleidet und bekleidet und die Haltung der Personen werden schon auf den ersten Blick Hinweise auf Über- und Unterlegenheit der Personen gegeben. Dieser erste Eindruck wird durch Gestik und Mimik verstärkt. In einer Zeit, in der die Künstler den Ausspruch „Ut pictura poesis“ des Horaz' sehr ernst nehmen und es wichtig ist, den Betrachter eines Kunstwerkes zu rühren und ins Geschehen mit einzubeziehen, nutzen die Künstler alle ihnen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Neben diesen Gestaltungsmöglichkeiten werden ebenfalls landschaftliche Komponenten dafür verwendet, die dargestellte Situation zu charakterisieren. Dabei und auch hinsichtlich der Wahl der Tiere wird allerdings nicht immer Bezug auf den Mythos genommen, sondern auch auf die pastorale Thematik angespielt, mit der der Mythos aufgrund seiner Hirtenatmosphäre durchaus in Verbindung gebracht werden kann.

Diese aufgeführten Besonderheiten haben zur Folge, dass die Gemälde und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts meist detaillierter, vielfältiger und innovativer gestaltet sind als die der Illustrationen und in einigen Werken die Beeinflussung zum Teil nicht mehr erkennbar ist.

Der Mythos bezieht sich vor allem in den Nördlichen Niederlanden, in dem Land, in dem er am häufigsten dargestellt wird, auf die historische Situation, denn er reflektiert mit den Themen Bewachung und Befreiung die jüngste Vergangenheit. Dabei wird die

Geschichte unterschiedlich gedeutet, je nach Bedarf erhält Argus entweder eine positive oder eine negative Rolle. Die häufig vorkommende Darstellung des Flötenspiels ist auch mit der zu dieser Zeit sehr beliebten pastoralen Tradition zu verbinden. Die erläuterten moralischen Deutungen des Mythos', die häufig Tugend und Laster in den Vordergrund stellen, vermag man auch in Ländern wie Italien und Spanien, in denen der Katholizismus dominiert, aufgrund der Episodenwahl zu erkennen. Im Frankreich des 18. Jahrhunderts, in einer Zeit, in der erotische Darstellungen in Mode kommen, erscheint öfter die Szene „Jupiter und Io als Liebespaar“.

Genau wie die Deutungen des Merkur und Argus-Mythos' verschiedener Art, nämlich christlich-moralisch bzw. humanistisch-moralisch, sind, wird der Mythos von Land zu Land mit verschiedenen Episoden der Geschichte unterschiedlich verwendet.

Auch in den Bereichen Musik, Skulptur und im Kunsthandwerk erfährt die Geschichte ihre Darstellung. Nachdem Ende des 18. Jahrhunderts das Interesse für Ovids Verwandlungsgeschichten generell nachlässt, beginnen im 20. Jahrhundert erneut einige Künstler damit, sich mit dem Mythos von Argus, Merkur und Io zu beschäftigen.

Im alltäglichen Sprachgebrauch ist er auch noch heute mit der Redewendung „etwas mit Argusaugen betrachten“ präsent.

Literaturliste

Primärliteratur

- ALBERTI 1435* Leon Battista Alberti, *De pictura*, in: Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, Bd. 3, Rom 1973.
- ANEAU 1552 Barthélemy Aneau, *Picta Poesis. Ut pictura poesis erit. Apud Mathiam Bonhomme*, Lyon 1552.
- ANEAU/MAROT 1556 Barthélemy Aneau, Clement Marot, *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide, Traduictz en vers François. Le premier et second, par CL. Marot. Le tiers par B. Aneau. Mythologizez par Allegories Historiales, Naturelles et Moralles [...]*, Lyon 1556.
- BERSUIRE/WALEYS 1509 Thomas Waleys, *Metamorphosis Ovidiana Moraliter a Magistro Thoma Walleys Anglico Explanata [...]*, 1509 (Reprint Stephen Orgel, *The Philosophy of Images*, 1, New York/London 1979).
- BONSIGNORI 1375/77* Giovanni Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamophoseos Vulgare*, in: Commissione per i testi di lingua (Hg.), *Collezione di opere inedite o rare*, Bologna 2001.
- DOLCE 1553 Lodovico Dolce, *Le Trasformationi di M. Lodovico Dolce*, Venedig 1553.

* Es handelt sich bei diesen Jahresangaben nicht um das Datum der Herausgabe, sondern um das Entstehungsdatum bzw. den Entstehungszeitraum.

- POSTHIUS 1563 Johannes Posthius, *Iohan. Posthii Germer-shemii tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib XV*, Frankfurt 1563.
- RIPA 1618 Cesare Ripa, *Nova iconologia di Cesare Ripa Perugino*, Padua 1618 (Reprint: Piero Buscaroli, Mario Praz, 2 Bde., Turin 1986).
- SANNAZARO 1502 Jacopo Sannazaro, *Libro Pastorale Nominato Arcadio de Jacobo Sanazaro neapolitano*, Venedig 1502.
- TEMPESTA 1606 Antonio Tempesta, *Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV [...] incise et in pictorum [...]*, Amsterdam 1606 (Reprint: Stephan Orgel (Hg.), *The Renaissance and the Gods*, New York / London 1976).
- WICKRAM 1545 Jörg Wickram, *P. Ovidii Nasonis deß aller sinnreichen Poeten Metamophosis [...]*, Mainz 1545.

Sekundärliteratur

- ALLEN 1970 Don Cameron Allen, *Mysteriously meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore/London 1970.
- ALPERS 1971 Svetlana L. Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, in: Ludwig Burchard (Hg.), *Corpus Rubenianum*, Bd. X, Brüssel 1971.
- AMIELLE 1989 Ghislaine Amielle, *Recherches sur des Traductions Françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle*, Paris 1989.
- AMIELLE 1995 Ghislaine Amielle, *Les Métamorphoses illustrées en France au XVIe siècle*, in: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 79-84.
- BERNDT 1969 Walther Berndt, *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, 3 Bde., 3. Aufl., München 1969.
- BLÄNSDORF 1995 Jürgen Blänsdorf, *Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom*, in: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hgg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 12-35.

- BLATTNER 1998
Evamarie Blattner, Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545, München 1998.
- BORRIES 1986
Johann Eckhart von Borries, *Johann Wilhelm Baur (1607-1641). Umriss seines Lebens und Werks*, in: Wilhelm Schlink, Martin Sperlich (Hgg.), *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin 1986.
- BORRMANN 1994
Norbert Borrmann, *Kunst und Physiognomik: Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Köln 1994.
- BRASSAT 1992
Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992.
- BROOS 1993
Ben Broos, *Intimacies and Intrigues. History Painting in the Mauritshuis*, Den Haag 1993.
- BROWN 1986
Jonathan Brown, *Diego Velázquez – Pintor y Cortesano*, Madrid 1986.
- BRUHN/TILKE 2001
Wolfgang Bruhn, Max Tilke, *Kostümgeschichte in Bildern*, Tübingen 2001.
- DAVIDSON-REID 1993
Jane P. Davidson-Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900*, Bd. 1, New York/Oxford 1993.
- DEMISCH 1984
Heinz Demisch, *Erhobene Hände, Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1984.
- DITTRICH 2004
Sigrid und Lothar Dittrich, *Lexikon der Tier-symbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. – 17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004.

- DRESCHER 1991 Horst Drescher, Sibylle Badstübner-Gröger, *Das Neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik*, Berlin 1991.
- EIKEMEIER 1970 Peter Eikemeier, *Italienische Malerei*, in: Erich Hubala (Hg.), *Propyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Bd. 9, Berlin 1970, S. 341-343.
- ELDERE 1992 Dirk van Eldere, *Ovidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antwerpen)*, 1992, S. 93-163.
- FREEDMAN 1989 Luba Freedman, *The Classical Pastoral in the Visual Arts*, New York 1989.
- FREMANTLE 1959 Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht 1959.
- GROHÉ 1996 Stefan Grohé, *Rembrandts mythologische Historien*, Köln 1996.
- GUTHMÜLLER 1973 Bodo Guthmüller, *Picta Poesis Ovidiana*, in: Klaus Heitmann, Eckhart Schröder (Hgg.), *Renatae Litterae – Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance*, Frankfurt a. M. 1973., S. 167-192.
- GUTHMÜLLER 1981 Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein 1981.
- GUTHMÜLLER 1986 Bodo Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986.

- GUTHMÜLLER 1995 Bodo Guthmüller, *Bild und Text in Lodovico Dolces Trasformationi*, in: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hgg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 58-78.
- HARRIS 1982 Enriqueta Harris, *Velázquez*, Oxford 1982.
- HASKELL 1996 Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996.
- HELD 1972 Julius S. Held, *Rembrandt en de klassieke wereld*, in: *Kroniek van het Rembrandthuis*, 26, 1972, S. 3-17.
- HELD 2001 Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat: Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin 2001.
- HELD/SCHNEIDER 1998 Jutta Held, Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei. Vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, 2. Aufl., Köln 1998.
- HENKEL 1921 Max Dittmar Henkel, *Nederlandse Ovidius-Illustraties van de 15e tot de 18e eeuw*, in: *Oud-Holland*, 39, 1921, S. 149-187.
- HENKEL 1922 Max Dittmar Henkel, *De houtsneden van Mansion's Ovide Moralisé Bruges 1484. Met een toelichting door M. D. Henkel*, Amsterdam 1922.

- HENKEL 1926/27 Max Dittmar Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 6, 1926-27, Leipzig/Berlin 1930, S. 58-144.
- HENKEL/SCHÖNE 1967 Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hgg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.
- HESELHAUS 1953 Clemens Heselhaus, *Metamorphosedichtungen und Metamorphoseanschauungen*, in: Euphorion, 47, 1953, S. 121-146.
- HOFFMANN 1967 Hans Hoffmann, *Eine neue Amphora des Eucharidesmalers*, in: Jahrbuch Hamburger Kunstsammlungen 12, 1967, S. 18-37.
- HOLZBERG 1997 Niklas Holzberg, *Ovid, Dichter und Werk*, München 1997.
- HORN 2001 Hans-Jürgen Horn, *Eine neue Verwandlung der „Verwandlungen“*, in: Luba Freedman, Gerlinde Huber-Rebenich (Hgg.), *Wege zum Mythos*, Berlin 2001, S. 183-191.
- HUBER-REBENICH 1995 Gerlinde Huber-Rebenich, *Die Holzschnitte zum Ovidio Metamorphoseos Vulgare in ihrem Textbezug*, in: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hgg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 48-57.

- HUBER-REBENICH 1998 Gerlinde Huber-Rebenich, *Ovids Metamorphosen in der europäischen Druckgraphik. Textillustrationen vom Anfang des Buchdrucks bis zum Jahr 1800*, in: Dieter Burdorf, Wolfgang Schweickard (Hgg.), *Die schöne Verwirrung der Phantasie, Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, Tübingen 1998, S. 145-174.
- HUBER-REBENICH 2001 Gerlinde Huber-Rebenich, *Die Macht der Tradition. Metamorphosen-Illustrationen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: Luba Freedman, Gerlinde Huber-Rebenich (Hgg.), *Wege zum Mythos*, Berlin 2001, S. 141-161.
- HUBER-REBENICH 2002 Gerlinde Huber-Rebenich, *Kontinuität und Wandel in der frühen italienischen Ovid-Illustration. Die Tradition der Holzschnitte zu Giovanni dei Bonsignoris Ovidio metamorphoseos vulgare*, in: Heike Marek, Anne Neuschäfer, Susanne Tichy (Hgg.), *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 2002.
- HULST 1982 Roger-Adolf d' Hulst, *Jacob Jordaens*, Stuttgart 1982.
- HUNDEMER 1997 Hundemer, Markus, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei: Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock*, Regensburg 1997.

- JENSEN 1997 James H. Jensen, *Signs and Meaning in Eighteenth Century Art: Epistemology, Rhetoric, Painting, Poesy, Music, Dramatic Performance*, New York 1997.
- JONGH 1993 Eddy de Jongh, *De heidense poeet gekerstend en gemoraliseerd*, in: *Kunst Schrift*, 5, 1993, S. 15-22.
- KAPP 1990 Volker Kapp, *Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der frühen Neuzeit*, in: Volker Kapp (Hg.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder, Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marburg 1990, S. 40-64.
- KAT AMSTERDAM 1981 *God en de Goden, Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten*, Ausstellung des Rijksmuseums Amsterdam, Amsterdam/Den Haag 1981.
- KAT ANTWERPEN 1993 *Jacob Jordaens (1593-1678)*, Ausstellung des Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten Antwerpen, Bd. 2, Antwerpen 1993.
- KAT BASEL 1987 *Im Lichte Hollands, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein aus Schweizer Besitz*, Ausstellung des Kunstmuseums Basel, Basel 1987.
- KAT HAMBURG 2002 *Die Masken der Schönheit, Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002.
- KAT KÖLN 1992 Ekkehard Mai, Hans Vlieghe (Hgg.), *Von Bruegel bis Rubens – Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums Köln, Köln 1992.

- KAT KORNWESTHEIM 1998 Gabriele Bickendorf, *Eigensinn der Illustration. Ovids Metamorphosen in Druckgraphiken des 17. Jahrhunderts*, in: Der verblümete Sinn. Illustrationen zu den Metamorphosen des Ovid, Ausstellung der Galerie der Stadt Kornwestheim, Kornwestheim 1998, S. 13 - 82.
- KAT NEW YORK 1989 Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego, *Velázquez*, Ausstellung des Metropolitan Museum of Art New York, New York 1989.
- KAT RUDOLSTADT 1999 Gerlinde Huber-Rebenich, *Metamorphosen der 'Metamorphosen', Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik*, Rudolstadt/Jena 1999.
- KAT VENEDIG 1959 *La Pittura del Seicento a Venezia*, Ausstellungskatalog des Ca' Pesaro Venedig, Venedig 1959.
- KIRCHNER 1991 Thomas Kirchner, *L'expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991.
- KLUCKERT 1974 Ehrenfried Kluckert, *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes*, Diss., Tübingen 1974.
- KRÄUBIG 1998 Jens Kräubig, *Zu Ovids Metamorphosen*, in: Der verblümete Sinn. Illustrationen zu den Metamorphosen des Ovid, Ausstellung der Galerie der Stadt Kornwestheim, Kornwestheim 1998, S. 6 – 12.
- KÜHNEL 1992 Harry Kühnel (Hg.), *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter*, Stuttgart 1992.

- LADEMACHER 1993 Horst Lademacher, *Die Niederlande. Politische Kultur zwischen Individualität und Anpassung*, Berlin 1993.
- LAMER/KROH 1995 Hans Lamer, Paul Kroh, *Wörterbuch der Antike, Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens*, 10. Aufl., Stuttgart 1995.
- LARSSON 1990 Lars Olof Larsson, *Der Maler als Erzähler: Gebärdensprache und Mimik in der französischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts am Beispiel Charles Le Bruns*, in: Volker Kapp (Hg.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder, Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marburg 1990, S. 173-189.
- LEE 1967 Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.
- LENIHAN 1992 Michael Lenihan, *Goltzius and the Workshop Tradition*, in: *Hendrick Goltzius and the Classical Tradition*, Ausstellungskatalog der Fisher Gallery, University of Southern California 1992, S. 24-27.
- LEVEY 1964 Michael Levey, *The Pose of Pigalle's 'Mercury'*, in: *The Burlington Magazine*, CVI, 739, 1964, S. 462-463.
- LEXIKON DER KUNST 1994 *Lexikon der Kunst*, Bd. VI, Leipzig 1994.
- LEXIKON DER KUNST 1987 *Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, Bde. 1, 3, Freiburg 1987.

- LLEWELLYN 1988 Nigel Llewellyn, *Illustrating Ovid*, in: Charles Martindale (Hg.), *Ovid renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge 1988, S. 151-166.
- LORD 1975 Carla Lord, *Three Manuscripts of the Ovide Moralisé*, in: *Art Bulletin* 57, S. 1975, S. 161-170.
- LORD 1995 Carla Lord, *Illustrated Manuscripts of Berochorius before the Age of Printing*, in: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hgg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 1 – 11.
- LURKER 1991 Manfred Lurker (Hg.), *Wörterbuch der Symbolik*, 5. Aufl. Stuttgart 1991.
- MAUÉ 1996 Claudia Maué, *Zur Ikonographie der Statuettenpaare Georg Raphael Donners und Jakob Gabriel Mollinarolos*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 92, 1996, S. 79-94.
- MICHELS 1988 Norbert Michels, *Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Münster 1988.
- MOFFITT 1989 John F. Moffitt, *The „Euhemeristic“ Mythologies of Velázquez*, in: *Artibus et Historie, An Art Antology*, Nr. 19, 1989, S. 157-175.
- MONTAGU 1994 Jennifer Montagu, *The Expression of Passion. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l' expression générale et particulière*, New Haven/London, Yale University Press 1994.

- MOOG-GRÜNEWALD 1979 Maria Moog-Grünewald, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg 1979.
- MOOG-GRÜNEWALD 1995 Maria Moog-Grünewald, *Benserades Metamorphoses en rondeaux. Eine emblematische Bearbeitung der ovidischen Verwandlungsgeschichten*, in: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hgg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 225-238.
- MOORMANN/UITTERHOEVE 1987 Eric M. Moormann, Wilfried Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen 1987.
- MOSS 1982 Ann Moss, *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries printed in France before 1600*, London 1982.
- MÜLLER 1970 Wolfgang J. Müller, *Deutsche Malerei*, in: Erich Hubala (Hg.), *Propyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Bd. 9, Berlin 1970, S. 195-198.
- MÜLLER HOFSTEDÉ 1970 Justus Müller Hofstede, *Italienische und holländische Malerei*, in: Erich Hubala (Hg.), *Propyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Bd. 9, Berlin 1970, S. 163-167.
- NEUMANN 1954 Friedrich Neumann, *Meister Albrechts und Jörg Wickrams Ovid auf Deutsch*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 76, 1954, S. 321-389.

- NORTH 1992 Michael North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar 1992.
- ORSO 1986 Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton/New Jersey 1986.
- ORTEGA Y GASSET 1962 José Ortega y Gasset, *Velázquez*, Madrid 1962.
- PACE 2002 Claire Pace, "The Golden Age... The First and Last days of Mankind": Claude Lorrain and Classical Pastoral, with Special Emphasis on Themes from Ovid's *Metamorphoses*, in: *Artibus et Historiae – An Art Anthology*, Nr. 46, 2002, S. 127-156.
- PIGLER 1956 Anton Pigler, *Barockthemen*, Bd. 2, Budapest 1956.
- RAUPP 1992 Hans-Joachim Raupp, *Kunstgeschichte und Rhetorik*, in: Carl Joachim Classen, Heinz-Joachim Müllenbrock (Hgg.), *Die Macht des Wortes, Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung*, Marburg 1992, S. 149-163.
- RE 1896 Georg Wissowa (Hg.), *Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bde. 2, 36, Stuttgart 1896.
- REITLINGER 1945 Henry Reitlinger, *The De Passe Illustrations of Ovid*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1945, 27, S. 15-26.
- REZNICEK 1961 Emil Karel Josef Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius*, Bd. 1, Utrecht 1961.

- RICK 1915 Leo Rick, Ovids Metamorphosen in der englischen Renaissance, Münster 1915.
- RÜCKER 1997 Rücker, Brigitte, Die Bearbeitung von Ovids Metamorphosen durch Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorichius, Göttingen 1997.
- SCHEVILL 1913 Rudolph Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley 1913.
- SCHNEIDER 1999 Norbert Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei, Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999.
- SEZNEC 1990 Jean Seznec, Das Fortleben der antiken Götter, Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Renaissance, München 1990.
- SIMSON 1996 Otto von Simson, *Peter Paul Rubens (1577-1640)*, Mainz 1996.
- SLUIJTER 1981 Eric Jan Sluijter, *Depiction of Mythological Themes*, in: Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt, Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington, Rijksmuseum Amsterdam 1981, S. 55-64.
- SLUIJTER 1986 Eric Jan Sluijter, De 'Heydensche Fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670, Diss., Den Haag 1986.
- SLUIJTER 1989 Eric Jan Sluijter, *Onderwerpen uit de Metamorphosen 'verkeerd' verbeeld en vertaald*, in: Hermeneus, 61, 1989, S. 114-125.

- SLUIJTER 1990 Eric Jan Sluijter, *'Herscheppingen' in prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring (I)*, in: *De-lineavit et Sculpsit*, 4, 1990, S. 1-23.
- SCHMIED 1991 Wieland Schmied, Salvador Dalí, *Das Rätsel der Begierde*, München 1991.
- SOTHEBY'S 1989 Sotheby's, Auktionskatalog, *Descamp Sale*, London, 6. Dezember 1989.
- STANDEN 1957 Edith A. Standen, *A Picture for every Story*, in: *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin, New Series*, 8, S. 165-175.
- STANDEN 1988 Edith A. Standen, *Ovid's Metamorphoses: A Gobelines Tapestry Series*, in: *The Metropolitan Museum of Art Journal*, 23, S. 149-191, 1988.
- STECHOW 1966 Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London 1966.
- TEJA BACH 1995 Friedrich Teja Bach, *Metamorphosen Ovids in Velázquez' Malerei*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XLVIII, 1995, S. 43-60.
- UEDING 1996 Gert Ueding (Hg.), *Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen 1996.
- WAAL 1952 Henri van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandse geschieduitbeelding 1500 – 1800. Een iconologische studie*, 2 Bde., Den Haag 1952.
- WALTHER 1993 Angelo Walther, *Von Götter, Nymphen und Heroen. Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst*, Leipzig 1993.

Tabellenanhang

Tabelle 1.1.

Diese Tabelle stellt die Episodenauswahl des Merkur- und Argus-Mythos' der Illustratoren und der Maler, Zeichner und Grafiker gegenüber.

In beiden Bereichen werden nur die eigenständigen Werke ausgewertet.

Episoden	Illustrationen		Gemälde / Zeichnungen Grafiken	
	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
1	2	2,3%	0	0,0%
2	7	8,1%	3	1,3%
3	1	1,2%	1	0,4%
4	1	1,2%	0	0,0%
5	5	5,8%	1	0,4%
6	0	0,0%	5	2,1%
7	1	1,2%	5	2,1%
8	14	16,3%	13	5,5%
9	2	2,3%	20	8,4%
10	1	1,2%	4	1,7%
11	1	1,2%	4	1,7%
12	1	1,2%	0	0,0%
13	1	1,2%	1	0,4%
14	1	1,2%	1	0,4%
15	0	0,0%	25	10,5%
16	12	14,0%	69	29,0%
17	0	0,0%	1	0,4%
18	0	0,0%	3	1,3%
19	2	2,3%	31	13,0%
20	5	5,8%	19	8,0%
21	2	2,3%	0	0,0%
22	1	1,2%	0	0,0%
23	4	4,7%	3	1,3%
24	1	1,2%	4	1,7%
25	0	0,0%	6	2,5%
26	12	14,0%	16	6,7%
27	1	1,2%	0	0,0%
28	1	1,2%	0	0,0%
29	5	5,8%	1	0,4%
30	1	1,2%	0	0,0%
31	1	1,2%	0	0,0%
32	0	0,0%	1	0,4%
33	0	0,0%	1	0,4%
Summe	86		238	

Tabelle 1.2.

Diese Tabelle listet, resultierend aus Tabelle 1.1., die am häufigsten gewählten Episoden des Merkur- und Argus-Mythos' aus dem Bereich der Illustrationen auf.

Illustrationen				
	Episoden		Anzahl	Anteil
1.	8	Jupiter übergibt Juno die Kuh Io	14	16,3%
2.	16	Merkur flötet Argus in den Schlaf	12	14,0%
3.	26	Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen	12	14,0%
4.	2	Jupiter verfolgt Io	7	8,1%
5.	5	Jupiter und Io als Liebespaar	5	5,8%
6.	20	Merkur schwingt das Schwert	5	5,8%
7.	29	Io flieht	5	5,8%
8.	23	Merkur hält den Kopf von Argus hoch	4	4,7%

Tabelle 1.3.

Diese Tabelle listet, resultierend aus Tabelle 1.1., die am häufigsten gewählten Episoden des Merkur- und Argus-Mythos' aus dem Bereich der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken auf.

Gemälde / Zeichnungen / Grafiken				
	Episoden		Anzahl	Anteil
1.	16	Merkur flötet Argus in den Schlaf	69	29,0%
2.	19	Merkur zückt das Schwert	31	13,0%
3.	15	Merkur spricht mit Argus	25	10,5%
4.	9	Juno bringt Io zu Argus	20	8,4%
5.	20	Merkur schwingt das Schwert	19	8,0%
6.	26	Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen	16	6,7%
7.	8	Jupiter übergibt Juno die Kuh Io	13	5,5%
8.	25	Merkur übergibt Argusaugen an Juno	6	2,5%

Tabelle 2

Diese Tabelle präsentiert alle in den Illustrationen vorkommenden Episoden des Merkur- und Argus-Mythos'.

Illustrationen	
1	Io am Ufer des Inachus
2	Jupiter verfolgt Io
3	Jupiter hält Io fest
4	Jupiter reißt Io zu Boden
5	Jupiter und Io als Liebespaar
7	Juno entdeckt Jupiter und Io
8	Jupiter übergibt Juno die Kuh Io
9	Juno bringt Io zu Argus
10	Argus bewacht Io
11	Kuh Io mit Vater und Schwestern
12	Argus treibt Inachus von Io weg
13	Jupiter gibt Merkur Auftrag, Io zu befreien
14	Merkur fliegt zu Argus
16	Merkur flötet Argus in den Schlaf
19	Merkur zückt das Schwert
20	Merkur schwingt das Schwert
21	Merkur enthauptet Argus
22	Merkur hat Argus getötet und greift nach dem Kopf
23	Merkur hält den Kopf von Argus hoch
24	Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon
26	Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen
27	Iris entfernt die Nebelschwaden
28	Juno nähert sich Argus auf Pfauengespann
29	Io flieht
30	Io wird von Jupiter und Juno in einen Menschen zurückverwandelt
31	Io wird als Göttin Isis von den Ägyptern als Statue verehrt

Tabelle 3.1.

Diese Tabelle präsentiert alle in den Gemälden, Zeichnungen und Grafiken vorkommenden Episoden des Merkur- und Argus-Mythos'.

Gemälde / Zeichnungen / Grafiken	
2	Jupiter verfolgt Io
3	Jupiter hält Io fest
5	Jupiter und Io als Liebespaar
6	Jupiter nähert sich Io in Form von Nebel
7	Juno entdeckt Jupiter und Io
8	Jupiter übergibt Juno die Kuh Io
9	Juno bringt Io zu Argus
10	Argus bewacht Io
11	Kuh Io mit Vater und Schwestern
13	Jupiter gibt Merkur Auftrag, Io zu befreien
14	Merkur fliegt zu Argus
15	Merkur spricht mit Argus
16	Merkur flötet Argus in den Schlaf
17	Merkur zückt das Kerikeion
18	Merkur streicht mit Kerikeion über Argus Augen
19	Merkur zückt das Schwert
20	Merkur schwingt das Schwert
23	Merkur hält den Kopf von Argus hoch
24	Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon
25	Merkur übergibt Argusaugen an Juno
26	Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen
29	Io flieht
32	Pan fertigt die Panflöte
33	Pan verfolgt Syrinx

Tabelle 3.2.

Diese Tabelle listet in Anlehnung an Kapitel 3.1. und in Anlehnung an den Katalog II alle Gemälde, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts des Merkur- und Argus-Mythos' in Episoden, Typen, Gruppen, Untergruppen und Varianten unterteilt auf. Jedes der 258 Werke findet somit seine Erwähnung in Form seiner Abbinungsnummer in dieser Tabelle.

Epi- sode	Anzahl	Gemälde Abbildungen	Zeichnungen	Grafiken
2	3	108, 110	109	
3	4	OA4	111, 112	113
5	1	114		
6	5	115, 117, 118, 119	116	
Typus		115, 116, 117		
7	5	120, 121, 122, 123, 124		
Typus		120, 121, 122		
8	13	125, 128, 130, 131, 133, 134, 136	126, 127, 129, 132	135, 137
Typus		125, 126, 127, 128, 129		
9	18	138, 139, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153	140, 143, 154, 155	145
Gruppe 1		138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146		
Untergruppe 1		138, 139, 140		
Untergruppe 2		141, 142, 143, 144		

Untergruppe 3		145, 146		
Gruppe 2		147, 148, 149, 150, 151		
Gruppe 3		152, 153		
Gruppe 4		154, 155		
10	6	157, 158, 160	159, 161	156
11	4	162, 163, 164		165
13	1	166		
15	27	167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 182, 183, 184, 187, 189, 188, 192, 193	179, 181, 186, 191	175, 176, 180, 185, 190
Gruppe 1		167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175		
Gruppe 2		176, 177, 178, 179, 180, 181, 182		
Gruppe 3		183, 184, 185, 186, 187, 188, 189		
Gruppe 4		190, 191, 192, 193		
16	81	197, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 207, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 229, 230, 233, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 258, 259, 263, 264, 266, 269, 270, OA1, OA2, OA3, OA5	195, 204, 206, 208, 221, 224, 225, 226, 228, 231, 232, 236, 237, 241, 243, 246, 254, 265, 268	194, 196, 200, 209, 210, 213, 220, 227, 234, 235, 256, 257, 260, 261, 262, 267
Gruppe 1		194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, OA2		

Untergruppe 1		194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210		
Untergruppe 2		211, 212, 213, 214, 215		
Untergruppe 3		216, 217, 218		
Untergruppe 4		219, 220, 221, 222, 223		
Gruppe 2		224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, OA1, OA3, OA5		
Untergruppe 1		224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, OA1, OA5		
Variante 1		224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, OA1		
Variante 2		236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, OA5		
Variante 3		245, 246, 247		
Untergruppe 2		248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, OA3		
Untergruppe 3		256, 257, 258, 259		
Untergruppe 4		260, 261, 262, 263		
Untergruppe 5		264, 265, 266, 267, 268, 269, 270		
17	1	271		
18	3		272, 273, 274	
19	40	277, 278, 279, 280, 283, 284, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314	275, 276, 281, 285, 293, 294, 308	282, 289, 305

Gruppe 1		275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303		
Untergruppe 1		275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297		
Variante 1		275, 276, 277, 278		
Variante 2		279, 280, 283, 290		
Variante 3		291, 292, 293, 294, 295, 296, 297		
Untergruppe 2		298, 299, 300, 301, 302, 303		
Gruppe 2		304, 305, 306, 307, 308, 309, 310		
Gruppe 3		311, 312, 313, 314		
20	22	315, 316, 317, 318, 319, 322, 323, 324, 328, 329, 330, 332, 333, 334	320, 321, 326, 327, 331, 335, 336	325
Gruppe 1		315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326		
Typus		315, 316, 317, 318		
Gruppe 2		327, 328, 329, 330, 331, 332, 333		
Gruppe 3		334, 335, 336		
23	2		337	338
24	1	339		
25	6	340, 342, 343, 344, 345		341
Typus		340, 341, 342		
26	15	346, 348, 349, 350, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360	347, 351, 353	
Gruppe 1		346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354		
Gruppe 2		355, 356, 357, 358		
Gruppe 3		359, 360		

Tabelle 4

Diese Tabelle vervollständigt mit weiteren Beispielen die in Kapitel 3.2. genannten Aspekte für die Figurenpaarungen. Die Auflistung erfolgt anhand der Abbildungsnummern.

1) MERKUR UND ARGUS

Komposition

Merkur und Argus sind auf einer Höhe platziert

171, 185, 186, 190, 191, 193, 194, 195, 216, 223, 224, 225, 226, 229, 231 232, 233, 234, 240, 258, 262, 277, 280

Argus ist höher platziert als Merkur

205, 219, 220, 221, 245, 246, 247, 257, 265, 283, 286, 290, 294 u. a.

Merkur ist höher platziert als Argus

168, 175, 178, 182, 183, 184, 187, 192, 199, 203, 207, 212, 213, 214, 215, 235, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 244, 248, 249, 250, 251, 255, 261, 264 270, 271, 272, 274, 276, 278, 291, 295, 296, 298, 300, 302, 303, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 320, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 335, 337, OA 5

Alter

Merkur ist jung, Argus ist alt

168, 171, 183, 187, 190, 191, 192, 193, 213, 220, 223, 216, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 243, 249, 258, 261, 265, 271, 274, 276, 277, 278, 283, 279, 291, 296, 298, 300, 302, 303, 305, 306, 307, 309, 312, 316, 320, 322, 323, 324, 326, 335, 337, OA 5

Argus im mittleren Alter

175, 185, 186, 194, 199, 203, 205, 207, 212, 214, 215, 221, 224, 225, 226, 229, 237, 242, 245, 247, 248, 251, 262, 280, 295, 310, 327, 328 u. v. a.

Merkur und Argus jung

182, 244, 248, 255, 269, 270, 280, 313, 317 u. a.

Merkur knabenhaft, Argus als greiser Mann

184, 195, 219, 264, 272, 278, 318 u. a.

Merkur im mittleren Alter

311

Körperbehandlung

Argus muskulös und idealistisch

248, 250, 309, 317

Argus abgemagert und gebrechlich

187, 283, 291

Argus fettleibig

193, 258, 323, 324

Gegenüberstellung von alt und gebrechlich und jung und muskulös

171, 183, 195, 219, 223, 238, 272, 283, 320, 335

Merkur und Argus realistisch

168, 175, 178, 182, 183, 184, 185, 186, 190, 191, 213, 224, 225, 226, 229, 233, 234, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 245, 264, 265, 270, 277, 294, 295, 296, 303, 305, 306, 318, 327, 335, OA 5

Merkur und Argus muskulös

194, 199, 203, 205, 207, 212, 214, 215, 216, 220, 221, 231, 232, 235, 244, 247, 249, 251, 255, 261, 262, 269, 274, 276, 280, 298, 300, 302, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 322, 326, 328

Körperhaltung

Argus fällt nach vorn

195, 205, 224, 231, 232, 237, 242, 244, 245, 248, 249, 250, 254, 255, 258, 262, 265, 270, 278, 280, 283, 294, 300, 302, 303, 307, 310, 311, 312, 313, 316, 318, 320, 323, 324, 328, 335 u. v. a.

Argus fällt zur Seite

224, 225, 229, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 243, 251, 261, 264, 271, 272, 274, 277, 291, 295, 296, 298, 305, 307, 309, 317, 322, 326, OA 5 u. v. a.

Argus lehnt sich zurück

235, 236, 269, 327

Merkur neigt sich nach vorn

291, 294, 303, 306

Figurenausstattung

Kleidung

Merkur und Argus nur mit Tuch oder Umhang bekleidet

171, 175, 182, 183, 184, 185, 187, 190, 192, 193, 195, 199, 200, 205, 207, 212, 213, 214, 216, 220, 225, 226, 235, 242, 244, 247, 248, 249, 255, 258, 261, 262, 269, 276, 278, 279, 280, 283, 291, 298, 300, 302, 303, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, OA5 u. v. a.

Merkur und Argus in antikisierenden Gewändern

234, 250, 337

Merkur in antikisierendem Gewand

203, 212, 231, 251, 262, 274 u. a.

Merkur und Argus in kittelartiger Robe

178, 191, 233, 236, 237, 243, 245, 265, 294, 295, 296, 305, 318, 320, 335 u. a.

Merkur und Argus in Bauernkleidung

240

Merkur und Argus mit Hose und Mantel

178, 239, 240, 265, 296

Merkur in antiken Gewändern und Argus in Bauernkleidung

168, 223, 234, 229, 270, 271, 272

Argus unbekleidet, Merkur bekleidet

175, 194, 219, 221, 231, 250, 277 u. a.

Merkur unbekleidet, Argus bekleidet

186, 215, 238, 307

Beide unbekleidet

224, 264

Attribute

Merkurs Flügelhut

Gewöhnlicher Hut

175, 182, 185, 186, 191, 193, 194, 195, 203, 212, 219, 220, 223, 225, 226, 229, 231, 235, 236, 238, 242, 251, 258, 261, 262, 265, 272, 274, 276, 291, 300, 302, 303, 309, 312, 316, 317, 326, 337, OA 5

Kappe

178, 205, 215, 278, 305

Helm

190, 207, 234, 255, 269, 271, 305, 307, 311, 313, 327

Ohne Flügel

248, 250, 310, 320

Merkurs Flöte

Blockflöte

190, 191, 194, 195, 212, 213, 219, 220, 223, 231, 235, 248, 250, 255, 262, 265, 271, 298, 300, 302

Schalmei

199, 200, 214, 221, 234, 236, 251, 258, 261

Querflöte

215, 224, 237, 238, 242, 243, 244, 245

Panflöte

192, 232, 314

Argus mit mehreren Augen

220, 229, 233, 235, 248

Argus als junger Mann ohne Bart

244, 249, 270

Attribute liegen im Gras

192, 199, 200, 213, 233, 244, 245, 248, 250, 270, 298, 328

Flöte oder Schwert als Attribut und Personenkonstellation als Identifikation

168, 171, 182, 183, 184, 187, 192, 213, 214, 216, 221, 232, 237, 239, 240, 243, 247, 249, 264, 277, 280, 283, 294, 295, 296, 306, 310, 318, 322, 323, 324, 335

Mimik und Gestik

Zeigegestus

Argus deutet in die Ferne während Merkur flötet

223

Argus deutet auf das Land und lädt Merkur ein, bei ihm zu weilen

176, 177, 178, 181

Merkur verweist auf das Land

185, 187

Merkur deutet auf Argus, der schläft

271

Merkur und Argus deuten auf sich

186

Merkur deutet auf Argus während er auf ihn zuläuft

182

Argus deutet auf Merkur

222

Merkur deutet auf die Kuh während er auf Argus zuläuft

175

Merkur mit erhobenem Zeigefinger

168

Argus mit erhobenem Zeigefinger

168

Argus deutet auf Flöte

190

Merkur hat Zeigefinger erhoben und dreht sich zum Betrachter um

309

Merkur deutet auf Argus während er sich mit ihm unterhält

183

Merkur deutet auf die Flöte

192

Argus hält die Hand am Kinn

171, 192, 216

Übereinander gelegte Hände

Übereinander gelegte Hände Argus

198

Übereinander gelegte Hände als passives Verhalten von Argus

271, 278, 279, 312, 335

Augenbrauen

Hochgezogene Augenbrauen, Merkur

275, 277, 283, 311

Hochgezogene Brauen Argus

191

Zusammengezogenen Augenbrauen Merkurs

232, 313

Skizzierung der Braue als Strich

243, 294

Zusammengezogene Augenbrauen bei Argus

171, 176, 198, 217

Gerunzelte Stirn Argus'

171

Gerunzelte Stirn Merkurs

311

Lächeln Merkurs

191, 192, 228, 268, 271, 305, 309 (v. a. Rembrandt)

Leicht geöffneter Mund Merkurs

220, 279, 283, 296, 311

2. JUPITER UND IO

Altersunterschied

109, 111, 112, 338

Attribute

Adler

111, 112, 114, 120, 123, 338

Mimik und Gestik

Erhobene Arme

108, 109, 111, 112, 338, OA 4

Lächeln

116, 120

Geöffneter Mund

109, 111, 112

3. JUPITER UND JUNO

Kleidung

antikisierend

126

zeitgenössisch

133, 134

Unbekleidet (bis auf Tuch)

127, 128, 129, 130, 131

Juno bekleidet, Jupiter unbekleidet

130, 132, 135, 136, 137

Attribute

Krone

126 (beide), 127 (beide), 128 (beide), 133 (beide), 134 (beide), 136 (Jupiter)

Adler

126, 127, 128, 131, 137

Pfau

126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136

Zeigegestus

Jupiter deutet auf die Kuh

127, 129, 135

Juno deutet auf die Kuh

126, 128, 130, 131, 132, 133, 134

Jupiter und Juno deuten auf die Kuh

128, 137

Körperhaltung

Gerade Haltung Junos

130, 132, 134, 136

Mimik

Lächeln Junos

133, 136

4. JUNO UND ARGUS

Alter und Körperbehandlung

Argus jung

111, 112, 141, 146, 151, 152, 153

Argus mittleren Alters

139, 140, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 149, 150,

Argus alt und gebrechlich

143, 155

Argus alt und fettleibig

138

Bekleidung

Juno und Argus unbekleidet

111, 112, 146, 147, 151

Juno in antiken Gewändern

138, 142, 152, 153, 154, 155

Juno in prunkvollen Gewändern

148

Juno und Argus in Gewändern, die an die Antike erinnern

139, 140, 144, 149, 150

Juno und Argus in normaler Robe

143

Körperhaltung und Gestik

Vorbeugen von Argus

143, 145, 146, 147, 149

Zeigegestus Juno

141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153

Zeigegestus Argus

138

Argus mit Hand an der Brust

140, 144

Tabelle 5

Diese Tabelle listet in Ergänzung zu Kapitel 3.3. das Vorkommen der verschiedenen Landschaftstypen in den unterschiedlichen Ländern in Form von Abbildungsnummern der Werke auf.

	Fels	Wald	Fluss	Heimische	Weide	Südliche
NN	178, 266, 277	108, 111, 112, 142, 168, 177 190, 225, 226, 245, 248, 250, 252, 256, 319, 337, 345, 359	162, 184 , 230	167, 224, 249, 306	156, 176 185, 191, 194, 265, 305	141, 146, 170, 179, 182, 183, 211, 216, 291, OA5
F	215	260, 354			234	139, 140, 144, 159, 160, 161, 174, 175, 207, 218, 262, 270, 352, OA3
SN	136, 197	109, 171, 240, 290	338		239, 302	
D	318					
E		333				
S		OA1				
I		137, 212	201, 202, 203	198, 317		

Tabelle 6.1.

Diese Tabelle präsentiert die Verteilung aller 258 Merkur- und Argus-Darstellungen in den verschiedenen Ländern im 17. und 18. Jahrhundert.

	17. Jh.		18. Jh.		Summe
Nördl. Niederlande	106	51%	0	0%	106
Südl. Niederlande	38	18%	0	0%	38
Frankreich	24	12%	13	25%	37
Italien	33	16%	30	59%	63
Deutschland	3	1%	4	8%	7
Spanien	3	1%	1	2%	4
Rußland	0	0%	2	4%	2
England	0	0%	1	2%	1
Summe	207		51		258
	80%		20%		100%

Tabelle 6.2: Episode - Land

Diese Tabelle präsentiert die Verteilung aller 258 Merkur- und Argus-Darstellungen hinsichtlich ihrer Episoden in den verschiedenen Ländern im 17. und 18. Jahrhundert.

	Nördl. Niederl.				Südl. Niederl.				Frankreich			
	17.		18.		17.		18.		17.		18.	
	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%
Io am Ufer des Inachus	1	1%										
Jupiter verfolgt Io	1	1%			1	3%						
Jupiter hält Io fest	2	2%			2	5%						
Jupiter reißt Io zu Boden												
Jupiter und Io als Liebespaar											1	8%
Jupiter nähert sich Io in Form von Nebel											4	31%
Juno entdeckt Jupiter und Io												
Jupiter übergibt Juno die Kuh Io	6	6%			1	3%					3	23%
Juno bringt Io zu Argus	8	7%			1	3%			4	17%		
Argus bewacht Io	1	1%			1	3%			4	17%		
Kuh Io mit Vater und Schwestern	1	1%			1	3%			1	4%	1	8%
Argus treibt Inachus von Io weg												
Jupiter gibt Merkur Auftrag, Io zu befreien	1	1%										
Merkur fliegt zu Argus												
Merkur spricht mit Argus	19	18%			6	16%			2	8%		
Merkur flötet Argus in den Schlaf	33	31%			5	13%			9	38%	1	8%
Merkur zückt das Kerikeion	1	1%										
Merkur streicht mit Kerikeion über Argus Augen					1	3%						
Merkur zückt das Schwert	18	17%			12	32%					2	15%
Merkur schwingt das Schwert	7	7%			5	13%			1	4%	1	8%
Merkur enthauptet Argus												
Merkur hat Argus getötet und greift nach dem Kopf												
Merkur hält den Kopf von Argus hoch	2	2%										
Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon												
Merkur übergibt Argusaugen an Juno	5	5%										
Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen	1	1%			2	5%			3	13%		
Iris entfernt die Nebelschwaden												
Juno nähert sich Argus auf Pfaugespann												
Io flieht												
Io wird von Jupiter und Juno in einen Menschen zurückverwandelt												
Io wird als Göttin Isis von den Ägyptern als Statue verehrt												
Pan fertigt die Panflöte												
Pan verfolgt Syrinx												
Summe	107				38				24		13	

Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos' in Malerei und Grafik des 17. und 18. Jahrhunderts

	Italien				Deutschland				Spanien			
	17.		18.		17.		18.		17.		18.	
	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%
Io am Ufer des Inachus												
Jupiter verfolgt Io	1	3%										
Jupiter hält Io fest												
Jupiter reißt Io zu Boden												
Jupiter und Io als Liebespaar												
Jupiter nähert sich Io in Form von Nebel												
Juno entdeckt Jupiter und Io	3	9%	2	7%								
Jupiter übergibt Juno die Kuh Io	2	6%	1	3%								
Juno bringt Io zu Argus	1	3%	3	10%			1	25%				
Argus bewacht Io												
Kuh Io mit Vater und Schwestern												
Argus treibt Inachus von Io weg												
Jupiter gibt Merkur Auftrag, Io zu befreien												
Merkur fliegt zu Argus												
Merkur spricht mit Argus												
Merkur flötet Argus in den Schlaf	17	52%	9	30%	2	67%	1	25%	2	67%		
Merkur zückt das Kerikeion												
Merkur streicht mit Kerikeion über Argus Augen	2	6%										
Merkur zückt das Schwert	2	6%	4	13%					1	33%		
Merkur schwingt das Schwert	1	3%	5	17%			1	25%			1	100%
Merkur enthauptet Argus												
Merkur hat Argus getötet und greift nach dem Kopf												
Merkur hält den Kopf von Argus hoch												
Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon							1	25%				
Merkur übergibt Argusaugen an Juno			1	3%								
Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen	4	12%	5	17%								
Iris entfernt die Nebelschwaden												
Juno nähert sich Argus auf Pfauengespann												
Io flieht												
Io wird von Jupiter und Juno in einen Menschen zurückverwandelt												
Io wird als Göttin Isis von den Ägyptern als Statue verehrt												
Pan fertigt die Panflöte					1	33%						
Pan verfolgt Syrinx												
Summe	33		30		3		4		3		1	

Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos' in Malerei und Grafik des 17. und 18. Jahrhunderts

	Raubraub				Enghaub				Summe			
	17.		18.		17.		18.		17.		18.	
	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%	Stk.	%
Io am Ufer des Inachus									1	0%		
Jupiter verfolgt Io									3	1%		
Jupiter hält Io fest									4	2%		
Jupiter reißt Io zu Boden												
Jupiter und Io als Liebespaar											1	2%
Jupiter nähert sich Io in Form von Nebel							1	100%			5	10%
Juno entdeckt Jupiter und Io									3	1%	2	4%
Jupiter übergibt Juno die Kuh Io									9	4%	4	8%
Juno bringt Io zu Argus									14	7%	4	8%
Argus bewacht Io									6	3%		
Kuh Io mit Vater und Schwestern									3	1%	1	2%
Argus treibt Inachus von Io weg												
Jupiter gibt Merkur Auftrag, Io zu befreien									1	0%		
Merkur fliegt zu Argus												
Merkur spricht mit Argus									27	13%		
Merkur flötet Argus in den Schlaf			1	50%					68	33%	12	24%
Merkur zückt das Kerikeion									1	0%		
Merkur streicht mit Kerikeion über Argus Augen									3	1%		
Merkur zückt das Schwert			1	50%					33	16%	7	14%
Merkur schwingt das Schwert									14	7%	8	16%
Merkur enthauptet Argus												
Merkur hat Argus getötet und greift nach dem Kopf												
Merkur hält den Kopf von Argus hoch									2	1%		
Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon											1	2%
Merkur übergibt Argusaugen an Juno									5	2%	1	2%
Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit Argusaugen									10	5%	5	10%
Iris entfernt die Nebelschwaden												
Juno nähert sich Argus auf Pflauespann												
Io flieht												
Io wird von Jupiter und Juno in einen Menschen zurückverwandelt												
Io wird als Göttin Isis von den Ägyptern als Statue verehrt												
Pan fertigt die Panflöte									1	0%		
Pan verfolgt Syrinx												
Summe			2				1		208		51	

Teil 2 - Katalog

Katalog I	3
Illustrationen	4
a) Eigenständige Ovid-Illustrationen	11
b) Kopien nach den eigenständigen Ovid-Illustrationen.....	38
Katalog II	57
Gemälde, Zeichnungen, Grafiken	58
Episode 2: Jupiter verfolgt Io.....	88
Episode 3: Jupiter hält Io fest.....	90
Episode 5: Jupiter und Io als Liebespaar	92
Episode 6: Jupiter nähert sich Io in Form von Nebel.....	93
Episode 7: Juno entdeckt Jupiter und Io	96
Episode 8: Jupiter übergibt Juno die Kuh Io.....	99
Episode 9: Juno bringt Io zu Argus.....	106
Episode 10: Argus bewacht Io	115
Episode 11: Kuh Io mit Vater und Schwestern.....	118
Episode 13: Jupiter gibt Merkur den Auftrag, Io zu befreien	120
Episode 15: Merkur spricht mit Argus.....	121
Episode 16: Merkur flötet Argus in den Schlaf	135
Episode 17: Merkur zückt den Zauberstab	174
Episode 18: Merkur streicht mit dem Zauberstab über die Argusaugen.....	175
Episode 19: Merkur zückt das Schwert.....	177
Episode 20: Merkur schwingt das Schwert.....	197
Episode 23: Merkur hält den Arguskopf hoch.....	208
Episode 24: Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon	209
Episode 25: Merkur übergibt die Argusaugen an Juno.....	210
Episode 26: Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit den Argusaugen	213
Katalog III	221
Sonstige	222
a) Mittelalter	226
b) Skulptur	227
c) Kunsthandwerk	230
d) 20. Jahrhundert	235
e) Ähnliche Mythen	237
f) Vergleichsbeispiele	239
Literaturliste	243

Katalog I

- a) Eigenständige
Ovid-Illustrationen
- b) Kopien nach
eigenständigen
Ovid-Illustrationen

Illustrationen

Dieser Katalogteil umfasst Merkur- und Argus-Darstellungen der textbegleitenden Druckgrafik von Ende des 15. Jahrhunderts bis Ende des 18. Jahrhunderts.

Der erste Teil stellt die Ovid-Illustrationen chronologisch vor, auf die im Text Bezug genommen wird und die zum größten Teil eigenständig sind.

Der zweite Teil bildet Kopien der zuvor gezeigten Illustrationen ab und demonstriert die weite Verbreitung der bedeutendsten Reihen.

Fast alle Abbildungen stammen aus dem Bildarchiv des Projektes „Ikonografisches Repertorium“ in Jena/Mannheim, zum Teil ohne Maßangaben. Bei diesen Grafiken wird auf die Nennung des Abbildungsnachweises verzichtet.

a) Eigenständige Ovid-Illustrationen

Abbildung 1:

Brügge (1484), Holzschnitt
Abbildungsnachweis: Henkel 1922, Abb. 22

Abbildung 2:

Brügge (1484), Holzschnitt
Abbildungsnachweis: Henkel 1922, Abb. 25

Abbildung 3:

Venedig (1522), Holzschnitt, 6,6 x 11,9 cm

Abbildung 4:

Paris (1539), Holzschnitt

Abbildung 5:

Paris (1539), Holzschnitt

Abbildung 6:

Wickram, Jörg (1545), Mainz, Holzschnitt, 8,2 x 14,7 cm

Abbildung 7:

Rusconi, Giovanni (1553), Venedig, Holzschnitt, 6,2 x 9 cm
Abbildungsnachweis: Dolce 1568, Nr. 9.

Abbildung 8:

Rusconi, Giovanni (1553), Venedig, Holzschnitt, 6,2 x 9 cm
Abbildungsnachweis: Dolce 1568, Nr. 10.

Abbildung 9:

Vase, Pierre (1556), Lyon, Holzschnitt, 7,3 x 9,9 cm

Abbildung 10:

Vase, Pierre (1556), Lyon, Holzschnitt; 7,3 x 9,9 cm

Abbildung 11:

Vase, Pierre (1556), Lyon, Holzschnitt, 7,3 x 9,9 cm

Abbildung 12:

Vase, Pierre (1556), Lyon, Holzschnitt, 7,3 x 9,9 cm

Abbildung 13:

Vase, Pierre (1556), Lyon, Holzschnitt, 7,3 x 9,9 cm

Abbildung 14:

Cock, Hieronymus (1558), Antwerpen, Radierung

Abbildungsnachweis: Henkel 1926/27, Nr. 48

Abbildung 15:

Salomon, Bernard (1557), Lyon, Holzschnitt, 4,2 x 5,4 cm

Abbildung 16:

Salomon, Bernard (1557), Lyon, Holzschnitt, 4,2 x 5,4 cm

Abbildung 17:

Salomon, Bernard (1557), Lyon, Holzschnitt, 4,2 x 5,4 cm

Abbildung 18:

Salomon, Bernard (1557), Lyon, Holzschnitt, 4,2 x 5,4 cm

Abbildung 19:

Solis, Virgil (1563), Frankfurt, Holzschnitt, 6 x 8 cm

Abbildungsnachweis: Bartsch 1987, Bd. 19-1, B. 7.15 (320)

Abbildung 20:

Solis, Virgil (1563), Frankfurt, Holzschnitt, 6 x 8 cm

Abbildungsnachweis: Bartsch 1987, Bd. 19-1, B. 7.16 (320)

Abbildung 21:

Solis, Virgil (1563), Frankfurt, Holzschnitt, 6 x 8 cm

Abbildungsnachweis: Bartsch 1987, Bd. 19-1, B. 7.17 (320)

Abbildung 22:

Solis, Virgil (1563), Frankfurt, Holzschnitt, 6 x 8 cm

Abbildungsnachweis: Bartsch 1987, Bd. 19-1, B. 7.19 (320)

Abbildung 23:

Micyllus (1582), Leipzig, Holzschnitt, 5 x 7 cm

Abbildung 24:

Micyllus (1582), Leipzig, Holzschnitt, 5 x 7 cm

Abbildung 25:

Micyllus (1582), Leipzig, Holzschnitt, 5 x 7 cm

Abbildung 26:

Micyllus (1582), Leipzig, Holzschnitt, 5 x 7 cm

Abbildung 27:

Van der Borcht, Pieter (1591), Antwerpen, Radierung, 6 x 8 cm

Abbildung 28:

Van der Borcht, Pieter (1591), Antwerpen, Radierung, 6 x 8 cm

Abbildung 29:

Van der Borcht, Pieter (1591), Antwerpen, Radierung, 6 x 8 cm

Abbildung 30:

Van der Borcht, Pieter (1591), Antwerpen, Radierung, 6 x 8 cm

Abbildung 31:

Goltzius, Hendrick (1585 – 1615), Kupferstich, 16,8 x 25 cm

Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 3-1, B. 46 (105)

Abbildung 32:

Goltzius, Hendrick (1585 – 1615), Kupferstich, 16,8 x 25 cm

Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 3-1, B. 47 (105)

Abbildung 33:

Goltzius, Hendrick (1585 – 1615), Kupferstich, 16,8 x 25 cm

Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 3-1, B. 49 (105)

Abbildung 34:

Tempesta, Antonio (1606), Amsterdam, Radierung, 9,5 x 11,7 cm

Abbildungsnachweis: Tempesta 1606, Nr. 10.

Abbildung 35:

De Passe, Crispine (1602), Köln, Kupferstich 7,2 x 12,4 cm

Abbildungsnachweis: De Passe 1602, Nr. 13.

Abbildung 36:

De Passe, Crispine (1602), Köln, Kupferstich 7,2 x 12,4 cm

Abbildungsnachweis: De Passe 1602, Nr. 14.

Abbildung 37:

De Passe, Crispine (1602), Köln, Kupferstich 7,2 x 12,4 cm

Abbildungsnachweis: De Passe 1602, Nr. 16.

Abbildung 38:

Paris (1619), Kupferstich, 10,7 x 13,8 cm

Abbildungsnachweis: Costello 1955, Nr. 61 b.

Abbildung 39:

Baur, Johann Wilhelm (1640), Wien, Radierung

Abbildung 40:

Baur, Johann Wilhelm (1640), Wien, Radierung

Abbildung 41:

Klein-Saverij (1640), Kupferstich

Abbildung 42:

Paris (1676), Kupferstich, 6,4 x 7,8 cm

Abbildung 43:

Brüssel (1677), Kupferstich, 16,5 x 22,7 cm

Abbildung 44:

Brüssel (1677), Kupferstich, 16,5 x 22,7 cm

Abbildung 45:

Brüssel (1677), Kupferstich, 16,5 x 22,7 cm

Abbildung 46:

Brüssel (1677), Kupferstich, 16,5 x 22,7 cm

Abbildung 47:

Sandraert, Joachim von (1697) Nürnberg, Kupferstich, 13,8 x 18,5 cm

Abbildung 48:

Sandraert, Joachim von (1697) Nürnberg, Kupferstich, 13,8 x 18,5 cm

Abbildung 49:

Sandraert, Joachim von (1697) Nürnberg, Kupferstich, 13,8 x 18,5 cm

Abbildung 50:

Amsterdam (1732), Kupferstich

Abbildung 51:

Amsterdam (1732), Kupferstich

Abbildung 52:

Amsterdam (1732), Kupferstich

Abbildung 53:

Amsterdam (1732), Kupferstich

Abbildung 54:

Paris (1767 – 1771), Kupferstich, 13,2 x 8,7 cm

Abbildung 55:

Paris (1767 – 1771), Kupferstich, 13,2 x 8,7 cm

Abbildung 56:

Paris (1767 – 1771), Kupferstich, 13,2 x 8,7 cm

b) Kopien nach eigenständigen Ovid-Illustrationen

Abbildung 57:

Bol, Hans (1550), Amsterdam, Radierung

Abbildung 58:

Paris (1570), nach Salomon, Holzschnitt, 4,4 x 5,5 cm

Abbildung 59:

Paris (1570), nach Salomon, Holzschnitt, 4,4 x 5,5 cm

Abbildung 60:

Paris (1570), nach Salomon, Holzschnitt, 4,4 x 5,5 cm

Abbildung 61:

Paris (1570), nach Salomon, Holzschnitt, 4,4 x 5,5 cm

Abbildung 62:

Rouen (1601), nach Salomon, Holzschnitt

Abbildung 63:

Rouen (1601), nach Salomon, Holzschnitt

Abbildung 64:

Rouen (1601), nach Salomon, Holzschnitt

Abbildung 65:

Rouen (1601), nach Salomon, Holzschnitt

Abbildung 66:

Leipzig (1621), nach Salomon, Holzschnitt, 4,7 x 6,4 cm

Abbildung 67:

Leipzig (1621), nach Salomon, Holzschnitt, 4,7 x 6,4 cm

Abbildung 68:

Leipzig (1621), nach Salomon, Holzschnitt, 4,7 x 6,4 cm

Abbildung 69:

Leipzig (1621), nach Salomon, Holzschnitt, 4,7 x 6,4 cm

Abbildung 70:

Basel (1568), nach Solis, Holzschnitt

Abbildung 71:

Basel (1568), nach Solis, Holzschnitt

Abbildung 72:

Leipzig (1650), nach Solis, Holzschnitt, 6 x 8 cm

Abbildung 73:

Leipzig (1650), nach Solis, Holzschnitt, 6 x 8 cm

Abbildung 74:

Leipzig (1650), nach Solis, Holzschnitt, 6 x 8 cm

Abbildung 75:

Leipzig (1650), nach Solis, Holzschnitt, 6 x 8 cm

Abbildung 76:

Antwerpen (1650), nach Van der Borcht, Radierung, 6,8 x 8,3 cm

Abbildung 77:

Antwerpen (1650), nach Van der Borcht, Radierung, 6,8 x 8,3 cm

Abbildung 78:

Paris (1622), nach de Passe, Kupferstich, 7,4 x 13,1 cm

Abbildung 79:

Paris (1622), nach de Passe, Kupferstich, 7,4 x 13,1 cm

Abbildung 80:

Paris (1622), nach de Passe, Kupferstich, 7,4 x 13,1 cm

Abbildung 81:

Salzburg (1685), nach de Passe, Kupferstich

Abbildung 82:

Salzburg (1685), nach de Passe, Kupferstich

Abbildung 83:

Salzburg (1685), nach de Passe, Kupferstich

Abbildung 84:

Salzburg (1705), nach de Passe, Kupferstich, 7,9 x 12,7 cm

Abbildung 85:

Salzburg (1705), nach de Passe, Kupferstich, 7,9 x 12,7 cm

Abbildung 86:

Salzburg (1705), nach de Passe, Kupferstich, 7,9 x 12,7 cm

Abbildung 87:

Paris (1660), nach Paris 1619, Kupferstich, 9,8 x 12 cm

Abbildung 88:

Augsburg (1681), nach Baur, Radierung, 9 x 13,5 cm

Abbildung 89:

Augsburg (1681), nach Baur, Radierung, 9 x 13,5 cm

Abbildung 90:

Nürnberg (1680er), nach Baur, Radierung

Abbildung 91:

Nürnberg (1680er), nach Baur, Radierung

Abbildung 92:

Amsterdam (1679), nach Paris 1676, Kupferstich, 6,3 x 7,8 cm

Abbildung 93:

Nürnberg (1689), nach Paris 1676, Kupferstich

Abbildung 94:

Paris (1697), nach Paris 1676, Kupferstich, 5,8 x 7,4 cm

Abbildung 95:

Lüttich (1698), nach Paris 1676, Kupferstich

Abbildung 96:

Augsburg (ca. 1700), nach Paris 1676, Kupferstich

Abbildung 97:

Amsterdam (1693), nach Brüssel 1677, Kupferstich, 11,7 x 7,3 cm

Abbildung 98:

Amsterdam (1693), nach Brüssel 1677, Kupferstich, 11,7 x 7,3 cm

Abbildung 99:

Unbenannte Ausgabe (1720), nach Brüssel 1677, Kupferstich

Abbildung 100:

Unbenannte Ausgabe (1720), nach Brüssel 1677, Kupferstich

Abbildung 101:

Den Haag (1744), nach Brüssel 1677, Kupferstich, 11,7 x 7,5 cm

Abbildung 102:

Den Haag (1744), nach Brüssel 1677, Kupferstich, 11,7 x 7,5 cm

Abbildung 103:

Den Haag (1744), nach Brüssel 1677, Kupferstich, 11,7 x 7,5 cm

Abbildung 104:

Den Haag (1744), nach Brüssel 1677, Kupferstich, 11,7 x 7,5 cm

Abbildung 105:

Frankfurt/Leipzig (1767), nach Brüssel 1677, Kupferstich

Abbildung 106:

Frankfurt/Leipzig (1767), nach Brüssel 1677, Kupferstich

Abbildung 107:

Paris (1802), nach Paris 1767-71, Kupferstich

a) Eigenständige Ovid-Illustrationen

Abb. 1:



Brügge, Bl. 1 (1484)

Abb. 2:



Brügge, Bl. 2 (1484)

Abb. 3:



Venedig (1522)

Abb. 4:



Le Grand Olympe, Bl. 1 (1539)

Abb. 5:



Le Grand Olympe, Bl. 2 (1539)

Abb. 6:



Jörg Wickram (1545)

Abb. 7:



Giovanni Rusconi, Bl. 1 (1553)

Abb. 8:



Giovanni Rusconi, Bl. 2 (1553)

Abb. 9:



Pierre Vase, Bl. 1 (1556)

Abb. 10:



Pierre Vase, Bl. 2 (1556)

Abb. 11:



Pierre Vase, Bl. 3 (1556)

Abb. 12:



Pierre Vase, Bl. 4 (1556)

Abb. 13:



Pierre Vase, Bl. 5 (1556)

Abb. 14:



Hieronymus Cock (1558)

Abb. 15:



Bernard Salomon, Bl. 1 (1557)

Abb. 16:



Bernard Salomon, Bl. 2 (1557)

Abb. 17:



Bernard Salomon, Bl. 3 (1557)

Abb. 18:



Bernard Salomon, Bl. 4 (1557)

Abb. 19:



Virgil Solis, Bl. 1 (1563)

Abb. 20:



Virgil Solis, Bl. 2, (1563)

Abb. 21:



Virgil Solis, Bl. 3 (1563)

Abb. 22:



Virgil Solis, Bl. 4, (1563)

Abb. 23:



Micyllus, Bl. 1, (1582)

Abb. 24:



Micyllus, Bl. 2 (1582)

Abb. 25:



Micyllus, Bl. 3, (1582)

Abb. 26:



Micyllus, Bl. 4, (1582)

Abb. 27:



Pieter van der Borcht, Bl. 1, (1591)

Abb. 28:



Pieter van der Borcht, Bl. 2 (1591)

Abb. 29:



Pieter van der Borcht, Bl. 3 (1591)

Abb. 30:



Pieter van der Borcht, Bl. 4 (1591)

Abb. 31:



Hendrick Goltzius, Bl. 1, (1589/1615)

Abb. 32:



Hendrick Goltzius, Bl. 2, (1589/1615)

Abb. 33:



Hendrick Goltzius, Bl. 3 (1589/1615)

Abb. 34:



Antonio Tempesta (1606)

Abb. 35:



Crispine de Passe, Bl. 1 (1602)

Abb. 36:



Crispine de Passe, Bl. 2 (1602)

Abb. 37:



Crispine de Passe, Bl. 3 (1602)

Abb. 38:



Paris (1619)

Abb. 39:



Johann Wilhelm Baur, Bl. 1 (1640)

Abb. 40:



Johann Wilhelm Baur, Bl. 2 (1640)

Abb. 41:



Klein-Saverij (1640)

Abb. 42:



Paris (1676)

Abb. 43:



Brüssel, Bl. 1 (1677)

Abb. 44:



Brüssel, Bl. 2 (1677)

Abb. 45:



Brüssel, Bl. 3 (1677)

Abb. 46:



Brüssel, Bl. 4 (1677)

Abb. 47:



Joachim von Sandraert, Bl. 1 (1698)

Abb. 48:



Joachim von Sandraert, Bl. 2 (1698)

Abb. 49:



Joachim von Sandraert, Bl. 3 (1698)

Abb. 50:



Amsterdam, Bl. 1 (1732)

Abb. 51:



Amsterdam, Bl. 2 (1732)

Abb. 52:



Amsterdam, Bl. 3 (1732)

Abb. 53:



Amsterdam, Bl. 4 (1732)

Abb. 54:



Paris, Bl. 1 (1767/71)

Abb. 55:



Paris, Bl. 2 (1767/71)

Abb. 56:



Paris, Bl. 3 (1767/71)

b) Kopien nach den eigenständigen Ovid-Illustrationen

Abb. 57:



Hans Bol (1550)

Kopien nach Bernard Salomon

Abb. 58:



Paris, Bl. 1 (1570)

Abb. 59:



Paris, Bl. 2 (1570)

Abb. 60:



Paris, Bl. 3 (1570)

Abb. 61:



Paris, Bl. 4 (1570)

Abb. 62:



Rouen, Bl. 1 (1601)

Abb. 63:



Rouen, Bl. 2 (1601)

Abb. 64:



Rouen, Bl. 3 (1601)

Abb. 65:



Rouen, Bl. 4 (1601)

Abb. 66:



Leipzig, Bl. 1 (1621)

Abb. 67:



Leipzig, Bl. 2 (1621)

Abb. 68:



Leipzig, Bl. 3 (1621)

Abb. 69:



Leipzig, Bl. 4 (1621)

Kopien nach Virgil Solis

Abb. 70:



Basel, Bl. 1 (1568)

Abb. 71:



Basel, Bl. 2 (1568)

Abb. 72:



Leipzig, Bl. 1 (1650)

Abb. 73:



Leipzig, Bl. 2 (1650)

Abb. 74:



Leipzig, Bl. 3 (1650)

Abb. 75:



Leipzig, Bl. 4 (1650)

Kopien nach Pieter van der Borcht

Abb. 76:



Antwerpen, Bl. 1 (1650)

Abb. 77:



Antwerpen, Bl. 2 (1650)

Kopien nach Crispine de Passe

Abb. 78:



Paris, Bl. 1 (1622)

Abb. 79:



Paris, Bl. 2 (1622)

Abb. 80:



Paris, Bl. 3 (1622)

Abb. 81:



Salzburg, Bl. 1 (1685)

Abb. 82:



Salzburg, Bl. 2 (1685)

Abb. 83:



Salzburg, Bl. 3 (1685)

Abb. 84:



Salzburg, Bl. 1 (1705)

Abb. 85:



Salzburg, Bl. 2 (1705)

Abb. 86:



Salzburg, Bl. 3 (1705)

Kopien nach Paris 1619

Abb. 87:



Paris (1660)

Kopien nach Johann Wilhelm Baur

Abb. 88:



Augsburg, Bl. 1 (1681)

Abb. 89:



Augsburg, Bl. 2 (1681)

Abb. 90:



Nürnberg, Bl. 1 (1680er)

Abb. 91:



Nürnberg, Bl. 2 (1680er)

Kopien nach Paris 1676

Abb. 92:



Amsterdam (1679)

Abb. 93:



Nürnberg (1689)

Abb. 94:



Paris (1697)

Abb. 95:



Lüttich (1698)

Abb. 96:



Augsburg (ca. 1700)

Kopien nach Brüssel 1677

Abb. 97:



Amsterdam, Bl. 1 (1693)

Abb. 98:



Amsterdam, Bl. 2 (1693)

Abb. 99:



Unbenannte Ausgabe, Bl. 1 (um 1720)

Abb. 100:



Unbenannte Ausgabe, Bl. 2 (um 1720)

Abb. 101:



Den Haag, Bl. 1 (1744)

Abb. 102:



Den Haag, Bl. 2 (1744)

Abb. 103:



Den Haag, Bl. 3 (1744)

Abb. 104:



Den Haag, Bl. 4 (1744)

Abb. 105:



Frankfurt/Leipzig, Bl. 1 (1767)

Abb. 106:



Frankfurt/Leipzig, Bl. 2 (1767)

Kopien nach Paris 1767-1771

Abb. 107:



Paris (1802)

Katalog II

Gemälde, Zeichnungen, Grafiken

Gemälde, Zeichnungen, Grafiken

Im diesem zweiten Katalogteil werden Gemälde, Zeichnungen und Grafiken des 17. und 18. Jahrhunderts abgebildet, die Szenen aus dem Merkur- und Argus-Mythos zeigen.

Die Unterteilung erfolgt gemäß Kapitel 3.1.: Die Werke werden den verschiedenen Episoden zugeordnet, um dann in Typen, Gruppen, Untergruppen und Varianten unterteilt zu werden; innerhalb dieser Unterteilungen werden sie nach Ländern in der Reihenfolge Nördliche Niederlande, Südliche Niederlande, Frankreich, Deutschland, Spanien, England, Russland und innerhalb dieser Länder chronologisch geordnet.

Abschließend folgt eine Auflistung der Werke, von denen keine Abbildungen zur Verfügung standen, die aber in die Statistiken mit einbezogen wurden.

Für Grafiken wird, soweit bekannt, der Aufbewahrungsort eines Abzuges benannt.

Sollten keine exakten Datierungen der Werke bekannt sein, werden die Lebensdaten der Künstler genannt.

Es werden Informationen zu Maßen und Aufbewahrungsort gegeben. Viele Werke wurden in den Bildarchiven des Warburg Institutes in Hamburg und London sowie des Courtauld Institutes in London recherchiert und sind dort zum Teil ohne Angaben zu Maßen und Aufbewahrungsort verzeichnet.

Abbildung 108:

Glauber, Johannes (1646-1726), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 160 x 131 cm
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Kat Amsterdam 1976, S. 244, Abb. A 1200.

Abbildung 109:

Anonymer flämischer Künstler (17. Jh.), Südl. Niederlande
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Paris, Louvre
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 110:

Lauri, Filippo (1623-1694), Italien
Öl auf Leinwand, 30,5 x 26 cm
Aufbewahrungsort: Weston, Smlg. Earl of Bradford
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 111:

Wtewael, Joachim (1566-1636), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 19,3 x 30,3 cm
Aufbewahrungsort: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen
Abbildungsnachweis: Bosque 1985, S. 136.

Abbildung 112:

Wtewael, Joachim (1566-1636), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 21,2 x 32,6 cm
Aufbewahrungsort: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum
Abbildungsnachweis: Bosque 1985, S. 135.

Abbildung 113:

Jordaens, Jacob (1652), Südl. Niederlande
Kupferstich, 29 x 26,1 cm
Aufbewahrungsort: Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I
Abbildungsnachweis: Kat Antwerpen 1978, Abb. 107.

Abbildung 114:

Natoire, Charles J. (1700-1775), Frankreich
Öl auf Leinwand, 96 x 71 cm
Aufbewahrungsort: Troyes, Musée des Beaux-Arts
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 115:

Lemoine, Francois (1688-1737), Frankreich
Öl auf Leinwand, 138 x 106,5 cm
Aufbewahrungsort: Moskau, Hermitage
Abbildungsnachweis: Kat Moskau 1986, S. 179.

Abbildung 116:

Regnault, Jean Baptiste (1754-1829), Frankreich
Zeichnung, 31,3 x 27 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Christie's London, 12/1984
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 117:

Regnault, Jean Baptiste (1754-1829), Frankreich
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Brest, Musée des Beaux-Arts
Abbildungsnachweis: Sells 1976, S. 89, Abb. 2.

Abbildung 118:

Fragonard, Jean Honoré (1732-1806), Frankreich
Öl auf Leinwand, 24 x 30 cm
Aufbewahrungsort: Angers, Musée des Beaux-Arts
Abbildungsnachweis: Wildenstein 1960, S. 214, Abb. 61.

Abbildung 119:

Hoppner, John (1758-1810), England
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 120:

Mola, Pier Francesco, zugesch. (1612-1666), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: England, Kedleston Hall
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 121:

Lauri, Filippo (1623-1694), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Wörlitz, keine weiteren Informationen
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 122:

Giaquinto, Corrado (1723/31), Italien
Fresko, 110 x 178 cm
Aufbewahrungsort: Rom, Palazzo Borghese
Abbildungsnachweis: Orsi 1958, Abb. 6.

Abbildung 123:

Anonymer italienischer Künstler 1 (17. Jh.), Italien
Öl auf Leinwand, 115 x 150 cm
Aufbewahrungsort: Privatbesitz, ausgestellt London, Heim Gallery, Sommer 1966
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 124:

Amigoni, Jacopo (1730/32), Italien
Öl auf Leinwand, 358,1 x 307,3 cm
Aufbewahrungsort: Herts, Moor Park
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 125:

Lauri, Filippo (1623-1694), Italien
Öl auf Kupfer
Aufbewahrungsort: Bath, The Holburne of Menstrie Museum
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 126:

Balestra, Antonio (1666-1740), Italien
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Leningrad
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 127:

Picart, Bernard (1673-1733), Frankreich
Zeichnung, 17 x 22 cm
Aufbewahrungsort: Privatbesitz, ausgestellt Amsterdam, Houthakker Galerie 1968
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 128:

Boucher, Francois (1703-1770), Frankreich
Öl auf Leinwand, 160 x 95 cm
Aufbewahrungsort: England, Smlg. Lord Armstrong
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 129:

Fragonard, Jean Honoré (1732-1806), Frankreich
Öl auf Leinwand, 49 x 41 cm
Aufbewahrungsort: Raleigh, USA, Smlg. Levy
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 130:

Lastmann, Pieter (1618-1618), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 54 x 78 cm
Aufbewahrungsort: London, National Gallery
Abbildungsnachweis: Kat London 1994, S. 214.

Abbildung 131:

Bronckhorst, J. G. van (1603-1661), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 275 x 172 cm
Aufbewahrungsort: Utrecht, Centraal Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 132:

Rembrandt, zugeschr. (1606-1669), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 19 x 29,6 cm
Aufbewahrungsort: London, Victoria & Albert Museum
Abbildungsnachweis: Benesch 1955, Bd. 4, Nr. 1102.

Abbildung 133:

Eeckhout, Gerbrandt van den (1672), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 39,5 x 31 cm
Aufbewahrungsort: Hamburg, Smlg. Dr. Hans Pinckernelle
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. II, Abb. 482.

Abbildung 134:

Flinck, Govaert (1615-1660), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 39,3 x 52,1 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert über Christie's London 05/1974
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 135:

Lairesse, Gérard (1670), Nördl. Niederlande
Kupferstich, 11,2 x 15,2 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Timmers 1942, Abb. 40, S. 119.

Abbildung 136:

Teniers, David (1638), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 47 x 62 cm
Aufbewahrungsort: Wien, Kunsthistorisches Museum
Abbildungsnachweis: Duverger/Vlieghe 1971, Abb. 41

Abbildung 137:

Testa, Pietro (1611-1650), Italien
Kupferstich
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 138:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Verloren, aus Belgien zw. 1939 und 1945 gestohlen
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 139:

Claude (1660), Frankreich
Öl auf Leinwand, 60 x 75 cm
Aufbewahrungsort: Dublin, National Gallery
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1961, Abb. 246.

Abbildung 140:

Claude (1660), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: London, British Museum, Liber Veritas 149
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1968, Abb. 829.

Abbildung 141:

Berchem, Nicolaes (1620-1683), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Patterson & Shipman Ltd.
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 142:

Both, Jan (1615-1652), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Rom, National Gallery
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 143:

Rembrandt (1633), Nördl. Niederlande
Lavierte Federzeichnung, 19,6 x 26,5 cm
Aufbewahrungsort: Berlin, Kupferstichkabinett
Abbildungsnachweis: Valentiner 1904/05, Bd. 2, S. 158, Nr. 591.

Abbildung 144:

Claude (1668), Frankreich
Öl auf Leinwand, 100 x 136 cm
Aufbewahrungsort: zerstört durch Brand
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1961, Abb. 280.

Abbildung 145:

Uyttenbroeck, Moyses van (ca. 1621), Nördl. Niederlande
Radierung, 10,1 x 18,3 cm
Aufbewahrungsort: London, British Museum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 6, B. 18 (95).

Abbildung 146:

Uyttenbroeck, Moyses van (1625), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 51 x 81 cm
Aufbewahrungsort: Augsburg, Gemäldegalerie (Bayer. Staatsgemälde­sammlungen)
Abbildungsnachweis: Pigler 1974, S. 200, Abb. 210.

Abbildung 147:

Berchem, Nicolaes (1620-1683), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 24,5 x 31,5 cm
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Kat Amsterdam 1976, S. 110, Abb. A 1936.

Abbildung 148:

Noort, Jan van (1644-1676), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Paris, Louvre
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. 1, S. 179.

Abbildung 149:

Houbraken, Arnold (1660-1719), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 49 x 41 cm
Aufbewahrungsort: Gateshead, Großbritannien, Smlg. Dr. H. G. Binder
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 150:

Ansaldo, Giovanni A., zugeschr. (1584-1638), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Christie's New York, 08/1991
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 151:

Solimena, Francesco (1657-1747), Italien
Öl auf Leinwand, 181 x 234 cm
Aufbewahrungsort: Dresden, Gemäldegalerie
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 152:

Mura, Francesco de (1696-1782), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's London, 04/1985
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 153:

Mura, Francesco de (1696-1782), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Christie's Rom, 03/1990
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 154:

La Fage, Raymond (1656-1684), Frankreich
Zeichnung, 23 x 26 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's New York, 12/1980
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 155:

Schmidt, Martin Johann (1708-1801), Deutschland
Zeichnung, 28,3 x 27 cm
Aufbewahrungsort: Krems, Österreich, Smlg. Oser
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 156:

Uyttenbroeck, Moyses van (ca. 1621), Nördl. Niederlande
Radierung, 10,1 x 18,3 cm
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 6, B 20 (96).

Abbildung 157:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Christie's New York, 01/2002
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 158:

Claude (1646), Frankreich
Öl auf Leinwand, 19 x 25,5 cm
Aufbewahrungsort: Verloren
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 159:

Claude (1600-1682), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: London, British Museum; Liber Veritas 98
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1968, Abb. 603.

Abbildung 160:

Claude (1644/45), Frankreich
Öl auf Leinwand, 102 x 127 cm
Aufbewahrungsort: Holkham Hall, England, Smlg. Earl of Leicester
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1961, Abb. 164.

Abbildung 161:

Claude (1600-1682), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: London, British Museum, Liber Veritas 94
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1961, Abb. 165.

Abbildung 162:

Uyttenbroeck, Moyses van (1626), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 40,5 x 62,5 cm
Aufbewahrungsort: ehemals Smlg. Van Berg, New York 1964; heutiger Aufbewahrungsort unbekannt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 163:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 79 x 118 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Phillips London, 05/1982
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 164:

Boulogne, Bon, d. Ä. (1649-1717), Frankreich
Öl auf Leinwand, 138,5 x 161 cm
Aufbewahrungsort: Tours, Museum
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 165:

Restout, Jean (1692-1768), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 166:

Bronckhorst, Jan Gerritsz. van (1603-1661), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 275 x 168 cm
Aufbewahrungsort: Utrecht, Centraal Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 167:

Uyttenbroeck, Moyses van (1590-1648), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Smlg. William Russel
Abbildungsnachweis: Bartsch 1986, Bd. 6, S. 90.

Abbildung 168:

Uyttenbroeck, Moyses van (1590-1648), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Berlin, keine weiteren Angaben
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 169:

Ossenbeck, Willem (1632), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 37,5 x 56 cm
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Kat Amsterdam 1976, S. 428, Abb. A 297.

Abbildung 170:

Breenbergh, Bartholomeus (1599-1657), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: New York, Smlg. Richard L. Feigen & Co., Inc.
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1985, Abb. 8.

Abbildung 171:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 91 x 212 cm
Aufbewahrungsort: Privatbesitz
Abbildungsnachweis: Eldere 1992, S. 142, Abb. 39.

Abbildung 172:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 145 x 183 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Lepke, Berlin, 3/1916
Meyerheim Sale
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 173:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert im österreichischen Kunstmarkt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 174:

Poussin, Nicolas (1593-1665), Frankreich
Öl auf Leinwand, 125 x 134 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert im Hallet Sale, Ghent 04/1929
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 175:

Claude (1677), Frankreich
Radierung, 18,8 x 25,2 cm
Aufbewahrungsort: Berlin, Kupferstichkabinett
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 176:

Uyttenbroeck, Moyses van (1590-1648), Nördl. Niederlande
Radierung, 10,1 x 18,3 cm
Aufbewahrungsort: Rotterdam, Museum Boymans Van Benningen
Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 6, B. 21 (96).

Abbildung 177:

Pynas, Jacob (1617-1648), Nördl. Niederlande
Öl auf Kupfer, 16 x 22 cm
Aufbewahrungsort: Kassel, Gemäldegalerie
Abbildungsnachweis: Sluijter 2000, S. 412, Abb. 128.

Abbildung 178:

Pynas, Jacob (1658), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 39,3 x 53,3 cm
Aufbewahrungsort: London, Smlg. R.E.K. Leatham,
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London

Abbildung 179:

Moeyaert, Claes Cornelisz. (1590-1655), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 9,3 x 20,5 cm
Aufbewahrungsort: Hamburg, Kunsthalle
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 180:

Vianen, Jan van (1660-1726), Nördl. Niederlande
Kupferstich
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Hollstein, Bd. XXXVI, S. 240.

Abbildung 181:

Jordaens, Jacob (1645/50), Südl. Niederlande
Zeichnung, 27,5 x 27,8 cm
Aufbewahrungsort: Borrestad, Vittskövle, Schweden
Abbildungsnachweis: Hulst 1974, Bd. IV, Nr. 487.

Abbildung 182:

Mulier il Giovane, Pietro (1637-1701), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 73,5 x 58,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's London, 10/1979
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 183:

Uyttenbroeck, Moyses van (1590-1648), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 38,5 x 39 cm
Aufbewahrungsort: Verviers, Musée Communaux
Abbildungsnachweis: Sluijter 2000, S. 417, Abb. 136.

Abbildung 184:

Uyttenbroeck, Moyses van (1590-1648), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nürnberg, Museum, ohne weitere Informationen
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 185:

Uyttenbroeck, Moyses van (ca. 1621), Nördl. Niederlande
Radierung, 10,1 x 18,3 cm
Aufbewahrungsort: London, British Museum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 6, B. 19 (95).

Abbildung 186:

Swanevelt, Hermann van (1601-1655), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 18,4 x 25,7 cm
Aufbewahrungsort: London, British Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 187:

Velde, Adriaen van de (1636-1672), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Frankfurt, Smlg. Goldschmidt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 188:

Velde, Adriaen van de (1671), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 78 x 104 cm
Aufbewahrungsort: Prag, Narodni Galerie
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 189:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 77 x 107 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 190:

Uyttenbroeck, Moyses van (ca. 1621), Nördl. Niederlande
Radierung, 25,4 x 18 cm
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 6, B. 24 (98).

Abbildung 191:

Rembrandt (1647/48), Nördl. Niederlande
Lavierte Federzeichnung, 17,5 x 29,2 cm
Aufbewahrungsort: Lancashire, Ince Blundell Hall
Abbildungsnachweis: Benesch 1955, Bd. 3, Nr. 598.

Abbildung 192:

Eeckhout, Gerbrandt van den (1672), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 41,5 x 32 cm
Aufbewahrungsort: Paris, Galerie Heim
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. II, Abb. 483.

Abbildung 193:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 58 x 79 cm
Aufbewahrungsort: Stockholm, Smlg. Bergsten 1927
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 194:

Uyttenbroeck, Moyses van (ca. 1621), Nördl. Niederlande
Radierung, 25,4 x 18 cm
Aufbewahrungsort: London, British Museum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 6, B. 22 (97).

Abbildung 195:

Lievens, Jan (1625), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 20 x 16,7 cm
Aufbewahrungsort: Dresden, Kupferstichkabinett
Abbildungsnachweis: Kat Leiden 1991, Abb. 16.

Abbildung 196:

Lievens, Jan (1607-1674), Nördl. Niederlande
Radierung, 19,3 x 16,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Hollstein, Bd. XI, S. 16, Abb. 18.

Abbildung 197:

Bril, Paul (1554-1626), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 68 x 88 cm
Aufbewahrungsort: Wien, Kunsthistorisches Museum
Abbildungsnachweis: Kat Zürich 1989, S. 219.

Abbildung 198:

Mola, Pier Francesco (1640/50), Italien
Öl auf Leinwand, 61 x 51 cm
Aufbewahrungsort: Berlin, Neue Gemäldegalerie
Abbildungsnachweis: Kat Lugano/Rom 1989, S. 148.

Abbildung 199:

Cantarini, Simone (1612-1648), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Stockholm, Nationalmuseum
Abbildungsnachweis: Pigler 1974, S. 212, Abb. 227.

Abbildung 200:

Cantarini, Simone (1612-1648), Italien
Grafik, 24,6 x 30,4 cm
Aufbewahrungsort: Wien, Kunsthistorisches Museum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1981, Bd. 42, B. 31 (142).

Abbildung 201:

Rosa, Salvatore (1615-1673), Italien
Öl auf Leinwand, 121 x 192 cm
Aufbewahrungsort: Melbourne, National Gallery of Victoria
Abbildungsnachweis: Salerno 1963, Abb. 46.

Abbildung 202:

Rosa, Salvatore (1615-1673), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: London, Smlg. Lyndon Harris
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 203:

Rosa, Salvatore (1615-1673), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: South Hadley, USA, Mount Holyoke College Art Museum
Abbildungsnachweis: Salerno 1975, Abb. 35.

Abbildung 204:

Gandolfi, Ubaldo (1728-1781), Italien
Lavierte Federzeichnung, 22,9 x 16,6 cm
Aufbewahrungsort: Privatbesitz
Abbildungsnachweis: Bagni 1992, S. 124, Abb. 111.

Abbildung 205:

Gandolfi, Ubaldo (1770/75), Italien
Öl auf Leinwand, 218,4 x 136,9 cm
Aufbewahrungsort: Raleigh, North Carolina, USA, North Carolina Museum of Art
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 206:

Gandolfi, Ubaldo (1728-1781), Italien
Lavierte Federzeichnung, 21,9 x 17,9 cm
Aufbewahrungsort: Privatbesitz
Abbildungsnachweis: Bagni 1992, S. 125, Abb. 111.

Abbildung 207:

Claude (1659/61), Frankreich
Öl auf Leinwand, 60 x 75 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's London 03/1974
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1961, Abb. 247.

Abbildung 208:

Claude (1662), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Rom, Smlg. Pallavicini
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1961, Abb. 249.

Abbildung 209:

Claude (1600-1682), Frankreich
Radierung
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 210:

Claude (1659/61), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: London, British Museum; Liber Veritas 150
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1961, Abb. 248.

Abbildung 211:

Breenbergh, Bartholomeus (1625), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 31 x 45 cm
Aufbewahrungsort: Avignon, Musée Calvet
Abbildungsnachweis: Roethlisberger 1981, Abb. 81.

Abbildung 212:

Rosa, Salvatore, zugeschr. (1615-1673), Italien
Öl auf Leinwand, 136,5 x 193 cm
Aufbewahrungsort: Tatton Park, England, National Trust
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 213:

Gandolfi, Ubaldo (1750), Italien
Kupferstich
Aufbewahrungsort: Bologna, Pinacoteca Nazionale
Abbildungsnachweis: Bagni 1992, S. 126, Abb. 113.

Abbildung 214:

Amigoni, Jacopo (1682-1752), Italien
Öl auf Leinwand, 76 x 63,5 cm
Aufbewahrungsort: Dresden, Gemäldegalerie
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 215:

Valenciennes, Pierre Henri de (1750-1819), Frankreich
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Barnard Castle, Großbritannien, Bowes Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 216:

Breenbergh, Bartholomeus (1630), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 30,5 x 49,5 cm
Aufbewahrungsort: Privatbesitz
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 217:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 121 x 185 cm
Aufbewahrungsort: Privatbesitz
Abbildungsnachweis: Eldere 1992, Abb. 38.

Abbildung 218:

Patel, Pierre d. Ä. (1605-1676), Frankreich
Öl auf Leinwand, 35 x 46,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, ausgestellt in Heim Galerie, Paris 03-04/1924
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 219:

Drost, Willem (1660), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 116,5 x 98,5 cm
Aufbewahrungsort: Dresden, Gemäldegalerie
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. 1, S. 623, Nr. 314.

Abbildung 220:

Quellinus, Arthur, nach Relief (1688), Nördl. Niederlande
Kupferstich
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 221:

Mola, Pier Francesco (1612-1666), Italien
Zeichnung, 14,5 x 19,5 cm
Aufbewahrungsort: Düsseldorf, Kunstmuseum
Abbildungsnachweis: Kat Lugano/Rom 1989, S. 106, Abb.30.

Abbildung 222:

Elsheimer, Adam (1578-1610), Deutschland
Öl auf Leinwand, 26 x 19,7 cm
Aufbewahrungsort: Florenz, Galleria Palatina
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 223:

Loth, Johann Carl (1655/60), Deutschland
Öl auf Leinwand, 116,9 x 99,7 cm
Aufbewahrungsort: London, The National Gallery
Abbildungsnachweis: Kat London 1996, S. 394, Abb. NG 3571.

Abbildung 224:

Wtewael, Joachim (1566-1636), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 20,1 x 32,5 cm
Aufbewahrungsort: Florenz, Uffizien
Abbildungsnachweis: Bosque 1985, S. 139.

Abbildung 225:

Wtewael, Joachim (1566-1636), Nördl. Niederlande
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Lindemann 1929, S. 257, Abb. 5.

Abbildung 226:

Wtewael, Joachim (1566-1636), Nördl. Niederlande
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Lindemann 1929, S. 257, Abb. 6.

Abbildung 227:

Moeyaert, Claes Cornelisz. (1590-1655), Nördl. Niederlande
Radierung, 10,8 x 18,8 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Hollstein, Bd. IV, S. 58, Abb. 25.

Abbildung 228:

Rembrandt (1645), Nördl. Niederlande
Lavierte Federzeichnung, 17,8 x 14,6 cm
Aufbewahrungsort: Paris, Louvre
Abbildungsnachweis: Valentiner 1904/05, Bd. 2, S. 159, Nr. 592.

Abbildung 229:

Flinck, Govaert (1645), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 25,5 x 45,5 cm
Aufbewahrungsort: Kleve, Städtisches Museum
Abbildungsnachweis: Kat Kleve 1965, S. 14.

Abbildung 230:

Lisse, Dirk van der (1644-1669), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 67,3 x 104,4 cm
Aufbewahrungsort: Glasgow, Art Gallery
Abbildungsnachweis: Kat Glasgow 1961, S. 60, Abb. 595.

Abbildung 231:

Diamantini, Giuseppe (1621-1705), Italien
Lavierte Federzeichnung, 23,5 x 16,1 cm
Aufbewahrungsort: Wien, Albertina, Grafische Smlg.
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 232:

Carstens, Asmus Jakob (1792/98), Deutschland
Zeichnung, aus einem Skizzenbuch
Aufbewahrungsort: Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 233:

Iriarte, Ignazio (1621-1685), Spanien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Phillips London, 12/1993
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 234:

Claude (1600-1682), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: London, British Museum, Liber Veritas
Abbildungsnachweis: Röthlisberger 1968, Abb. 593.

Abbildung 235:

Goltzius, Hendrick (1583), Nördl. Niederlande
Kupferstich, 82 x 61 cm
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 3, S. 150, B. 157 (47).

Abbildung 236:

Bloemaert, Abraham (1566-1651), Nördl. Niederlande

Federzeichnung, 31,7 x 25,3 cm

Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's Amsterdam 11/2002

Abbildungsnachweis: Warburg Institut, Hamburg.

Abbildung 237:

Rembrandt (1606-1669), Nördl. Niederlande

Zeichnung

Aufbewahrungsort: Privatbesitz

Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 238:

Fabritius, Barend (1662), Nördl. Niederlande

Öl auf Leinwand, 81 x 111 cm

Aufbewahrungsort: Kassel, Gemäldegalerie

Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. II, Abb. 567.

Abbildung 239:

Teniers, David (1638), Südl. Niederlande

Öl auf Leinwand, 47 x 62 cm

Aufbewahrungsort: Wien, Kunsthistorisches Museum

Abbildungsnachweis: Duverger/Vlieghe 1971, Abb. 42.

Abbildung 240:

Teniers, David (1582-1645), Südl. Niederlande

Öl auf Leinwand, 49,5 x 72 cm

Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Christie's London 07/1974

Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 241:

Gandolfi, Ubaldo (1728-1781), Italien

Lavierte Federzeichnung, 17,5 x 24 cm

Aufbewahrungsort: Privatsammlung

Abbildungsnachweis: Bagni 1992, S. 138, Abb. 125.

Abbildung 242:

Gandolfi, Ubaldo (1728-1781), Italien

Öl auf Leinwand, 114 x 150 cm

Aufbewahrungsort: Lund, Akademiska Föreningen

Abbildungsnachweis: Bagni 1992, S. 137, Abb. 124.

Abbildung 243:

Rembrandt, Nachfolge (1606-1669), Nördl. Niederlande

Zeichnung

Aufbewahrungsort: Amsterdam, keine weiteren Informationen

Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 244:

Loth, Johann Carl, zugeschr. (1632-1698), Deutschland

Öl auf Leinwand

Aufbewahrungsort: Nicht bekannt

Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 245:

Maes, Nicolas, Nachf. (1634-1693), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, ehemals München, Kunsthandel
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. III, S. 2001.

Abbildung 246:

Anonymer italienischer Künstler (1600/20), Italien
Zeichnung, 20,7 x 27,8 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 247:

Mola, Pier Francesco (1645/55), Italien
Öl auf Leinwand, 58,7 x 99,4 cm
Aufbewahrungsort: USA, Oberlin, Allen Memorial Art Museum
Abbildungsnachweis: Kat Lugano/Rom 1989, S. 167.

Abbildung 248:

Bloemaert, Abraham (1592), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 63,5 x 81,3 cm
Aufbewahrungsort: Utrecht, Centraal Museum
Abbildungsnachweis: Kat Köln 1984, Abb. 1.

Abbildung 249:

Bloemaert, Abraham, Savery, Roeland (1564-1651), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 75,5 x 94,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Gus Schiele, Stuttgart 05/1979
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 250:

Bloemaert, Abraham (1645), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 79 x 104 cm
Aufbewahrungsort: Wien, Galerie Liechtenstein
Abbildungsnachweis: Kat Basel 1987, S. 91.

Abbildung 251:

Bloemaert, Hendrik (1601-1672), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 77 x 66,5 cm
Aufbewahrungsort: Utrecht, Centraal Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 252:

Both, Jan, Knüpfer, Nicolaus (1651), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 169 x 129 cm
Aufbewahrungsort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 253:

Ten Oever, Henrik (1639-1716), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 57 x 70 cm
Aufbewahrungsort: Lempurg, Dalfsen, Smlg. Van Rechteren
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 254:

Diamantini, Giuseppe (1621-1705), Italien
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 255:

Negri, Petri (1635-1679), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Caen, Musée des Beaux-Arts
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 256:

Uyttenbroeck, Moyses van (ca. 1621), Nördl. Niederlande
Radierung, 8,8 x 12,6 cm
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 6, B. 25 (98).

Abbildung 257:

Lairesse, Gérard (1670), Nördl. Niederlande
Kupferstich
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Timmers 1942, Abb. 41.

Abbildung 258:

Jordaens, Jacob (1648), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 56 x 81 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's London, 07/1980
Abbildungsnachweis: Eldere 1992, Abb. 35.

Abbildung 259:

Langetti, Giovanni Battista (1625-1676), Italien
Öl auf Leinwand, 210 x 255 cm
Aufbewahrungsort: Privatsammlung, Venedig
Abbildungsnachweis: Stefani Mantovanelli 1990, Abb. 97.

Abbildung 260:

Waterloo, Antonie (1610-1690), Nördl. Niederlande
Radierung
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 261:

Diamantini, Giuseppe (1621-1705), Italien
Kupferstich, 25 x 19,5 cm
Aufbewahrungsort: Wien, Albertina, Grafische Smlg.
Abbildungsnachweis: Bartsch 1989, Bd. 47, B. 32 (283).

Abbildung 262:

Poussin, Nicolas nach (1593-1665), Frankreich
Grafik
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 263:

Unbekannter russischer Künstler (1780/1800), Russland
Öl auf Leinwand, 41,3 x 30 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 264:

Campen, Jacob van (1650), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 204 x 194 cm
Aufbewahrungsort: Den Haag, Mauritshuis
Abbildungsnachweis: Kat Den Haag 1994, S. 95.

Abbildung 265:

Rembrandt (1650), Nördl. Niederlande
Federzeichnung, 17,5 x 23,8 cm
Aufbewahrungsort: Paris, Smlg. W. Gay
Abbildungsnachweis: Valentiner 1904/05, Bd. 2, S. 160, Nr. 593.

Abbildung 266:

Both, Jan, Knüpfer, Nicolaus, Weenix, Jan B. (1647/48), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 108 x 88,5 cm
Aufbewahrungsort: Wien, Kunsthistorisches Museum
Abbildungsnachweis: Willnau 1952, S. 213, Abb. 3.

Abbildung 267:

Mola, Pier Francesco (1612-1666), Italien
Radierung, 10,1 x 14,8 cm
Aufbewahrungsort: London, British Museum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1981, Bd. 42, S. 182, B. 6 (207).

Abbildung 268:

Gargiulo, Domenico (1612-1679), Italien
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Christie's, 07/1973
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 269:

Giaquinto, Corrado (1699-1765), Italien
Öl auf Leinwand, 32,2 x 41,8 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's London 12/1995
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 270:

Lemaire-Poussin, Jean (1598-1659), Frankreich
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 271:

Fabritius, Barend (1624-1673), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 76,5 x 90 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's 02/1985
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 272:

Rubens, Peter Paul (1630/40), Südl. Niederlande
Zeichnung, 63,5 x 87,5 cm
Aufbewahrungsort: Boston, Museum of Fine Arts
Abbildungsnachweis: Eldere 1992, S. 138, Abb. 33.

Abbildung 273:

Anonymer italienischer Künstler (17. Jh.), Italien
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Holkham, Großbritannien
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 274:

Anonymer italienischer Künstler (17. Jh.), Italien
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Holkham, Großbritannien
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 275:

Rembrandt, Schule (1606-1669), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 19 x 23,1 cm
Aufbewahrungsort: Paris, Louvre
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 276:

Eeckhout, Gerbrandt van den (1654), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 9,2 x 15,3 cm
Aufbewahrungsort: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek
Abbildungsnachweis: Sumowski 1977, Bd. 3, Abb. 629.

Abbildung 277:

Bisschop, Cornelis (1659), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 99,4 x 126,5 cm
Aufbewahrungsort: Dordrecht, Dordrechts Museum
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. 3, S. 1984.

Abbildung 278:

Pierre, Jean B. M., Umkreis (1713-1789), Frankreich
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's New York, 05/1992
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 279:

Bol, Ferdinand (1661), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 204 x 243 cm
Aufbewahrungsort: Potsdam, Neues Palais
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. 1, S. 347, Nr. 108.

Abbildung 280:

Velde, Adriaen van de (1663), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 71 x 91 cm
Aufbewahrungsort: Schloss Vaduz, Smlg. d. Fürsten Liechtenstein
Abbildungsnachweis: Kat Basel 1987, Abb. 102.

Abbildung 281:

Velde, Adriaen van de (1636-1672), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 10,6 x 15 cm
Aufbewahrungsort: Petit Palais, Paris, Smlg. Dutuit
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 282:

Velde, Adriaen van de nach (1665), Nördl. Niederlande
Kupferstich, 70 x 90 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 283:

Jordaens, Jacob (1620), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 196 x 235 cm
Aufbewahrungsort: Lyon, Musée des Beaux-Arts
Abbildungsnachweis: Hulst 1982, Abb. 74.

Abbildung 284:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 49,5 x 64,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's London, 12/1989
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 285:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Zeichnung, 24,9 x 38,1 cm
Aufbewahrungsort: Stuttgart, Staatsgalerie
Abbildungsnachweis: HULST 1974, Bd. IV, Nr. 537.

Abbildung 286:

Jordaens, Jacob (1646), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 142 x 170 cm
Aufbewahrungsort: Amerika, Privatbesitz
Abbildungsnachweis: Hulst 1982, S. 219, Abb. 188.

Abbildung 287:

Jordaens, Jacob nach (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 152 x 188 cm
Aufbewahrungsort: Antwerpen, Smlg. Madame Wouters
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 288:

Jordaens, Jacob nach (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 83,8 x 110,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 289:

Jordaens, Jacob (1646), Südl. Niederlande
Kupferstich, 41,6 x 52,2 cm
Aufbewahrungsort: Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I.
Abbildungsnachweis: KAT OTTAWA 1969, S. 406, Nr. 295.

Abbildung 290:

Wouters, Frans, zugeschr. (1612-1659), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 86,4 x 116,8 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 291:

Moeyaert, Claes Cornelisz. (1624), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 31 x 67,5 cm
Aufbewahrungsort: Milwaukee, Privatsammlung
Abbildungsnachweis: Kat Sacramento 1974, Abb. 14.

Abbildung 292:

Moeyaert, Claes Cornelisz. nach (1591-1655), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 37 x 62,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 293:

Rembrandt (1606-1669), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 13,4 x 18,8 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Benesch 1955, S. 763, Abb. 627.

Abbildung 294:

Rembrandt (1645), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 20 x 16,5 cm
Aufbewahrungsort: London, Smlg. Leo Franklyn
Abbildungsnachweis: Benesch 1955, Bd. 3, Abb. 567a.

Abbildung 295:

Flinck, Govaert (1645), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 31 x 47,5 cm
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. II, Abb. 629.

Abbildung 296:

Fabritius, Carel (1693), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 73,5 x 104 cm
Aufbewahrungsort: New York, Richard Feigen Galerie
Abbildungsnachweis: Brown 1986, S. 798, Abb. 18.

Abbildung 297:

Fragonard, Jean Honoré (1732-1806), Frankreich
Öl auf Leinwand, 59 x 73 cm
Aufbewahrungsort: Paris, Louvre
Abbildungsnachweis: Kat Paris 1986, S. 260.

Abbildung 298:

Eeckhout, Gerbrandt van den (1666), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 94 x 110 cm
Aufbewahrungsort: Kriegsverlust, ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. II, Abb. 459.

Abbildung 299:

Rubens, Peter Paul (1635/38), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 63,5 x 87,5 cm
Aufbewahrungsort: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen
Abbildungsnachweis: Alpatow 1966, Nr. 144.

Abbildung 300:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 301:

Rubens, Peter Paul nach (1577-1640), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Aschaffenburg, Museum
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 302:

Uden, Lucas van (1595-1672), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 56 x 81 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert im Kunsthandel Amsterdam 1925
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 303:

Muttoni, Pietro (1605-1678), Italien
Öl auf Leinwand, 150 x 202 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Schneider 1937, S. 123.

Abbildung 304:

Hondecoeter, Gilles Claesz. (1575-1638), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 47 x 63 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, ehemals Köln, Abels Galerie 1937
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 305:

Uyttenbroeck, Moyses van (ca. 1621), Nördl. Niederlande
Grafik, 10,1 x 18,3 cm
Aufbewahrungsort: London, British Museum
Abbildungsnachweis: Bartsch 1980, Bd. 6, B. 23 (97),

Abbildung 306:

Uyttenbroeck, Moyses van (1630/40), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 39 x 72,2 cm
Aufbewahrungsort: Utrecht, Smlg. F. Lugt Sammlung
Abbildungsnachweis: Weisner 1964, S. 215, Abb. 23.

Abbildung 307:

Lairesse, Gérard (1641-1711), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 73,7 x 55,8 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 308:

Gandolfi, Ubaldo (1728-1781), Italien
Zeichnung, 25,6 x 16 cm
Aufbewahrungsort: London, Galerie Kate Ganz
Abbildungsnachweis: Bagni 1992, S. 128, Abb. 115.

Abbildung 309:

Gandolfi, Ubaldo (1770/75), Italien
Öl auf Leinwand, 218,7 x 136,9 cm
Aufbewahrungsort: Raleigh, North Carolina, USA, North Carolina Museum of Art,
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 310:

Sokolow, Pjotr I. (1776), Russland
Öl auf Leinwand, 198 x 140 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 311:

Langetti, Giovanni Battista (1625-1676), Italien
Öl auf Leinwand, 99 x 122 cm
Aufbewahrungsort: Genua, Galleria di Palazzo Bianco
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 312:

Ricci, Sebastiano, zugesch. (1659-1734), Italien
Öl auf Leinwand, 154 x 112 cm
Aufbewahrungsort: Como, Privatbesitz
Abbildungsnachweis: Daniels 1976, S. 143, Abb. 623.

Abbildung 313:

Giaquinto, Corrado (1699-1765), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Molfetta, Smlg. De Luca
Abbildungsnachweis: Orsi 1958, Abb. 19.

Abbildung 314:

Velazquez, Diego (1659), Spanien
Öl auf Leinwand, 128 x 251 cm
Aufbewahrungsort: Madrid, Prado
Abbildungsnachweis: López Rey, 1996 Bd. II, Abb. 127, Seite 317.

Abbildung 315:

Doncker, Herman Mijner (1644), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 25,5 x 32,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Christie's 11/1993
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 316:

Fontebasso, Francesco (1709-1769), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 317:

Mola, Pier Francesco, zugeschr. (1612-1666), Italien
Öl auf Leinwand, 81,5 x 112 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's London 07/1998
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 318:

Dietrich, Christian W. E. (1712-1774), Deutschland
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Dresden, Gemäldegalerie
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 319:

Uyttenbroeck, Moyses van (1590-1648), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Berlin, weitere Informationen nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 320:

Rembrandt (1648/49), Nördl. Niederlande
Lavierte Federzeichnung, 19,1 x 19,9 cm
Aufbewahrungsort: Wien, Albertina
Abbildungsnachweis: Valentiner 1904/05, S. 161, Abb. 594.

Abbildung 321:

Rubens, Peter Paul (1577-1641), Südl. Niederlande
Zeichnung, 26,8 x 44,5 cm
Aufbewahrungsort: Brüssel, Koninklijke Museen voor Schone Kunsten
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 322:

Rubens, Peter Paul (1636/38), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 179 x 297 cm
Aufbewahrungsort: Madrid, Prado
Abbildungsnachweis: Alpers 1971, Abb. 141.

Abbildung 323:

Jordaens, Jacob (1648/50), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 114 x 195 cm
Aufbewahrungsort: Brüssel, Privatbesitz
Abbildungsnachweis: Kat Antwerpen 1993, Bd. 1, Nr. A 77.

Abbildung 324:

Jordaens, Jacob (1648), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 59 x 81 cm
Aufbewahrungsort: Privatbesitz, versteigert durch Sotheby's London, 07/1980
Abbildungsnachweis: Eldere 1992, Abb. 36.

Abbildung 325:

Jordaens, Jacob (1652), Südl. Niederlande
Kupferstich, 22,5 x 24,9 cm
Aufbewahrungsort: Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I
Abbildungsnachweis: Kat Antwerpen 1978, Abb. 108.

Abbildung 326:

Poussin, Nicolas (1620/23), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Windsor Castle, Royal Library
Abbildungsnachweis: Costello 1955, S. 61, Abb. a.

Abbildung 327:

Bloemaert, Abraham (1564-1651), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 41,2 x 53,3 cm
Aufbewahrungsort: London, British Museum
Abbildungsnachweis: Bosque 1985, S. 137.

Abbildung 328:

Amigoni, Jacopo (1730/32), Italien
Öl auf Leinwand, 258 x 235 cm
Aufbewahrungsort: Moor Park, Herts
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 329:

Amigoni, Jacopo (1682-1752), Italien
Öl auf Leinwand, 60 x 63 cm
Aufbewahrungsort: London, Tate Gallery
Abbildungsnachweis: Baird 1973, S. 734, Abb. 41.

Abbildung 330:

Bianchi, Pietro (1694-1740), Italien
Öl auf Leinwand, 187 x 130 cm
Aufbewahrungsort: New York, Smlg. Ganz
Abbildungsnachweis: Clark 1964, Abb. 58.

Abbildung 331:

Balestra, Antonio (1750), Italien
Zeichnung, 10,3 x 14,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 332:

Bertin, Nicolas (1667-1736), Frankreich
Öl auf Leinwand, 70 x 90 cm
Aufbewahrungsort: Verloren; ehemals Warschau, National Museum
Abbildungsnachweis: Lefrancois 1981, Abb. 10-12.

Abbildung 333:

Ashford, William (1746-1824), England
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Wimpole Hall
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 334:

Neer, Aert van der (1603-1677), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 57 x 111 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Sluijter 2000, S. 471, Abb. 214.

Abbildung 335:

Rembrandt (1655), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 14,4 x 17,3 cm
Aufbewahrungsort: New York, Smlg. J. Pierpont Morgan
Abbildungsnachweis: Valentiner 1904/05, Bd. 2, S. 162, Nr. 595.

Abbildung 336:

Rembrandt, Schule (1606-1669), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 17,5 x 20,5 cm
Aufbewahrungsort: Paris, Louvre
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 337:

Wtewael, Joachim (1566-1636), Nördl. Niederlande
Zeichnung, 29,9 x 42,1 cm
Aufbewahrungsort: Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit
Abbildungsnachweis: Bosque 1985, S. 139.

Abbildung 338:

Lairesse, Gérard (1670), Nördl. Niederlande
Kupferstich, 11,3 x 15,3 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Timmers 1942, Abb. 42.

Abbildung 339:

Rottmayr, Johann Michael (1654-1730), Deutschland
Öl auf Leinwand, 80 x 105 cm
Aufbewahrungsort: Chicago, Art Institute
Abbildungsnachweis: Hubala 1981, Abb. 41.

Abbildung 340:

Eeckhout, Gerbrandt van den (1672), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 38,5 x 30 cm
Aufbewahrungsort: Olomouc, Oblastní Galerie
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. II, Abb. 484.

Abbildung 341:

Lairesse, Gérard (1670) Nördl. Niederlande
Kupferstich, 11,2 x 15,2 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Timmers 1942, Abb. 43.

Abbildung 342:

Amigoni, Jacopo (1730/32), Italien
Öl auf Leinwand, 108 x 72 cm
Aufbewahrungsort: Moor Park, Herts
Abbildungsnachweis: Waterhouse 1994, S. 134, Abb. 108.

Abbildung 343:

Goltzius, Hendrick (1616), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 131 x 181 cm
Aufbewahrungsort: Rotterdam, Mus. Boymans-van Beuningen
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 344:

Berchem, Nicolaes (1645), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 47 x 71,1 cm
Aufbewahrungsort: New York, Richard L. Feigen Galerie
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 345:

Wet, Jacob de (1632-1675), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 60 x 79 cm
Aufbewahrungsort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Abbildungsnachweis: Sumowski 1983, Bd. IV, S. 2849, Nr. 1880.

Abbildung 346:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 115 x 162 cm
Aufbewahrungsort: Antwerpen, Baron C. Delbek
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 347:

Gimignani, Giaquinto (1606-1681), Italien
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Florenz, Uffizien
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 348:

Ferrari, Gregorio de (1644-1726), Italien
Öl auf Leinwand, 140 x 138 cm
Aufbewahrungsort: Paris, Louvre
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 349:

Solimena, Francesco, Nachf. (1750), Italien
Öl auf Leinwand, 98 x 71,5 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's London 12/1984
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 350:

Balestra, Antonio (1666-1740), Italien
Öl auf Leinwand, 167,6 x 124,46 cm
Aufbewahrungsort: Norfolk Art Gallery, Virginia
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 351:

Anonymer emilianischer Künstler (18. Jh.), Italien
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 352:

Poussin, Nicolas (1634/35), Frankreich
Öl auf Leinwand, 120 x 195 cm
Aufbewahrungsort: Berlin, Neue Gemäldegalerie
Abbildungsnachweis: Wright 1989, S. 61, Abb. 42.

Abbildung 353:

Poussin, Nicolas (1593-1665), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: Bayonne, Smlg. Bonnat
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.

Abbildung 354:

Master of the Silver Birch (Anf. 17. Jh.), Frankreich
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Rom, Galleria Nazionale
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 355:

Rubens, Peter Paul (1611), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 249 x 296 cm
Aufbewahrungsort: Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Abbildungsnachweis: Kat Köln 1992, S. 349, Nr. 44.

Abbildung 356:

Riminaldi, Orazio (1586-1630), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Rom, Galleria Doria
Abbildungsnachweis: Gregori 1972, Abb. 45.

Abbildung 357:

Anonymer florentiner Künstler (17. Jh.), Italien
Öl auf Leinwand, 99 x 126 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Sotheby's Monaco 02/1988
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 358:

Mura, Francesco de (1696-1782), Italien
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Christie's, Rom 03/1990
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 359:

Both, Jan, Knüpfer, Nicolaus, Weenix, Jan B. (1615-1652), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 116 x 102 cm
Aufbewahrungsort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Abbildungsnachweis: Sluijter 2000, S. 465, Abb. 205.

Abbildung 360:

Pittoni, Giovanni Battista (1723), Italien
Öl auf Leinwand, 53 x 80 cm
Aufbewahrungsort: Mailand, Privatsammlung
Abbildungsnachweis: Zava Boccazzi 1979, Abb. 65, Kat. Nr. 113.

Ohne Abbildung:

OA 1:

Agüero, Benito Manuel de (1626-1670), Spanien
Öl auf Leinwand, 248 x 325 cm
Aufbewahrungsort: Madrid, Prado
Abbildungsnachweis: Kat Madrid 1990, S. 747, Nr. 2857.
Episode 16

OA 2:

Amigoni, Jacopo (1730/32), Italien
Öl auf Leinwand, 258 x 235 cm
Aufbewahrungsort: Moor Park, Herts
Abbildungsnachweis: Howard 1997, Abb. 11.
Episode 16

OA 3:

Claude, nach (1600-1682), Frankreich
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Dulwich, College, Picture Gallery
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.
Episode 16

OA 4:

Jordaens, Jacob (1660), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 60,5 x 81,5 cm
Aufbewahrungsort: Besancon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
Abbildungsnachweis: Van Eldere 1992, S. 157, Abb. 50.
Episode 3

OA 5:

Mulier il Giovane, Pietro (1637-1701), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Urbana/Illinois, Kramer Art Museum
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.
Episode 16

Episode 2: Jupiter verfolgt Io

Abb. 108:



Johannes Glauber (1646-1726)

Abb. 109:



Anonymer flämischer Künstler (17. Jh.)

Abb. 110:



Filippo Lauri (1623-1694)

Episode 3: Jupiter hält Io fest

Abb. 111:



Joachim Wtewael (1566-1638)

Abb. 112:



Joachim Wtewael (1566-1638)

Abb. 113:



Jacob Jordaens (1652)

Episode 5: Jupiter und Io als Liebespaar

Abb. 114:



Charles J. Natoire (1700-1775)

Episode 6: Jupiter nähert sich Io in Form von Nebel

Abb. 115:



Francois Lemoine (1688-1737)
Typus

Abb. 116:



Jean Baptiste Regnault (1754-1829)
Typus

Abb. 117:



Jean Baptiste Regnault (1754-1829)
Typus

Abb. 118:



Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

Abb. 119:



John Hoppner (1758-1810)

Episode 7: Juno entdeckt Jupiter und Io

Abb. 120:



Pier Francesco Mola, zugeschr. (1612-1666)
Typus

Abb. 121:



Filippo Lauri (1623-1694)
Typus

Abb. 122:



Corrado Giaquinto (1723/31)
Typus

Abb. 123:



Anonymer italienischer Künstler (17. Jh.)

Abb. 124:



Jacopo Amigoni (1682-1752)

Episode 8: Jupiter übergibt Juno die Kuh Io

Abb. 125:



Filippo Lauri (1623-1694)
Typus

Abb. 126:



Antonio Balestra (1666-1740)
Typus

Abb. 127:



Bernard Picart (1673-1733)
Typus

Abb. 128:



Francois Boucher (1703-1770)
Typus

Abb. 129:



Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)
Typus

Abb. 130:



Pieter Lastmann (1618)

Abb. 131:



Jan Gerritsz van Bronckhorst (1603-1661)

Abb. 132:



Rembrandt, zugeschr. (1606-1669)

Abb. 133:



Gerbrandt van den Eeckhout (1672)

Abb. 134:



Govaert Flinck (1615-1660)

Abb. 135:



Gérard Lairesse (1670)

Abb. 136:



David Teniers d. Ä. (1638)

Abb. 137:



Pietro Testa (1611-1650)

Episode 9: Juno bringt Io zu Argus

Gruppe 1: Juno, Argus und Io ebenerdig in einer Landschaft

Gruppe 1.1: Juno führt Io zu dem sitzenden Argus

Abb. 138:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 139:



Claude (1660)

Abb. 140:



Claude (1660)

Gruppe 1.2: Juno führt Io zu dem stehenden Argus

Abb. 141:



Nicolaes Berchem (1620-1683)

Abb. 142:



Jan Both (1615-1652)

Abb. 143:



Rembrandt (um 1633)

Abb. 144:



Claude (1668)

Gruppe 1.3: Juno führt Io zu dem vor ihr knienden Argus

Abb. 145:



Moyses van Uyttenbroeck (ca. 1621)

Abb. 146:



Moyses van Uytenbroeck (1625)

Gruppe 2: Juno, Argus und Io ebenerdig im verkleinerten Bildausschnitt

Abb. 147:



Nicolaes Berchem (1620-1683)

Abb. 148:



Jan van Noordt (tätig zwischen 1644 und 1676)

Abb. 149:



Arnold Houbraken (1660-1719)

Abb. 150:



Giovanni Andrea Ansaldo, zugeschr. (1584-1638)

Abb. 151:



Francesco Solimena (1657-1747)

Gruppe 3: Juno agiert im Himmel, Argus und Io auf der Erde

Abb. 152:



Francesco de Mura (1696-1782)

Abb. 153:



Francesco de Mura (1696-1782)

Gruppe 4: Sonderfälle

Abb. 154:



Raymond La Fage (1656-1684)

Abb. 155:



Martin Johann Schmidt (1718-1801)

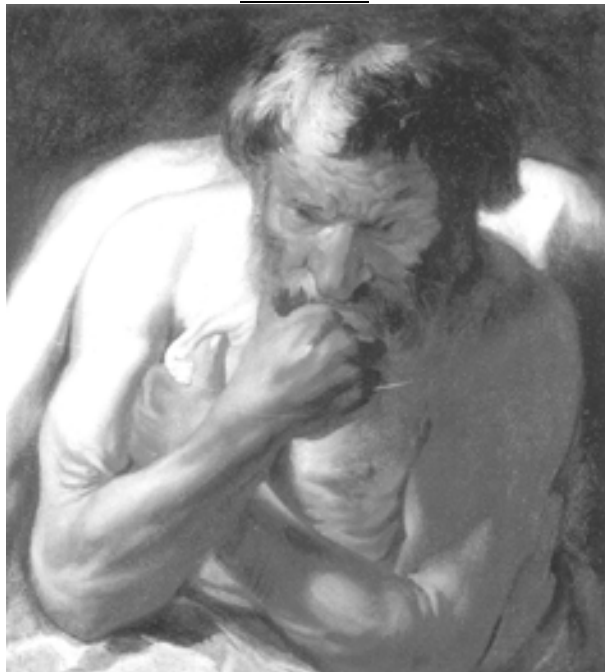
Episode 10: Argus bewacht Io

Abb. 156:



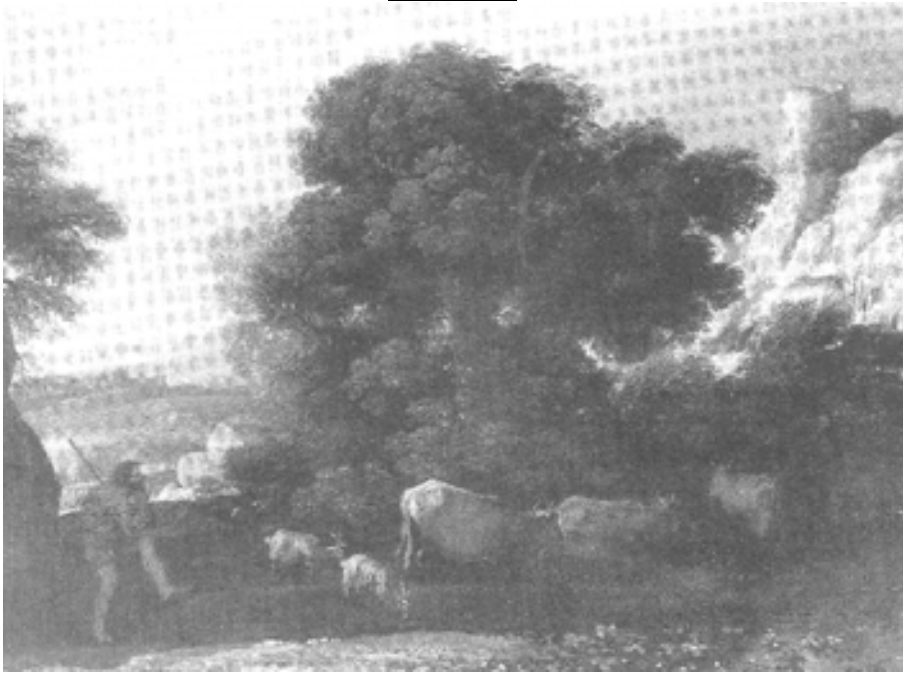
Moyses van Uytenbroeck (ca. 1621)

Abb. 157:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 158:



Claude (1600-1682)

Abb. 159:



Claude (1600-1682)

Abb. 160:



Claude (1644/45)

Abb. 161:



Claude (1600-1682)

Episode 11: Kuh Io mit Vater und Schwestern

Abb. 162:



Moyses van Uyttenbroeck (1626)

Abb. 163:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 164:



Bon Boulogne d. Ä. (1649-1717)

Abb. 165:



Jean Restout (1692-1768)

Episode 13: Jupiter gibt Merkur den Auftrag, Io zu befreien

Abb. 166:



Jan Gerritsz van Bronckhorst (1603-1661)

Episode 15: Merkur spricht mit Argus

Gruppe 1: Merkur schreitet auf Argus zu

Abb. 167:



Moyses van Uytenbroeck (1590-1648)

Abb. 168:



Moyses van Uytenbroeck (1590-1648)

Abb. 169:



Willem Ossenbeck (1632)

Abb. 170:



Bartholomeus Breenbergh (1599-1657)

Abb. 171:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 172:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 173:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 174:



Nicolas Poussin (1593-1665)

Abb. 175:



Claude (1677)

Gruppe 2: Argus weist auf das Land oder auf einen Platz neben sich

Abb. 176:



Moyses van Uytenbroeck (ca. 1621)

Abb. 177:



Jacob Pynas (bezeichnete Werke 1617-1643)

Abb. 178:



Jacob Pynas (bezeichnete Werke 1617-1643)

Abb. 179:



Claes Cornelisz Moeyaert (1590-1655)

Abb. 180:



Jan van Vianen (1660-1726)

Abb. 181:



Jacob Jordaens (1645/50)

Abb. 182:



Pietro Mulier d. J. (1637-1701)

Gruppe 3: Merkur weilt bei Argus, deutet teils in die Ferne teils auf die Kuh

Abb. 183:



Moyeses van Uytenbroeck (1590-1648)

Abb. 184:



Moyeses van Uytenbroeck (1590-1648)

Abb. 185:



Moyses van Uyttenbroeck (ca. 1621)

Abb. 186:



Hermann van Swanevelt (1601-1655)

Abb. 187:



Adriaen van de Velde (1636-1672)

Abb. 188:



Adriaen van de Velde (1636-1672)

Abb. 189:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Gruppe 4: Merkur erzählt die Geschichte der Panflöte

Abb. 190:



Moyses van Uytenbroeck (ca. 1621)

Abb. 191:



Rembrandt (1647/48)

Abb. 192:



Gerbrandt van den Eeckhout (1672)

Abb. 193:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Episode 16: Merkur flötet Argus in den Schlaf

Gruppe 1: Merkur flötet, Argus ist noch wach

Untergruppe 1.1: Merkur als sitzender Blockflötenspieler

Abb. 194:



Moyses van Uytenbroeck (ca. 1621)

Abb. 195:



Jan Lievens (1625)

Abb. 196:



Jan Lievens (1625)

Abb. 197:



Paul Bril (1554-1626)

Abb. 198:



Pier Francesco Mola (1640/50)

Abb. 199:



Simone Cantarini (1612-1648)

Abb. 200:



Simone Cantarini (1612-1648)

Abb. 201:



Salvatore Rosa (1615-1673)

Abb. 202:



Salvatore Rosa (1615-1673)

Abb. 203:



Salvatore Rosa (1615-1673)

Abb. 204:



Ubaldo Gandolfi (vor 1770)

Abb. 205:



Ubaldo Gandolfi (1770/75)

Abb. 206:



Ubaldo Gandolfi (1728-1781)

Abb. 207:



Claude (1659/61)

Abb. 208:



Claude (1662)

Abb. 209:



Claude (1659/61)

Abb. 210:



Claude (1659/61)

Gruppe 1.2: Merkur als stehender Flötenspieler

Abb. 211:



Bartholomeus Breenbergh (1625)

Abb. 212:



Salvatore Rosa (1615-1673)

Abb. 213:



Ubaldo Gandolfi (um 1750)

Abb. 214:



Jacopo Amigoni (1682-1752)

Abb. 215:



Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819)

Gruppe 1.3.: Merkur als schreitender Flötenspieler

Abb. 216:



Bartholomeus Breenbergh (1630)

Abb. 217:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 218:



Pierre Patin d. Ä. (1605-1676)

Untergruppe 1.4.: Sonderfälle

Abb. 219:



Willem Drost (1660)

Abb. 220:



Kupferstich nach Relief von Arthur Quellinus (1688)

Abb. 221:



Pier Francesco Mola (1612-1666)

Abb. 222:



Adam Elsheimer (1578-1610)

Abb. 223:



Johann Carl Loth (1655/60)

Gruppe 2: Merkur flötet, Argus ist eingeschlafen

Gruppe 2.1.: Merkur und Argus sitzen nahezu frontal nebeneinander

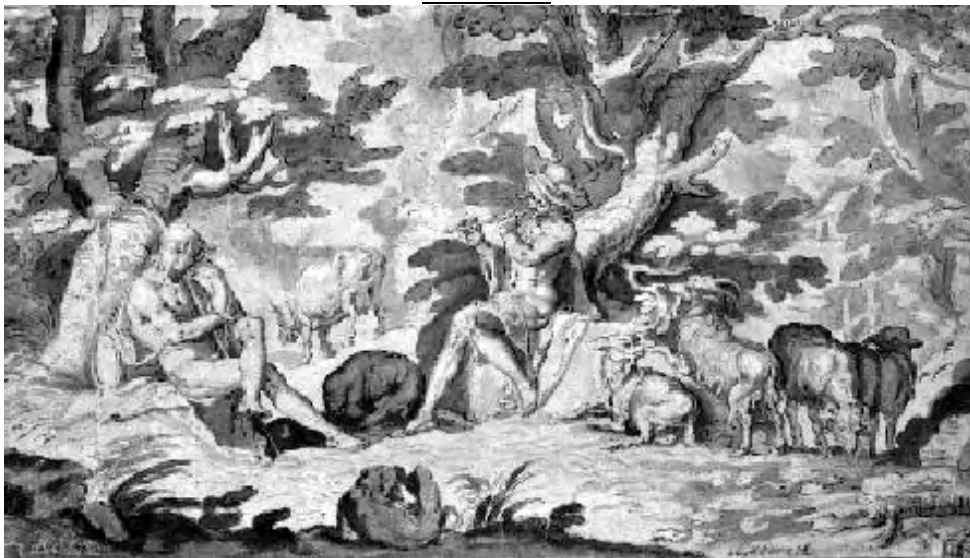
Variante 2.1.1.: Merkur und Argus sind auf einer Ebene platziert

Abb. 224:



Joachim Wtewael (1566-1638)

Abb. 225:



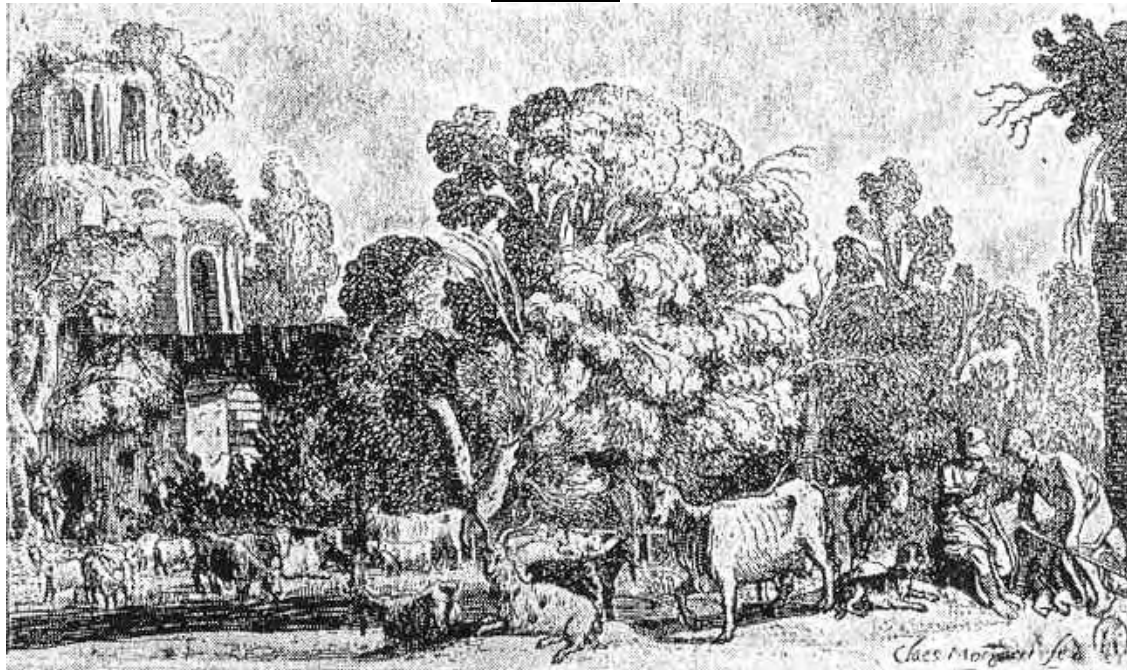
Joachim Wtewael (1566-1638)

Abb. 226:



Joachim Wtewael (1566-1638)

Abb. 227:



Claes Cornelisz Moeyaert (1590-1655)

Abb. 228:



Rembrandt (um 1645)

Abb. 229:



Govaert Flinck (1645)

Abb. 230:



Dirk van der Lisse (arbeitete zwischen 1644 und 1669)

Abb. 231:



Giuseppe Diamantini (1621-1705)

Abb. 232:



Asmus Jacob Carstens (1792/98)

Abb. 233:



Ignazio Iriarte (1621-1685)

Abb. 234:



Claude (1600-1682)

Variante 2.1.2.: Merkur ist höher platziert als Argus

Abb. 235:



Hendrick Goltzius (1583)

Abb. 236:



Abraham Bloemaert (1649)

Abb. 237:



Rembrandt (1606-1669)

Abb. 238:



Barend Fabritius (1662)

Abb. 239:



David Teniers (1638)

Abb. 240:



David Teniers (1582-1645)

Abb. 241:



Ubaldo Gandolfi (1728-1781)

Abb. 242:



Ubaldo Gandolfi (1728-1781)

Abb. 243:



Rembrandt, Nachfolge (1606-1669)

Abb. 244:



Johann Carl Loth (1632-1698)

Variante 2.1.3.: Argus ist höher platziert als Merkur

Abb. 245:



Nicolaes Maes, Nachfolge (1634-1693)

Abb. 246:



Anonymer norditalienischer Künstler (17. Jh.)

Abb. 247:



Pier Francesco Mola (1645/55)

Gruppe 2.2.: Merkur und Argus sitzen, Rückenansicht Argus'

Abb. 248:



Abraham Bloemaert (1592)

Abb. 249:



Abraham Bloemaert und Roeland Savery (1564-1651)

Abb. 250:



Abraham Bloemaert (1645)

Abb. 251:



Hendrik Bloemaert (1601-1672)

Abb. 252:



Jan Both und Nicolaus Knüpfer (1651)

Abb. 253:



Hendrick ten Oever (1639-1716)

Abb. 254:



Giuseppe Diamantini (1621-1705)

Abb. 255:



Pietro Negri (1635-1679)

Gruppe 2.3.: Merkur und Argus sitzend, Rückenansicht Merkurs

Abb. 256:



Moyses van Uytenbroeck (ca. 1621)

Abb. 257:



Gérard Lairesse (1670)

Abb. 258:



Jacob Jordaens (1648)

Abb. 259:



Giovanni Battista Langetti (1625-1676)

Gruppe 2.4: Merkur steht, Argus sitzt

Abb. 260:



Antonie Waterloo (1610-1690)

Abb. 261:



Giuseppe Diamantini (1621-1705)

Abb. 262:



nach Nicolas Poussin (1593-1665)

Abb. 263:



Anonymer russischer Künstler (18. Jh.)

Gruppe 2.5.: Sonderfälle

Abb. 264:



Jacob van Campen (1650)

Abb. 265:



Rembrandt (um 1650)

Abb. 266:



Jan Both und Jan B. Weenix (1647/48)

Abb. 267:



Pier Francesco Mola (1612-1666)

Abb. 268:



Domenico Gargiulo (1612-1679)

Abb. 269:



Corrado Giaquinto (1699-1765)

Abb. 270:



Jean Lemaire-Poussin (1598-1659)

Episode 17: Merkur zücht den Zauberstab

Abb. 271:



Barend Fabritius (1624-1673)

Episode 18: Merkur streicht mit dem Zauberstab über die Argusaugen

Abb. 272:



Peter Paul Rubens (1630/40)

Abb. 273:



Anonymer italienischer Künstler (17. Jh.)

Abb. 274:



Anonymer italienischer Künstler (17. Jh.)

Episode 19: Merkur zücht das Schwert

Gruppe 1: Merkur ist frontal oder seitlich sitzend dargestellt

Variante 1.1.1.: Merkur ist höher platziert als Argus

Abb. 275:



Rembrandt, Schule (1606-1669)

Abb. 276:



Gerbrandt van den Eeckhout (1654)

Abb. 277:



Cornelis Bisschop (1659)

Abb. 278:



Jean B. M. Pierre, Umkreis (1713-1789)

Variante 1.1.2.: Merkur ist niedriger platziert als Argus

Abb. 279:



Ferdinand Bol (1661)

Abb. 280:



Adriaen van de Velde (1663)

Abb. 281:



Adriaen van de Velde (1636-1672)

Abb. 282:



Adriaen van de Velde (1665)

Abb. 283:



Jacob Jordaens (nach 1620)

Abb. 284:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 285:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 286:



Jacob Jordaens (1646)

Abb. 287:



Jacob Jordaens, nach (1593-1678)

Abb. 288:



Jacob Jordaens, nach (1593-1678)

Abb. 289:



Schelte à Bolswert, nach Jacob Jordaens (1646)

Abb. 290:



Frans Wouters (1612-1659)

Variante 1.1.3.: Merkur beugt sich zu Argus

Abb. 291:



Claes Cornelisz Moeyaert (1624)

Abb. 292:



Claes Cornelisz Moeyaert, nach (1591-1655)

Abb. 293:



Rembrandt (1606-1669)

Abb. 294:



Rembrandt (1645)

Abb. 295:



Govaert Flinck (1645)

Abb. 296:



Carel Fabritius (1693)

Abb. 297:



Jean Honoré Fragonard (1732-1806)

Untergruppe 1.2.: Merkur hält die Flöte in der Hand und tastet nach dem Schwert

Abb. 298:



Gerbrandt van den Eeckhout (1666)

Abb. 299:



Peter Paul Rubens (1635/38)

Abb. 300:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 301:



Peter Paul Rubens, nach (1577-1640)

Abb. 302:



Lucas van Uden (1595-1672)

Abb. 303:



Pietro Muttoni (1605-1678)

Gruppe 2: Merkur steht und hält das Schwert in der Hand

Abb. 304:



Gilles Claesz de Hondecoeter (1575-1638)

Abb. 305:



Moyses van Uytenbroeck (1590-1648)

Abb. 306:



Moyses van Uytenbroeck (1630/40)

Abb. 307:



Gérard Lairese (1641-1711)

Abb. 308:



Ubaldo Gandolfi (kurz vor 1770)

Abb. 309:



Ubaldo Gandolfi (1770/75)

Abb. 310:



Pjotr Iwanowitsch Sokolow (1776)

Gruppe 3: Sonderfälle

Abb. 311:



Giovanni Battista Langetti (1625-1676)

Abb. 312:



Sebastiano Ricci (1659-1734)

Abb. 313:



Corrado Giaquinto (1699-1765)

Abb. 314:



Diego Velázquez (1659)

Episode 20: Merkur schwingt das Schwert

Gruppe 1: Merkur steht und schwingt das Schwert über dem Kopf

Abb. 315:



Herman Mijner's Doncker (1644)

Typus

Abb. 316:



Francesco Fontebasso (1709-1769)

Typus

Abb. 317:



Pier Francesco Mola, zugeschr. (1612-1666)
Typus

Abb. 318:



Christian W. E. Dietrich (1712-1774)
Typus

Abb. 319:



Moyes van Uytenbroeck (1590-1648)

Abb. 320:



Rembrandt (1640/45)

Abb. 321:



Peter Paul Rubens (kurz vor 1636/38)

Abb. 322:



Peter Paul Rubens (1636/38)

Abb. 323:



Jacob Jordaens (1648/50)

Abb. 324:



Jacob Jordaens (1648)

Abb. 325:



Jacob Jordaens (1652)

Abb. 326:



Nicolas Poussin (1620/23)

Gruppe 2: Merkur steht und hält das Schwert neben dem Körper

Abb. 327:



Abraham Bloemaert (1564-1651)

Abb. 328:



Jacopo Amigoni (1682-1752)

Abb. 329:



Jacopo Amigoni (1682-1752)

Abb. 330:



Pietro Bianchi (1694-1740)

Abb. 331:



Antonio Balestra (1750)

Abb. 332:



Nicolas Bertin (1667-1736)

Abb. 333:



William Ashford (1746-1824)

Gruppe 3: Merkur sitzt oder kniet und hat das Schwert erhoben

Abb. 334:



Aert van der Neer (1603-1677)

Abb. 335:



Rembrandt (1655)

Abb. 336:



Rembrandt, Schule (1606-1669)

Episode 23: Merkur hält den Arguskopf hoch

Abb. 337:



Joachim Wtewael (1566-1636)

Abb. 338:



Gérard Lairesse (1670)

Episode 24: Merkur hat Argus enthauptet und fliegt davon

Abb. 339:



Johann Michael Rottmayr (1654-1730)

Episode 25: Merkur übergibt die Argusaugen an Juno

Abb. 340:



Gerbrandt van den Eeckhout (1672)
Typus

Abb. 341:



Gérard Lairesse (1670)
Typus

Abb. 342:



Jacopo Amigoni (1730/32)
Typus

Abb. 343:



Hendrick Goltzius (1616)

Abb. 344:



Nicolaes Berchem (ca. 1645)

Abb. 345:



Jacob W. de Wet (1635-1675)

Episode 26: Juno schmückt den Schweif des Pfaus mit den Argusaugen

Gruppe 1: Juno setzt die Argusaugen in den Schweif

Abb. 346:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 347:



Giacinto Gimignani (1606-1681)

Abb. 348:



Gregorio de Ferrari (1644-1726)

Abb. 349:



Francesco Solimena, Nachfolge (etwa 1750)

Abb. 350:



Antonio Balestra (1666-1740)

Abb. 351:



Anonymer emilianischer Künstler (18. Jh.)

Abb. 352:



Nicolas Poussin (1634/35)

Abb. 353:



Nicolas Poussin (1593-1665)

Abb. 354:



Master of the Silver Birch (Anf. 17. Jh.)

Gruppe 2: Juno greift nach den Augen, hält sie in den Händen oder gibt den Auftrag, sie in den Schweif zu setzen

Abb. 355:



Peter Paul Rubens (1611)

Abb. 356:



Orazio Riminaldi (1586-1630)

Abb. 357:



Anonymer florentiner Künstler (17. Jh.)

Abb. 358:



Francesco de Mura (1696-1782)

Gruppe 3: Sonderfälle

Abb. 359:



Jan Both, Nicolaus Knüpfer, Jan Weenix (1615-1652)

Abb. 360:



Giovanni Battista Pittoni (1723)

Katalog III

- a) Mittelalter
- b) Skulptur
- c) Kunsthandwerk
- d) 20. Jahrhundert
- e) Ähnliche Mythen
- f) Vergleichsbeispiele

Sonstige

Den dritten Teil des Kataloges nehmen Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos' des Mittelalters und anderer Gattungen, wie Skulptur und Kunsthandwerk ein. Ebenso werden Werke des 20. Jahrhunderts vorgestellt.

Des Weiteren werden Werke gezeigt, die dem Mythos ähneln und Vergleichsbeispiele, die im Zusammenhang mit der Analyse bestimmter Merkur- und Argus-Darstellungen eine Rolle spielen, abgebildet.

a) Mittelalter

Abbildung 361:

Rouen (1315/25), Frankreich
Deckfarbe auf Pergament, 5 x 6 cm
Aufbewahrungsort: Rouen, Bibliothèque Municipale MS 0.4
Abbildungsnachweis: Lord 1975, Abb. 5

Abbildung 362:

Paris (2. Viertel 14. Jh.), Frankreich
Deckfarbe auf Pergament, 8 x 8 cm
Aufbewahrungsort: Paris, Bibliothèque de l' Arsenal MS 5069
Abbildungsnachweis: Lord 1975, Abb. 6.

Abbildung 363:

Lyon (Spätes 14. Jh.), Frankreich
Deckfarbe auf Pergament
Aufbewahrungsort: Lyon, Bibliothèque Municipale MS 742
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

b) Skulptur

Abbildung 364:

Sansovino, Jacopo (1540/50), Italien
Skulptur, Marmor
Venedig, Loggetta del Campanile, Piazza San Marco
Abbildungsnachweis: Sez nec 1990, Abb. 92.

Abbildung 365:

Quellinus, Arthur (1650/57), Nördl. Niederlande
Relief, Marmor
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rathaus, Bürgersaal, Ostwand
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 366:

Foggini, Giovanni Battista (um 1700), Italien
Skulptur, Bronze
Aufbewahrungsort: Florenz, Museo Nazionale
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 367:

Donner, Georg Raphael (1739), Österreich
Statuette, Bronze
Aufbewahrungsort: Wien, Österreichische Galerie
Abbildungsnachweis: Maué 1996, Abb. 89, S. 84.

Abbildung 368:

Attikagruppe (1768), Deutschland
Bauschmuck
Aufbewahrungsort: Potsdam, Neuen Palais, Mittelrisalit auf der Ehrenhofseite
Abbildungsnachweis: Drescher 1991, S. 279, Abb. 90.

Abbildung 369:

Thorvaldsen, Bertel (1819/28), Dänemark
Skulptur, Marmor, H. 174,5 cm
Aufbewahrungsort: Kopenhagen, Thorvaldsen Museum
Abbildungsnachweis: Kat Kopenhagen 1985, Abb. 12.

c) Kunsthandwerk

Abbildung 370:

Majolika-Flasche (ca. 1557/59), Italien (Urbino)
Majolika, H. 34,7 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Kat Rudolstadt 1999, Abb. 34, S. 57.

Abbildung 371:

Majolika-Teller (1535/40), Italien (Urbino/Gubbio)
Majolika
Aufbewahrungsort: Washington, National Gallery of Art
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 372:

Majolika-Teller (2. Viertel 16. Jh.), Italien (Venedig)
Majolika
Aufbewahrungsort: London, Victoria & Albert Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute.

Abbildung 373:

Majolika-Teller (1540), Italien (Urbino)
Majolika
Aufbewahrungsort: London, Victoria & Albert Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute.

Abbildung 374:

Porzellanfigur Ginori (1760/70), Italien
Porzellan, H.: 12,5 cm
Aufbewahrungsort: Malibu, J. P. Getty Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute.

Abbildung 375:

Porzellanfigur Ginori (1749), Italien
Porzellan, H.: 45,56 cm
Aufbewahrungsort: Malibu, J. P. Getty Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute.

Abbildung 376:

Vermeyen, Jan (ca. 1590), Südl. Niederlande
Kamee, Elfenbein
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 377:

Medaille (1592), Nördl. Niederlande
Aufbewahrungsort: Privatbesitz
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 378:

Wandteppich (ca. 1700), England (Mortlake)
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert durch Christie's 02/1960
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

d) 20. Jahrhundert

Abbildung 379:

Dalí, Salvador (1963-1965), Spanien
Farbige Aquatintaradierung, 39,8 x 49,8 cm
Abbildungsnachweis: Michler/Löpsinger 1994, Abb. 14, Kat. 116.

Abbildung 380:

Nay, Ernst Wilhelm (1949), Deutschland
Farblithografie, 36,2 x 57 cm
Abbildungsnachweis: Gabler 1975, S. 64-65.

Abbildung 381:

Neumann, Otto (1895-1975), Deutschland
Farbholzschnitt
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 382:

Burns, Melissa (1978), USA
Zeichnung
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

e) Ähnliche Mythen

Abbildung 383:

Claude (1600-1682), Frankreich
Zeichnung
Aufbewahrungsort: London, British Museum
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.
Merkur und Battus

Abbildung 384:

Claude (1600-1682), Frankreich
Öl auf Leinwand, 74 x 98 cm
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt, versteigert über Sotheby's London 07/1977
Abbildungsnachweis: Witt Library, London.
Merkur und Battus

Abbildung 385:

Glauber, Johannes (1646-1726), Nördl. Niederlande
Öl auf Leinwand, 124 x 90 cm
Aufbewahrungsort: Amsterdam, Rijksmuseum
Abbildungsnachweis: Kat Amsterdam 1976, Abb. A 118, S. 243.
Merkur führt die Herde des Apoll fort

f) Vergleichsbeispiele

Abbildung 386:

Correggio, Antonio da (1532), Italien
Öl auf Leinwand, 163,5 x 74 cm
Aufbewahrungsort: Wien, Kunsthistorisches Museum
Abbildungsnachweis: Warburg Institute, London.

Abbildung 387:

Jordaens, Jacob (1593-1678), Südl. Niederlande
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort: Nicht bekannt
Abbildungsnachweis: Hulst 1982, Abb. 75.

Abbildung 388:

Jean-Antoine Watteau (1720),
Öl auf Leinwand, 163 x 308 cm
Aufbewahrungsort: Berlin, Schloss Charlottenburg
Abbildungsnachweis: Kat Washington 1984, S. 484.

Abbildung 389:

Borghese Fechter (um 100 v. Chr.),
Skulptur, Marmor
Aufbewahrungsort: Paris, Louvre
Abbildungsnachweis: Haskell/Penny 1982, S. 364.

Abbildung 390:

Sterbender Gladiator (um 220 v. Chr.),
Skulptur, Marmor
Aufbewahrungsort: Rom, Kapitolisches Museum
Abbildungsnachweis: Haskell/Penny 1982, S. 208.

Abbildung 391:

Stammbaum Sluijters
Einfluss der Illustrationen Salomons und andere Illustrationsreihen in den Nieder-
landen
Abbildungsnachweis: Sluijter 1986, S. 341-342.

a) Mittelalter

Abb. 361:



Rouen (1315/25)

Abb. 362:



Paris (1325/50)

Abb. 363:



Lyon (spätes 14. Jh.)

b) Skulptur

Abb. 364:



Jacopo Sansovino (1540/50)

Abb. 365:



Arthur Quellinus (1650/57)

Abb. 366:



Foggini (um 1700)

Abb. 367:



Georg Raphael Donner (1739)

Abb. 368:



Potsdam (1768)

Abb. 369:



Bertel Thorvaldsen (1819/28)

c) Kunsthandwerk

Abb. 370:



Majolika-Flasche (1557/59)

Abb. 371:



Majolika-Teller (1535/40)

Abb. 372:



Majolika-Teller (2. Viertel 16. Jh.)

Abb. 373:



Majolika-Teller (1540)

Abb. 374:



Porzellan-Figur, Ginori (1760/70)

Abb. 375:



Porzellan-Figur, Ginori (1749)

Abb. 376:



Jan Vermeen (um 1590)

Abb. 377:



Medaille, Niederlande (1592)

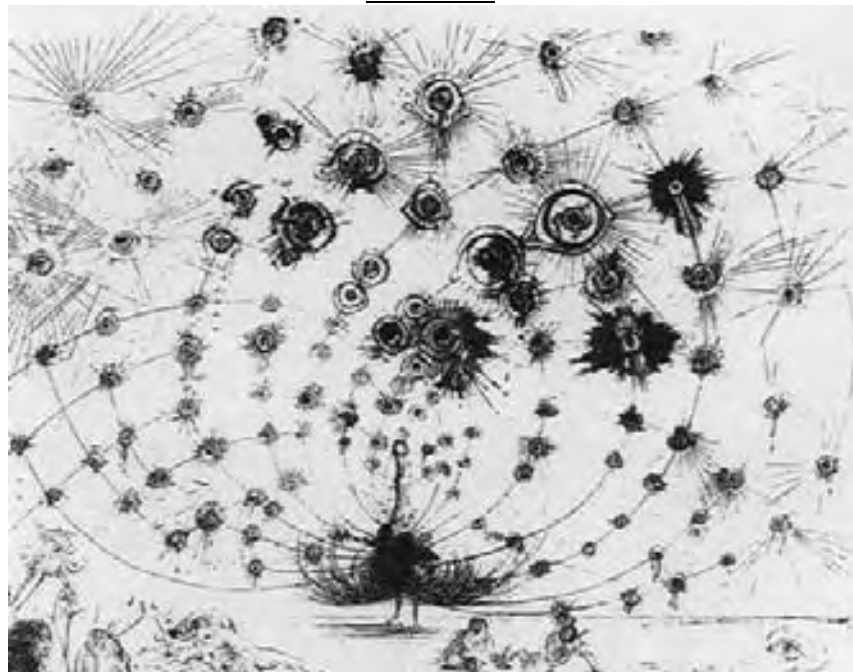
Abb. 378:



Wandteppich (um 1700)

d) 20. Jahrhundert

Abb. 379:



Salvador Dalí (1963/65)

Abb. 380:



Ernst-Wilhelm Nay (1949)

Abb. 381:



Otto Neumann (1895-1975)

Abb. 382:



Melissa Burns (1978)

e) Ähnliche Mythen

Abb. 383:



Claude: Merkur und Battus (1600-1682)

Abb. 384:



Claude: Merkur und Battus (1600-1682)

Abb. 385:



Johannes Glauber (1746-1826)

f) Vergleichsbeispiele

Abb. 386:



Antonio da Correggio (1532)

Abb. 387:



Jacob Jordaens (1593-1678)

Abb. 388:



Jean-Antoine Watteau (1720)
-Detail-

Abb. 389:



Borghese-Fechter (um 100 v. Chr.)

Abb. 390:



Sterbender Gladiator (um 220 v. Chr.)

Literaturliste

Diese Literaturliste bezieht sich auf die angegebene Literatur im Abbildungsnachweis.

- ALPATOW 1966 Michael Alpatow, *Die Dresdner Galerie, Alte Meister*, Dresden 1966.
- ALPERS 1971 Svetlana L. Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, in: Ludwig Burchard (Hg.), *Corpus Rubenianum*, Bd. X, Brüssel 1971.
- BAGNI 1992 Prisco Bagni, *I Gandolfi, Affresci, Dipinti, Bozzetti*, Disegni, Padua 1992.
- BAIRD 1973 Adrian Baird, *Jacopo Amigoni in England*, in: *Burlington Magazine*, CXV, 1973, S. 735.
- BARTSCH 1980-1993 Walter L. Strauss (Hg.), *The Illustrated Bartsch*, Bde. 3-1, 6, 19-1, 42, New York 1980-1993.
- BENESCH 1955 Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, Bd. 3 und 4, London 1955.
- BOSQUE 1985 Andrée de Bosque, *Mythologie en Manièrisme in de Nederlanden: 1570-1630*, *Schilderijen – tekeningen*, Antwerpen 1985.
- BROWN 1986 Christopher Brown, „Mercury and Argus“ by *Carel Fabritius, a newly discovered painting*, in: *Burlington Magazine*, 128, 2, 1986, S. 796-799.
- CLARK 1964 Anthony M. Clark, *Introduction to Pietro Bianchi*, in: *Paragone*, XV, 169, 1964, S. 42-47.
- COSTELLO 1955 Jane Costello, *Poussins drawings for Marino and the new classicism: I – Ovid's Metamorphoses*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18, 1955, S. 296-317.

- DANIELS 1976 Jefferey Daniels, *L'Opera Completa di Sebastiano Ricci*, Mailand 1976.
- DOLCE 1568 Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Venedig 1568 (Reprint S. Orgel, *The Philosophy of Images*, 4, New York/London 1979).
- DRESCHER 1991 Horst Drescher, Sibylle Badstübner-Gröger, *Das Neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik*, Berlin 1991.
- DUVERGER/VLIEGHE 1971 Erik Duverger, Hans Vlieghe, David Teniers der ältere, *Ein vergessener flämischer Nachfolger Adam Elsheimers*, Utrecht 1971.
- ELDERE 1992 Dirk van Eldere, *Ovidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antwerpen)*, 1992, S. 93-163.
- GABLER 1975 Gabler, Karlheinz, *Ernst Wilhelm Nay, Die Druckgrafik 1923-1968*, Stuttgart 1975.
- GREGORI 1972 Mina Gregari, *Note su Orazio Riminaldi e i suoi rapporti con l'ambiente romano*, in: *Paragone*, XXIII, 269, 1972, S. 35-66.
- HASKELL/PENNY 1982 Francis Haskell, Nicholas Penny, *The Lure of Classical Sculpture 1500-1800*, 2. Aufl., New Haven 1982.
- HENKEL 1922 Max Dittmar Henkel, *De houtsneden van Mansion's Ovide Moralisé Bruges 1484*. Met een toelichting door M. D. Henkel, Amsterdam 1922.

- HENKEL 1926/27 Max Dittmar Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 6, 1926-27, Leipzig/Berlin 1930, S. 58-144.
- HOLLSTEIN 1980 *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam 1980, Bd. IV, VI, XXXVI.
- HOWARD 1997 Jeremy Howard, *Hogarth, Amigoni and the „Rake's Levee“*, *New light on a Rake's Progress*, in: Apollo, CXLVI, 429, S. 31-37.
- HUBALA 1981 Erich Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien 1981.
- HULST 1979 Roger-Adolf d'Hulst, *Jordaens Drawings*, Bd. IV, London/New York 1974.
- HULST 1982 Roger-Adolf d'Hulst, *Jacob Jordaens*, Stuttgart 1982.
- KAT AMSTERDAM 1976 *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam – A Completely Illustrated Catalogue*, Bestandskatalog des Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1976.
- KAT ANTWERPEN 1978 *Jacob Jordaens – tekeningen en grafiek*, Ausstellungskatalog des Museum Plantin-Moretus Antwerpen, Antwerpen 1978.
- KAT ANTWERPEN 1993 *Jacob Jordaens (1593-1678)*, Ausstellung des Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten Antwerpen, 2 Bde., Antwerpen 1993.

- KAT BASEL 1987 *Im Lichte Hollands, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein aus Schweizer Besitz, Ausstellung des Kunstmuseums Basel, Basel 1987.*
- KAT DEN HAAG 1994 *The Mauritshuis – Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis and Gallery William V., Bestandskatalog des Mauritshuis Den Haag, Den Haag 1994.*
- KAT GLASGOW 1961 *Dutch and Flemish Paintings, Bestandskatalog der Glasgow Art Gallery, Bd. 2, Glasgow 1961.*
- KAT KLEVE 1965 *Govaert Flinck, Der Kleefsche Apelles 1616-1660, Ausstellung des Städtischen Museums Haus Koekkoek Kleve, Kleve 1965.*
- KAT KÖLN 1984 *Die Utrechter Malerschule – Caravaggisti des Nordens, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums Köln, Köln 1984.*
- KAT KOPENHAGEN 1985 *Das Thorvaldsen Museum, Bestandskatalog des Thorvaldsen Museums Kopenhagen, Kopenhagen 1985.*
- KAT LEIDEN 1991 *Rembrandt & Lievens in Leiden, Ausstellungskatalog des Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden, Leiden 1991.*
- KAT LONDON 1994 *The National Gallery. Companion Guide, Bestandskatalog der National Gallery London, London 1994.*
- KAT LONDON 1996 *The National Gallery, Complete Illustrated Catalogue, Bestandskatalog der National Gallery London, London 1996.*

- KAT LUGANO/ROM 1989 *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, Ausstellungskatalog des Museums Cantonale d'Arte Lugano und der Kapitolinischen Museen Rom, Mailand 1989.
- KAT MADRID 1990 *Museo del Prado, Inventario General de Pinturas*, Bestandskatalog des Prado, Bd. I, Madrid 1990.
- KAT MOSKAU 1986 *The Hermitage, Catalogue of Western European Paintings, French Painting, 18th Century*, Bestandskatalog der Hermitage, Moskau/Florenz 1986.
- KAT OTTAWA 1969 *Jacob Jordaens 1593 – 1678*, Ausstellungskatalog der National Gallery of Canada/Ottawa, Ottawa 1969.
- KAT PARIS 1986 *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, École française A-K*, Bestandskatalog des Musée du Louvre und des Musée d'Orsay Paris, Bd. 3, Paris 1986.
- KAT SACRAMENTO 1974 *The Pre-Rembrandtists*, Ausstellungskatalog der E. B. Crocker Gallery Sacramento, Sacramento/Kalifornien 1974.
- KAT WASHINGTON 1985 *Watteau: 1684-1721*, Ausstellungskatalog der National Gallery of Art Washington, Galeries Nationales du Grand Palais Paris, Schloss Charlottenburg Berlin, Berlin 1985.
- KAT ZÜRICH 1989 *Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien*, Bestandskatalog des Kunsthistorischen Museum Wien, Zürich 1989.
- LEFRANCOIS 1981 *Thierry Lefrançois, Nicolas Bertin (1668-1736) Peintre d'histoire*, Neuilly-sur-Seine 1981.

- LINDEMANN 1929 Catharinus M. A. A. Lindemann, *Joachim Antonisz Wtewael*, Utrecht 1929.
- LÓPEZ-REY 1996 José López-Rey, *Velázquez, Catalogue Raisonné, Werkverzeichnis*, Bd. II, Köln 1996.
- LORD 1975 Carla Lord, *Three Manuscripts of the Ovide Moralisé*, in: *Art Bulletin* 57, S. 1975, S. 161-170.
- MAUÉ 1996 Claudia Maué, *Zur Ikonographie der Statuettenpaare Georg Raphael Donners und Jakob Gabriel Mollinarolos*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 92, 1996, S. 79-94.
- MICHLER/LÖPSINGER 1994 Ralf Michler, Lutz W. Löpsinger, *Salvador Dalí, Das druckgrafische Werk, 1924-1980*, Bd. 1, München 1994.
- ORSI 1959 Mario d'Orsi, *Giaquinto*, Rom 1958.
- PASSE 1602 Crispine de Passe, *Metamorphoseon Ovidianarum*, Köln 1602 (Reprint: S. Orgel, *The Philosophy of Images*, 8, New York/London 1979).
- RÖTHLISBERGER 1961 Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain, The Paintings*, Bd. 2, New Haven 1961.
- RÖTHLISBERGER 1968 Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain, The Drawings*, Los Angeles 1968.
- RÖTHLISBERGER 1981 Marcel Röthlisberger, *Bartholomeus Breenbergh, The Paintings*, Berlin/New York 1981.
- RÖTHLISBERGER 1985 Marcel Röthlisberger, *New Works by Bartholomeus Breenbergh*, in: *Oud Holland*, 99, 1985, S. 57-66.
- SALERNO 1963 Luigi Salerno, *Salvatore Rosa*, Florenz 1963.

- SALERNO 1975 Luigi Salerno, *L'Opera completa di Salvatore Rosa*, Mailand 1975.
- SCHNEIDER 1937 Arthur von Schneider, *Sammlung Scholz-Forni*, Hamburg 1937.
- SELLS 1976 Christopher Sells, *A Late Work by Jean-Baptiste Regnault*, in: *Museum Studies*, The Art Institute of Chicago, 8, 1976, S. 87-95.
- SEZNEC 1990 Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter, Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Renaissance*, München 1990.
- STEFANI MANTOVANELLI 1990 Marina Stefani Mantovanelli, *G. B. Langetti, Profilo dell'Artista e catalogo ragionato delle sue opere*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 17, 1990, S. 43-105.
- SUMOWSKI 1977 Werner Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, Bd. 3, New York 1977.
- SUMOWSKI 1983 Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Bde. 1, 2, 3, 4, 5, Landau 1983.
- TEMPESTA 1606 Antonio Tempesta, *Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV [...] incise et in pictorum [...]*, Amsterdam 1606 (Reprint: S. Orgel, *The Renaissance and the Gods*, New York/London 1976).
- TIMMERS 1942 Jan Joseph Marie Timmers, *Gérard Lairesse*, Amsterdam 1942.
- VALENTINER 1904/05 Wilhelm R. Valentiner (Hg.), *Rembrandts Handzeichnungen*, Bd. 2, Berlin/Stuttgart 1904/05.
- WATERHOUSE 1994 Ellis Waterhouse, *Painting in Britain 1530 – 1790*, London 1994.

- WEISNER 1964 Ulrich Weisner, *Die Gemälde des Moses van Uytenbroeck*, in: *Oud Holland*, 79, 1964, S. 189-228.
- WILDENSTEIN 1960 Georges Wildenstein, *The Paintings of Fragonard*, Bath 1960.
- WILLNAU 1952 Carl Willnau, *Die Zusammenarbeit des Nikolaus Knüpfers mit anderen Künstlern*, in: *Oud Holland*, 67, 1952, S. 210-217.
- WRIGHT 1989 Christopher Wright, *Poussin, Gemälde, Ein kritisches Werkverzeichnis*, Landshut/Ergolding 1989.
- ZAVA BOCCAZZI 1979 Franca Zava Boccazzi, *Pittoni, L'Opera Completa*, Venedig 1979.

Lebenslauf

- Persönliche Daten

Alexandra Nyseth, geb. Groth
12. 02. 1973 in Berlin
Prinzenstraße 67, 80639 München

- Schulbildung

1979-1992 Grundschule und Gymnasium in Husum

- Hochschulbildung

Oktober 1992 Immatrikulation: Christian-Albrecht-Universität zu Kiel

Hauptfach: Kunstgeschichte
Nebenfächer: Klassische Archäologie
 Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
 Italienische Philologie

Dezember 1998 Magistra Artium

Sommersemester 1996 Ca' Foscari Universität, Venedig (Erasmus Stipendium)

- Berufserfahrung

1999 Volontariat: Sotheby's, London

1999-2002 Festanstellung: Auktionshaus Schopmann, Hamburg

2003-2004 Freiberufliche Tätigkeit: Ketterer Kunst, Hamburg