

ARACHNES NETZWERKE – AUTORSCHAFTSMETAMORPHOSEN BEI OVID, MALOUF, RANSMAYR

NICOLA KAMINSKI
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

nicola.kaminski@rub.de

Article received on 14th March, 2010.

Accepted on 8th July, 2010.

ZUSAMMENFASSUNG

Untersucht werden drei nicht nur thematisch, sondern auch über einen Entwurf starker Autorschaft verbundene Narrationen: Ovids *Metamorphosen*, David Maloufs *An Imaginary Life* und Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. Dabei gilt das Interesse einer poetologischen Formation, die sich buchstäblich neben diesem Modell starker Autorschaft, das vom Epilog der *Metamorphosen* seinen Ausgang nimmt, entfaltet. Oder sollte man sagen: ‚sich entspinnt‘? Im Zentrum dieser Formation (wenn diese Formulierung angesichts eines an der Peripherie angesiedelten Phänomens nicht paradox ist) steht nämlich die Weberin Arachne, die im ovidischen Text in eine Spinne verwandelt wird, weil sie eine so exzellente Weberin ist und Pallas die Rivalin neben sich nicht dulden kann. Eben durch diese Metamorphose aber wird Arachne zugleich zur Reflexionsfigur einer Textfabrikation, deren Texterin nicht Autorin jenseits ihres Textes ist, sondern metonymisch eins wird mit ihrem Gewebe, mit dem sie über den aus dem eigenen Leib entlassenen Faden verbunden bleibt. Dieser von Arachne produzierte Faden, das daraus gefertigte Gespinnst führt, wendet man den Blick von der den Text jeweils zentrierenden Autorinstanz ‚Ovid‘ ab, in Maloufs „spiders‘ tongue“ ebenso auf ein die Narration organisierendes Netz wie in der immer dichter werdenden ‚Verwebung‘ Cottas in der *Letzten Welt*.

SCHLAGWÖRTER

Ovid, David Malouf, Christoph Ransmayr, Roland Barthes, Arachne, Pythagoras, Autorschaft, Spinne, Gewebe, Netz, Teppich, Epilog, Peripherie.

ARACHNE'S NETWORKS – METAMORPHOSES OF AUTHORSHIP IN OVID, MALOUF, RANSMAYR

ABSTRACT

The paper analyses three narrations connected not only by theme, but also by a concept of strong authorship: Ovid's *Metamorphoses*, David Malouf's *An Imaginary Life*, and Christoph Ransmayr's *Die letzte Welt*. It is interested in a poetological formation that is developing (or should one say: ‚is spinning out‘?) literally beside this model of strong authorship originating from the epilogue of the *Metamorphoses*. In the centre of this formation (if this phrase is not a paradox in view of a phenomenon belonging to the periphery) is the weaver Arachne, who in Ovid's text is transformed into a spider, *because* she is such an excellent weaver – a rival not tolerable for Pallas beside her. By this very metamorphosis, however, Arachne turns into a figure reflecting the fabrication of a text of which she is not the author beyond, but metonymically becomes part of her texture remaining connected with it by the thread released from her body. This thread produced by Arachne, the interlacement made of it leads the reader, if averting from the author's instance in the centre of each of the texts, to a web organizing narration in Malouf's „spiders‘ tongue“ as well as in Cotta's becoming more and more interwoven in *Die letzte Welt*.

KEYWORDS

Ovid, David Malouf, Christoph Ransmayr, Roland Barthes, Arachne, Pythagoras, authorship, spider, interlacement, web, tapestry, epilogue, periphery.

1. „TENUES PARVI DISCRIMINIS UMBRAE“: PROBLEMAUFRISS

Die Netze der Webspinnen, lateinisch *Araneae*, sind unbeschreiblich fein, „weder in der Natur noch in der vom Menschen geschaffenen Welt gibt es Fäden, die so fein gesponnen sind wie diese“ (Rieken 2003: 12). Entsprechend sind sie „mit bloßem Auge [...] nicht zu erkennen“, „was wir sehen, ist ihr Widerschein im Sonnenlicht“ (ebd.). Auf Unscheinbarkeit setzen, das weiß schon Aristoteles (*Historia animalium* IX 39), auch die Fabrikantinnen selbst, sei es, daß sie gut getarnt in der Mitte ihres Netzes lauern, sei es, daß sie in einem Versteck an der Peripherie über einen Signalfaden Tuchföhlung zum eigenen Gespinnst halten.

Ganz ähulich verhält es sich offenbar mit der – glaubt man Ovids mythologischer Aitiologie – Ahnherrin und Namenspatronin aller Spinnen, Arachne, und ihren (Text-)Geweben. Jedenfalls hat das jüngst als Supplement zum *Neuen Pauly* erschienene Lexikon zur Mythenrezeption, dessen erklärtes Ziel es ist, „die Wirkung und Rezeption herausragender Figuren der griechisch-römischen Mythologie [...] von der frühen Antike bis in die Gegenwart“ unter besonderer Berücksichtigung ihrer „Funktionalisierung [...] als Reflexionsmedien von Kunst bzw. ästhetischer [...] Programmatik“ darzustellen (Moog-Grünwald 2008: VII), Arachne keines eigenen Lemmas für würdig befunden. Und auch in andern Artikeln, etwa zu Athene oder zu Leda, kommt sie allenfalls marginal vor. Dabei liegt das poetologische Reflexionspotential der im Wortsinn als ‚Texterin‘, als ‚Textfabrikantin‘ anzusprechenden mäonischen Kunstweberin, der Ovid nicht nur das *texere* zuschreibt, sondern auch das *intertextere* (*Metamorphoses* VI 62 und 128), nachgerade auf der Hand.¹ Warum also ist Arachne dem forschenden Blick entgangen?

Auf der Spur dieses Unbemerktbleibens, das mir kein Zufall, sondern symptomatisch erscheint, möchte ich den eigentümlichen Autorschaftsentwurf sichtbar zu machen suchen, dessen Fäden sich von der ovidischen Arachne-Geschichte über David Maloufs *An Imaginary Life* bis zu Christoph Ransmayrs *Letzter Welt* fortspinnen. Nicht zufällig ist auch die Auswahl gerade dieser Texte; vielmehr sind sie, wie ich schon vor einiger Zeit gezeigt habe (vgl. Kaminski 2002), aufs genaueste über einen fluiden, de- und konstruktiven Entwurf von Autorschaft im Zeichen pythagoreischer Seelenwanderung miteinander verbunden. Das feine Gewebe der Arachne freilich hat der auf das in Bewegung geratende Autor-„ICH“ (Ransmayr 1988: 50 u.ö.) fixierte Blick übersehen, vielleicht übersehen müssen, weil ihre, Arachnes, Produktion in der den literarischen Diskurs regulierenden Taxonomie von Autor und Werk nicht zu fassen ist. Die nachfolgende Lektüre nimmt daher dieselben pythagoreisch verknüpften narrativen Texturen noch einmal in Augenschein, um nun so zu verfahren und ein Verfahren sichtbar zu machen, wie Roland Barthes es als Lesen beschreibt, bei dem „la structure peut être suivie, ‚filée‘ (comme on dit d’une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n’y a pas de fond“ (Barthes 1968: 44). Dabei wird Barthes’ Manifest *La mort de l’auteur*, aus dem diese Zitate stammen, seinerseits nicht als theoretischer Meta-Text verstanden, sondern als intertextueller Aktant.

¹ Immerhin erkennt Rosati 1999: 250 in der ovidischen Arachne-Geschichte „a foundation-myth for the metaphor of poetic spinning/weaving, and for the connected image which associates the poet with the spider“: „The Ovidian story of Arachne is [...] the most complete narrative illustration of the metaphor of *textus*, indeed the *aition* of the metaphor itself. The story shows how from the clever weaver-artist is born, once and for all, the spider; but also how, from the spider, from its exemplary skill, the metaphor of spinning and weaving the text is born; the spider’s activity thus becomes the emblem of *gracili conectere carmina filo* [...], of the refinement necessary for poetic composition“ (ebd.).

2. „THE NEW METAMORPHOSES OF THE POET OVID IN HIS EXILE, IN THE SPIDERS' TONGUE“: HIRNGESPINST ODER ARACHNES FADEN?

Im 1978 unter dem Titel *An Imaginary Life* erschienenen Ovidroman des australischen Autors David Malouf wendet sich, so wird bereits nach wenigen Seiten klar, das Ich des „Publius Ovidius Naso, Roman of the equestrian order, poet“ (Malouf 1978: 18), selbst an den Leser. Und dies ganz direkt, nämlich brieflich: „I speak to you, reader, as one who lives in another century, since this is the letter I will never send“ (ebd.). Quer zu dieser Unmittelbarkeit akzentuierenden Sprechakt, dessen Gelingen auf der *discours*-Ebene zudem über die literarische Tradition, Ovids überlieferte *Epistulae ex Ponto*, abgesichert ist, reflektiert das schreibende Ich jedoch durch und durch skeptisch über sprachliche Kommunikation als Problem. Den nachgeborenen Leser, die „posteritas“, adressiert es wie schon Ovid in *Trist.* IV 10, doch anders als sein unsterblichkeitsgewisses *alter ego* ist es voller Zweifel, ob seine Botschaft ihn je erreichen, ja überhaupt noch verstanden werden kann:

Is Latin still known to you? [...] Have you heard my name? Ovid? Am I still known? Has some line of my writing escaped the banning of my books from all the libraries and their public burning, my expulsion from the Latin tongue? (Malouf 1978: 18f.)

„Expulsion from the Latin tongue“: das ist die eigentliche Leidenserfahrung des exterritorialiserten Maloufschen Ichs, von ihr sieht es sich nicht erst mit Blick auf seinen Nachruhm angefochten, sondern bereits in der Gegenwart seiner Verbanntenexistenz „at the ends of the earth“ (ebd., 15). „No one in Tomis speaks my tongue, [...] I am rendered dumb“ (ebd., 17), erfährt man, noch ehe der Briefschreiber seinen Namen genannt hat. Und in dieser existentiellen sprachlichen Isolation, die den Dichter als Meister der lateinischen Sprache von allem abschneidet, was sein Selbstverständnis ausmacht, imaginiert er sich in eine seltsame Alternativgesellschaft:

I write this by candlelight. It is dark as night in this windowless room. Little spiders and other insects live in the thatched roofing and crawl about the floor, falling in your hair or in the bowl of soup you are eating, swarming in the folds of your garments. You get used to it after a while.

I had never had much contact with the creatures before this, not even with dogs or cats. Now I find something oddly companionable about them. Like me, they too cannot speak. They move about in the cracks, in the gaps in our lives, and are harmless. Even the spiders, poor creatures. Do they have a language of their own, I wonder? If so, I might try to learn it. As easy do that as master the barbarous guttural tongue my neighbors speak.

I have begun to recognize some sounds in it. But just to hear the old man shouting in the yard to his grandson, or muttering in the twilight to the young woman, comes close at times to maddening me; it is like trying to remember something you have forgotten, that glows at the very edge of your mind but refuses to reveal itself. I feel as cut off as one of those spiders. (ebd., 19f.)

Exzentrische Phantasie eines verzweifelten alten Mannes, den es aus seinem Lebensmittelpunkt an „this last outpost“ (ebd., 16) des in Rom zentrierten römischen Reiches verschlagen hat? Und demnach nicht überzubewerten?² Doch der sonderbare Gedanke wird,

² In der Malouf-Forschung ist der „spiders' tongue“ (ebd., 21), soweit ich sehe, trotz besonderer Konzentration auf die Sprachreflexion in *An Imaginary Life* bislang wenig Beachtung geschenkt

nach erneuter Reflexion über „these Getae“ (ebd., 21) und ihr barbarisches Sprachgebaren, mit beinahe befremdlich anmutender Beharrlichkeit kaum eine Seite später weitergesponnen:

Meanwhile, there are the spiders. Could I tune my ears to their speech also? Since they too must communicate with one another. I might begin to write again in the spiders' language. *The New Metamorphoses of the poet Ovid in his Exile, in the spiders' tongue.* (ebd.)

Liest man freilich weiter, so stellt sich der Eindruck ein, es könnte sich doch bloß um einen ‚spinnerten‘ Augenblickseinfall gehandelt haben, der sich in dem Maße verliert, wie das exilierte Ich in die fremde Sprache der Geten eintaucht. Allenfalls beiläufige Reminiszenzen an eine derart als poetische Sprache apostrophierte „spiders' tongue“ lassen sich im Fortgang der Erzählung (ist das noch ein Brief?) ausmachen, etwa wenn das Geschichtenerzählen des alten Dorfoberhaupts eingeführt wird damit, daß „his hands [...] work steadily at the net“ (ebd., 39). „He is a craftsman“, weiß das Ich, „he is [...] deeply absorbed in his story, in his working of the net“ (ebd.), und schon zuvor war er – in dieser Wendung kaum übersetzbar – als ein ‚Webender‘ eingeführt worden: „The old man's voice weaves through the air [...]“ (ebd.). „He has taught me to weave a net“ (ebd., 64), heißt es fünfundzwanzig Seiten weiter, und kurz darauf sogar ganz ausdrücklich: „It is a kind of poetry, all this business with nets and hooks, these old analogies“ (ebd.). Das Ich gibt zu Protokoll, inzwischen „these people's speech almost as well as my own“ zu verstehen (ebd., 65), und zieht in Erwägung, „[to] make poems in it“ (ebd.). Aber nichts dergleichen geschieht, weder in der getischen Sprache noch in derjenigen der Spinnen. Statt dessen tritt ins Leben des verbannten Dichters ‚das Kind‘, das seine anthropozentrische Welt in viel umfassenderer Weise dezentriert als das Leben „here beyond the limits of our speech“ (ebd., 136). Sollte die Lektüre einer falschen Spur gefolgt sein, ein motivisches Netz zu knüpfen unternommen haben, wo die Fäden in der Narration sich nur zufällig, planlos kreuzten?

Doch dann, gut fünfzig Seiten vor Ende des Romans, als das Ich jenes (durch Großschreibung durchweg auratisierte) „Child“ in die menschliche Sprache einzuweihen sucht, um sich unversehens selbst als dessen Schüler in „the sounds of the birds and beasts“ zu erfahren (ebd., 97), wird der Anfangsfaden auf einmal wieder aufgegriffen:

Once, in the early days of my desolation, I thought I might learn to write in the language of the spiders. Now, led by the Child, I am on my way to it. The true language, I know now, is that speech in silence in which we first communicated, the Child and I, in the forest, when I was asleep. It is the language I used with him in my childhood, and some memory, intangibly there but not quite audible, of our marvelous conversations, comes to me again at the very edge of sleep, a language my tongue almost rediscovers and which would, I believe, reveal the secrets of the universe to me. When I think of my exile now it is from the universe. When I think of the tongue that has been taken away from me, it is some earlier and more universal language than our Latin, subtle as it undoubtedly is. Latin is a language for distinctions, every ending defines and divides. The language I am speaking of now, that I am almost speaking, is a language whose every syllable is a gesture of reconciliation. We knew that language once. I spoke it in my childhood. We must discover it again. (ebd., 97f.)

worden. Allenfalls wird noch auf Ironisierung erkannt: „Herabgesetzt unter die Sprachstufe eines Kindes, sucht Ovid ironisierend seine Verbündeten unter den Tieren“ (Heinke 2005: 252).

Kein Zweifel: eine zentrale Stelle innerhalb der Maloufschen Narration oder, wenn man immer noch so will, der ‚Epistula ex Ponto‘ des ovidischen Ichs,³ ein entscheidender Erkenntnissschub in seiner „final metamorphosis“ (ebd., 95). Aber ist mit jener ‚wahren Sprache‘, der nicht unterscheidenden, sondern verbindenden Sprache des Universums wirklich noch „the language of the spiders“ gemeint? Ist die Sprache der Spinnen, wiewohl auch sie als „speech in silence“ zu gelten hat, nicht schon wieder in die Unscheinbarkeit der Peripherie gerückt? Und doch: liest man von diesem exponierten Passus aus wieder ein paar Seiten zurück, so bleibt der Blick, ausgerechnet in dem Moment, da ‚das Kind‘ sich dem Ich zu öffnen beginnt, einmal mehr am Netzwerk der Gewebemetaphern haften. Daß es ‚dem Kind‘ erst die Hand-, dann auch die Fußfesseln gelöst habe, berichtet das Ich, denn:

They are no longer necessary. All that will tie him to us, to a new life, is invisibly there, he must feel it: the web of feeling that is this room, the strings – curiosity, a need to find out the usefulness to him of all these objects that surround him, and the way they define him and illuminate the uses of his own body – these are the threads that hold him now, and along which his mind must travel to discover how he is connected to us, to the bowl, the water scoop and bucket, the sponge I use to wash him, [...] the ink pot, stylus and parchment, the colored ball [...]. I feel his mind moving towards these things. I feel, even in darkness, the invisible twitching of strings. (ebd., 82)

Die marginal bleibende und doch irgendwie rahmenstiftende ‚Sprache der Spinnen‘, das gewebeartige Erzählen des Alten, das unsichtbare „web of feeling“ zwischen dem Ich und ‚dem Kind‘, unaufdringlich vernetzen sie sich zu der Frage: hat dies alles etwas mit Arachne zu tun?

3. „VETUS IN TELA DEDUCITUR ARGUMENTUM“: ARACHNES METAMORPHOSE UND DER DICHTER OVID

In einem „AFTERWORD: A NOTE ON SOURCES“ (ebd., 153) am Ende von *An Imaginary Life* nennt Malouf als seine antiken Quellen – neben Herodot „for the Scythian graves“ – Ovids „poem of exile, *Tristia*, for my picture of Tomis and [...] Book III of *Fasti*, his study of the chief Roman festivals, for details of the Parilia“ (ebd.). Die *Metamorphosen*, in deren sechstem Buch zu Beginn die Geschichte der Arachne erzählt wird, werden nicht erwähnt. Oder allenfalls am Rande, buchstäblich im letzten Satz und nicht einmal unter ihrem lateinischen Titel: „My purpose was to make this glib fabulist of ‚the changes‘ live out in reality what had been, in his previous existence, merely the occasion for dazzling literary display“ (ebd., 154). Erneut ein peripherer Befund, wenngleich kein unerheblicher; immerhin geht es um nicht weniger als die erklärte Absicht des Autors Malouf: „that he wanted to catch Ovid up into the poet’s own writing, to make him the object of his own *Metamorphoses*, subject to the mutations that he had visited upon so many of his characters“ (Loughlin 2007: 114).

³ Die zu Beginn des Romans etablierte Fiktion eines Briefes aus der Verbannung in der Tradition des ovidischen Schreibgestus wird nicht erst dadurch paralytisch, daß das Ich nach dem Tod des Dorfoberhaupts Schreibstube und Schreibzeug hinter sich läßt und sich doch bis an sein eigenes Lebensende heranschreibt. Im Rückblick erweist sich vielmehr schon die imaginierte Tradierungsgeschichte als von der Wirklichkeit überholte bloße Fiktion und darin als Fiktionsbruch: „I bury it [this letter] deep in the ice, in one of the tumulus graves whose rocks are sealed with ice that never melts and where no one from our Roman world has ever ventured“ (Malouf 1978: 18f.), beginnt das Ich seinen Brief. Tatsächlich geht es am Ende in eine Frühlingslandschaft jenseits des Eises ein. Vgl. dazu auch Loughlin 2007: 128 sowie den entstehungsgeschichtlichen Hinweis bei Smith 2005: 160, daß „the title of the novel [...] was changed only late in the piece from its working version, *Letter from Pontus*“.

Aus der Peripherie, der Unscheinbarkeit heraus ist nur schwer für die Signifikanz eines Befundes zu argumentieren – es sei denn, just die Unscheinbarkeit ließe sich als seine charakteristische Signatur erweisen. Eben dies ist aber bei der ovidischen Geschichte von Arachne der Fall, ja bildet geradezu die Pointe ihrer Metamorphose. Am Anfang steht die berühmte, aus eigener schöpferischer Kraft großgewordene Webkünstlerin im Zentrum („non [...] loco nec origine gentis | clara, sed arte“; Ovid, *Metamorphoses* VI 7f.), deren Werkstatt nicht nur für menschliches Publikum, sondern für die Nymphen der Umgegend zum Anziehungspunkt wird:

huius ut aspicerent opus admirabile, saepe
deseruere sui nymphae dumeta Timoli,
deseruere suas nymphae Pactolides undas.
nec factas solum uestes, spectare iuuabat
tum quoque cum fierent; tantus decor adfuit arti! (*Met.* VI 14–18)

Auch wenn keine Beschreibung der, wie eigens betont wird, aus kleinen Verhältnissen stammenden Künstlerin („orta domo parua paruis habitabat Hypaepis“, *Met.* VI 13) gegeben wird, ist doch klar: Arachne ist auf dem Feld textiler Kunst ganz groß, „die Spinnerin schlechthin, nicht bloß aus vielen die beste. Sie ist der Inbegriff, ja die Idee der Spinnkunst und ihre höchste Vollendung in eins“ (Lindemann/Zons 1990: 7), und so kann der an ihre Person geknüpfte Ruhm, längst nicht mehr nur regional, natürlich auch der Göttin der Künste, Pallas Athene, nicht verborgen bleiben. Am Ende hingegen ist die große Künstlerin nicht nur geschrumpft, klein und unscheinbar geworden („fitque caput minimum, toto quoque corpore parua est“, *Met.* VI 142); sie steht als *artifex*, als ‚Autorin‘ auch nicht mehr jenseits des von ihr fabrizierten „opus admirabile“, wird vielmehr in doppeltem Sinne Teil ihres Gewebes, von dessen Struktur sie mit ihren langen, dünnen Beinen optisch kaum noch zu unterscheiden ist. Was von vornherein in ihr angelegt ist, wird am Ende buchstäblich wahr: „Sa personnalité se confond avec son œuvre“ (von Albrecht 1980: 274).

Diese Entdifferenzierung von Weberin und Gewebe, ‚Texterin‘ und *textum*, die über das hierarchische Bestimmungsverhältnis von Autor und Werk nicht mehr adäquat zu beschreiben ist, vollzieht sich in der ovidischen Narration in zwei Schritten, deren erzähllogische Relation nicht der Linearität *eines* ‚roten Fadens‘ folgt, sondern sich selbst als ein chronologisch-kausales Geflecht darbietet. Kausal vorgängig ist der Integration Arachnes in ihr Gewebe ihr buchstäblich letzter verknüpfender Handgriff. Während Pallas im Zorn über das tadellose Kunstwerk der Konkurrentin deren „opus“ zerreißt, somit zur Texturzerstörerin wird, bleibt die zutiefst gekränkte Weberin sich treu, indem sie nicht zerstört, sondern Fäden verbindet, sich selbst mit einer Schlinge in ihr zerstörtes Werk einbindet: „laqueoque animosa ligauit | guttura“ (*Met.* VI 134f.). Erst die an ihrem eigenen Faden Hängende kann Pallas dann stützen und durch die lebensrettende Metamorphose nachträglich auch körperlich eins werden lassen mit dem aus ihrem Spinnenleib austretenden Faden. Perspektiviert man die Metamorphose der Arachne hingegen von dem Bildteppich aus, mit dem sie gegen Pallas antritt, so webt sie sich – und die göttliche Gegenspielerin – hintergründig schon zu einem viel früheren Zeitpunkt in ihre Arbeit ein. Und ihr Komplize hierbei ist ausgerechnet der Erzähler der *Metamorphosen*.

Denn anders als die monumental-geschlossene Komposition der Göttin, in deren Zentrum ein einziges Bild – ihr eigener Sieg über Poseidon im Wettstreit um das Patronat in Attika – zu sehen ist und in den vier Ecken kleiner, marginal exemplarische Bestrafungen anmaßender Menschen durch Verwandlung, ist das Gewebe der Arachne seriell und plural organisiert. Nicht *eine* Geschichte („uetus [...] argumentum“, *Met.* VI 69) läßt sie erstehen, sondern nicht weniger als einundzwanzig, deren jede aus der vorhergehenden wie von selbst

zu fließen scheint, eine bewegte Bilderreihe, die am Auge des Betrachters vorüberzieht,⁴ kontingent und doch – das nimmt der Erzähler der Weberin ab – schlüssig auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen: „caelestia crimina“ (*Met.* VI 131).⁵ Auch ist Metamorphose hier nicht mehr marginal, sondern wird zur thematischen Konstante. Sich selbst stellt Arachne, anders als die sich feiernde Göttin, in ihrem Gebilde nicht dar. Allerdings schließt sie – auch dies im Unterschied zu Pallas, von der das ausdrücklich gleich zweimal betont wird – ihr Gewebe auch nicht ab, hält es vielmehr kompositorisch offen, fortsetzbar *ad infinitum*. „Operis Victoria finis“ (*Met.* VI 82), heißt es lakonisch über den krönenden Abschluß von Athenes Werk, um dies kurz darauf durch die Signatur ihres Triumphs, den Ölweig, nochmals zu besiegeln („operisque sua facit arbore finem“, *Met.* VI 102). Arachne hingegen wählt die „nicht ende[nde], nicht abgeschlossen[e]“ Form der „Liste“ (Eco 2009: 17) und läßt so Raum für ihr eigenes Geschick, die ungerechte Reaktion der Göttin, die *als* solche, als *caeleste crimen*, kenntlich und erwartbar wird durch die narrative Exposition der Geschichte in der Regie des *Metamorphosen*-Erzählers. „Maeoniaeque animum fatis intendit Arachnes, | quam sibi lanificae non cedere laudibus artis | audierat“ (*Met.* VI 5–7), lautet deren verräterischer erster Satz, der Pallas bloßem Hörensagen nach bereits auf den Tod der Konkurrentin sinnen läßt, ehe die sich überhaupt einer Anmaßung schuldig gemacht hat (vgl. von Albrecht 1980: 272);⁶ „in sua fata ruit“ (*Met.* VI 51), erklingt es denn auch wie ein Echo, als die von der Göttin mit Vernichtungsabsicht Provozierte sich auf den ungleichen Wettstreit einläßt. Indem Athene ungerecht, als schlechte Verliererin (denn das ist sie nach dem Urteil des Erzählers), das Gewebe der Nebenbuhlerin zerreißt, setzt sie auf der Handlungsebene zwar das zynische Recht der Stärkeren durch. Auf der Bildebene aber muß sie gerade dadurch in die fortsetzbare Textur der Arachne, „das Sündenregister der Himmlischen“ (von Albrecht 1981: 130), eintreten,⁷ an der, in der Arachne, noch Weberin und schon Spinne, durch ihren kontinuierlichen Faden präsentisch immer weiterarbeitet: „in latere exiles digiti pro cruribus haerent, | cetera uenter habet, de quo tamen illa remittit | stamen et antiquas exercet aranea telas“ (*Met.* VI 143–145).

⁴ Harzer 2002: 90 weist darauf hin, daß die von Arachne gewobenen Geschichten „nicht in die räumlich-ornamentale Ordnung eines Figurenarrangements eingetragen“ sind, vielmehr „nacheinander abgospult“ werden. Gegenüber dem Körper im Raum darstellenden Bildkunstwerk der Athene wird so bewegte Handlung im zeitlichen Nacheinander akzentuiert, wodurch sich, mit Lessings *Laokoon* formuliert, Arachnes Gewebe als der Poesie affin zeigt.

⁵ Vgl. zudem Rosati 1999: 251: „I am tempted to see in *caelestia crimina*, ‚a reproach against the gods‘, of 6.131 also a comment of the narrator on the gesture of the goddess [...].“

⁶ Nicht überzeugend die Paraphrase von *Met.* VI 6f. bei Pöschl 1999: 425: „Minerva [...] – so heißt es gleich zu Anfang – hat vernommen, daß Arachne sich rühmt, der Göttin nicht nachzustehen (6f.). Damit ist Minervas Eifersucht erwacht. Sobald sie von Arachnes Ruhmredigkeit hört, ist sie auf ihre Vernichtung bedacht.“ Vielmehr gilt es ihre Motivation vom Ende des fünften Buches her zu sehen. Hier hatte eine Muse der Göttin vom Wettstreit Calliopes mit den künstlerisch unterlegenen Pieriden und von deren Strafverwandlung in Elstern erzählt, woraufhin Pallas zu Beginn von Buch VI die „iusta [...] ira“ (*Met.* VI 2) der Musen lobt und dann fortfährt: „laudare parum est; laudemur et ipsae, | numina nec sperni sine poena nostra sinamus“ (*Met.* VI 3f.). Von Arachnes „Ruhmredigkeit“, wenn man es denn so nennen will, ist hingegen erst deutlich später die Rede, eingeleitet durch die auf die Webkünstlerin bezogene, immerhin konjunktivische Formulierung des Erzählers „scires a Pallade doctam“ (*Met.* VI 23), die auf Figurenebene folgendermaßen gekontert wird: „Quod tamen ipsa negat tantaque offensa magistra | ‚certet‘ ait ‚mecum; nihil est quod uicta recusem““ (*Met.* VI 24f.).

⁷ Dies gewinnt zusätzlich an Evidenz, wenn man berücksichtigt, daß Arachnes breit ausgemaltes Erröten angesichts der ihre Maske lüftenden Pallas (vgl. *Met.* VI 44–49) in intratextuellem Horizont Implikationen „of specifically sexual resistance“ hat (Oliensis 2004: 290), sie somit in eine Reihe mit jungfräulichen Opfern göttlicher Vergewaltiger in den *Metamorphosen* stellt, wie ihr Teppich sie darstellt. Perspektiviert man ihr Schicksal von der im selben Buch erzählten Geschichte der Philomela her, einer Weberin wie sie, „one might go so far as to read Arachne’s fate as a parallel instance of the triumph of sheer force, with Minerva in the role of the rapist“ (ebd.).

Nicht nur unter ästhetischen Gesichtspunkten, sondern auch unter dem der *veritas* (vgl. *Met.* VI 104), einer aktuell und am eigenen Leib erfahrbaren Wahrheit ‚nach dem Leben‘, trägt also das Gewebe der Arachne den Sieg über die alte Göttergeschichte, das „uetus [...] argumentum“ (*Met.* VI 69), von Athenes Darstellung davon.⁸ In diesem Zusammenhang erwächst der Parteinahme des Erzählers für die mäonische Weberin und den Affinitäten zwischen ihrem und seinem metamorphotischen *textum*, wie man in der Forschung verschiedentlich bemerkt hat, ein aufschlußreiches poetologisches Reflexionspotential. „The weaving contest“, so hat Heinz Hofmann herausgearbeitet, „contains an implied discussion of two poetic programmes“ (Hofmann 1985: 230): „it is [...] possible to see Minerva’s tapestry as representing the *carmen perpetuum* with its ‚classical‘ symmetry, grandiose content and stress on order“, somit das heroische Modell des archaischen Epikers Ennius, „and Arachne’s tapestry as symbolising the *carmen deductum* with its asymmetrical, erotically flavoured subject matter“ (ebd., 231) und den „skilfully structured and interwoven levels of narration“, wie es demgegenüber für die „neoteric practice“ charakteristisch ist (ebd., 229), der Ovid auch sich selbst zurechnet. Freilich bezieht der terminologisch einschlägige Vers – „et uetus in tela deducitur argumentum“ (*Met.* VI 69) – sich auf beide Weberinnen, „the *argumentum* of both is old and traditional, and is literally *deductum*“; doch „only Arachne’s tapestry symbolises a *carmen deductum*“ (Hofmann 1985: 232). Entsprechend bietet auch der ovidische Prolog in der an die Götter gerichteten Bitte „primaque ab origine mundi | ad mea perpetuum deducite tempora carmen“ (*Met.* I 3f.) eine „striking juxtaposition“ dieser „key-words for the epic“ (Hofmann 1985: 224); die bestimmende verbale Kraft aber liegt hier wie dort im *deducere*, das sowohl wörtlich ‚(her)ableiten‘ wie auch terminologisch „das Spinnen von Wollfäden“ oder eben in der Wendung *carmen deductum* ein „feingesponnenes Gedicht“ (Holzberg 1997: 124) nach der Manier der Neoteriker bedeuten kann (vgl. Rosati 2002: 276).⁹

Damit aber stellt sich das Verhältnis zwischen Arachnes Gewebe und den *Metamorphosen* nicht mehr nur als eines von Affinitäten dar, sondern geradewegs als metonymisch. Und diese Teilhabe beschränkt sich nicht auf die poetologisch signifikante Terminologie. „The equivalence of her tapestry to a *carmen deductum*“, so Hofmann weiter, werde hergestellt mittels „the interweaving of the tapestry’s stories with those of the whole *Metamorphoses*. All the love affairs of the gods portrayed on the tapestry appear also in one form or other (the affair itself, the activities of the children springing from it, the destiny of the seduced woman) earlier or later in the poem“ (Hofmann 1985: 232). Arachnes Gewebe wird derart zum „Brennpunkt zahlreicher Partien des Werks, die der Leser teils schon kennt, teils im Folgenden noch kennenlernen wird“ (Hofmann 1971: 100), und vermag so die nicht nur im sechsten Buch der *Metamorphosen* beobachtbare „ovidische Kunst der thematischen und motivischen Verwebung“ (ebd., 103) in einer *mise en abyme* poetologisch zu bündeln.

Allerdings fällt gerade in poetologischer Perspektive mit Blick auf die besonders exponierten Partien, Prolog und Epilog der *Metamorphosen*, auch eine entscheidende Differenz auf, und zwar in Hinsicht auf die jeweiligen Entwürfe von Autorschaft. Arachnes bis in die Gegenwart des Erzählers sich fortspinnende, die metamorphotische Bilderfolge potentiell *ad infinitum* perpetuierende Produktivität speist sich aus ihrer eigenen

⁸ „To which tapestry, we are entitled to ask, does this particular collision of god with mortal belong? Is Arachne (following Minerva’s script) a hubristic mortal justly laid down? Or is she (following her own collage) an innocent victim of deception and force?“ fragt Oliensis 2004: 287 einleitend und gelangt mit Blick auf die *veritas* der Darstellung zu folgender Antwort: „Indeed, in the very act of punishing Arachne violently and unjustly for her tapestried images of divine violence and injustice, Minerva effectively unravels her own hierarchical tapestry and validates the truth of the world of force depicted on Arachne’s“ (ebd., 295).

⁹ Mit Blick auf diese terminologische Affinität von ‚Spinnen‘ und ‚feingesponnenem Gewebe‘, d.h. ‚Text‘, erscheint mir die ästhetisch pejorative Akzentuierung von Arachnes Metamorphose bei Welles 1986: 12 – „she is transformed into a spider, sentenced to spin rather than to weave; to reproduce rather than to produce; to recreate rather than to create“ – nicht überzeugend.

Metamorphose, ihrem Einswerden mit dem Spinnfaden und dem daraus hervorgehenden Gewebe. „Arachne webt ihr eigenes Unglück“ (von Albrecht 1972: 28). Der Poet Ovid hingegen, so wie er sich in den *Metamorphosen* modelliert, kündigt im Prolog zwar ein „perpetuum [...] carmen“ (*Met.* I 4) an, ein „kontinuierliches Lied“ (Holzberg 1997: 124), das nach dem universelle Gültigkeit beanspruchenden Prinzip der Verwandlung vor niemandem und nichts Halt mache,¹⁰ selbst vor Respektpersonen wie Caesar oder gar dem Kaiser Augustus nicht (vgl. Rosati 2002: 281f.). Sich selbst aber, seinen Namen als Poet und sein unvergängliches Werk, nimmt er, indem er mit dem Epilog seinem *carmen perpetuum* dezidiert ein Ende setzt, aus dieser Dynamik allumfassender Metamorphose aus:¹¹

Iamque opus exegi, quod nec Iouis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas.
cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi;
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum;
quaque patet domitis Romana potentia terris
ore legar populi, perque omnia saecula fama
(si quid habent ueri uatum praesagia) uiuam. (*Met.* XV 871–879)

Anders als Arachne schlingt das ovidische Ich, ein starkes Autor-Ich, das in der abschließenden Größenphantasie bis zu den Sternen wächst, sich nicht den eigenen Erzählfaden um den Hals, wird nicht eins mit seinem kunstvollen Gewebe, wiewohl dies seiner – in der Arachne-Geschichte gespiegelten – metamorphotischen Poetik durchaus gemäß gewesen wäre.

Genau an diesem performativen Widerspruch aber setzt das Maloufsche Erzählprojekt an:¹² „this glib fabulist of ‚the changes‘“, so erklärt der Autor in seiner Nachbemerkung, solle „live out in reality what had been, in his previous existence, merely the occasion for dazzling literary display“ (Malouf 1978: 154), solle somit selbst jener Verwandlungsdynamik „of ‚the changes‘“ ausgesetzt werden. Ovid, so läßt die narrative Versuchsanordnung von Maloufs Roman sich pointiert beschreiben, soll Arachne werden, soll sich erneut als Textfabrikant betätigen („I might begin to write again“), aber „in the spiders’ language“ (ebd., 21): nach der die Produktionsinstanz nicht distanzierenden, sondern in das Gewebe involvierenden Poetik

¹⁰ Ein grundlegendes Paradox ist, wie Murray 1998: 81 beobachtet, diesem Prinzip freilich von vornherein eingeschrieben: „Usually the metamorphosis is permanent, which paradoxically introduces an element of fixity into an otherwise constantly changing world.“

¹¹ „The object of this study“, so beginnt Wheeler 2000: 107 sein abschließendes Kapitel „Endings“, „has been to investigate how the *Metamorphoses* continues through the recurrence of narrative patterns and through the narrative continuity of serial episodes containing the same characters or character types. The dynamics of the poem’s self-perpetuation raise the question of how it will end.“ Im Fortgang beobachtet auch er das Paradox, daß Ovid „asserts his poem’s unchangeability“: „The work on mutability is itself paradoxically immutable“ (ebd., 150). Bezogen auf das Ich des Poeten sieht er das Prinzip Metamorphose allerdings nicht durchbrochen: „In the last of the poem’s apotheoses, Ovid will be transformed into everlasting poetry. [...] In the end, the *Metamorphoses* becomes a personal history (*ad mea tempora*) that aetiologizes the poet’s transformation into his *carmen perpetuum*“ (ebd., 150f.). – Unter etwas anderer als der vorliegenden Perspektive notiert die Selbstexklusion des ovidischen Ichs im Epilog hingegen auch Egler 2005: 120: „Er selbst nimmt sich als Autor von der [Metamorphose nach sich ziehenden, N.K.] Gefährlichkeit des Erzählens aus, ja Erzählen garantiert sein Überleben: *vivam* (15,879).“

¹² Diesen Bezug auf den ovidischen Epilog beobachtet mit anderer intertextueller Referenz auch Bartsch 1995: 17f., wenn er auf „die bange Frage des Ovid zu Eingang des Romans ‚Have I survived?‘“ hinweist, „die der Selbstgewißheit des Schlußwortes der *Metamorphosen* von der Unzerstörbarkeit des Namens des Dichters und seines ewigen Ruhmes korrespondiert“.

Arachnes. Und so ist der von diesem neuen ovidischen Ich ins Auge gefaßte Werkstitel – „*The New Metamorphoses of the poet Ovid in his Exile, in the spiders' tongue*“ (ebd.) – in seinem Doppelsinn auch nur konsequent; läßt die Formulierung „of the poet Ovid“ sich doch ununterscheidbar sowohl als *genitivus subiectivus* (Ovid als Autor und Produzent der ‚neuen *Metamorphosen*‘) als auch als *genitivus obiectivus* (Ovid als derjenige, dem neuerdings selbst *Metamorphosen* widerfahren) verstehen.

Wird aber der im Namen Arachnes kenntlich gewordene performative Widerspruch der ovidischen *Metamorphosen* auf diese Weise nicht nur verschoben? Ist es nicht der starke Autor Malouf, der in einem Epilog mit den Worten „My purpose was...“ (ebd., 154) den starken *Metamorphosen*-Autor aus der auktorialen Exklave *seines* Epilogs hervorzieht und den Gesetzen des eigenen narrativen Gespinstes unterwirft?

4. „GESTALTEN, DIE SICH AUS DEN MASCHEN DER [...] TAPISSERIEN LÖSTEN“: DER VERSCHWUNDENE DICHTER UND DIE TAUBSTUMME WEBERIN

Als 1988, ein Jahr nach der deutschen Übersetzung von *An Imaginary Life*, im gleichen Verlag Christoph Ransmayrs Ovidroman *Die letzte Welt* erscheint, kann der Leser die dort liegengebliebenen Erzählfäden akkurat aufgegriffen und fortgesponnen finden. Der *Metamorphosen*-Autor, bei Malouf schließlich vor der eigenen endgültigen Metamorphose stehend, ist nun verschwunden, ja glaubt man „jene[m] Gerücht aus der eisernen Stadt“, so gilt sogar: „*Naso ist tot*“ (Ransmayr 1988: 11). Was hingegen anstelle des Autors, anstelle seines bislang nur auszugsweise bekannten Buches am Verbannungsort Tomi allenthalben anzutreffen ist, sind *Metamorphosen*: zuerst vielstimmig, plural nach den Erzählungen Nasos erinnerte, mitgeteilt durch Echo, die Krämerin Fama „oder auch Arachne, eine taubstumme Weberin“ (ebd., 12), sodann mehr und mehr in die Wirklichkeit tretende Prozesse der Versteinerung, der Verwandlung oder auch des schieren Verschwindens. Die aller Grenzziehung zuwiderlaufende Dynamik des ovidischen „perpetuum [...] carmen“ (*Met.* I 4) ergreift von der Szene Besitz, und zuallererst scheint sie ein Exempel an jenem sich selbst aus der universellen Verwandlungsbewegung ausnehmenden starken Autor-Ich des *Metamorphosen*-Epilogs statuiert zu haben.

Dieser als charakteristische Werksignatur anzusprechende performative Widerspruch, den schon Maloufs Roman aufgelöst *und* in das vom Autor verantwortete „AFTERWORD“ (Malouf 1978: 153) verschoben hatte, wird nun freilich auch in der *Letzten Welt* nur zersetzt, um ihn potenziert erneut zu restituieren und poetologischer Reflexion zu übereignen.¹³ Und dies gleich mehrfach. Zunächst in intertextuellem Wahrnehmungshorizont, indem die (gerüchteweise gegebene) narrative Prämisse „*Naso ist tot*“ nicht bloß innerfiktional das ovidische Autor-Ich entmachtet, ehe noch die diffundierende Textur zum Werk formiert ist, sondern auch einen prominenten Prätext auf den Plan ruft: Roland Barthes' 1968 erschienenenes, den bestehenden Literaturbetrieb radikal in Frage stellendes Manifest *La mort de l'auteur*.

Sans doute en a-t-il toujours été ainsi: dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, [...] c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. [...] L'éloignement de l'Auteur [...] transforme de fond en comble le texte moderne [...]. Il faut en

¹³ Hinzuweisen ist allerdings darauf, daß die ein Jahr vor der *Letzten Welt* im Nördlinger Greno-Verlag erschienene deutsche Übersetzung von *An Imaginary Life* unter dem Titel *Das Wolfskind* (Malouf 1987) das Nachwort des Autors, welches den performativen Widerspruch der *Metamorphosen* aufgreift und fortschreibt, nicht bietet.

renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur
(Barthes 1968: 40, 42, 45),

Sätze wie diese lesen sich, das ist Literaturkritik und Forschung natürlich nicht entgangen, wie das theoretische Substrat von Ransmayrs *Letzter Welt*.¹⁴ Nicht gesehen wurde hingegen, daß just dieses Manifest den performativen Widerspruch des ovidischen Epilogs vollends auf die Spitze treibt, ist es doch der *Autor* Roland Barthes, der redegewaltig, machtvoll, ja geradezu diktatorisch den Autor für tot erklärt, das Ende von Autormacht und Autorintention verkündet – und darin so oder so (und wohl kaum von ungefähr) sich selbst ins Wort fällt. Mit Barthes' *Mort de l'auteur* intertextuell dem unsterblichen Autor des *Metamorphosen*-Epilogs den Garaus machen zu wollen heißt demnach, Teufel mit Beelzebub auszutreiben.

Ausgestellt wird durch die intertextuell gerahmte Performanz des nicht aufzulösenden, vielmehr noch weiter sich verwickelnden Widerspruchs freilich die Signifikanz problematisch gewordener Autorschaft. Folgerichtig entfaltet Ransmayrs in Analogie zu den fünfzehn Büchern *Metamorphosen* aus fünfzehn Kapiteln bestehender Roman das Problem denn auch intratextuell in einer Szene von eindrücklicher Evidenz. „Dreizehn, vierzehn, fünfzehn behauene Steinsäulen“ (Ransmayr 1988: 50) entdeckt Cotta, der auf den Spuren des verschwundenen Dichters nach Tomi gereiste Römer, unter Anleitung von Nasos Knecht Pythagoras im verwilderten Garten hinter dessen letzter Behausung in Trachila. „Das Buch“ (ebd., 44), hatte Cotta dem Knecht auf die geflüsterte Frage „was willst du“ (ebd., 43) erwidert und ihn dadurch zum nächtlichen Gang in diese von „Steine[n], Granittafeln, Menhire[n], Schieferplatten, Säulen und rohe[n], wuchtige[n] Quader[n]“ (ebd., 48) bestandene Wildnis veranlaßt. Und also erwartet man auf diesen „fünfzehn behauene[n] Steinsäulen“ wenn nicht das Werk in Gänze, so doch die fünfzehn *Metamorphosen*-Bücher jeweils *partem pro toto* repräsentiert zu sehen. Tatsächlich aber entziffert Cotta, indem er „ein Bruchstück auf jedem Stein“ findet und „gierig nach dem [...] Sinn“ „zwischen den Steinen umhergehen[d]“ syntagmatische Zusammenhänge zu stiften sucht, folgendes (ebd., 50f.):

ICH HABE EIN WERK VOLLENDET
DAS DEM FEUER STANDHALTEN WIRD
UND DEM EISEN
SELBST DEM ZORN GOTTES UND
DER ALLESVERNICHTENDEN ZEIT

WANN IMMER ER WILL
MAG NUN DER TOD
DER NUR ÜBER MEINEN LEIB
GEWALT HAT
MEIN LEBEN BEENDEN

ABER DURCH DIESES WERK
WERDE ICH FORTDAUERN UND MICH
HOCH ÜBER DIE STERNE EMPORSCHWINGEN
UND MEIN NAME
WIRD UNZERSTÖRBAR SEIN

¹⁴ Zu dieser die Rezeption bestimmenden Lesart der *Letzten Welt* als eines mit Versatzstücken der Postmoderne spielenden Romans ausführlich Anz 1997; zu den daraus resultierenden Aporien Kaminski 2002: 156–159.

Nicht Nasos „*Hauptwerk*“ (ebd., 54) bietet sich so in Stein gemeißelt, symbolisch einem unvergänglichen Medium überantwortet dar, sondern, ungeachtet der wiederholten Rede vom „WERK“, allein und ausschließlich der Epilog der *Metamorphosen* (vgl. Harzer 2000: 194). Der Bruch, der konzeptuell bereits im ovidischen Text angelegt ist, wird somit in der *Letzten Welt* in radikalem Schnitt vollzogen: hie für die Ewigkeit in „Basalt und Granit“ (ebd., 50) eingegraben der ichgewisse Epilogwortlaut, dort diffus, in unaufhörlicher Veränderung begriffen das übrige *carmen perpetuum*, das keine Nischen des ‚Fortdauerns‘ oder des ‚Unzerstörbaren‘ kennt. Diese durchaus konsequente Dissoziation bleibt freilich auch für den auf die Ewigkeit zielenden Epilog nicht folgenlos, werden durch die Trennung doch gerade die Autorschaft verbürgenden deiktischen Referenzen – „ICH“, „DIESES WERK“ – problematisch: in einem ersten Schritt gehen sie ins Leere, in einem nächsten eröffnen sie, da „*je n'est autre que celui qui dit je*“ (Barthes 1968: 42), auch Möglichkeiten der Aneignung, wodurch im Namen des Pythagoras die Weichen gestellt werden für eine Seelenwanderung durch die Leerstelle jenes starken Autor-„ICH[S]“. Der transferierbare Autorschaftsgestus – Pythagoras „schabt mit einem dünnen Stück Holz Schneckenreste aus der tief gemeißelten Gravur des ICH“ (Ransmayr 1988: 51), wirft „sein Schabwerkzeug zufrieden fort, tr[itt] einen Schritt zurück und betrachtet seine Arbeit: ICH HABE EIN WERK VOLLENDET“ (ebd., 52) –, er verselbständigt sich so, während die *Metamorphosen* ihm entgleiten. An die Stelle von Nasos „ICH“ tritt in einer metaphorischen Ersetzungsbewegung der Binnenerzähler des fünfzehnten, in jenen Epilog einmündenden *Metamorphosen*-Buches, Pythagoras,¹⁵ an dessen Stelle wiederum der an Ovids Geburtstag geborene Malouf, der seinerseits vom ebenfalls an diesem Tag geborenen Ransmayr abgelöst wird (vgl. Kaminski 2002).

Angesichts solcher inter- und intratextueller Akzentuierung des performativen Widerspruchs, in den sich der ovidische Epilog zum Rest-„WERK“ setzt, ist es nur konsequent, wenn er schließlich auch in der *Letzten Welt* paratextuell re-inszeniert wird: in einem ‚Beiwerk‘ zum Text, das sich als Anhang präsentiert, somit in Epilogposition, und den Titel „Ein Ovidisches Repertoire“ (Ransmayr 1988: 289) trägt. Wie bei Malouf ist es in der Ovidnachfolge auch hier der Autor, der das Wort ergreift, wie Malouf macht er Angaben zu seinen Quellen (nun werden die „*Metamorphoses* des Ovid“ an erster Stelle genannt, sodann seine „*Epistulae ex Ponto*“, ebd.). Doch was dann folgt, gehorcht einer ganz anderen, für einen Epilog ungewöhnlichen Taxonomie. Ausgerechnet die in der *Letzten Welt* verlorengegangenen, mehr und mehr in die Wirklichkeit am Schwarzen Meer diffundierenden ovidischen *Metamorphosen* können hier, wie die Bezeichnung „Repertoire“, *repertorium*, schon andeutet, in einer Art zweispaltigem Lexikon wiedergefunden werden (vgl. Kaminski 2002: 163f.). Das Kompendium wird zur Palinodie der Narration. Nicht mehr nach dem Gesetz der metamorphotischen Erzählordnung fließt darin, gestaffelt in einer komplexen Binnenarchitektur, eine Verwandlungsgeschichte aus der anderen; vielmehr folgt in der arbiträren Ordnung des Alphabets unverbunden, zeitlos-präsentisch in Einzelbildern von „*Actaeon*“ (Ransmayr 1988: 289) bis „Thies“ (ebd., 317) Metamorphose auf Metamorphose. Und nicht nur die *Metamorphosen* sind in diesem ‚Epilog‘ der *Letzten Welt* archiviert, katalogisiert und durch ausgiebige Zitate repräsentiert, sondern mitten unter ihnen, unter N wie „*Naso, Publius Ovidius*“ (ebd., 307), auch ihr verschollener Dichter – auch sein Eintrag in der zeitlosen Gegenwärtigkeit des Präsens, beschlossen durch jenen ewigkeitsgewissen Epilog „*Nun habe ich ein Werk vollendet...*“ in vollem Wortlaut (ebd., 309). So wäre in einer potenzierten *mise en abyme* – der ovidische Epilog im Epilog der *Letzten Welt*, der strukturell wiederum den den ovidischen zitierenden Maloufschen Epilog zitierte – am Ende alles beim alten geblieben?

Daß dem nicht so ist, dafür sorgen, nicht erst im „Ovidischen Repertoire“, sondern bereits in der Narration der *Letzten Welt*, Strukturen, die unscheinbar, kaum merklich, von

¹⁵ „There can be little doubt that Pythagoras’s speech is alternately mirror and foil for Ovid’s *carmen perpetuum*“, konstatiert Wheeler 2000: 117 für die Pythagoras-Figur der *Metamorphosen*.

der Peripherie her die Textur in die ‚Sprache der Spinnen‘, die Poetik Arachnes übersetzen.¹⁶ Das mag sich, wenn man den Finger auf die Verknüpfung der einzelnen Verwandlungsgeschichten im „Ovidischen Repertoire“ legt, auf die Überwindung ihrer asyndetischen Listung durch vernetzende Querverweise, noch einigermaßen metaphorisch ausnehmen. Hat dieses Netz, dessen „geheimes Zentrum“ das Lemma „*Naso, Publius Ovidius*“ bildet, „von dem keine Querverweise ausgehen, zu dem aber über kurz oder lang alle Querverweise hinführen“ (Kaminski 2002: 163), hat dieses hypertextuelle Netz wirklich etwas mit Arachne zu tun? Deutlicher ersichtlich wird die ‚arachneische‘ Faktur des „Ovidischen Repertoires“ freilich, wenn man Nasos Position nicht nur als zentral wahrnimmt – wie die Spinne im Netz –, sondern zugleich auch als ahierarchisch in die lemmatisierte Textur eingelassen. „*Naso*“ findet sich in diesem „Repertoire“ als Teil seiner *Metamorphosen* wieder, nicht anders als „*Actaeon*“ (Ransmayr 1988: 289), „*Alcyone*“ oder „*Arachne*“ (ebd., 290); in dessen ungefährer Mitte steht er nicht, weil er als Autor eine Meta-Instanz wäre, sondern weil das N im Alphabet eben ein mittlerer Buchstabe ist. Wie für die ovidische Arachne gilt für ihn nun: „Sa personnalité se confond avec son œuvre“ (von Albrecht 1980: 274).

In der Narration der *Letzten Welt* selbst scheint demgegenüber Arachne kein poetologisches Prinzip zu sein, sondern eine beliebige Bewohnerin Tomis mit distinkten menschlichen Konturen: Weberin, nicht Spinne.¹⁷ „Oder auch Arachne, eine taubstumme Weberin“ (Ransmayr 1988: 12), so führt die Erzählung sie beiläufig, alternativ zu ihren ausführlicher exponierten Mitbürgern Tereus oder Fama ein, als es für Cotta nach seiner Ankunft in Tomi darum geht, erste Erinnerungen an Naso zu sammeln. Das nächste Mal ist von Arachne erst mehr als achtzig Seiten später die Rede, auch hier bloß im Vorübergehen, in Verbindung mit von ihr „gewebten Tapisserien“ (ebd., 98), mit denen die von Cotta beim Seiler Lycaon gemietete Dachkammer ausgekleidet ist. Erstmals selbst in Erscheinung tritt sie zu Beginn des sechsten Kapitels, als sie allein imstande ist, dem verstörten Tomi „gestikulierend“ und durch von Echo gedeutete „lautlose Schreie“ (ebd., 121) das auf einmal schwefelgelbe Meer zu erklären – immerhin womöglich eine strukturelle Referenz auf die das sechste *Metamorphosen*-Buch eröffnende ovidische Arachne-Geschichte. Doch auch das bleibt Episode. Von Pythagoras erfährt Cotta, „daß Naso die Bucht der Balustraden [...] oft besucht hatte und lange Nachmittage neben der Weberin Arachne gehockt war, [...] die Flamingos, die Palmenhaine, sagte der Knecht, alles, was auf den Teppichbildern der Taubstummen zu sehen sei, habe sie seinem Herrn von den Lippen gelesen“ (ebd., 188). Damit scheint Arachne sich auf einmal als zentrale Informantin zu empfehlen, und entsprechend sucht Cotta sie im zentralen achten Kapitel denn auch sogleich in ihrem „Weberhaus“ (ebd., 192) auf. Doch das Resultat dieser Begegnung bleibt, obwohl er „die Alte [...] über die leeren Kettfäden des Webstuhls gebeugt“ in einer geradezu protopoetischen Pose antrifft (vgl. Vollstedt 1998: 114) – „mit ihren von der Gicht gekrümmten Händen griff sie in diese Fäden wie in Saiten, bewegte dazu die Lippen“ (ebd.) –, enttäuschend. Weder vermag Cotta sie zu verstehen, „seit mit Echo die einzige Stimme verlorengegangen war, über die Arachne jemals verfügt hatte“, und „in der eisernen Stadt niemand mehr [...] ihr Fingeralphabet lesen“ kann (ebd., 193), noch ist es sicher, daß sie ihn versteht oder verstehen will. Die Aufschlüsse über Naso und sein Werk versprechenden Bildteppiche aber sind, wie sich herausstellt, „für die Taubstumme [...] nur so lange von Wert“, wie ein Gewebe „wuchs und eingespannt blieb in das Gerüst der Bäume und

¹⁶ Auch in der Ransmayr-Forschung fristet Arachne, fast möchte man sagen: wie erwartet, ein marginales Dasein. Zwar wird sie regelmäßig in der Aufzählung der markanteren *Metamorphosen*-Figuren der *Letzten Welt* erwähnt. Ausführlichere Überlegungen wie bei Vollstedt 1998: 110–116 oder Harzer 2000: 190–192 bilden aber die Ausnahme.

¹⁷ Die ovidische Verwandlung wird bei Ransmayr allenfalls angedeutet, wenn etwa davon die Rede ist, daß sie die auf dem Meeresspiegel beobachtbaren „Lichtspiele [...] später mit weißer Seide und Silberfäden [...] in ihre Teppiche einzuweben versucht“ (Ransmayr 1988: 160; vgl. Vollstedt 1998: 115). Cottas Feststellung „Wie krumm und zerbrechlich Arachne geworden war, wie dürr ihre Arme“ (Ransmayr 1988: 193) zitiert Ovid: „in latere exiles digiti pro cruribus haerent“ (*Met.* VI 143).

Schäfte ihres Webstuhls“; danach verwahrt sie sie „achtlos wie morsche Prügel“, „verrottet [...] und vom Schimmel weiß gefleckt“ (ebd., 195), in der Peripherie einer Abstellkammer.

Und wieder ist es die Signatur des Unscheinbaren, des Peripheren, die auf das Wirken Arachnes in der Textur der *Letzten Welt* führt. Daß Ransmayrs Roman dabei an das Maloufsche Erzählexperiment neuer „*Metamorphoses of the poet Ovid in his Exile, in the spiders' tongue*“ (Malouf 1978: 21) anknüpft, zeigt schon seine Entscheidung, die Weberin als Taubstumme zu modellieren.¹⁸ „For nearly a year now I have heard no word of my own language; I am rendered dumb“ (ebd., 17), konstatiert das Ich in *An Imaginary Life* und akzentuiert sodann an seinen Zimmergenossen, den Spinnen, ihr Stummsein: „Like me, they too cannot speak“ (ebd., 20). Die ovidische Arachne hingegen vermag vor der Metamorphose (zu ihrem Unheil) sehr wohl zu sprechen; im Zuge ihrer Verwandlung zur Spinne aber wird zwar gesagt, daß sich mit ihren Haaren auch „naris et aures“ (*Met.* VI 141) auflösen, doch liegt der Akzent nicht auf dem Verlust des Sprachvermögens (vgl. Murray 1998: 92 mit Anm. 17), sondern auf der Fortführung ihrer Webkunst aus eigener (winzig gewordener) Leibeskraft. Indem Ransmayr Arachne als aus jeglichem kommunikativen Austausch ausgeschlossene Taubstumme entwirft, deren Gedanken und Empfindungen „allein durch ihre Webbilder verständlich“ werden (Ransmayr 1988: 193), läßt er sie von vornherein, (noch) in menschlicher Gestalt, mit ihrem Gewebe, und zwar im prägnant präsentischen Sinn, eins werden, zugleich aber die Fäden des je Gewobenen nicht zentripetal auf sie zulaufen, sondern in alle Richtungen von ihr weg. Daß Arachne die ihr nach der Vollendung nichts mehr bedeutenden Teppiche nicht wegwirft, sondern die „dreißig, vierzig oder mehr Rollen“ in einem „modernden Raum“ aufbewahrt, geschieht um der „Erzkocher und Bauer[n]“ willen, die ihre „verrußten Wände mit einer schönen Landschaft schmücken“ wollen, „dafür ein Schaf herg[e]ben“ (ebd., 195) und die Bildwerke in ihre Behausungen davonzutragen.

So kommt auch Cotta gleich nach seiner Ankunft, lange bevor er noch von Arachne gehört hat, mit ihrer Webarbeit in Kontakt, als er sich in einem „unheizbare[n], mit grellfarbigen Wandteppichen ausgestattete[n] Zimmer“ (ebd., 9) einmietet. Schenkt er ihnen zunächst noch wie der Seiler, dem die „Teppiche unter seinem Dach [...] die Wände“ bedecken, „um die Winterkälte abzuhalten, die Wärme zu bewahren und die vom Frost ins Mauerwerk gesprengten Risse zu verhüllen“ (ebd., 191), keine weitere Beachtung, so entwickelt sich im Fortgang ihre immer intensivere Wahrnehmung regelrecht zu einem leitmotivischen Faden durch den Roman. „Umzingelt von den grellen Darstellungen auf den Wandbehängen seiner Kammer“, so wird nach seinem ersten Aufenthalt in Trachila das Motiv wieder aufgegriffen und erstmals mit Arachne in Verbindung gebracht,

überstand Cotta in diesen Tagen ein Fieber, das er sich in der Hitze der Fastnacht oder in der Kälte Trachilas geholt hatte und wehrte sich im Schüttelfrost gegen die Ornamente und Gestalten, die sich aus den Maschen der von Arachne gewebten Tapisserien lösten und über ihn herfielen. (ebd., 98)

Nicht weniger als viermal ist im folgenden davon die Rede, daß Cotta „im Kerzenlicht [...] die Kraft dieser Farben, die ihn nicht müde werden“ läßt, in sich aufnimmt (ebd., 104); daß

¹⁸ Eine andere Referenz akzentuiert Vollstedt 1998: 113, wenn sie auf die ovidische Philomela-Geschichte verweist. Diese Referenz wird in der *Letzten Welt* auch eigens thematisch, als die Bewohner Tomis auf „ein barfüßiges, von der Krätze und Geschwüren entstelltes Wesen“ aufmerksam werden, das „manchmal rohe unverständliche Laute ausst[ößt]“ (Ransmayr 1988: 272) und in dem sie bald Philomela erkennen: „Vielleicht war die Frau stumm und sprach mit ebensolchen fliegenden Fingern wie die taube Weberin“ (ebd., 273). In dieser Ähnlichkeit wird jedoch kurz darauf, indem man „an der Stelle des Mundes nur eine nässende, schwarz vernarbte Wunde“ erkennt, auch radikale Differenz wahrnehmbar: „jetzt sahen die Neugierigen, daß die Stummheit dieser Frau ganz anderer Art war als das Schweigen der Weberin“ (ebd., 274).

er „stundenlang [...] im Schein der Petroleumlampe auf die Wandteppiche“ starrt und sich verliert „in den fein gewirkten Bildern schwarzgrüner Urwälder, aus denen Flamingos und Sumpfhühner aufflogen, [...] in Gewitterwolken und den Kronen von Platanen, die eine weiße Stadt säumten“ (ebd., 154f.); daß er schlaflos „die Wände an[starrt], die Behänge“ und sich fragt, ob er „seit dem Tag seiner Ankunft zwischen gewebten Flußläufen, Urwäldern, Meeresbuchten und blühenden Ebenen gelebt“ habe, „ohne eine einzige Landschaft der Phantasie des Verbannten wiederzuerkennen“ (ebd., 190); ja daß er selbst am anschließenden Tag das Seilerhaus nicht verläßt und „den mäandrischen Windungen der Flußläufe auf den Tapisserien“ folgt (ebd., 191); und daß er schließlich „in der Feuchtigkeit dieser Tage [...] die Vogelschwärme, den großen Himmel, die Paradieswälder und flachen Hügelwellen der Wandbehänge“ dem Schimmel überlassen muß (ebd., 268). Nicht nur im Fieber aber, sondern auch bei klarem Kopf gewinnen die gewebten Bilder unter Cottas Augen ein Eigenleben, eine eigene Dynamik, liefern keineswegs (nur) als mimetisches Artefakt Abbilder von Welt, sondern verknüpfen, wie es für das Spinnennetz konstitutiv ist, ihrerseits Realien. „Jeder Waldsaum, jeder Tümpel und Flußlauf auf diesen Behängen war durch die Hände der Weberin Arachne geglitten“, so bringt dies in signifikantem Hysteron-Proteron die Narration zum Ausdruck, um in der nachfolgenden Aussage Echos, „der Taubstummen [...] sei der Webrahmen ein von Kettfäden vergittertes Fenster in eine grellbunte, lautlose Welt“ (ebd., 155), das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunstwerk vollends auf den Kopf zu stellen.

Was also ist geschehen, in welche Richtung hat sich der kommunikative Faden gesponnen, wenn an der Balustradenbucht nicht Arachne neben Naso, sondern „Naso lange Nachmittage neben der Weberin Arachne gehockt war“ (ebd., 188)? Anders als Pythagoras, der sich metaphorisch an die Stelle des *einen*, unsterblichkeitsgewissen Autors setzt, das ovidische „ICH“ aneignet und zugleich für weitere Aneignungen freigibt, lösen Arachnes Tapisserien die auktoriale Gerichtetheit, im wörtlichsten Sinn die *intentio auctoris*, im metonymisch-marginalen „neben“ auf.

5. „DER WAR VERRÜCKT; DER MUSSTE VERRÜCKT GEWORDEN SEIN“: EPILOG

Nach seinem ergebnislosen ersten Besuch im Weberhaus, so erfährt man, streift Cotta

tagsüber [...] die Küste entlang, bis die Hitze ihn in den Schatten der Felswände zwang, erwartete [...] die Abendkühle in der Bucht der Balustraden oder hockte in Arachnes Stube und verfolgte das fast unmerkliche Wachstum eines von Vögeln erfüllten Himmels am Webstuhl. (ebd., 202)

Auch Cotta, der auf den Spuren des Autors aufgebrochen war, „sich dieses Werkes“, der *Metamorphosen*, zu „bemächtigen“ (ebd., 172), scheint sich nun dem metonymischen Neben anzuvertrauen. Gleichwohl unternimmt er noch eine zweite Expedition ins nunmehr gänzlich verwüstete Trachila, sammelt die von Pythagoras mit Ovidworten beschrifteten Fähnchen, soweit sie ihm erreichbar sind, ein und versucht die Fetzen „an kreuz und quer gespannten Schnüren“ (ebd., 249)

zu ordnen: Jede Schnur trug einen Zusammenhang, trug einen Namen und alles, was sich mit diesem Namen verbinden ließ – *Arachne... Möwen... Seide...* Wohin aber waren die vielen Namen von Pflanzen und Steinen zu hängen, die er auf dem ausgelaugten Gewebe entzifferte? Auf Echos Schnur? Auf jene des erstarrten Fallsüchtigen? Das Spiel, als bloßer Behelf zur Sichtung eines Lumpenbündels begonnen, ließ ihn manchmal tagelang nicht los. (ebd., 250)

Doch was, wie bei der Entzifferung der in Stein gemeißelten Inschrift in Trachila, auf *einen* „Sinn und Zusammenhang“, „eine einzige Nachricht“ (ebd., 50) zielt, führt Cotta nicht

auf einen linearen roten Faden, sondern ins selbstgeknüpfte Netz: ein „Gewirr von Wimpelgirlanden“ (ebd., 249). „Arachne wußte nichts“, heißt es denn auch weiter, „Arachne hatte nur ihre Hände zusammengeschlagen und die Finger zu unverständlichen Zeichen gekrümmt, als er ihr ein Tuchstück zeigte, das ihren Namen trug“ (ebd., 250). Erneut übt auf sein dem Zusammenhang verpflichtetes Ordnungswerk unmerklich die ‚arachneische‘ Metonymie ihren Einfluß aus, denn Cotta ist nach dem Verschwinden Lycaons „neue[r] Herr“ im „Seilerhaus“ geworden (ebd., 248), so daß „Garn [...], Schnüre oder Tuae“ nun sein Umfeld bestimmen: „Auch an der Garnhaspel sah man den Römer nun an manchen Vormittagen stehen und hörte aus der Reeperbahn das vertraute Ächzen der Seilwinden“ (ebd., 249).¹⁹ Und in dem Maße, in dem seine mit Arachnes Teppichen ausgekleidete Dachkammer unbewohnbar wird, zieht er vollends in die „Seilerwerkstatt“ ein, schlägt „sein Lager zwischen verstaubten Trossen, Haspeln und Spulen auf“, um „manchmal bis spät in die Nacht seine Wimpelgirlanden ab[zuschreiten], die immer noch wie die Dekoration eines Lumpenballs kreuz und quer durch die Seilerei gespannt waren“ (ebd., 268). Vollends in ein ornamentales Webbild wird Cottas Netzwerk überführt, als

Anfang Jänner [...] eine Pflanze tief ins Innere der Seilerei [kroch] – eine blaue Winde, die sich unbehelligt um Cottas Lumpengirlanden zu ranken begann. Als ob sie die Fetzen aus Trachila schmücken wollte, führte sie die Locken ihrer Triebe die Wäscheleinen entlang, steckte hier einer zerrissenen Hemdbluse Broschen und Orden aus Trichterblüten an, faßte dort ein Stück Futterseide in einen Kranz aus Blättern und verband und verwob die Girlanden allmählich zu einem einzigen Baldachin, einem schwankenden Himmel [...]. (ebd., 271)

Am Ende ist Cotta, der als der Barthesche „Critique“, erfüllt von der „tâche importante de découvrir l'Auteur [...] sous l'œuvre“ (Barthes 1968: 44), ausgezogen war, statt dessen im „plaisir du texte“ aufgegangen:

Unsinnig heiter wie ein Kind saß Cotta allein in der Seilerei inmitten seines zerrissenen Himmels, wühlte in den Fetzen des Baldachins, löste beschriftete Fähnchen aus den Blütenranken und Blättern der Winde und las manche Inschriften laut in den leeren Raum wie einer, der Gerümpel sortiert und die Namen der Dinge noch einmal ausspricht, bevor er sich für immer von ihnen trennt und sie fortwirft.

[...]

Es war später Vormittag, als [...] Cotta das Seilerhaus verließ. Als ein weißglühendes Bild allen Feuers stieg die Sonne in den Zenit. Phineus, der Holzasche auf ein Rübenbeet streute, tippte sich an die Stirn, als er den Römer durch die Gassen gehen sah: Der war verrückt; der mußte verrückt geworden sein; in ein murmelndes Selbstgespräch versunken schritt er dahin; um den Hals trug er ein Geflecht aus Ranken, Fetzen und Schnüren und schleifte Lumpengirlanden wie papierene Drachenschwänze hinter sich her.

¹⁹ Schon an viel früherer Stelle bietet das Haus des Seilers sich dem Blick wie ein – erst durch Staub und Sonnenlicht dem menschlichen Auge sichtbar werdendes – Spinnennetz dar: „Nur selten [...] war es der Staub, der den Seiler störte. Wie flinke, vielgestaltige Tiere huschten mit feinsten Spänen, Haaren und Hanffasern durchsetzte Pelzchen aus Staub über den Boden des Seilerhauses und der Reeperbahn... Und als gestaltloser Endzustand der Welt lag der Staub auch auf den Garnspulen, den Lochplatten, Kardeelen, Schnüren, Litzen und Trossen, erhob sich im geringsten Luftzug, wurde im einfallenden Sonnenlicht manchmal glänzend und kostbar und senkte sich dann in melancholischen Wirbeln und Schwaden wieder auf Lycaons Einsamkeit herab“ (Ransmayr 1988: 103f.).

Cotta hörte die Worte nicht, die man ihm zurief, und bemerkte auch keine Hand, die ihm winkte; hörte wohl das Gezeter der Lachmöwen, die Brandung, auch Vogelsang und das Rascheln von Palmfächern im Wind – aber keine menschliche Stimme mehr; hatte allein die Bilder vor Augen, die ihm die Inschriften auf seinen Lumpen verhießen: Das Schlachthaus war nur noch ein bemooster Felsen, an dem eine Schar Nebelkrähen ihre Schnäbel schärfte; die Gassen waren Hohlwege durch dorniges, blühendes Dickicht und ihre Bewohner in Steine verwandelt oder in Vögel, in Wölfe und leeren Hall. Über Arachnes Klippe rauschte ein ungeheurer Möwenschwarm auf; befreit aus den Kettfäden verschimmelter Webbilder stürzten die Vögel in einen Himmel, dessen Blau wolkenlos war. (ebd., 285f.)

Und auch der Text der *Letzten Welt* selbst erlaubt sich an diesem Ende der Narration, vor dem Epilog des „Ovidischen Repertoires“, eine lustvoll die Referenzen kreuzende ‚unsinnige Heiterkeit‘. Wo nämlich der seriöse Intertextualitätstheoretiker einen Eintrag aus Barthes’ am beinahe unsichtbaren Faden des Alphabets organisierter Sammlung *Le Plaisir du texte* zu vernehmen meint –

Texte veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu’ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l’idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s’y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c’est le tissu et la toile d’araignée). (Barthes 1973: 259) –

da hält der galliophile Leser sich an den Branntweiner Phineus und sein Urteil über den Römer – „Der war verrückt; der mußte verrückt geworden sein“ –, das ihn wie selbstverständlich auf Obelix’ markiges Diktum leitet: „ILS SONT FOUS CES ROMAINS“, „die spinnen, die Römer!“ (Gosciny/Uderzo 1969/1972: 32). Das Echo lautet so oder so: die Spinnen, die...

BIBLIOGRAPHIE

- von Albrecht, Michael (1972). „Der Teppich als literarisches Motiv“, *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung* 7: 11–89.
- . (1980). „L’épisode d’Arachné dans les *Métamorphoses* d’Ovide“, *Revue des Études Latines* 58: 266–277.
- . (1981): siehe Ovid (1981).
- Anz, Thomas (1997). „Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs *Die letzte Welt*“ in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a.M.: Fischer: 120–132.
- Aristoteles (1991). *History of Animals. Books VII–X*. Edited and translated by D. M. Balme. Prepared for publication by Allan Gotthelf. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

- . (1968). „La mort de l’auteur“. Zitiert nach Roland Barthes, *Œuvres complètes. Tome III: 1968–1971*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil 2002: 40–45.
- . (1973). *Le Plaisir du texte*. Zitiert nach Roland Barthes, *Œuvres complètes. Tome IV: 1972–1976*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil 2002: 217–264.
- Bartsch, Kurt (1995). „Und den Mythos zerstört man nicht ohne Opfer’. Zu den Ovid-Romanen *An Imaginary Life* von David Malouf und *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr“ in Volker Wolf (Hg.), *Lesen und Schreiben. Literatur – Kritik – Germanistik*. Festschrift Manfred Jurgensen. Tübingen/Basel: Francke: 15–22.
- Eco, Umberto (2009). *Die unendliche Liste*. Aus dem Italienischen von Barbara Kleiner. München: Hanser.
- Eigler, Ulrich (2005). „Erzählen und Sterben-Lassen’ – Erzählervielfalt und narrative Kohärenz in Ovids Metamorphosen“ in Sabine Harwardt / Johannes Schwind (Hgg.), *Corona Coronaria*. Festschrift Hans-Otto Kröner. Hildesheim: Olms: 109–122.
- Gosciny, René / Uderzo, Albert (1969). *Astérix et le chaudron*. Paris: Dargaud.
- . (1972). *Astérix und der Kupferkessel*. Übersetzung aus dem Französischen: Gudrun Penndorf. Stuttgart: Delta 1972.
- Harzer, Friedmann (2000). *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*. Tübingen: Niemeyer.
- . (2002). *Ovid*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Heinke, Jörg (2005). *Die Konstruktion des Fremden in den Romanen von David Malouf*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hofmann, Heinz (1971). „Ausgesprochene und unausgesprochene motivische Verwebung im sechsten Metamorphosenbuch Ovids“, *Acta Classica* 14: 91–107.
- . (1985). „Ovid’s *Metamorphoses: carmen perpetuum, carmen deductum*“, *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5: 223–241.
- Holzberg, Niklas (1997). *Ovid. Dichter und Werk*. München: Beck.
- Kaminski, Nicola (2002). „Ovid und seine Brüder. Christoph Ransmayrs *Letzte Welt* im Spannungsfeld von ‚Tod des Autors’ und pythagoreischer Seelenwanderung“, *arcadia* 37: 155–172.
- Kauffmann, G. (1896). „Arachne“ in Georg Wissowa (Hg.), *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung. Zweiter Band: Apollon – Barbaroi. Stuttgart: J. B. Metzlerscher Verlag: 367f.
- Lindemann, Klaus / Zons, Raimar Stefan (1990). *Lauter schwarze Spinnen. Spinnenmotive in der deutschen Literatur. Eine Sammlung*. Bonn: Bouvier.

- Loughlin, Gerard (2007). „Found in Translation: Ovid, David Malouf and the Werewolf“, *Literature & Theology* 21: 113–130.
- Malouf, David (1978). *An Imaginary Life*. London: Chatto & Windus. Zitiert nach der Ausgabe London u.a.: Vintage 1999.
- (1987). *Das Wolfskind. Roman*. Aus dem Australischen von Helga Herborth. Nördlingen: Greno. Zitiert nach der Ausgabe Berlin: Wagenbach 1998.
- Moog-Grünewald, Maria (2008). *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 5. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Murray, Penelope (1998). „Bodies in Flux. Ovid’s *Metamorphoses*“ in Dominic Montserrat (Hg.), *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*. London/New York: Routledge: 80–96.
- Oliensis, Ellen (2004). „The Power of Image-Makers: Representation and Revenge in Ovid *Metamorphoses* 6 and *Tristia* 4, *Classical Antiquity* 23: 285–321.
- Ovid (2004). *Metamorphoses*. Recognovit brevis adnotatione critica instruit R. J. Tarrant. Oxford: University Press. Zitiert als *Met.* mit Buch- und Versangabe.
- (1981). *Metamorphosen*. In deutsche Prosa übertragen sowie mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Ovid, Anmerkungen, einem Verzeichnis der Eigennamen und bibliographischen Hinweisen versehen von Michael von Albrecht. München: Goldmann.
- Pöschl, Viktor (1999). „Arachne“ in Werner Schubert (Hg.), *Ovid. Werk und Wirkung*. Festschrift Michael von Albrecht. Teil I. Frankfurt a.M.: Lang: 423–429.
- Ransmayr, Christoph (1988). *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*. Zifferzeichnungen von Anita Albus. Nördlingen: Greno. Zitiert nach der Ausgabe Frankfurt a.M.: Fischer 1991.
- Rieken, Bernd (2003). *Arachne und ihre Schwestern. Eine Motivgeschichte der Spinne von den ‚Naturvölkermärchen‘ bis zu den ‚Urban Legends‘*. Münster: Waxmann.
- Rosati, Gianpiero (1999). „Form in Motion: Weaving the Text in the *Metamorphoses*“ in Philip Hardie / Alessandro Barchiesi / Stephen Hinds (Hgg.), *Ovidian Transformations. Essays on the ‚Metamorphoses‘ and Its Reception*. Cambridge: Cambridge Philological Society: 240–253.
- (2002). „Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*“ in Barbara Weiden Boyd (Hg.), *Brill’s Companion to Ovid*. Leiden u.a.: Brill: 271–304.
- Schmitz-Emans, Monika (2004). „Schreiben ‚nach Ovid‘: Zu Thematik, Poetik und Textur der Lyrikanthologie ‚After Ovid‘ (1994) im intertextuellen Zusammenhang moderner Metamorphose-Darstellungen“, *Anglia* 122: 109–140.

- Smith, Yvonne (2005). „In the Beginning: David Malouf's *An Imaginary Life*“, *Australian Literary Studies* 22: 160–174.
- Vollstedt, Barbara (1998). *Ovids „Metamorphoses“, „Tristia“ und „Epistulae ex Ponto“ in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“*. Paderborn: Schöningh.
- Welles, Marcia L. (1986). *Arachne's Tapestry. The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain*. San Antonio, TX: Trinity University Press.
- Wheeler, Stephen M. (2000). *Narrative Dynamics in Ovid's ‚Metamorphoses‘*. Tübingen: Narr.