

ULRICH SCHMITZER · BERLIN

## Pyramus der Narr – Christus Pyramus

Ovid malt die Sage von Pyramus und Thisbe<sup>1</sup>**Abstract**

Die erste narrative Entfaltung der Sage von Pyramus und Thisbe findet sich im 4. Buch von Ovids *Metamorphosen*. Die Erzählung ist in dieser Form Ovids eigene poetische Schöpfung, für deren Genese er sich unterschiedlicher Elemente, vor allem der rhetorischen Tradition der *Controversia*, aber auch der *Eklogen* Vergils bedient. Diese polyphone Genese setzt sich in der vielstimmigen, scheinbar in sich widersprüchlichen Rezeptionsgeschichte fort, wie exemplarisch an Beispielen von der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert gezeigt wird.

Unternehmen wir zu Beginn einen imaginären Ausflug über die Alpen, in die Stadt Cividale im nordostitalienischen Friaul (Abb. 1). Am Corso steht dort der Palazzo Stringher Levrini (Abb. 2),<sup>2</sup> dessen Fassade mit Fresken aus dem frühen 16. Jahrhundert geschmückt ist (Abb. 3). Sie stammen aus der Hand des Marco Bello, eines Schülers des Giovanni Bellini: „Zu erkennen sind u. a. ‚Taten des Herkules‘, ‚Venus mit den drei Grazien‘ und ‚Pyramus und Thisbe‘.“<sup>3</sup> Zu diesen Fresken gehören nebst einer unentzifferbar restaurierten Inschrift<sup>4</sup> auch genuin christliche Themen, ein Heiliger Hieronymus mitsamt einem Heiligen Rochus und vor allem eine Madonna mit Jesuskind. Die christliche Motivik wird also von aus der

<sup>1</sup> Dieser Beitrag geht zurück auf einen Vortrag im Rahmen der von Markus Janka und Stefan Ritter veranstalteten interdisziplinären Tagung „Mythenbilder in Kunst und Literatur. Ovids Werk und sein kultureller Kontext“ (München, 11.7.2015). Vollständigkeit bei der bibliographischen Dokumentation ist weder angestrebt noch möglich. Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen und die Bilder vom Verfasser; die Verweise auf Internetquellen wurden im Juli 2017 geprüft und waren zu diesem Zeitpunkt intakt.

<sup>2</sup> Siehe Tempestini 2009, bes. 46 mit Abb. 40; Tempestini 1988. Zur Wiedergewinnung der Fresken im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen nach dem schweren Erdbeben im Friaul 1976 siehe Pizzolongo 1985.

<sup>3</sup> Siehe knapp Zimmermanns / Theil / Ulmer 2012, 229 (von dort das Zitat).

<sup>4</sup> Die Inschrift ist auch durch Umbauten der Fassade beeinträchtigt. Soweit sich das noch erkennen lässt (Autopsie, eigenes Foto), ist vom Lauf der Jahreszeiten (*gelidas nives; frigescit; aut sol Herculeo (a)estuat leone*) die Rede sowie von der durch solche Wechsel unbeschädigten Lebensführung nach christlich-stoischem Muster. Die Inschrift ist (fehlerhaft) transkribiert bei Cadore 1986, 27.



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3

Antike beigezogenen Tugend- und Schönheitsidealen gerahmt. Aber wie passt die Sage von Pyramus und Thisbe<sup>5</sup> (Abb. 4) in einen solchen Kontext?<sup>6</sup> Was macht sie über die Elementarparallele des Motivs der Quelle/

<sup>5</sup> Vgl. Schmitzer 2011, 209–216, bes. 212; ältere Forschungsliteratur (auch zur Rezeptionsgeschichte) findet sich bei Schmitzer 1992; vgl. jetzt Lotoro 2016, 92–95. Siehe auch die knappen Überblicke von Hild / Gauly 2001 und Oswald 2008.

<sup>6</sup> Nützlich und verdienstvoll ist die Sammlung antiker, mittelalterlicher und renaissancezeitlicher Text- und Bildzeugnisse unter <http://www.iconos.it/le-metamorfosidi-ovidio/libro-iv/piramo-e-tisbe/>.



Abbildung 4

des Brunnens (das sie mit Venus und den drei Grazien verbindet<sup>7</sup>) hinaus<sup>8</sup> dazu geeignet, die Fassade eines großbürgerlichen Hauses zu schmücken und damit zur Selbstdarstellung der Eigentümer zu dienen?<sup>9</sup>

Diese Frage führt anhand des konkreten Beispiels auch zur generellen Erörterung, wie das Wissen aus der Antike in nachantike Zeit durch Rezeption und Transformation vermittelt wurde.<sup>10</sup> An einem Ort wie Cividale, der nicht an den Höhenkammwegen der Renaissance liegt, sondern seit der Spätantike ein eher beschauliches Dasein pflegte, geht das vielleicht besser, auf jeden Fall anders als anhand von Zentren wie Florenz oder Venedig – wir bekommen gewissermaßen die „normale“ Sicht präsentiert. Das Ende unseres Durchganges bildet das 16. Jahr-

<sup>7</sup> Vgl. generell Mertens 1994. Dass es sich um Venus und die drei Grazien handelt, ist trotz der nicht ganz kanonischen Ikonographie auch durch den am Baum hängenden Gürtel gesichert, der für den Venus/Aphrodite steht, der ihr Anmut (*charis* → Chariten/Grazien) verleiht (abgeleitet aus Hom. II. 14,214–217). Zum Bildmotiv der Äpfel, wie sie die beiden der Venus zugewandten Grazien wohl in ihren Händen halten, siehe Mertens 1994, 167–170.

<sup>8</sup> Vermutet wurde auch, dass Löwen bzw. Löwinnen (Hercules, Hieronymus, Pyramus und Thisbe) als Leitmotiv fungieren (Cadore 1985; vgl. Tempestini 1988, 570–571).

<sup>9</sup> Cadore 1986, 27 hält die Dekoration mit ihrer Mischung aus christlichen und paganen Elementen für „un *unicum* tra le facciate dipinte in regione“. – Eingehende Beschreibung auch unter <https://friuli.vimado.it/cividale-friuli/cosa-vedere-cividale-del-friuli/palazzo-stringher-levrini-gia-podrecca/> (wo allerdings durchgängig von „Priamo“ die Rede ist).

<sup>10</sup> Siehe Böhme 2011 und Helmrath / Hansteiner / Jensen 2017.

hundert<sup>11</sup>, generell wegen der Überwindung mittelalterlicher Deutungsparadigmata, speziell weil Pyramus und Thisbe niemals mehr dieselben waren, seitdem sie Shakespeare in den Sommernachtstraum überführt hat und die heillos überforderten athenischen Handwerker an der Ausführung scheitern ließ.<sup>12</sup>

\*

Gegen Ende des dritten Metamorphosenbuches hatte Ovid begonnen, den Siegeszug des Bacchus vom Orient bis nach Theben zu schildern. Das setzt er ohne Zäsur im 4. Buch fort. Während ringsum die Feiern für den neuen Gott im Gange sind, bleiben die Töchter des böotischen Königs Minyas in ihrem Haus, beschäftigen sich mit Handarbeiten und vertreiben sich dabei die Zeit durch Erzählungen.<sup>13</sup> Damit verschafft sich Ovid die Möglichkeit, die Sagenchronologie zu verlassen und unabhängig von der Rahmenhandlung und deren zeitlicher Anordnung zu erzählen.<sup>14</sup>

Die erste dieser Episoden ist im Orient angesiedelt, in Babylon, der Stadt der Semiramis. Zwei junge Menschen haben sich ineinander verliebt, werden aber durch ihre Eltern daran gehindert, wirklich zusammen zu kommen. Da die Eltern der beiden gegen die Verbindung sind, sind sie auf heimliche Zeichen und eine Kommunikation ohne visuellen Kontakt angewiesen. Das nützt Ovid zur überraschenden Widerlegung des Topos, dass Liebe blind macht<sup>15</sup> (met. 4,65–70):

*fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,  
cum fieret, paries domui communis utrique.  
id vitium nulli per saecula longa notatum –  
quid non sentit amor? – primi vidistis amantes  
et vocis fecistis iter, tutaeque per illud  
murmure blanditiae minimo transire solebant.*

<sup>11</sup> Vgl. Guthmüller 1997 über die Überlappung von mittelalterlichem und neuzeitlichem Mythenverständnis im frühen 16. Jahrhundert.

<sup>12</sup> Vgl. Schmitzer 1992, 520. Dass Shakespeares Romeo und Julia die legitime tragische Fortsetzung darstellen, ändert nichts an dieser tiefen Zäsur in der Wahrnehmung von Pyramus und Thisbe.

<sup>13</sup> Vgl. Fowler 2000a, bes. 157–159.

<sup>14</sup> Vgl. prinzipiell Rosati 1981.

<sup>15</sup> Siehe die klassische Behandlung dieses Themas durch Panofsky 1980, 155–202, bes. 155–156 mit den zugehörigen Anmerkungen, wo neben Platon Nomoi 5,731e zahlreiche lateinische (im Einzelnen diskutierbare) Belege seit Lukrez und Catull zitiert sind. Neben solchen punktuellen Nennungen ist das Motiv aber auch narrativ erörtert in Elegien wie am. 1,4 und 2,19 (die Blindheit des seiner Liebe sicheren *coniunx*) und vor allem in den auf die *Ars amatoria* antwortenden *Remedia amoris*, in denen der Belehrte, der sich von der Liebe frei machen will, aufgefordert wird, genau hinzusehen, um die Fehler der ehemaligen Geliebten zu bemerken (z. B. rem. 315–326).

Gespalten war von einem schmalen Riss, der beim Bau entstanden war, die Mauer, die beiden Häusern gemeinsam ist. Diesen Fehler hatte über die Jahrhunderte hinweg niemand bemerkt – aber was bemerkt nicht die Liebe? –, ihr Liebenden habt ihn als erste gesehen und zum Weg für eure Stimme gemacht. Und gefahrlos pflegten durch sie hindurch ganz leise geflüsterte Schmeichelworte zu gelangen.

Auf diesem Weg verabreden sich die beiden, dass sie einander nachts vor der Stadt an einem Brunnen bei einem Maulbeerbaum treffen wollen (einem Baum mit weißen Früchten, der in der Dunkelheit gut zu erkennen und als Markierung besonders geeignet ist). Thisbe gelangt zuerst dorthin, bemerkt aber, dass eine durstige Löwin ebenfalls an die Quelle kommt, und flieht. Thisbes Handeln ist konsequent und folgerichtig, ganz im Gegensatz zu dem des Pyramus, der jetzt auftritt. Er sieht die Spuren der Löwin (*vidit*, 4,105), er findet den Schleier der Thisbe (*repperit*, 4,108), glaubt Thisbe tot und beschließt aufgrund seiner semiotischen Fehldeutung den heroischen Selbstmord. Nach einem Abschiedsmonolog begibt er sich an den für das Rendezvous vereinbarten Platz, um sich sein – praktischerweise vorhandenes<sup>16</sup> – Schwert in den Bauch zu stoßen – eine gewollt heldenhafte Pose,<sup>17</sup> die auf die bühnenwirksame Bewunderung eines imaginären Publikums abzielt und damit den ebenso bühnenwirksamen Abschiedsmonolog ergänzt.<sup>18</sup> Ovid illustriert das Geschehen durch ein erstaunlich technisches Gleichnis (das Aufschießen des Wassers aus einem geborstenen Wasserleitungsrohr<sup>19</sup>) und schließt diesen Abschnitt mit der Verwandlung – allerdings einer vorerst nur temporären – des weißen Maulbeerbaums in einen blutig-schwarzen: Die Früchte wechseln ihr Aussehen, nicht ihre Substanz (*vertuntur faciem*). Diese Veränderung macht Thisbe, als sie zurückkehrt, zunächst unsicher, ob sie überhaupt an der richtigen Stelle angekommen ist, doch dann erkennt sie die Situation auch jetzt wieder in ihrer ganzen Tragweite (Ov. met. 4,147–161):

*Quae postquam vestemque suam cognovit et ense  
vidit ebur vacuum, „tua te manus“ inquit „amorque  
perdidit, infelix! est et mihi fortis in unum  
hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires.  
persequare extinctum letique miserrima dicar  
causa comesque tui: quique a me morte revelli  
heu sola poteris, poteris nec morte revelli.  
hoc tamen amborum verbis estote rogati,  
o multum miseri meus illiusque parentes,  
ut, quos certus amor, quos hora novissima iunxit,*

<sup>16</sup> Vgl. Bömer 2000, 1–2.

<sup>17</sup> Vgl. Schmitzer 1992, 531–532.

<sup>18</sup> Vgl. Erren 1979.

<sup>19</sup> Vgl. Schmitzer 1992.

*conponi tumulo non inuideatis eodem;  
at tu quae ramis arbor miserabile corpus  
nunc tegis unius, mox es tectura duorum,  
signa tene caedis pullosque et luctibus aptos  
semper habe fetus, gemini monimenta cruoris.“*

Als sie ihren Schleier erkannte und die elfenbeinerne Scheide ohne Schwert, da sprach sie: „Dich hat deine Hand und deine Liebe vernichtet, du Unglücklicher! Auch ich habe eine starke Hand für diese eine Tat, auch ich habe Liebe. Diese wird mir Kraft für die Wunden geben. Ich will dem Dahingeschiedenen folgen und der unglücklichste Grund für den Tod und die Gefährtin darin genannt werden. Und der du mir durch den Tod allein hättest entrissen werden können, wirst mir nicht einmal durch den Tod entrissen werden können. Lasst euch dennoch durch unser beider Worte bitten, o ihr viel unglücklicheren meine und seine Eltern, dass ihr denen, die unverbrüchliche Liebe, die die letzte Stunde verband, nicht versagt, in ein und demselben Grab beigesetzt zu werden. Aber du Baum, der du mit deinen Zweigen nun den bedauernswerten Körper eines bedeckst, wirst bald den von zweien bedecken. Habe immer als Zeichen des Todes schwarze und der Trauer gemäße Früchte, das Andenken an das doppelt vergossene Blut.“

Nach diesem Schlussmonolog – einem wirklichen, nicht nur vermeintlichen – folgt rasch das Ende der Erzählung. Diese Temposteigerung im jeweiligen Finale ist generell charakteristisch für die Metamorphosen (Ov. met. 4,162–166):<sup>20</sup>

*dixit et aptato pectus mucrone sub imum  
incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.  
vota tamen tetigere deos, tetigere parentes;  
nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,  
quodque rogis superest, una requiescit in urna.*

Sie sprach's, setzte unten an der Brust die Klinge an und stürzte sich in das bereitete Schwert, das immer noch vom Blut warm war. Die Wünsche jedoch rührten die Götter, rührten auch die Eltern; denn die Früchte, sobald sie gereift sind, haben eine schwarze Farbe, und was von den Scheiterhaufen übrig bleibt, das ruht nun in einer einzigen Urne.

Diese letzte Passage ist trotz ihrer Raffung und beinahe summarischen Darstellung für die bildliche Rezeption der Erzählung leitend geworden – genauer gesagt: die beiden Verse, in denen Thisbe zum Schwert des Pyramus greift und damit ihr Leben selbst beendet. Allerdings hat Ovid im Lauf der Erzählung schon alles bereit gestellt hat, was für die optische Umsetzung nötig ist: eine nächtliche Landschaft außerhalb der Stadt, die durch einen Brunnen bzw. eine Quelle sowie einen Baum als *locus amoenus*<sup>21</sup> (der nicht als Ekphrasis vorgestellt, sondern in der Erzählung schritt-

<sup>20</sup> Vgl. Fleischmann / Schmitzer 2006, 536.

<sup>21</sup> Als Katalog sowie für die Bibliographie nützlich ist Haß 1998.

weise entwickelt wird) bezeichnet ist, die jedoch auch eine Löwin anzieht und damit zum *locus terribilis* wird (ein Wandel, der auch in der Metamorphose der Maulbeeren von weiß zu schwarz gespiegelt ist). Ovid hat kaum bildliche Darstellungen wie die Löwen am Iſtar-Tor von Babylon gekannt, sondern bezeichnet ganz allgemein die orientalische Landschaft.

Das durchgängige Metathema, das Ovids Erzählung prägt, ist die Frage nach dem Sehen oder Nichtsehen, nach dem Erkennen oder Verkennen des Richtigen, schließlich nach der Kunst oder Unfähigkeit, Zeichen zu deuten, und auch darüber zu kommunizieren.

Franz Bömer hat in seinem Kommentar und auch sonst mehrfach festgestellt,<sup>22</sup> dass bei Ovid die Bösewichter noch böser sind als in der Tradition – und *vice versa* ihre Opfer ebenso sehr desto mehr leiden, dass also der erzählerische Kontrastregler auf einen hohen Wert gestellt wird. Aber das gilt offenkundig dezidiert nicht für die Erzählung von Pyramus und Thisbe. Hier ist für Ovid die Schuldfrage durchaus komplex, ja vielleicht gar nicht lösbar. Pyramus und Thisbe sind einerseits der unausweichlichen Macht der Liebe ausgeliefert (keine menschliche Figur in den Metamorphosen kann sich ihr entziehen), andererseits liegt in ihrem Verhalten schon die Wurzel des Untergangs. Vor allem Pyramus handelt übereilt, streckenweise geradezu wie ein Narr.<sup>23</sup> Dieses Verhalten bekommt am Ende durch die Metamorphose des Maulbeerbaums auf Wunsch der Thisbe zwar kein versöhnliches, aber doch ein abgemildertes Ende.

\*

Natürlich hat sich die Forschung von jeher auf die Suche nach den Quellen gemacht,<sup>24</sup> da es insbesondere der traditionellen Philologie schwer fiel, sich Ovid nicht nur als Nacherzähler, sondern als Erfinder vorzustellen. Doch weder der in der älteren Forschung beliebte Verweis auf ein verschollenes mythologisches Handbuch oder auch auf die Urgeschichte des Romans – also gewissermaßen Ovids *Babyloniaka*<sup>25</sup> – helfen wirklich weiter. Auch die neuerdings bisweilen ins Feld geführte fragmentarische

<sup>22</sup> Vgl. Bömer 2000.

<sup>23</sup> Vgl. Schmitzer 1992, 534 über das Pyramus betreffende etymologische Wortspiel *mors* – (*nec*) *mora* – *morus* –  $\mu\omicron\rho\omicron\varsigma$ ; vgl. Keith 2001 über weitere Aspekte etymologischen Wortspiels in dieser Episode.

<sup>24</sup> Vgl. als charakteristisch für die traditionelle Auffassung Bömer 1976, 33, der eine „sonst unbekannt[e] ] hellenistische[ ] Sammlung vorderasiatischer Erzählungen“ als zugrundeliegend annimmt. Überblick bei Schmitt-von Mühlenfels 1972, 15–17. Ebenfalls traditionellen Denkmustern verhaftet ist Hüls 2005, 7–13.

<sup>25</sup> So Holzberg 1988.

Liebesgeschichte aus hellenistischer Zeit (im PMich 3793<sup>26</sup>) liefert m. E. wenig mehr als Elementarparallelen.<sup>27</sup>

Ähnliches gilt auch für die katalogartigen Zusammenstellungen, wie sie im bald nach den Metamorphosen zu datierenden mythologischen Handbuch des Hygin<sup>28</sup> zu finden sind (fab. 242):

*Qui se ipsi interfecerunt*

*Adrastus et Hipponous eius filius ipsi se in ignem fecerunt ex responso Apollinis. Pyramus in Babylonia ob amorem Th(i)s(b)es ipse se occidit. Oedipus Laii filius propter Iocaste(n) matrem ipse se occidit ablatis oculis.*

(Männer) Die sich selbst umbrachten

Adrastus und Hipponous, dessen Sohn, begaben sich selbst ins Feuer aufgrund des Orakels des Apollo. Pyramus in Babylon tötete sich selbst wegen der Liebe zu Thisbe. Ödipus, der Sohn des Laius, tötete sich selbst wegen seiner Mutter Iocaste, nachdem er sich zuvor das Augenlicht genommen hatte.

Und (fab. 243):

*Quae se ipsae interfecerunt*

*Antigona Oedipodis filia propter sepulturam Polyneic(i)s. Pelop(i)a Th(y)estis filia propter scelus patris. Thisbe Babylonia propter Pyramum, quod ipse se interfecerat. Semiramis in Babylonia equo amisso in pyram se coniecit.*

(Frauen) Die sich selbst umbrachten

Antigone, die Tochter des Ödipus, (tötete sich) wegen der Bestattung des Polyneikes; Pelopia, die Tochter des Thyestes, wegen des Verbrechens des Vaters, Thisbe aus Babylon wegen Pyramus, weil er sich selbst umgebracht hatte. Semiramis stürzte sich in Babylon selbst in den Scheiterhaufen, weil sie ihr Pferd verloren hatte.

Es wurde also keine wirkliche Vorläuferfassung gefunden, darüber hinaus erzählt Ovid in eher ungewöhnlicher Weise vollständig und kommt ohne Rückgriff auf externe Versionen aus, so dass der Schluss naheliegt, dass

<sup>26</sup> Vgl. Kussl 1991, 193–195; vgl. Stramaglia 2001. Selbst wenn dieser Papyrus (wohl aus Oxyrhynchus) ins 1. Jh. v. Chr. gehört, so hat die dort verhandelte Erzählung von Pamphilos und Eurydike keine weiteren literarischen Spuren hinterlassen, und selbst wenn Ovid auf diesen Stoff zurückgegriffen haben sollte, so wäre das eine so entlegene Quelle, dass die Version der Metamorphosen *faktisch* eine Neuschöpfung darstellen würde. – Zu chronologisch deutlich späteren Zeugnissen aus dem griechischen Osten vgl. z. B. Knox 1989. – Jüdischen Ursprung (mit Blick auf die Babylonische Gefangenschaft) vermutet tentativ Zauzich 2015, 478–482.

<sup>27</sup> Auch die Namen der beiden Protagonisten sprechen m. E. für eine solche Schöpfung durch Ovid. Es handelt sich um die Namen zweier weit voneinander entfernter Flüsse im Osten der heutigen Türkei (Pyramus) und in Palästina (Thisbe), für die es keine mythologisch-erzählerischen Verbindungen gibt.

<sup>28</sup> Zur Datierung siehe Schmidt 1998. Ob der Verfasser mit C. Iulius Hyginus, dem Vorsteher der Bibliothek des Augustus auf dem Palatin und engen Freund Ovids (Suet. poet. 20), identisch ist, ist umstritten, so dass die Vermutung nicht sicher bestätigt werden kann, Pyramus und Thisbe hätten aufgrund aktueller Metamorphosenlektüre Eingang in Hygins Katalog gefunden.

Ovid eben doch der erzählerische Erfinder ist. Schließlich hat Ovid selbst diese Fährte gelegt, indem er noch in der Einleitung der *Minyaden* von einer *non vulgaris fabula* (met. 4,53) sprechen lässt<sup>29</sup> und auch das Ziel der Sage, die Verwandlung des weißen in einen schwarzen Maulbeerbaum, vorweg angibt.<sup>30</sup> Aufgrund dieser Konstellation hat Ovid ein anfängliches Deutungsmonopol über die Sage, seine Akzentuierungen müssen sich nicht gegen andere Fassungen durchsetzen, sondern wirken allein rezeptionslenkend.

\*

Dennoch hat Ovid ein Vorbild, nämlich Ovid: Ovid rezipiert sich selbst und demonstriert auf diese Weise, wen er für besonders nachahmenswert hält. Der ältere Seneca berichtet nämlich von einer Übungsrede, die Ovid in der Rhetorenschule<sup>31</sup> des Arellius Fuscus gehalten habe. Die Vorgabe lautete folgendermaßen (contr. 2,2 pr. 1):<sup>32</sup>

*Vir et uxor iuraverunt ut, si quid alteri obtigisset, alter moreretur. Vir peregre profectus misit nuntium ad uxorem qui diceret decessisse virum. Uxor se praecipitavit. Recreata iubetur a patre relinquere virum; non vult. Abdicatur.*

Ein Mann und eine Frau schworen einander, wenn einem der beiden etwas zustoßen sollte, wolle auch der andere sterben. Als der Mann ins Ausland verreist war, sandte er seiner Gattin einen Boten, der berichten sollte, der Mann sei gestorben. Die Frau stürzte sich in die Tiefe. Aber sie wurde wieder gesund und erhielt dann von ihrem Vater den Befehl, ihren Mann zu verlassen. Sie will das nicht. Sie wird verstoßen.

Seneca listet nun eine lange Reihe von (elf) Lösungsversuchen auf, die verschiedene Redner gefunden hätten, um eine der möglichen Positionen in diesem fiktiven Rechtsfall zu übernehmen. Schließlich kommt er auf den damals noch jungen Ovid zu sprechen (contr. 2,2,9–11):

*tunc autem cum studeret habebatur bonus declamator. Hanc certe controversiam ante Arellium Fuscum declamavit, ut mihi videbatur, longe ingeniosius, excepto eo quod sine certo ordine per locos discurrebat. Haec illo dicente excepta memini.*

Damals aber, als er studierte, galt er als guter Declamator. Gewiss deklamierte er diese Controversia bei Arellius Fuscus, wie es mir schien, weitaus talentierter (als jener Vorgänger), abgesehen davon, dass er ohne feste Ordnung durch die Redeteile eilte. An Folgendes, was er sagte und was wohlwollend aufgenommen wurde, erinnere ich mich.

<sup>29</sup> Vgl. Bömer 1976, 34 über den Signalwert dieser Wendung. Zuletzt Boyd 2016, 58.

<sup>30</sup> Barchiesi / Rosati 2007, 256 weisen zudem darauf hin, dass Pyramus und Thisbe die erste von einer menschlichen Erzählerinstanz berichtete, obendrein ausschließlich menschliche *dramatis personae* aufweisende Episode der Metamorphosen ist.

<sup>31</sup> Zum Einfluss dieser speziellen rhetorischen Tradition auf Ovid siehe Auhagen 2007 und Stroh 2014, 40–54; außerdem Gebhardt 2009, 114–177.

<sup>32</sup> Vgl. Safferling 2008/2013, 175–177. Vgl. auch die zweisprachige Ausgabe von Schönberger 2004, 83–86 mit Anm. 317.

Ovids Pointe liegt darin, dass er sich nicht auf die durch die Grundkonstellation vorgegebene Verteilung von Schuld bzw. Verantwortlichkeit sowie strafender Instanz einlässt, sondern den jungen Mann seine eigene Sicht vortragen lässt (ebd.):

*Quidquid laboris in hoc est, ut uxori virum et uxorem viro diligere concedas; necesse est deinde iurare permittas si amare permiseris.*

Die ganze Schwierigkeit besteht darin, dass du erlauben sollst, dass die Gattin ihren Mann und dass Mann seine Frau lieben darf. Und es ist unausweichlich, dass du sodann den Eid erlaubst, wenn du die Liebe erlaubt hast.

Mit dieser Einleitung ist ein Thema angeschlagen, das für alle Entscheidungen – auch die des Vaters – leitend zu sein hat: Die Liebe steht über dem väterlichen Recht. Das ist nach römischem Eherecht und römischer Ehepraxis ganz und gar nicht selbstverständlich,<sup>33</sup> greift aber den neoterischen und liebeeselegischen Ehediskurs auf,<sup>34</sup> in dem die etablierte Institution des *coniugium* zur Metapher für die Verbindung der Liebenden neue Verwendung fand. Ovid lässt seinen Sprecher fortfahren (ebd.):

*Facilius in amore finem inpetres quam modum. Tu hoc obtinebis, ut terminos quasi adprobaturi custodiant, ut nihil faciant nisi considerate, nihil promittant nisi ut iure pacturi, omnia verba ratione et fide ponderent? senes sic amant ... Quid ad patrem pertinet quod amantes iurant? si vis credere, nec ad deos pertinet ... Perseveras, socer? recipe filiam: ego, qui peccavi, poena dignus sum; quare uxori notae causa sim, socero orbitatis? Discedam e civitate, fugiam, exulabo, utcumque potero desiderium misera et crudeli patientia perferam. Morerer, si solus moriturus essem.*

Leichter findet man in der Liebe ein Ende als ein Maß. Wirst du das erreichen, dass sie gleichsam als würden sie zustimmen, die Grenzen beachten, dass sie nur besonnen handeln, dass sie nichts versprechen, es sei denn, sie wollten es nach Recht und Gesetz halten, alle Worte nach Vernunft und Treue abwägen? Uralte Männer lieben so! ... Was geht es den Vater an, was Liebende schwören? Und wenn du es glauben willst, es geht nicht einmal die Götter an. Du bleibst unerbittlich, Schwiegervater? Nimm deine Tochter zurück. Ich, der ich gefehlt habe, bin der Strafe würdig. Warum soll ich der Gattin der Grund für Schande, dem Schwiegervater für Kinderlosigkeit sein? Ich will aus meiner Heimat weggehen, will fliehen, ins Exil gehen, will, wie ich kann, die Sehnsucht in elender und grausamer Geduld ertragen. Ich würde sterben wollen, wenn ich denn allein sterben könnte.

Die Erzählung vom gemeinsamen, aber zeitlich versetzten Tod zweier Liebender und vom zugrundeliegenden Konflikt mit den Eltern bildet Jahre später den motivischen (nicht stofflichen) Kern der Pyramus-und-Thisbe-Erzählung. Bezeichnenderweise lässt Ovid die Liebenden (genauer: den für beide sprechenden Ehemann) bekennen, dass es durchaus

<sup>33</sup> Siehe z. B. Hartmann 2007, 131–146.

<sup>34</sup> Lyne 1996, 4–8; 23–26; 33–38.

schuldhafte Irrtümer gegeben habe, aber dieses Irren sei aufgrund der Liebe und der Umstände unausweichlich gewesen. Und so werden die Götter und die Eltern angerufen, ihrem Wunsch nachzugeben und von Bestrafung abzusehen, andernfalls werde es eben zum gemeinsamen Tod kommen.<sup>35</sup> Die Erzählung von Pyramus und Thisbe ist gewissermaßen Ovids poetischer, die von Neoterikern aufgeworfene Problematik der Generationenverhältnisse verändert fortführender Versuch über die von *errores* geprägte, bis zur Selbstzerstörung reichenden Liebe zweier junger Menschen und das Unverständnis ihrer Umwelt, das erst im Tod zu einer Vereinigung nebst begleitender Metamorphose geführt wird.<sup>36</sup>

Aber wie kommt der Maulbeerbaum<sup>37</sup> in die Geschichte? Dabei erweist sich Ovid – wieder einmal – als genauer Leser Vergils. In der 6. Ekloge, die ohnehin viel vom Grundgerüst der Metamorphosen vorwegnimmt, schreibt Vergil, wie der gefangene Silen im Gesicht bemalt wird (6,22) *sanguineis ... moris*.<sup>38</sup> Ovid greift diese neuartige Junktur<sup>39</sup> auf, bringt sie mit dem *plot* der *Controversia* zusammen und macht das zum Nucleus der Erzählung.<sup>40</sup> Die Ausgestaltung bereichert diesen Kern um die individuellen Namen (zwei Menschen, die die Namen von Flüssen tragen, verabreden sich an einer Quelle: ein typisch ovidischer Scherz<sup>41</sup>) sowie um die Überführung aus der Ich-Perspektive in die auktoriale Erzählung, die zugleich die Möglichkeit gibt, die Personen durch ihr Verhalten und Reden zu individualisieren.

Ovid formt seine neue Erzählung also durch die Kombination und das Neuarrangement von vorliegenden Grundelementen. Die prägende Konstellation stammt aus der bei Arellius Fuscus gehaltenen Übungsrede; die Verwandlung des Maulbeerbaums und seiner Früchte expandiert eine

<sup>35</sup> Das Motiv, dass alte Männer die Liebe der Jungen nicht verstehen können, klingt zwar auch in der Byblis-Erzählung des 9. Metamorphosenbuches an, und ebenso lässt sich die *Ars amatoria* als Expansion dieses Gegensatzes von Jung und Alt lesen, aber nirgends hat Ovid so nachdrücklich eine narrative Umsetzung (nunmehr mit tödlichem Ausgang) dieser *Controversia* geschaffen wie eben in der Sage von Pyramus und Thisbe.

<sup>36</sup> Auch das *Armorium Iudicium* aus dem 12. und 13. Buch der Metamorphosen weist solche Beziehungen zur rhetorischen Ausbildung auf. Vgl. Stroth 2014.

<sup>37</sup> Vgl. Hehn 1911, 372–393.

<sup>38</sup> *Serv. auct. ad loc.* zieht umgekehrt Ovids Erzählung zur Erklärung der Vergilstelle heran. Aus der Sage von Pyramus und Thisbe zitiert Servius auch zu *Aen.* 4,2. Siehe insgesamt Haynes 2015.

<sup>39</sup> *Thes. ling. Lat.* VIII, 1521 s. v. *morum*. Vgl. Hehn 1911, 322.

<sup>40</sup> Auch die vor Ovid textlich nicht belegte Arachne-Sage des 6. Metamorphosenbuches könnte sich aus einer solchen Vergilischen Junktur entwickelt haben (*georg.* 4,246–247: *invisa Minervae ... aranea*); vgl. Bömer *ad loc.*

<sup>41</sup> Vgl. etwa die Actaeon-Sage, wo der Hundekatalog (*met.* 3,206–234) aus typischen Sklaven- und Freigelassenennamen besteht (Bömer 1969, *ad loc.*).

sprachliche Wendung Vergils; die Personennamen sind als Gewässerbezeichnungen der realen Geographie entnommen, während das orientalische Ambiente aus der literarischen Geographie des antiken Romans stammt.<sup>42</sup>

Die daraus entstehende Erzählung ist konsequent in der Tradition der *Controversia* offen für ganz unterschiedliche Positionen und Deutungen. Diese Vielstimmigkeit leitet auch die Rezeptionsgeschichte,<sup>43</sup> in deren Verlauf unterschiedliche, eigentlich einander ausschließende Bewertungen und Akzentuierungen zu verzeichnen sind.<sup>44</sup> Eine besondere Rolle spielt in diesem Prozess die Bildhaftigkeit von Ovids Erzählung, die *enargeia*<sup>45</sup>, die es erleichtert, dass Ovids Text auch in die Welt der Bilder überführt wird.

\*

Dieses Potential zeigt schon der früheste Rezeptionsbeleg. In Pompei findet sich ein Wandgemälde des 4. Stils aus dem Haus des Octavius Quartio (bzw. Loreius Tiburtinus),<sup>46</sup> das von einem gewissen Lucius signiert ist: *Lucius pinxit* (CIL IV 7535). Dieses Haus<sup>47</sup> wurde durch das Erdbeben von 62 v. Chr. beschädigt und danach in veränderter Form restauriert.

Pyramus liegt im Vordergrund auf einem blutbefleckten Gewand, das aber nicht der rot gefärbte Schleier der Thisbe sein kann, denn dieser hängt über dem Baum. Über dem Herzen ist eine Wunde zu sehen, neben ihm liegt eine Lanze oder wohl eher ein Jagdspieß, ein weiteres Attribut, das kein Gegenstück in Ovids Erzählung hat. Hinter Pyramus ist etwas kleiner und weniger farbkraftig Thisbe dargestellt, die sich gerade – über ihn gebeugt – selbst ersticht, eher mit einem dolchähnlichen Gegenstand denn mit dem Schwert des Pyramus. Eine weitere Bildebene dahinter erscheint der Baum mitsamt dem blutroten Schleier (die Felsen daneben verweisen auf die Höhle, in der Thisbe Zuflucht gefunden hat). Ganz hinten verlässt die Löwin die Szene, wobei sie ein letztes Mal ihren Blick auf die beiden Sterbenden wirft. Die Quelle ist

<sup>42</sup> Es bleibt zu überprüfen, ob die hier vorgeschlagene Genese der Erzählung von Pyramus und Thisbe als Modell für andere Metamorphosenerzählungen dienen kann.

<sup>43</sup> Die Untersuchungen zur Rezeption der Metamorphosen sind Legion (vgl. Schmitzer 2010; Schmitzer 2016, 121–124) und können hier nicht im Detail aufgeführt werden. Siehe als eine Besonderheit den biographisch-rezeptionsgeschichtlichen Zugang in Barolsky 2014.

<sup>44</sup> Vgl. generell die Beiträge in Böhme 2011, bes. 39–42 zum Konzept der „Allelopoiese“.

<sup>45</sup> Vgl. den Überblick bei Otto 2009.

<sup>46</sup> Zum Haus zuletzt Lorenz 2013; außerdem Pappalardo 2010, 80–81; vgl. auch die einfühlsame Beschreibung bei Andreae 1996, 35–50; kritisch zur Qualität der Architektur und Ausstattung ist Zanker 1995, 150–162.

<sup>47</sup> Vgl. Baldassarre 1981, 342; vgl. Simon 2007, bes. 153–154 (insgesamt gibt es fünf Versionen dieses Stoffes in der pompeianischen Wandmalerei, allesamt aus dem 4. Stil und in ähnlicher Komposition); vgl. außerdem Knox 1989, 325; vgl. Hodske 2007, bes. 246–247 und generell Hodske 2010.

nicht zu sehen, auch fehlt ein ikonographischer Hinweis auf Babylon als Ort der Handlung. Das Bild ist gewiss nicht von besonders hoher künstlerischer Qualität. Aber es fasst die wesentlichen Phasen der Handlung nach der Flucht aus der Stadt konzentriert und räumlich tiefengestaffelt zusammen. Der gewählte Zeitpunkt stellt die Konsequenzen des Geschehens dar: Es gibt keine Handlungsoptionen mehr, keine Hoffnung – der Ausgang steht fest.

Das Bild ist Teil eines regelrechten kleinen Ovidzyklus<sup>48</sup>, der auf das dritte und vierte Buch der Metamorphosen verweist (Abb. 5): Neben Pyramus und Thisbe (Abb. 6) befindet sich ein Narcissus, der in der Quelle sein eigenes Spiegelbild betrachtet. Gegenüber und mit Blickkontakt sind auf zwei getrennten Bildern der von seinen eigenen Hunden zerrissene Actaeon sowie die ihn bestrafende, kauern dargestellt Göttin Diana zu sehen.<sup>49</sup>

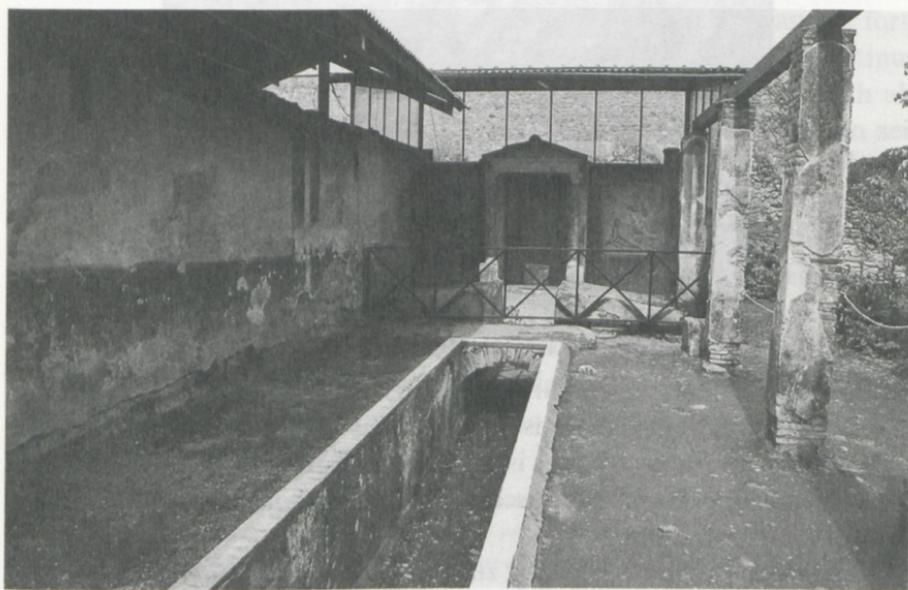


Abbildung 5

Diese vier Bilder sind nicht nur durch die Blickrichtungen miteinander verbunden, sondern auch durch die Tatsache, dass in allen zugrundeliegenden Mythen eine Quelle eine wichtige Rolle spielt – was sie zur Ausstattung einer solchen Gartenanlage mit Wasserspielen besonders geeignet macht – wobei die Wasserspiele geradezu als Fortsetzung der Bilder fungieren können, die die jeweils im Bild ausgesparte Quelle ersetzen.

<sup>48</sup> Vgl. Elsner 2007, 160–162 sowie prinzipiell 67–109; außerdem Mielsch 2001, 206–207 (der allerdings von einem „Teich“ als geplantem Treffpunkt spricht) sowie vor allem Knox 2015.

<sup>49</sup> Vgl. Lorenz 2008, 394–395. – Dieser innere Zusammenhang unterscheidet sie auch von den übrigen mythologischen Darstellungen in diesem Haus des Octavius Quartio, etwa einer Leda mit dem Schwan oder einem Hercules- und Troiazyklus.



Abbildung 6

In allen vier Bildern spielt darüber hinaus der *error* eine tragende Rolle, die fälschlich gezogenen Konsequenzen aus einem vermeintlich richtig erfassten Sachverhalt. Aber es ist nicht zu erkennen, dass die Bilder auch eine irgendwie geartete moralische, aus übertragener Deutung gewonnene Botschaft enthalten.<sup>50</sup>

Keines der Bildmotive gehört zu den großen traditionellen Sagenstoffen, sodass sie ihre Verbreitung offenbar den Metamorphosen und deren Prestige selbst in der Provinz verdanken.<sup>51</sup> Das ist ein Beleg dafür, dass die Metamorphosen auch außerhalb von Rom und unterhalb der kulturellen Eliten schnell bekannt und geschätzt worden waren. Was diese

<sup>50</sup> Das Verhältnis zwischen Ovid und der pompejianischen Wandmalerei ist immer noch nicht befriedigend untersucht, vgl. einstweilen das Abstract eines Papers von Christian Lehmann (Classical Association of the Middle West and South, 2014): Lucius Pinxit: A Painter's Spragis to Ovidian Illustration; <https://camws.org/meeting/2014/abstracts/individual/138.LuciusPinxit.pdf>.

<sup>51</sup> Siehe analog Bömer 1969, 537 zu 3,339–510 (Narcissus): „Daß er hellenistische Vorbilder besessen hat, gilt als sicher. Diese sind aber hinter seiner Darstellung für immer und so weit verschwunden, daß nicht einmal feststellbar ist, ob die Verbindung zu Tiresias und Echo sein Eigentum ist oder bereits ebenfalls seiner Vorlage verdankt wird.“

bildliche Umsetzung aber von nachantiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Formen unterscheidet, von denen sie nicht zuletzt durch die Zäsur des Vesuvausbruchs 79 n. Chr. getrennt war,<sup>52</sup> ist die Tatsache, dass es hier um die Bildmotive und deren dekorative Wirkung, nicht um moralische, religiöse oder politische<sup>53</sup> Aussagen geht.

\*

Ovid wurde in der Antike nicht zum Schulautor, unbeschadet seiner Bekanntheit und Popularität.<sup>54</sup> Deshalb gab es keine dem Vergilkommentar des Servius vergleichbare magistrale Auslegung der Metamorphosen.<sup>55</sup> Ovid hatte vielmehr in der römischen Kaiserzeit nicht selten das Image des Unseriösen und zu wenig Ernsthaften. Diese kritische Sicht auf ihn und seine Erzählungen setzt sich bis in die christliche Spätantike fort. In seinem philosophischen Frühdialog *De Ordine* führt Augustinus einen (sekundären) Dialogsprecher namens Licentius ein, der auch als Verfasser eines Gedichts über Pyramus und Thisbe hervorgetreten sei. Die vorsichtigen Vermutungen der Augustinusforschung – „dass bei der Bezugnahme auf den althergebrachten mythologischen Stoff speziell die Version der ovidischen Metamorphosen im Hintergrund gestanden hat“<sup>56</sup>, sei zumindest sehr wahrscheinlich – können deutlich zuversichtlicher formuliert werden. Da auch in der Spätantike keine nennenswerte außerovidische lateinische Tradition zu erkennen ist, greift Augustinus hier gewiss auf Ovid zurück. Ein Beispiel dafür wie das richtige und wahre Wissen gegen die (quasi-)mythologische Dichtung ausgespielt wird, ist die folgende kurze Passage (1,8,21):

*Nihil mihi quidem gratius facies, inquit: sed sive mobilitatem meam et puerilem levitatem ridebitis, sive aliquo vere divino nutu et ordine fit in nobis, non vobis dubitem dicere: pigrior sum ad illa metra subito effectus; alia, longe alia nescio quid mihi nunc luce resplenduit. Pulchrior est philosophia, fateor, quam Thysbe, quam Pyramus, quam illa Venus et Cupido talesque omnimodi amores. Et cum suspirio gratias Christo agebat. Accepi ego haec, quid dicam, libenter; aut quid non dicam? Accipiat quisque ut volet, nihil curo, nisi quod forte immodice gaudebam.*

<sup>52</sup> Anders Oswald 2008, die glaubt, dass die pompeianische Wandmalerei eine Darstellungstradition begründet habe.

<sup>53</sup> Aber siehe die erwägenswerten Überlegungen von Knox 2016, 194 über die Frage, ob eine prinzipatskritische Rezeption von Ovids Erzählungen in der pompeianischen Wandmalerei denkbar erscheint.

<sup>54</sup> Vgl. Bömer 1982–1984.

<sup>55</sup> Vgl. zur Tradition antiker Ovid-Kommentierungen Coulson 2015, XI–XII, zu den hochmittelalterlichen Kommentierungen (v. a. aus Frankreich) siehe Coulson 2011. Zu den Resten eines antiken Schulkommentars siehe Gatti 2014, 44–52.

<sup>56</sup> Trelenberg 2009, 17.

Nichts Willkommeneres machst du mir freilich, sagte er, aber vielleicht werdet ihr meine Wandelbarkeit und meine kindische Leichtigkeit verlachen, sei dass es durch irgendeine wahrhaft göttliche Weisung und Ordnung in uns geschieht, so will ich nicht zögern euch zu sagen: Plötzlich bin ich für diese Metren zu träge geworden. Etwas anderes, etwas ganz anderes ist mir jetzt durch das Licht erglänzt. Schöner ist die Philosophie, ich bekenne es, als Thisbe, als Pyramus, als jene berühmte Venus und Cupido und solche Liebschaften jeder Art. Und mit einem Seufzen sagte er Christus Dank. Ich habe das empfangen, was ich sagen soll, gerne, auch was soll ich nicht sagen? Es möge jeder empfangen, wie er will, ich kümmere mich nicht darum, wenn ich mich nicht vielleicht unmäßig gefreut habe.

In dieser Lesart stehen Pyramus und Thisbe als Chiffre unter der Philosophie – und diese in der auf Cassiciacum folgenden Lebensphase des Augustinus unter der christlichen Religion.

Die Stellung Ovids ändert sich nach dem Ende der Antike mit dem Mittelalter, besonders seit der karolingischen Bildungsreform.<sup>57</sup> Nun zieht Ovid beinahe mit Vergil gleich und erhält trotz seiner paganen Inhalte einen Platz im christlichen Bildungskanon, womit sich auch die vielfache Rezeption<sup>58</sup> verbindet, die im Fall von Pyramus und Thisbe in ihrer Vielstimmigkeit der nicht auf eine einzige, kanonisch richtige Perspektive festgelegten *Controversia* entspricht:

1. Pyramus und Thisbe können als negative Exempel dafür dienen, wohin jugendlicher Übereifer und die Missachtung des elterlichen Willens unweigerlich führen werden, also die Illustration des 4. Gebots „Du sollst Vater und Mutter ehren“ darstellen.<sup>59</sup>
2. Die Integration der babylonischen Jugendlichen in ein mittelalterlich höfisches Ambiente, in die Welt der erotischen Literatur.<sup>60</sup>
3. Daraus abgeleitet, Pyramus und Thisbe als Musterbeispiele bedingungsloser Liebe und Treue bis zum Tod.
4. Aus dieser innerweltlichen Tugend wiederum abgeleitet, die Auffassung von Pyramus und Thisbe als Verkörperung christlicher Ideale, insbesondere in allegorischer Deutung.<sup>61</sup>

Diese Punkte entsprechen den grundsätzlichen Möglichkeiten, wie die christliche Gedankenwelt einen aus einem ganz anderen geistigen Ambiente stammenden Text in sich aufnehmen und fortentwickeln konnte.

Für diese vier Deutungsrichtungen sollen im Folgenden nur einige wenige, für diese divergierenden Deutungsrichtungen besonders aussage-

<sup>57</sup> Knapper Überblick bei Nilgen 1995.

<sup>58</sup> Siehe zusammenfassend Smolak 1992.

<sup>59</sup> Schmitt-von Mühlenfels 1972, 26–55 und 66–84.

<sup>60</sup> Schmitt-von Mühlenfels 1972, 84–98.

<sup>61</sup> Schmitt-von Mühlenfels 1972, 55–65; Meier 2015.

kräftige Beispiele aus unterschiedlichen Erscheinungsformen von Literatur und Kunst zur Illustration vorgelegt werden, da die Materialmenge uferlos ist und es nicht um einen vollständigen Katalog<sup>62</sup> geht, sondern um die grundlegenden Deutungslinien, wobei in der Auswahl auch die Bandbreite der Rezeptionsweisen sichtbar werden soll.

Am Ende soll die noch nicht beantwortete Frage geklärt werden, wie Hercules, Maria, Venus, Hieronymus zusammen mit Pyramus und Thisbe widerspruchsfrei auf ein gemeinsames Tableau passen.<sup>63</sup>

**Zu 1.** In Fortsetzung von Augustinus' Kritik an Pyramus und Thisbe entwickelt sich eine Deutungsrichtung, in der die beiden scharf getadelt werden, da sie sich gegen die etablierten Autoritäten vergehen und fundamentalen christlichen Vorschriften zuwiderhandeln.

Entsprechend urteilt die für die italienische Geistes- und Kunstgeschichte so wichtige volkssprachliche Fassung, die „Ovidio Methamorphoseos Vulgare“ des Giovanni dei Bonsignori<sup>64</sup> aus dem späten 14. Jahrhundert in der die Paraphrase abschließenden Allegorie:

**Allegoria e quarta trasmutazione delle more bianche diventate vermiglie**

La quarta trasmutazione è delle more come deventarono vermiglie. La presente favola è istoriografa, perciò che vero fu per amore Pirramo e Tisbe di Babilonia se uccisero, e questo fu al tempo de Semiramis, regina de Babilonia. Che le more diventassero vermiglie questo pone l'autore per figura dimostrativa, con ciò sia cosa che lle more, quando sono per defiorire, sono bianche e, poi che se cominciano a maturare, sono vermiglie. Così quando l'uomo e la donna sono in puerizia ed in castità sono bianchi, senza macula; poi che sono oppressi da libidine deventano vermigli per lu fuoco della lussuria, poi neri e tenebrosi per lu peccato, come è la mora, la quale, come che tu la tocchi, te fa nere le mano. Così chi conversa con tali peccatori non pò essere che alcuna origine de peccato non acuisse, ed ancora spesse volte per carnale amore s'acquista la morte, sì come avvenne a Pirramo ed a Tisbe.

Die vierte Verwandlung handelt davon, wie die Maulbeeren dunkelrot wurden. Die vorliegende Erzählung ist eine Geschichtsdarstellung,<sup>65</sup> weil es wahr ist, dass aufgrund ihrer Liebe Pyramus und Thisbe aus Babylon sich töteten und dies zur Zeit der Semiramis geschah, der Königin von Babylon. Dass die Maulbeeren dunkelrot wurden, das legt der Autor in einem Beweis dar, weil es ja so ist, dass die Maulbeeren weiß sind, wenn sie blühen, und dann, wenn sie reif zu werden begonnen haben, dunkelrot sind. Ebenso sind ein Mann und eine Frau in ihrer Jugend und Keuschheit weiß, ohne Makel; wenn sie danach von der Lust unterworfen sind, werden sie dunkelrot durch das Feuer ihres Wohllebens, dann schwarz und düster durch die Sünde, wie die Maulbeere, die – wenn du sie berührst – deine Hände schwarz macht. Ebenso, wer mit solchen Sündern verkehrt, der kann nicht anders, als dass er irgendeinen

<sup>62</sup> Siehe beispielsweise Schmitt-von Mühlenfels 1972 und (katalogartig) Hüls 2005.

<sup>63</sup> Vgl. zum Folgenden Hexter 2008, Schmitzer 2016.

<sup>64</sup> Guthmüller 1997, 53–58.

<sup>65</sup> Vgl. Serv. Aen. Praef. (*continens vera cum fictis*).

Urgrund der Sünde erwirbt und oftmals durch die fleischliche Liebe den Tod, so wie es auch Pyramus und Thisbe geschah.

Diese Auffassung gelangte auch in das Deutschland der Reformationszeit. Georg Sabinus (1508–1560), der Gründungsrektor der Universität Königsberg, fasst die Sage auf als ein *exemplum ... quale vitae sortiantur, nempe tristem et infoelicem, qui illicitos suos amores caritati parentum anteferunt* („ein Beispiel, was für ein Leben die wählen, nämlich ein trauriges und unglückliches, die ihre unerlaubten Liebschaften der Zuneigung ihrer Eltern vorziehen“).<sup>66</sup> Ähnlich urteilt die deutschsprachige Ausgabe (1564) des Augsburger Meistersingers Johann Jacob Spreng (1524–1601).<sup>67</sup> Auf eine Inhaltsangabe und eine Versparaphrase folgt jeweils am Ende eine Auslegung, die in unserem Fall folgendermaßen lautet:

Die ungebeuerlich liebe schon /  
Empfaht zu letzt ein boesen lohn /  
Bringt mit sich schaden / spot und schand /  
Zu loben ist der Ehelichstand /  
Den jren Kinden zu den tagen /  
Die Eltern nit sollen abschlagen /  
Sonst mehr ubels darauß entstat /  
Und mercklicher grosser unraht /  
Gott den Ehestand eyngesetzt /  
Der Sathan die Ordnung verletzt.

Diese Ausgaben sind wie viele andere der Frühen Neuzeit mit Illustrationen versehen, unter denen sich vor allem diejenigen des Nürnberger Kupferstechers Virgil Solis großer Verbreitung erfreuen. Doch tragen diese Bilder über das eigentlich Dargestellte hinaus keine inhaltliche Akzentuierung, sondern erhalten sie durch den umgebenden Text, nicht aus sich selbst heraus.<sup>68</sup>

Die Fokussierung auf die Verblendung der beiden Hauptfiguren, insbesondere des Pyramus, der seine Verspätung und sein Versagen durch demonstrativ heroische Gesten kompensieren möchte, enthält auch die Keimzelle der komischen Deutung, wie sie seit Shakespeare tragend wurde. Das Publikum bzw. die Leser sehen zu, wie er ins Unglück läuft als verblendeter Narr. Ovids lateinisches Original macht das durch implizite Wortspiel *morus*/Maulbeere – *μῶρος*/Narr auch auf der etymologischen Ebene deutlich.<sup>69</sup>

**Zu 2.** Die mittelalterliche Bildtradition beginnt mit der Beschreibung des Schlafgemachs der Gräfin Adela durch Baldricus (Baudri) von Bour-

<sup>66</sup> Vgl. Schmitzer 2016, 121–122.

<sup>67</sup> Vgl. Schmitzer 2016, 137–140.

<sup>68</sup> Vgl. Huber-Rebenich 2003.

<sup>69</sup> Schmitzer 1992, 534; vgl. auch Delcorno 2009, 75.

geuil (um 1100).<sup>70</sup> Unter den dort dargestellten, den Metamorphosen entnommenen mythologischen Szenen finden sich auch Pyramus und Thisbe (carm. 134, 191–192):

*Pyramus et Thisbe gladio moriuntur eodem;  
ex ipsis autem fabula picta manet.*

Pyramus und Thisbe sterben durch dasselbe Schwert. Von ihnen bleibt aber eine gemalte Sage.

Mit dieser (fiktiven oder auf Realität beruhenden) Ekphrasis sind Ovids Personen in ein höfisches Ambiente überführt. Zahlreiche Miniaturen und andere Darstellungen führen das bildlich fort, es gibt poetische und romanhafte Umdichtungen,<sup>71</sup> wie es dem Zeitgeist vor allem in Frankreich gefiel.<sup>72</sup> Aber auch im Tristan Gottfrieds von Straßburg ist ein Leich „de la courtoise Tisbe“ (3616) genannt. In diesen Texten (und Bildern) geht es nicht um Wertungen, sondern um den darstellerischen Reiz einer tragisch verlaufenen Liebesgeschichte zweier anfänglich vielversprechender junger Leute. Diese Vorliebe passt besonders gut in die Wertschätzung Ovids im Hochmittelalter.

**Zu 3.** Von dort ist es nicht weit zu einer nicht nur impliziten, sondern ausdrücklich positiven Auffassung, in der Pyramus und Thisbe als Verkörperung der unverbrüchlichen Treue und damit einer eminenten mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Tugend gesehen wurden. So hebt Christine de Pizan im „Buch von der Stadt der Frauen“ (1405)<sup>73</sup> die beiden Liebenden wegen der bedingungslosen Zuneigung zueinander heraus (Buch 2, Kap. 57). Und parallel wie vergleichbar hat Geoffrey Chaucer (1340/45–1400) im englischen 14. Jahrhundert Pyramus und Thisbe kanonisiert und geradezu unter die christlichen Heiligen und Märtyrer<sup>74</sup> erhoben (The Legend of Good Women [ca. 1385]: The Legend of Thisbe – Anfang und Schluss):<sup>75</sup>

<sup>70</sup> Vgl. Ott 2001, bes. 109; Ratkowitsch 1991. Siehe auch Tilliette 1994, 73–100.

<sup>71</sup> Vgl. z. B. Uebach 1975; vgl. Guthmüller 1986 über volkssprachliche italienische Umdichtungen, die bisweilen den Umfang des Originals bei weitem übertrafen, im höfischen Milieu (50) und von Bänkelsängern (80).

<sup>72</sup> Vgl. zu Pyramus und Thisbe im französischen Roman des Mittelalters Jones 1972, 3–10; Gaggero 2007. – In einer verlorenen Handschrift der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (113) aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts sind Aeneas Silvius Piccolomini, *Historia de duobus amantibus Euryalo et Lucretia* und Ovids Erzählung von Pyramus und Thisbe gemeinsam enthalten (<http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/obj31275380>).

<sup>73</sup> Vgl. Lucken 2010.

<sup>74</sup> Vgl. Schmitt-von Mühlenfels 1972, 88–89; vgl. McKinley 2011, 207–215.

<sup>75</sup> Vgl. Conklin Akbari 2016.

## II. The Legend of Thisbe of Babylon

Incipit Legenda Tesbe Babilonie, martiris.

...

And thus ar Thisbe and Piramus ago.

Of trewe men I finde but fewe mo

In alle my bokes, save this Piramus,

And therfor have I spoken of him thus.

Explicit Legenda Tisbe.

Es beginnt die Legende der Thisbe von Babylon, der Märtyrerin ... Und so sind Thisbe und Pyramus nun fort. An treuen Menschen finde ich nur wenig mehr. In allen meinen Büchern (?) bewahre ich diesen Pyramus und deshalb habe ich so von ihm gesprochen Es endet die Legende von Thisbe.

**Zu 4.** Hat also Chaucer Thisbe als Märtyrerin bezeichnet, wenn auch eher in einer säkularisierten Form, so gibt es die christliche Inanspruchnahme in für mittelalterliches Denken konsequenter Weise schon seit dem frühen Hochmittelalter.

Das früheste erhaltene christliche Bildprogramm, das sich aus paganen Elementen zusammensetzt, findet sich im Münster von Basel an einem Kapitell, das dadurch den calvinistischen Bildersturm überstanden hat (Abb. 7 und 8).<sup>76</sup>



Abbildung 7

<sup>76</sup> Vgl. die anonyme Abhandlung: Romanische Skulpturen 1896.



Abbildung 8

Auf diesem Relieffyklus von 1180/1200 finden sich christlich-alttestamentarisch und pagane Mythen in bemerkenswerter Zusammenstellung: 1. Sündenfall und Greifenfahrt Alexanders des Großen,<sup>77</sup> 2. Dietrich von Bern und der Heilige Sintram, 3. Pyramus und Thisbe, 4. Abraham opfert Isaak, Bedrohung durch das Böse, Abraham mit den Seligen im Schoß. Die Sage von Pyramus und Thisbe bekommt darunter eine besondere Bedeutung, da sie als einzige an allen vier Seiten eines Kapitells dargestellt ist und damit den größten Raum erhält. Wie wichtig gerade die Ovidadaption auch für das lokale Bewusstsein war, zeigt ein bezeichnender Brauch: Wollte man überprüfen, ob Gesellen auf ihrer Wanderschaft auch tatsächlich in Basel gewesen waren, so mussten sie den genauen Ort dieses Reliefs benennen können.

Durch die dargestellten vier Phasen ist die Baseler Darstellung vielfältiger als in den meisten anderen Fällen, in denen der Stoff zum Gegenstand der bildlichen Repräsentation wird. Dennoch ist das zentrale ikonographische Kennzeichen so gut wie aller Bilder von Pyramus und Thisbe, nämlich der Selbstmord der Thisbe im Angesicht des toten Pyramus, oft auch weiter angereichert durch die Löwin und den Brunnen im Hintergrund sowie den (gefärbten) Maulbeerbaum.

<sup>77</sup> Vgl. Cölln 2000, 176.

In der textlichen Überlieferung enthält schon die hochmittelalterliche Sammlung der *Gesta Romanorum* eine christliche Deutung.<sup>78</sup> Die wohl bekannteste einschlägige Auslegung<sup>79</sup> ist der französische *Ovide moralisé*,<sup>80</sup> der im lateinischen *Ovidius moralizatus* des Pierre Bersuire bzw. Petrus Berchorius (ca. 1317 bis 1328)<sup>81</sup> fortentwickelt ist. Vergleichbar dem Tenor der *Gesta Romanorum*, aber wesentlich ausführlicher kann man bei Bersuire lesen:<sup>82</sup>

*Ista historia potest allegari de passione & incarnatione christi. Pyramus est dei filius. Tysbe vero anima humana quae se principio multum dilexerunt et per caritatem & amorem coniungi inuicem decreverunt: sed quia dato quod essent vicini & quasi consimiles: eo quod ad imaginem dei factus est homo: quidam tamen paries id est peccatum adae: coniunctionem impediabat & ipsos abinuicem disiungebat. Ipsi autem per prophetas colloquentes condixerant per beatam incarnationem insimul coninvenire: & sub mori arbore id est sub cruce ad fontem baptismi & gratiae inuicem consentire. Sic igitur factum est quod ista puella anima propter leenam id est diabolium fontem gratiae adire non potuit sed adventum amici sui pyrami id est dei sub silentio expectavit [...]. Iste igitur iuxta conditum finaliter ad nos venit & sub arbore crucis amore tysbes id est animae morti se exposuit itaque arborem ipsam videlicet crucem proprio sanguine cruentavit & colorem ipsius denigrauit. Et ideo tysbe id est fidelis anima debet per compassionem eius de passionis gladio se transfigere & eandem poenam mentaliter sustinere ...*

Diese Geschichte kann man an die Passion und Menschwerdung Christi anschließen. Pyramus ist der Sohn Gottes, Thisbe aber die menschliche Seele, die sich am Anfang sehr liebten und durch Zuneigung und Liebe sich miteinander zu verbinden beschlossen. Aber aufgrund der Tatsache, dass sie benachbart waren und gleichsam einander ähnlich, weil ja der Mensch als Gottes Ebenbild geschaffen ist, verhinderte dennoch eine bestimmte Wand, das heißt die Sünde Adams, die Verbindung und trennte sie voneinander. Sie selbst aber unterhielten sich durch die Propheten und hatten verabredet,

<sup>78</sup> Kap. 231: Der Schluss lautet: „Iste juvenis est dei filius qui videns genus humanum sanguinolentum et maculatum a leone i. e. dyabolo, qui hominem tenebat more i. e. potestate. Unde pars de ore leonis etc. Hic filius dei compatiens homini veniens in mundum fecit se necari, ut postea quelibet fidelis anima se mortificat jejuniis et bonis operibus ipsum diligendo.“ – „Dieser Jüngling ist der Sohn Gottes, der sah, dass das Menschengeschlecht blutbesudelt war und befleckt vom Löwen, d. h. vom Teufel, der den Menschen durch die Maulbeere [evtl. eine Verwechslung von *mora* mit *mos*, wobei die morphologie durch die Semantik korrigiert wird], d. h. seine Macht, besaß. Daher rührt der Abschnitt „aus dem Maule des Löwen etc.“ [scil.: befreie die Seelen der Gläubigen, Herr]. Dieser Sohn Gottes erbarmte sich des Menschen, kam in die Welt und ließ sich töten, damit später jede gläubige Seele sich abtöte durch Fasten und gute Werke, indem sie ihn selbst liebt.“

<sup>79</sup> Vgl. Gauly 2008, bes. 152–156.

<sup>80</sup> Vgl. Jung 1993; Jung 1994; Pairet 2011.

<sup>81</sup> Vgl. Guthmüller 1986, 22–33; Schmitzer 2016, 119.

<sup>82</sup> Zur Bedeutung dieser Auslegung in Predigten des Mittelalters siehe Wenzel 2011, in Predigten des 15. Jahrhunderts, Delcorno 2016.

durch die selige Fleischwerden miteinander zusammen zu kommen und unter dem Baum der Maulbeere, das heißt unter dem Kreuz, zur Quelle der Taufe und der Gnade miteinander übereinzukommen. So ist es also geschehen, dass diese Mädchen-Seele wegen einer Löwin, das heißt wegen des Teufels, die Quelle der Gnade nicht erreichen konnte, sondern die Ankunft ihres Freundes Pyramus, das heißt Gottes, schweigend erwartete. [...] Dieser also kam gemäß dem Vereinbarten endlich zu uns und setzte sich unter dem Baum des Kreuzes durch die Liebe zu Thisbe, das heißt zur Seele, dem Tod aus und befleckte freilich den Baum selbst, also das Kreuz, mit seinem eigenen Blut und machte dessen Farbe schwarz. Und deshalb muss Thisbe, das heißt die gläubige Seele, durch ihr Mitleiden in ihrem Leiden sich mit dem Schwert durchbohren und dieselbe Strafe in ihrem Sinn erleiden ...



Abbildung 9

die christliche Deutung so gut wie untrennbarer Teil der Bildtradition dieser ovidischen Sage geworden.<sup>84</sup> So ist es erklärbar, dass Filarete, der vor der Mitte des 15. Jahrhunderts das Bronzeportal für Alt-St. Peter in Rom (Abb. 9) schuf (das so bedeutsam erschien, dass es in den neuen Baukomplex der Peterskirche übertragen wurde), darin auch die Sage von Pyramus und Thisbe nebst anderen den Metamorphosen entnommenen Sagen integrierte, deren Angemessenheit für einen solchen Kontext eben durch den impliziten Bezug auf solche christlich-allegorischen Lesarten gegeben ist.<sup>85</sup>

Wer also im Mittelalter und bis weit in die Frühe Neuzeit hinein Ovid las, las nicht den purgierten Text nach Art von Anderson oder Tarrant,

<sup>83</sup> Siehe Guthmüller 1986, 28–29.

<sup>84</sup> Vgl. Schmitzer 2016, bes. 121–124.

<sup>85</sup> Vgl. Blänsdorf 1991. Überblick über die dort verwendeten christlichen und mythologischen Themen bei Roeder 1947.

Die Auslegung Bersuires zielt auf eine unmittelbare Nutzenanwendung für Kleriker, namentlich in der Predigt, wofür sich tatsächlich Belege in vierstelliger Zahl aus unterschiedlichen Regionen Europas erhalten haben. So ist auch die immer wiederkehrende ausdrückliche Anweisung (*vel dic*) zu verstehen,<sup>83</sup> sie lässt sich als Auslegung an eine entsprechende Passage aus den Evangelien anfügen (*allegari*). Doch die Auslegungen haben es darüber hinaus vermocht, als universale christliche Erklärungen isoliert Karriere zu machen. Und so ist

sondern las einen unveränderten und gedeuteten Ovid.<sup>86</sup> Diese Deutungen geben dem jeweiligen Leser klare Verständnislينien an die Hand und überlassen die Auslegung nicht dem individuellen Zugriff. Das änderte sich in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zur Zeit des Humanismus. Für die Metamorphosen wird ab dem frühen 16. Jahrhundert der Kommentar des Raphael Regius<sup>87</sup> (erstmalig Venedig 1518) autoritativ bestimmend, der in den nächsten Jahrzehnten eine Gesamtauflage von schier unglaublichen 50000 Exemplaren erreichte. Er ist von geradezu einschüchternder Sachlichkeit ohne allegorische Ausgriffe, liefert eine Inhaltzusammenfassung und zahlreiche Wort- und Realienerläuterungen. An die Stelle der ausufernden hermeneutischen Phantasie setzt er eine streng textbezogene Nüchternheit und verweigert sich Spekulationen:

*Sane Pyramus non solum est viri proprium, sed etiam fluvii nomen, qui per angustias Tauri montis in Cilicia defertur. Tisbe quoque et mulieris et urbis nomen. Unde Tisbeus declinatur.*

Freilich ist Pyramus nicht nur der Eigenname eines Mannes, sondern auch der Name eines Flusses, der sich durch die Schluchten des Taurusgebirges in Kilikien zieht. Tisbe ist zugleich der Name einer Frau und einer Stadt. Daher kommt die Flexionsform Tisbeus.

Eine ganze Weile führten Regius und Berchorius auch in den Drucken eine Parallelexistenz. Außerhalb der hochgelehrten Welt sind Rückgriffe auf den originalen Wortlaut Ovids anstelle der etablierten Tradition sogar noch lange signifikante Einzelfälle.<sup>88</sup> Vielmehr bekamen gerade (aber nicht nur) die volkssprachlichen Auseinandersetzungen mit Ovid als solche Implantate übertragener Bedeutung zum Zug und setzen sich die Gedanken und die Wahrnehmungsmuster früherer Epochen bis in die Zeit des gelehrten Humanismus fort.<sup>89</sup>

Die Metamorphosen bilden ein unerschöpfliches Reservoir, aus dem der Mythos entweder nacherzählt, neu geschöpft oder neu zusammengestellt werden kann. Die divergierenden Lesarten haben ihren Ursprung letztlich bei Ovid selbst. Denn der Dichter legt durch seine Erzählung verschiedene Fahrten, denen die Deutungen folgen können, ohne sich aber für eine einzige zu entscheiden.<sup>90</sup>

<sup>86</sup> Vgl. zu den druckbegleitenden Illustrationen, die solche Interpretationen transportierten, Díez-Platas 2015 und Huber-Rebenich / Lütkemeyer / Walter 2014.

<sup>87</sup> Vgl. Guthmüller 1997, 57–60; Schmitzer 2016, 119–121.

<sup>88</sup> Siehe Wyss 1990 und Schmitzer 1989 (zu Pieter Bruegel, Landschaft mit Ikarussturz); Bättschmann 1995 und vgl. Schmitzer 1992, 539–544 (zu Nicolas Poussin, Landschaft mit Pyramus und Tisbe).

<sup>89</sup> Vgl. Glendinning 1986.

<sup>90</sup> Das ist zwar ein für Ovid durchaus typisches, aber keineswegs zwangsläufiges Verfahren. So stellt der epische Metamorphosenerzähler am Anfang der Actaeon-Sage

Mit der Frage nach den Deutungsoptionen der Sage kommen wir zurück zum Fresko in Cividale, unserem Reagenzglas, in dem das Rezeptionspotential eingefangen ist und sich in der erzählerischen *enargeia*<sup>91</sup> die visuelle Nutzbarkeit zeigt.<sup>92</sup> Eine lokale Publikation<sup>93</sup> neueren Datums bringt das Interesse am Bildmotiv zusammen mit der Geschichte Cividales, des antiken Forum Iulium, so dass über eine etymologische Brücke das Julia-Thema ins Spiel käme. Diese Transformation der antiken Erzählung erklärt zwar eventuell die örtliche Attraktivität des Sujets, aber noch nicht, warum nicht *Romeo e Giulietta* (also *Iulia*), sondern *Pyramus et Thisbe* abgebildet sind. Hercules verkörpert schon seit der Spätantike christliche Tugenden. Auch die Zusammenstellung mit Venus und den drei Grazien verdankt sich solch gedeuteter Mythologie. Im positiven Sinn<sup>94</sup> stehen sie für die Gnade Gottes und ergänzen damit die Jungfrau Maria.

---

etwa fest, dass den Actaeon bei seinem Aufeinandertreffen mit der nackten Diana keine Schuld getroffen habe, dass es statt der sagentraditionellen *culpa* vielmehr ein *error* gewesen sei, der Actaeon ins Verderben stürzte (met. 3,141–142).

<sup>91</sup> Otto 2009.

<sup>92</sup> Ovids erzählte Bilder sind auch keine Ekphraseis realer oder fiktiver Werke (ähnlich auch Dinter 2013, bes. 130–131. Vgl. dazu grundsätzlich Fowler 2000b). Das heißt nicht, dass Ovid nicht vielleicht solche Werke kennt – so wie offenbar der bogenspannende Amor des Lysipp für die Einleitungsszene der *Amores* Pate gestanden hat (vgl. Schmitzer 2011, 28), aber er transponiert sie nicht einfach in den Text, sondern gestaltet sie neu und integriert sie in den erzählerischen Ablauf seines Epos. Auch bei Pyramus und Thisbe geht es um vielfache, vor allem visuelle *errores*, auch bei ihnen spielt das Sehen, das Identifizieren von Zeichen und deren Deutung eine wichtige Rolle – die optische Dimension, die mit gesteigerter Bildhaftigkeit der Erzählung einhergeht. Das macht Ovids Erzählung zu einem geeigneten Ausgangspunkt für den Paragone der Künste in der Renaissance und zur impliziten Diskussion über das Verhältnis von *pictura* und *poesis*.

<sup>93</sup> Il Messaggero Veneto, 21.8.2010 (Carlo Rinaldin, Giulietta e Romeo / 2) ([http://ricerca.gelocal.it/messaggeroveneto/archivio/messaggeroveneto/2010/08/21/UD\\_17-LET1.html](http://ricerca.gelocal.it/messaggeroveneto/archivio/messaggeroveneto/2010/08/21/UD_17-LET1.html)).

<sup>94</sup> Die kontroversen Auffassungen bietet erneut die Synopse des Ovidius moralizatus (*De Venere et eius figura*): *vel dic quod tres domicellae quae veneri assistunt tria peccata significant quae rerum prosperitatem seu voluptatem frequentant scilicet auariciam, luxuriam et superbiam [...] Vel dic quod istae tres puellae sunt tres virtutes theologicae: scilicet fides: spes: caritas [...]. Vel dic secundum fulgentium quod per istas tres puellas intelliguntur gratiae et beneficia et gloria quarum una avertit faciem suam a nobis: sed duae convertunt faciem suam ad nos ad denotandum quod beneficium vel gratia quae simplex datur duplex restitui promeretur, vel quia beneficium et gratia bene vertunt faciem suam ad nos in praesenti: sed gloria solum in futuro* – „Oder sage, dass die drei Hausgenossinnen, die Venus zur Seite stehen, die drei Sünden bezeichnen, die häufig den materiellen Wohlstand und das Vergnügen begleiten, nämlich Habgier, Wohlleben und Hochmut [...] Oder sage, dass diese drei Mädchen die drei göttlichen Tugenden sind, nämlich Glaube, Hoffnung, Liebe [...] Oder sage nach Fulgentius, dass man durch diese drei Mädchen die Gnade, die Wohltaten und den Ruhm erkennt, von

Thisbe kann nicht nur im Ovidius moralizatus in einem Atemzug mit Maria, Pyramus mit Christus genannt werden. Sie stehen – auch in der Bildanordnung – auf einer Ebene mit Hercules, der die Menschheit von den Bedrohungen (verkörpert durch Antaeus<sup>95</sup>) erlöst. Unter solchen Vorzeichen kann auch ein gedeihliches Handelsleben florieren, wie die unterste Bildebene zeigt. Diese Ausrichtung ist womöglich auch der Grund dafür, dass Marco Belli von der kanonischen Bildererzählung abweicht (Abb. 4): Er stellt nicht den Selbstmord der Thisbe dar, der unter christlichen Auspizien ohnehin problematisch ist, sondern den Moment, in dem sich Thisbe über den toten Pyramus beugt, unmittelbar bevor sie das Schwert des Pyramus ergreift, aber offenbar schon verzweifelt über dessen Tod.<sup>96</sup> Und der Pyramus, den sie dabei erkannte, ist abgeleitet vom leidenden Christus – ein singuläres Faktum in der Geschichte von Pyramus' Ikonographie.<sup>97</sup>

Während die antiken Mythologeme Hercules und Venus für sich genommen positive Assoziationen tragen und sich für die Dekoration eines solchen Hauses eignen, erhalten Pyramus und Thisbe erst durch den Kontext, in den sie gestellt werden, ihre (Be)Deutung: Sie gehören weder in einen durch die traditionelle Erzählung definierten kanonischen Katalog der Tugenden noch der Laster oder des Versagens, da sie offenbar erst in den Metamorphosen literarisch das Licht der Welt erblicken. Und weil sich der epische Erzähler nicht eindeutig positioniert, ist durch die polyphone Gestaltung der Sage der Rezipient aufgefordert, die offen gelasse-

---

denen eine ihr Antlitz von uns abwendet. Aber zwei wenden ihr Antlitz uns zu, um zu bedeuten, dass Wohltaten und Gnade, die einzeln gegeben werden, doppelt zurückgegeben zu werden verdient, oder weil Wohltat und Gnade wohl ihr Antlitz uns in der Gegenwart zuwenden, aber der Ruhm nur in der Zukunft.“

<sup>95</sup> Vgl. Olszewski 2001.

<sup>96</sup> Mir ist keine Marco Bello vorausgehende, vergleichbare Realisierung dieses Augenblicks bekannt (vgl. auch Huber-Rebenich / Lütkemeyer / Walter 2014, B 132–138, bes. B 137, was aber später zu datieren ist und aus der Ovid-Ausgabe Venedig 1553 stammt). Mehr als ein Jahrhundert später wird Nicolas Poussin noch einen Schritt im Geschehen zurückgehen und die heraneilende Thisbe darstellen. – Bei Hüls 2005, 47 ist eine Darstellung aus einer Boccaccio-Ausgabe von 1539 wiedergegeben, die vergleichbar, aber eben später ist. Ebenfalls den Moment *vor* dem Entschluss zum Selbstmord fängt die Illustration in der Metamorphosenausgabe des Ludovico Dolce (1563) ein (Hüls 2005, 52). In einer Miniatur des 15. Jahrhunderts beobachtet die hinter einem Busch versteckte Thisbe den Selbstmord des Pyramus am Brunnen (<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libri-iv/piramo-e-tisbe/immagini/19-piramos-e-tisbe/>).

<sup>97</sup> Da es offenbar auch dafür kein darstellerisches Vorbild gibt, erscheint der unmittelbare Einfluss christlich allegorisierender Vorstellungen noch stärker erwägenswert. Thisbe trägt ein Kleid in der gleichen roten Farbe wie Maria, eventuell eine weitere Verbindung.

ne Bewertung aus eigener Perspektive und durch eigene Interpretation für die jeweiligen Zwecke passend aufzufüllen.<sup>98</sup>

\*

Dass Pyramus und Thisbe mit Hercules<sup>99</sup> – flankiert und damit vertieft von weiteren Ovid-Reminiszenzen, die hier nichts zur Sache tun – verbunden sind, findet sich m. W.<sup>100</sup> vor dem Bild am Palazzo in Cividale nur in einem einzigen Text, bei Giovanni Boccaccio, in dessen populärem volkssprachlichen Ritterepos „Teseida“ (um 1340)<sup>101</sup> (Buch 7,62):

Videvi istorie per tutto dipinte,  
 intra le quai, con più alto lavoro,  
 della sposa di Nin vide distinte  
 l'opere tutte; e vide a piè del moro  
 Piramo e Tisbe, e già le gelse tinte;  
 e il grande Ercul vide tra costoro  
 in grembo a Iole, e Biblis dolorosa  
 andar pregando Cauno pietosa.

Ich habe Sagen gesehen, die allesamt gemalt waren, unter diesen, mit der höchsten Mühe, habe ich von der Gattin des Ninus alle die hervorragenden Werke gesehen. Und ich sah am Fuß der Maulbeere Pyramus und Thisbe und die schon gefärbten Früchte, und den großen Hercules sah ich unter ihnen im Schoß der Iole, und die schmerzreiche Byblis, die sich aufmachte, um den verehrten Caunus zu werben.

Damit wird die Hausfassade in Cividale nun endgültig zum Musterfall der Rezeption und Transformation der Antike. Das Bildprogramm greift Ovids Metamorphosen in spezifischer, für die Zwecke bürgerlicher Selbstdarstellung akzentuierter Weise auf und aktiviert das enargetische Potential des Textes. Dabei greift der Maler oder sein Auftraggeber aber nicht auf Ovid selbst zurück, sondern bezieht sich auf die Vermittlungsstufen, die ganz selbstverständlich ihre eigene Antike konstituieren und durch ihr Prestige auch für die Popularität des antiken Basistextes sorgen. Die Tugenden der Antike – Treue (Pyramus und Thisbe), Kraft und Hilfe (Hercules)

<sup>98</sup> Diese Offenheit für eigene, aufs Existentielle zielende Aneignung zeigt sich letztlich, wenn auch deutlich wenig systematisch selbst in aktuellen Unterrichtsprojekten, wie den von Hoffmann 2017 beschriebenen.

<sup>99</sup> Zu Hercules als dem Gott der römischen Kaufleute siehe Wissowa 1902, 225–226.

<sup>100</sup> Zu den mythologischen Bildern des Hans Baldung gen. Grien gehören neben einer Darstellung von Pyramus und Thisbe (1530/31, Berlin, Gemäldegalerie) auch ein Gemälde mit Hercules und Antaeus, das aber zu einem Zyklus mit weiteren antiken Themen, darunter auch aus der römischen Geschichte entnommenen, gehört, also nicht im engeren Sinne vergleichbar ist (Anna Cola, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/piramo-e-tisbe/immagini/43-piramo-e-tisbe/>).

<sup>101</sup> Kirkham 2007.

sowie Anmut und Vorsorge für die Zukunft (Venus und die Grazien) – werden so christlich nutzbare Tugenden, die dem Beobachter Hieronymus und der Maria mit dem Jesuskind gefallen können, vor allem aber den Kaufleuten Gewinn und gutes Auskommen versprechen.

Das ist einer der verschlungenen Pfade, die Ovids *fabula non vulgaris* über die Jahrhunderte hinweg in die bildliche und textliche Vorstellungswelt Europas genommen haben und so untrennbarer Teil der kulturellen DNA Europas geworden sind.

### Abbildungsnachweis

Die Abbildungen 1 bis 8 stammen vom Verfasser, Abb. 9: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/piramo-e-tisbe/immagini/20-piramo-e-tisbe/>

### Literatur

- Bernard Andreae, „Am Birnbaum“. Gärten und Parks im antiken Rom, Mainz 1996.
- Ulrike Auhagen, Rhetoric and Ovid, in: William Dominik (Hrsg.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden u. a. 2007, 413–424.
- Oskar Bätschmann, Nicolas Poussin: Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesglück und die Grenzen der Malerei, Frankfurt am Main 1995.
- Ida Baldassarre, Piramo e Thisbe. Dal mito all'immagine, in: *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat. Table ronde de Rome (10–11 mai 1979)*, Rome 1981, 337–351.
- Ovidio, *Metamorfosi*, Volume II: libri III–IV, a cura di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, Milano 2007.
- Paul Barolsky, *Ovid and the Metamorphoses of Modern Art from Botticelli to Picasso*, New Haven / London 2014.
- Jürgen Blänsdorf, Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Roma, in: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hrsgg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit; der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1991, 12–35.
- Hartmut Böhme et al., *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München 2011.
- Ovid, *Metamorphosen*. Kommentar von Franz Bömer. Buch I–III, Heidelberg 1969; Buch IV–V, Heidelberg 1976.
- Franz Bömer, *Der Klassiker Ovid*. Bemerkungen zu CE 1109, *AAntHung* 30 (1982–1984) 275–281.
- Franz Bömer, *Der Erzähler Ovid*, *Gymnasium* 107 (2000) 1–23.
- Barbara Weiden Boyd, Repeat after Me. The Loves of Venus and Mars in *Ars amatoria* 2 and *Metamorphoses* 4, in: Fulkerson / Stiver 2016, 47–68.
- Maria Chiara Cadore, Cividale del Friuli. Palazzo Levrini Stringher, in: *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1982–1985)*, Trieste 1986, 26–28.
- Maria Chiara Cadore, *Gli affreschi esterni di Palazzo Stringher-Levrini in Cividale*, *Quaderni Cividalesi* 12/2 (1985) 7–17.

- James G. Clark, Frank T. Coulson, Kathryn L. McKinley (Hrsgg.), *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge 2011.
- Jan Cölln, Arbeit an Alexander. Lambrecht, seine Fortsetzungen und die handschriftliche Überlieferung, in: Jan Cölln, Susanne Friede, Hartmut Wulfram (Hrsgg.), *Alexanderdichtungen im Mittelalter. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen*, Göttingen 2000, 162–207.
- Suzanne Conklin Akbari, *Ovid and Ovidianism*, in: Rita Copeland (Hrsg.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature: Volume 1: 800–1558*, Oxford 2016, 187–204.
- Frank T. Coulson, *Ovid's Metamorphoses in the school tradition of France, 1180–1400. Texts, manuscript tradition, manuscript settings*, in: Clark / Coulson / McKinley 2011, 48–82.
- Frank T. Coulson, *The Vulgate Commentary on Ovid's Metamorphoses Book I*, Kalamazoo 2015.
- Pietro Delcorno, La parabola di Piramo e Tisbe. L'allegoria della fabula ovidiana in una predica di Johann Meder (1494), *Schede umanistiche* 23 (2009) 67–106.
- Pietro Delcorno, „Christ and the soul are like Pyramus and Thisbe“. An Ovidian Story in Fifteenth-Century Sermons, *Medieval Sermon Studies* 60 (2016) 37–61.
- Fátima Díez-Platas, Et per omnia saecula imagine vivam. The Completion of a Figurative Corpus for Ovid's Metamorphoses in Fifteenth and Sixteenth Century Book Illustrations, in: Mack / North 2015, 115–135.
- Martin Dinter, Intermediality in Latin Epic – en video quae audita, in: Lovatt / Vout 2013, 122–138.
- Jas Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton 2007.
- Manfred Erren, Die Metamorphose des Maulbeerbaums. Ein Mimus bei Ovid, *AU* 22/4 (1979) 87–91.
- Petra Fleischmann, Ulrich Schmitzer, *iunctae solacia mortis und una in urna* (Ov. met. 5,73 und 11,706), aufgrund der Vorarbeiten von Franz Bömer, *Gymnasium* 116 (2006) 529–545.
- Don Fowler, *Pyramus, Thisbe, King Kong. Ovid and the Presence of Poetry*, in: Fowler 2000a, 156–167.
- Don Fowler, *Narrate and Describe. The Problem of Ekphrasis*, in: Fowler 2000b, 64–85.
- Don Fowler, *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford 2000.
- Luba Freedman, Gerlinde Huber-Rebenich (Hrsgg.), *Wege zum Mythos*, Berlin 2001.
- Laurel Fulkerson, Tim Stiver (Hrsgg.), *Repeat Performances. Ovidian Repetition and the Metamorphoses*, Madison 2016.
- Massimiliano Gaggero, Il Piramus et Tisbé e la tradizione mediolatina di Ovidio: primi sondaggi, in: Anatole Pierre Fuksas (Hrsg.), *Parole e temi del romanzo medievale*, Roma 2007, 247–279.
- Pierluigi Leone Gatti, *Ovid in Antike und Mittelalter. Geschichte der philologischen Rezeption*, Stuttgart 2014.
- Bardo Maria Gauly, *Ovid, Boccaccio und die ‚Metamorphosen‘-Rezeption in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, in: Dorothea Klein, Lutz Käppel (Hrsgg.), *Das diskursive Erbe Europas: Antike und Antikerezeption*, Frankfurt am Main 2008, 139–158.
- Ulrich Gebhardt, *Sermo Iuris. Rechtssprache und Recht in der augusteischen Dichtung*, Leiden 2009.
- Robert Glendinning, *Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom*, *Speculum* 61 (1986) 51–78.

- Bodo Guthmüller, Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance, Weinheim 1986.
- Bodo Guthmüller, Formen des Mythenverständnisses um 1500, in: Horn / Walter 1997, 37–62.
- Elke Hartmann, Frauen in der Antike. Weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora, München 2007.
- Petra Haß, Der *locus amoenus* in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs, Bamberg 1998.
- Justin Haynes, Citations of Ovid in Virgil's Ancient Commentators, in: Christina S. Kraus, Christopher Stray (Hrsgg.), Classical Commentaries: Explorations in a Scholarly Genre, Oxford 2015, 216–232.
- Victor Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie das übrige Europa, Berlin 1911.
- Johannes Helmuth, Eva Marlene Hansteiner, Ulf Jensen (Hrsgg.), Antike als Transformation. Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels, Berlin 2017.
- Ralph Hexter, Ovid in translation in Medieval Europe, in: Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner (Hrsgg.), Übersetzung, Translation, Traduction, Berlin 2008, 1311–1328.
- Friedrich Hild, Bardo Maria Gauly, in: Der Neue Pauly 10 (2001) s.v. Pyramos, 623–624.
- Jürgen Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis, Wiesbaden 2007.
- Jürgen Hodske, Häuser und Mythenbilder in Pompeji als Spiegel der Gesellschaft, Babesch 85, 2010, 179–192.
- Elias Hoffmann, Ovids Pyramus und Thisbe im 21. Jahrhundert?, AU 40/3 (2017) 33–39.
- Niklas Holzberg, Ovids ‚Babyloniaka‘ (Met. 4,55–166), WSt 101 (1988) 265–277.
- Hans Jürgen Horn, Hermann Walter (Hrsgg.), Die Allegorese des antiken Mythos, Wiesbaden 1997.
- Gerlinde Huber-Rebenich, Verwandlungen / Illustrationen von Ovid-Texten, Der Neue Pauly 15 (2003) 1031–1037.
- Gerlinde Huber-Rebenich, Sabine Lütkemeyer, Hermann Walter, Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die Textbegleitende Druckgraphik. Bd. I.1: Narrative Darstellungen, 2 Teile, Berlin 2014.
- Rudolf Hüls, Pyramus und Thisbe. Inszenierungen einer ‚verschleierte‘ Gefahr, Heidelberg 2005.
- Rosemarie Jones, The Theme of Love in the Romans D'Antiquité, London 1972.
- Marc-René Jung, Lexikon des Mittelalters 6 (1993) 1595–1596 s.v. Ovid (B. Volkssprachliche Literaturen I. Französische Literatur).
- Marc-René Jung, Aspects de l'Ovide moralisé, in: Picone / Zimmermann 1994, 149–172.
- Alison Keith, Etymological Wordplay in Ovid's ‚Pyramus and Thisbe‘ (met. 4,55–166), CQ 51 (2001) 309–312.
- Victoria E. Kirkham, Teseida delle Nozze d'Emilia, ca. 1339–1341, in: Encyclopedia of Italian Literary Studies, Bd. 1, London 2007, 260–261.
- Peter E. Knox, Pyramus and Thisbe in Cyprus, HSCPh 92 (1989) 315–328.
- Peter E. Knox, The Literary House of Mr. Octavius Quartio, ICS 40 (2015) 171–184.
- Peter E. Knox, Metamorphoses in a Cold Climate, in: Fulkerson / Stiver 2016, 176–195.
- Rolf Kussl, Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen, Tübingen 1991.
- Katharina Lorenz, Bilder machen Räume: Mythenbilder in pompeianischen Häusern, Berlin 2008.

- Katharina Lorenz, Split-screen visions: Heracles on top of Troy in the Casa di Octavius Quartio in Pompeii, in: Lovatt / Vout 2013, 218–247.
- Valentina Lotoro, La fortuna iconografica delle ‚Metamorfosi‘ di Ovidio. Gli amori, Ariccia 2016.
- Helen Lovatt, Caroline Vout (Hrsgg.), Epic Visions. Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception, Cambridge 2013.
- Christoph Lucken, Thisbé dans la Cité des Dames, Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes 20 (2010) 303–320 (<https://crm.revues.org/12241>).
- R. O. A. M. Lyne, The Latin Love Poets. From Catullus to Horace, Oxford 1996.
- Peter Mack, John North (Hrsgg.), The Afterlife of Ovid, London 2015.
- Kathryn McKinley, Gower and Chaucer. Readings of Ovid in late medieval England, in: Clark / Coulson / McKinley 2011, 197–230.
- Christel Meier, Ovidius Christianus und Antiovidianus. Pagan-christliche Hybridformen der Metamorphosen-Kommentierung im Spätmittelalter, PBB 137 (2015) 461–493.
- Veronika Mertens, Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994.
- Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001.
- Ursula Nilgen, Lexikon des Mittelalters 7 (1995) s. v. Pyramus und Thisbe, 337.
- Edward J. Olszewski, Framing the Moral Lesson in Pollaiuolo's Hercules and Antaeus, in: Freedman / Huber-Rebenich 2001, 71–87.
- Marion Oswald, in: Der Neue Pauly Suppl. 5 (2008) s. v. Pyramus und Thisbe, 641–646.
- Monika Ott, Baudri of Bourgueil, „To Countess Adela“, Journal of Medieval Latin 11 (2001) 60–141.
- Nina Otto, Enargeia. Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung, Stuttgart 2009.
- Ana Pairet, Recasting the Metamorphoses in fourteenth-century France. The challenges of the Ovide moralisé, in: Clark / Coulson / McKinley 2011, 83–107.
- Erwin Panofsky, Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Renaissance, Köln 1980.
- Umberto Pappalardo, Pompeji. Leben am Vulkan, Mainz 2010.
- Michelangelo Picone, Bernhard Zimmermann (Hrsgg.), Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante, Stuttgart 1994.
- Angelo Pizzolongo, Il restauro degli affreschi esterni di casa Stringher-Levrini di Cividale, Quaderni Cividalesi 12/2 (1985) 19–27.
- Christine Ratkowsitch, Descriptio Picturae: Die literarische Form der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts, Wien 1991.
- Helen Roeder, The Borders of Filarete's Bronze Doors to St. Peter's, Journal of the Warburg and Courtauld Institute 10 (1947) 150–153.
- Romanische Skulpturen im Münster zu Basel, Schweizerische Bauzeitung 27/12 (1896) 79–83.
- Gianpiero, Rosati, Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle „Metamorfosi“ di Ovidio, in: Atti del Convegno internazionale „Letterature classiche e narratologia“. Selva di Fassano (Brindisi), 6–8 Ottobre 1980, Perugia 1981, 297–309.
- Peter Lebrecht Schmidt, Der Neue Pauly 5 (1998) s. v. Hyginus, C. Iulius, 778–779.
- Cordula Safferling, Untersuchungen zu den Praefationes von Seneca pater, Diss. Erlangen 2008/2013 (<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:vbv:29-opus4-36145>).
- Peter Lebrecht Schmidt, Neuer Pauly 5 (1998) 778–779 s. v. Hyginus, C. Iulius.
- Franz Schmitt-von Mühlenfels, Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik, Heidelberg 1972.

- Ulrich Schmitzer, Bruegel, Coecke und Ovid – ein Nachtrag, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989) 423–425.
- Ulrich Schmitzer, Meeresstille und Wasserrohrbruch. Über Herkunft, Funktion und Nachwirkung der Gleichnisse in Ovids Erzählung von Pyramus und Thisbe (met. 4,55–166), *Gymnasium* 99 (1992) 519–545.
- Ulrich Schmitzer, Ovid, *Der Neue Pauly*, Suppl. 7: Die Rezeption der antiken Literatur (2010) 557–575.
- Ulrich Schmitzer, Ovid, Hildesheim, New York 2011.
- Ulrich Schmitzer, Ovids Verwandlungen verteutscht. Übersetzungen der Metamorphosen seit dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, in: Josefine Kitzbichler, Ulrike C. A. Stephan (Hrsgg.), *Studien zur Praxis der Übersetzung antiker Literatur. Geschichte – Analysen – Kritik*, Berlin/Boston 2016, 113–244.
- Lucius Annaeus Seneca der Ältere. Sentenzen, Einteilungen, Färbungen von Rednern und Redelehrern, hrsg. von Otto und Eva Schönberger, Würzburg 2004.
- Kurt Smolak, *Consule Nasonem!* Pyramus und Thisbe in mittellateinischen Dichtungen, *WSt* 105 (1992) 233–246.
- Erika Simon, Ovid und Pompeji, *Thetis* 13–14 (2007) 149–154.
- Antonio Stramaglia, Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica, *ZPE* 134 (2001) 80–106.
- Wilfried Stroh, Ovids Waffentreit. Ein rhetorisches Lehrstück, Latein und Griechisch in Baden-Württemberg 41 (2014) 40–54.
- Anchise Tempestini, Marco Bello in Friuli. Gli affreschi del palazzo Stringher-Levrini di Cividale, in: *Cultura in Friuli. Atti del convegno internazionale di studi in omaggio a Giuseppe Marchetti (1902–1966)*, a cura di G. C. Menis (Gemona-Udine 1986), Udine 1988, II, 565–584.
- Anchise Tempestini, I collaboratori di Giovanni Bellini, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 33 (2009) 21–107.
- Jean-Yves Tilliette, Savants et poètes du moyen âge face à Ovide. Les débuts de l'aetas Ovidiana (v. 1050 – v. 1200), in: Picone / Zimmermann 1994, 63–104.
- Jörg Trelenberg, *Augustins Schrift de ordine*. Einführung, Kommentar, Ergebnisse, Tübingen 2009.
- Heinz Peter Uebach, *Zwei mittellateinische Pyramus- und Thisbe-Dichtungen*, Bern/Frankfurt am Main 1975.
- Siegfried Wenzel, Ovid from pulpit, in: Clark / Coulson / McKinley 2011, 160–176.
- Ellen Westcott, Suggestions of Sentiment. The Epitaphs of Tomb 87 (Isola Sacra), *Antichthon* 45 (2011) 131–148.
- Georg Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1902.
- Beat Wyss, Pieter Bruegel: Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus, Frankfurt am Main 1990.
- Paul Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack, Mainz 1995.
- Karl-Konrad Zauzich, Einige mutige Etymologien, in: Rune Nyord, Kim Ryholt (Hrsgg.), *Lotus and Laurel: Studies on Egyptian Language and Religion in Honour of Paul John Frandsen*, Kopenhagen 2015, 473–492.
- Klaus Zimmermanns, Andrea C. Theil, Christoph Ulmer, Friaul und Triest – unter Markuslöwe und Doppeladler. Reise zu den Kulturschätzen zwischen Adria und Karnischen Alpen, Köln 2012.