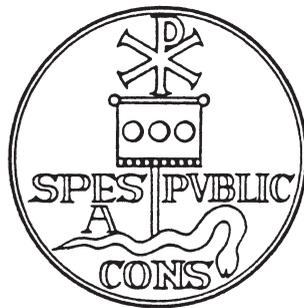


FRÜHMITTELALTERLICHE STUDIEN



FRÜHMITTELALTERLICHE STUDIEN

Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung
der Universität Münster

Herausgegeben von

WOLFRAM DREWS und BRUNO QUAST

in Zusammenarbeit mit

Gerd Althoff, Arnold Angenendt, Michael Grünbart, Andrew James Johnston,
Hagen Keller, Martin Kintzinger, Christel Meier, Peter Oestmann,
Nikolaus Staubach und Eva Stauch

53. Band

2019

DE GRUYTER

Redaktion:
Dr. Christian Scholl
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Institut für Frühmittelalterforschung
Centrum für Mittelalter- und Frühneuzeitforschung
Domplatz 20–22
48143 Münster

www.uni-muenster.de/Fruehmittelalter

ISSN 0071-9706

ISSN (Internet) 1613-0812

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde
Druck und buchbinderische Verarbeitung:
Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

WOLFRAM KINZIG, Die Verpflichtungserklärungen der getauften Juden von Toledo aus den Jahren 637 und 654	1–37
TOMÁŠ GÁBRIŠ – RÓBERT JÁGER, Back to Slavic Legal History? On the Use of Historical Linguistics in the History of Slavic Law	39–66
HANS-WERNER GOETZ, ‚Glaubenskriege?‘ Die Kriege der Christen gegen Andersgläubige in der früh- und hochmittelalterlichen Wahrnehmung	67–114
LUKÁŠ REITINGER, Die königlichen Insignien aus dem Kloster Pegau und die ‚Kronenopfer‘	115–149
SVERRE BAGGE, The Decline of Regicide and the Rise of European Monarchy from the Carolingians to the Early Modern Period.	151–189
ALBERTO CADILI, Kritik und Reflexion der Entscheidungsprozesse oberitalienischer Inquisitoren (13.–14. Jahrhundert). Forschungsperspektiven und Forschungsstand.	191–245
Anverwandlungen Ovids im Spätmittelalter. Medien, Funktionen und Probleme einer Refiguration der antiken Götter	
CHRISTEL MEIER, Projekte und Perspektiven der aktuellen Forschung.	247–259
DIETER BLUME, Ovid-Lektüren oder der antike Mythos im Trecento	261–286
FANNY MAILLET – RICHARD TRACHSLER, Phaetons ‚Himmelfahrt‘. Heidnische Kosmologie und christliche Exegese im französischen ‚Ovide Moralisé‘.	287–302
CHRISTEL MEIER, Ovid für die Kanzel. Allegorese der ‚Metamorphosen‘ am Papsthof und in der Laienpastoral.	303–321
CAROLINE SMOUT, Die naturalisierte Allegorie als Medium der Neuverhandlung und Akzeptanz des antiken Mythos. Zu Illuminationen des ‚Ovidius moralizatus‘ und ‚De formis figurisque deorum‘.	323–344

BERNHARD HOLLICK, Ovidianische Selbstbehauptung, Mythographie und Krise im spätmittelalterlichen England	345–368
MANFRED EIKELMANN, <i>des aller sinnreichsten Poeten Metamorphosis</i> . Sprach- liche und mediale Adaptationsstrategien in den deutschen Antiken- übersetzungen der Frühen Neuzeit	369–382
DANIEL PACHURKA – ARNE SCHUMACHER, <i>Verenderung der Gestalten</i> . Das Buchkonzept von Jörg Wickrams Ausgabe der ‚Metamorphosen‘ Ovids (1545) im Spiegel der Götterdarstellung.	383–401
Zusammenfassungen der Beiträge in englischer Sprache	403–409
Orts-, Personen- und Sachregister, bearbeitet von Christian Scholl.	411–418
Tafeln	419

DIETER BLUME

Ovid-Lektüren oder der antike Mythos im Trecento

Dantes ‚Metamorphosen‘, S. 261. – Giovanni del Virgilios Nacherzählung, S. 263. – Paolo da Perugia und die Ordnung im Mythos, S. 264. – Petrarca und der Übermut Ovids, S. 271. – Petrus Berchorius, die christliche Ethik und der antike Mythos, S. 275. – Metamorphosen malen. Der Part der Bilder, S. 279. – Lesarten des Mythos, S. 285.

Die Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos erreicht in den Jahrzehnten nach 1300 eine erstaunliche Intensität. Auf vielfältige und zugleich unterschiedliche Weise werden die alten Texte neu erschlossen. Die ‚Metamorphosen‘ des Ovid spielen dabei eine zentrale Rolle. Um dieses Spektrum in seiner Breite und Verschiedenartigkeit zu ermessen, ist es notwendig eine Art Panorama zu entwerfen, das die einzelnen Anverwandlungen und ihre Charakteristika gemeinsam in den Blick nimmt. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann dabei natürlich nicht erhoben werden. Stattdessen werde ich signifikante Beispiele diskutieren und zudem entlang einer imaginären Zeitachse vorgehen, um so die dichte Folge der Bemühungen sichtbar werden zu lassen.

Dante Alighieri (1265–1321) wird zumeist als Erster genannt, wenn es um eine neue Qualität der Auseinandersetzung mit dem Mythos und den antiken Autoren geht. Doch ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass Dante nicht eine isolierte Gestalt war, sondern Teil einer sich dynamisch entwickelnden intellektuellen Kultur, die in den italienischen Städten Ober- und Mittelitaliens beheimatet war. Jenseits des tradierten Universitätsbetriebes und der von den Orden dominierten theologischen Ausbildung entfaltete sich hier ein intellektueller Austausch, der in der Wirklichkeit und dem politischen Alltag der Stadtrepubliken verwurzelt war. Es sind vor allem Mediziner, Juristen und Notare, die an diesem Diskurs partizipieren und dafür die Poesie als ein neues, bevorzugtes Medium nutzten¹.

DANTES ‚METAMORPHOSEN‘

Dante schreibt ab c. 1306 die Verse des ‚Inferno‘; spätestens ab 1319 sind die beiden Bücher des ‚Inferno‘ und ‚Purgatorio‘ im Umlauf. Der antike Mythos ist bei ihm allgegenwärtig. Doch werde ich hier nur kurz darauf eingehen, da dieses Thema mehr-

¹ Grundlegend und erhellend dazu EMMANUELE COCCIA – SYLVAIN PIRON, Poésie, Sciences et Politique. Une Génération d’Intellectuels Italiens (1290–1330), in: *Revue de Synthèse* 129, 2008, S. 549–586.

fach ausführlich behandelt wurde². Auch wenn Ovid, anders als Vergil und später Statius, nur einmal im Kreis der antiken Dichter im Limbo auftritt, ist die intensive Lektüre der ‚Metamorphosen‘ überall zu spüren. Das gesamte Personal der Hölle ist antik und entstammt größtenteils Ovid. Darüber hinaus durchzieht das Prinzip der Metamorphose die gesamte ‚Commedia‘. Im ‚Inferno‘ geht es um körperliche Verwandlung als Strafe für die Sünder. Im siebten Kreis bei den Dieben und Räubern schildert Dante sogar eine beständige Verwandlung und einen Wesenstausch, der, wie er stolz verkündet, alles übertrifft, was bei Ovid zu lesen ist³. Damit verdeutlicht er zugleich den grundsätzlich anderen Charakter jener Verwandlungen, die in der ‚Commedia‘ stattfinden. Im ‚Purgatorio‘ sind es innere Metamorphosen, der Wandel der Seele, der in vielen Varianten und mit zahlreichen Anspielungen auf Ovid zur Sprache kommt.

Im ‚Paradiso‘ geht es schließlich um das Überschreiten der irdischen und menschlichen Grenzen, um das *trashumar*, wie er es nennt. Das Prinzip der Metamorphose wird mit dem christlichen Weltbild und seinem Schöpfungsverständnis zusammengebracht. Dante schafft ein spezifisches Amalgam aus antikem Mythos und christlicher Heilsgeschichte. Zugleich integriert er aber auch eine Fülle an zeitgenössischem Wissen aus ganz verschiedenen Bereichen; besonders prominent vertreten sind Astronomie und Geographie. Hervorzuheben ist, dass die Erzählungen des Mythos bei ihm keine gesonderte Gruppe bilden, sondern ebenbürtig neben der Überlieferung der späteren Jahrhunderte stehen. Sie gehören allerdings zur irdischen Welt der Sinne und der menschlichen Erfahrung, da ihnen ja die metaphysische Komponente des christlichen Jenseits fehlt. Immer wieder liefert der Mythos eindruckliche Umschreibungen menschlichen Empfindens; als Beispiel sei hier nur das große Staunen Neptuns genannt, als er den Schatten der Argo über sich hinweggleiten sah⁴. Kennzeichnend sind auch die Verweise auf antike Heldenfiguren, die Dante in sein Epos einflieht. Odysseus, Iason und auch Orpheus dienen ihm zu einer figurativen Selbststilisierung seiner Person. Es sind Identifikationsfiguren, die zugleich den Rang seiner imaginären Reise angeben. Doch im Gegensatz zu den Heroen endet Dantes Fahrt nicht tragisch, und so ist diesen Vergleichen auch ein Überbietungsgestus eingeschrieben. Die in der dichterischen Phantasie ausgestalteten Visionserfahrungen Dantes sind einerseits auf

² Zusammenfassend dazu CHRISTEL MEIER, *Ovidio – io non lo ’nvidio*. Dantes Überbietung der ovidischen Verwandlungen im Kontext der lateinischen Ovid-Kommentare, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 90, 2015, S. 75–100 und MICHELANGELO PICONE, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella „Commedia“*, in: GIAN CARLO ALESSIO (Hg.), *Il mito nella letteratura italiana*, Bd. 1: *Del Medioevo al Rinascimento*, Brescia 2005, S. 125–175. Ebenso KARLHEINZ STIERLE, *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes „Commedia“*, München 2007, insbesondere Mythos, Erinnerung und Identität, S. 85–101.

³ Dante, *Inferno* XXV, 97–99: *Taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio; / ch’è se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io non lo ’nvidio*; zitiert nach Dante Alighieri, *La Commedia 1 (Inferno)*, hg. von HARTMUT KÖHLER, Stuttgart 2010, S. 378.

⁴ Dante, *Paradiso* XXXIII, 94–96; zitiert nach Dante Alighieri, *La Commedia 3 (Paradiso)*, hg. von HARTMUT KÖHLER, Stuttgart 2012, S. 726.

vielfältige Weise in der Aktualität verankert, nutzen jedoch andererseits den antiken Mythos, um anthropologische Grunderfahrungen oder das Fremdartige, kaum Vorstellbare einer möglichst konkreten Anschauung zuzuführen, zugleich aber auch um einen Dialog mit den bewunderten Vertretern der antiken Dichtkunst zu eröffnen.

GIOVANNI DEL VIRGILIOS NACHERZÄHLUNG

Wenig später wird an der Universität von Bologna die Lektüre der klassischen römischen Dichter ins allgemeine Curriculum aufgenommen. Vom 16. November 1321 datiert die Ernennungsurkunde für den Rhetoriklehrer Giovanni del Virgilio, der in den folgenden Jahren für öffentliche Vorlesungen „über Poesie und die großen Autoren, wie Vergil, Statius, Lucan und den großen Ovid“ bezahlt wird⁵. Doch sind allein die Ausführungen zu den ‚Metamorphosen‘ des Ovid schriftlich überliefert. Das sind zum einen die ‚Allegoriae‘, in denen Giovanni die Mythen im Sinne einer aktuellen Morallehre deutet und dafür auf ältere Ovid-Kommentierungen zurückgreift. Als Prosimetrum abgefasst, fand dieser Text ab der Mitte des 14. Jahrhunderts eine größere Verbreitung⁶. Die sogenannte ‚Expositio‘ ist immerhin auch in acht Handschriften überliefert. Die Erzählungen der ‚Metamorphosen‘ sind hier im Sinne der scholastischen Methode in einzelne Abschnitte untergliedert, die dann in Prosa paraphrasiert und erläutert werden. Das Latein ist einfach und oft von Italianismen durchsetzt. Die Nacherzählungen der Fabeln tendieren zuweilen zu einer recht derben Komik. Eine allegorische Ausdeutung aber unterbleibt, es werden vor allem Begriffe erklärt und die Kausalitäten der Handlungen im Sinne zeitgenössischer Vorstellungen

⁵ [V]ersificaturam poesim et magnos auctores, videlicet Virgilium Stacium Lucanum et Ovidium maiorem, zitiert nach GERLINDE HUBER REBENICH, A Lecture with Consequences. Tracing a Trecento Commentary on the *Metamorphoses*, in: REMBRANDT DUTS – FRANCOIS QUIVIGER (Hgg.), *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec* (Warburg Institute Colloquia 14), London 2009, S. 177–198, hier S. 177. S. auch DIES., Der Metamorphosen-Kommentar des Giovanni del Virgilio, in: FRANCESCA CAPPELLETTI – DIES. (Hgg.), *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 1997, S. 20–33; DIES., Die Metamorphosen-Paraphrase des Giovanni del Virgilio, in: CLAUDIO LEONARDI (Hg.), *Gli umanesimi medievali*, Florenz 1998, S. 215–229; MATTEO FERRETTI, Boccaccio, Paolo da Perugia e i commentari ovidiani di Giovanni del Virgilio, in: *Studi sul Boccaccio* 35, 2007, S. 85–110; GIANNI BALLISTRERI, Le Allegorie Ovidiane e Giovanni del Virgilio, in: NICOLAO BARBU – EUGENIO DOBROIU – MICHELE NASTA (Hgg.), *Acta conventus omnium gentium Ovidianis studiis fovendis*, Bukarest 1976, S. 103–113. Zu Giovanni del Virgilio G. MARTELOTTI, Art. Giovanni del Virgilio, in: *Enciclopedia Dantesca* 3, 1971, S. 193 f. sowie EMILIO PASQUINI, Art. del Virgilio, Giovanni, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 38, 1990, online unter [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio_(Dizionario-Biografico)/) (letzter Zugriff am 31. 07. 2018).

⁶ So stützt er sich u. a. auf Arnulf von Orléans und Giovanni del Garlandia, vgl. FERRETTI, Boccaccio (wie Anm. 5), S. 93–96. Vgl. auch CHRISTEL MEIER, Ovidius Christianus und Antiovidianus. Paganchristliche Hybridformen der Metamorphosen-Kommentierung im Spätmittelalter, in: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* 137, 2015, S. 461–493, insbesondere S. 465. Edition von FAUSTO GHISALBERTI, Giovanni del Virgilio espositore delle „Metamorfosi“, in: *Giornale Dantesco* 34, 1933, S. 3–110.

plausibel gemacht. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Affekten, deren Unbeherrschbarkeit häufig als Ursache von Fehlverhalten angeführt wird⁷. Giovanni del Virgilio versteht es, das monumentale Poem Ovids in überschaubarer Weise mit der Gegenwartserfahrung seiner Zuhörer zu verbinden. Das komplexe Geflecht der unterschiedlichen Verwandlungen und zahlreichen Mythen vermag er mit den ethischen Vorstellungen seiner Zeit zu verknüpfen. Ohne humanistische Voraussetzungen und vertiefte Lateinkenntnisse können seine Studenten damit ein Verständnis des antiken Werkes erlangen, das mit der intellektuellen Kultur der Stadtrepubliken, in der sie verwurzelt sind, verbunden ist. Eine detaillierte Kenntnis der Mythen erreichte damit auch Kreise, die mit dem antiken Bildungsgut nicht so ohne Weiteres vertraut waren. Die angehenden Notare und Mediziner dürften nach ihrem Studium dieses Wissen ihrerseits verbreitet haben.

In den fraglichen Jahren hat auch Francesco Petrarca in Bologna studiert und vermutlich die eine oder andere Vorlesung des Giovanni del Vergilio gehört. Was er von diesen Paraphrasen gehalten hat, wissen wir nicht. Damals aber erwarb er einen Kodex, der die ersten sechs Bücher der ‚Metamorphosen‘ enthielt. Die zahlreichen Annotationen von seiner Hand bezeugen die intensive Auseinandersetzung mit dem Hauptwerk Ovids⁸.

PAOLO DA PERUGIA UND DIE ORDNUNG IM MYTHOS

An einem ganz anderen Schauplatz, am Hof von König Robert von Anjou (geb. 1278, reg. 1309–1343) in Neapel wirkte Paolo da Perugia, der ab 1324 für den König tätig war und 1348 verstarb. Giovanni Boccaccio (1313–1375), der bei ihm studiert hat, berichtet, dass er Leiter der königlichen Bibliothek gewesen sei. Eine Freundschaft verband ihn mit Barlaam von Cesarea aus Kalabrien, mit dessen Hilfe er auch griechische Texte auswerten konnte. Sein Hauptwerk, der ‚Liber Collectionum‘, war als ein mythologisch-historisches Kompendium angelegt; doch ist es, wie schon Boccaccio bedauert, verloren⁹. Inwieweit es auch allegorische Deutungen enthielt, wissen wir nicht. Überliefert ist hingegen eine Art Kurzfassung, von der sich eine Abschrift im sogenannten ‚Zibaldone‘ des Giovanni Boccaccio findet¹⁰. Interessanter noch ist aber

⁷ Dieser Text ist nicht ediert, Gerlinde Huber-Rebenich bereitet zusammen mit Béatrice Wyss eine Edition vor. S. bis dahin HUBER-REBENICH, *Metamorphosen-Kommentar* (wie Anm. 5) und DIES, *Lecture* (wie Anm. 5).

⁸ Es handelt sich um London, British Library Cod. Harleianus 3755, vgl. CARLO VECCE, Francesco Petrarca. La rinascita degli dei antichi, in: ALESSIO (Hg.), *Letteratura italiana* (wie Anm. 2), S. 177–228, hier S. 186.

⁹ Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, hg. von VITTORIO ZACCARIA (Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio 7–8), Mailand 1998, XIV, 6, 8, S. 1532–1534. S. auch PETER ROLAND SCHWERTSIEK, Die Erschaffung des heidnischen Götterhimmels durch Boccaccio. Die Quellen der *Genealogia Deorum Gentilium* in Neapel, Paderborn 2014, S. 253–273.

¹⁰ Die Abschrift des Boccaccio ist allerdings nicht vollständig. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 50; dazu MICHELANGELO PICONE – CLAUDE CAZALÉ BÉRARD (Hgg.), *Gli Zibaldoni di*

eine illustrierte Neapolitaner Handschrift, die c. 1374, möglicherweise für die Königin Giovanna I. von Anjou, entstand und offensichtlich eine ältere Vorlage kopiert¹¹. Der Mythos ist hier genealogisch geordnet und wird als eine historische Abfolge von Herrschern und ihren Nachkommen präsentiert. Dies geschieht aber nicht in einem fortlaufenden Text, sondern mithilfe von figürlichen Diagrammen, welche die verwandtschaftlichen Beziehungen anschaulich machen (Abb. 3–6). Dadurch entsteht eine bildhafte Ordnungsstruktur, welche den Mythos systematisch zu erschließen versucht. Kurze Textpassagen erläutern dabei die einzelnen Kreismedaillons. Das grundlegende Prinzip ist die Genealogie, die historische Abfolge von Generationen, welche mithilfe der Diagramme anschaulich werden soll. Paolo da Perugia konzipiert sechs große Schautafeln, in denen die Texte ganz auf die Bilder zugeschnitten sind und nur als erläuternde Beischriften auftreten. Die Hauptquellen sind auch hier die ‚Metamorphosen‘ sowie die ‚Fasti‘ des Ovid; doch wird die Kenntnis des Mythos im Grunde vorausgesetzt. Es manifestiert sich in starkem Maße ein kosmologisches bzw. naturmythologisches Interesse, das den Mythos mit der Wirklichkeit der Welt in Zusammenhang bringt. Allegorische Deutungen spielen nur eine untergeordnete Rolle.

Ein Teil dieses Materials wird auch von dem Franziskaner Paolino da Venezia (gest. 1344) benutzt, der ab 1324 Bischof von Pozzuoli und Berater Roberts von Anjou war. Er stand im engen Austausch mit Paolo da Perugia und verfasste in den zwanziger Jahren eine Universalchronik, die er in Tabellenform organisierte und mit zahlreichen Zeichnungen versah. Er integrierte auch Kartenmaterial und einen Teil jener mythologischen Diagramme des Paolo da Perugia¹². Die Frage, wer von den

Boccaccio, Memoria, scrittura, riscrittura. Atti del seminario internazionale di Firenze-Certaldo (26–28 aprile 1996), Florenz 1998, insbesondere TERESA HANKEY, *La Genealogia Deorum* di Paolo da Perugia, S. 81–94.

¹¹ London, British Library, Cod. Add. 57529, Maße 43 x 30 cm. Zu dieser Handschrift grundlegend, mit einer Edition des Textes, TERESA HANKEY, *Un nuovo Codice delle "Genealogie Deorum" di Paolo da Perugia (e tre manualetti contemporanei)*, in: *Studi sul Boccaccio* 18, 1989, S. 65–117. Vgl. auch DIES., *La Genealogia Deorum* (wie Anm. 10). Hankey diskutiert auch ältere, genealogisch ausgerichtete Erläuterungen des antiken Mythos, auf denen Paolo da Perugia aufbaute. Im Anschluss an den mythologischen Teil folgt in der Londoner Handschrift ab fol. 7r eine knappe Chronik der römischen und jüdischen Geschichte sowie eine Folge der Päpste und Kaiser. Am Schluss stehen Stammbäume der Anjou und Durazzo bis hin zu Giovanna I. d'Anjou und Karl Martell. Der letzte Eintrag nennt Papst Gregor XI. (1370–1378) und die Jahreszahl 1374. Zu Giovanna I. d'Anjou, die zwischen 1366 und 1378 ihre erfolgreichste Zeit hatte, ANDREAS KIESEWETTER, Art. Giovanna I. d'Anjou, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 55, 2001, online unter http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanna-i-d-angio-regina-di-sicilia_%28Dizionario-Biografico%29/ (letzter Zugriff am 27. 07. 2018).

¹² Zuletzt TANJA MICHALSKY, *Grata pictura and mappa duplex. Paolino Minorita's Late Medieval Map of Rome as an Epistemological Instrument of a Historiographer*, in: IVAN FOLETTI – HERBERT L. KESSLER (Hgg.), *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting* (Convivium 2, 1), Brunn 2015, S. 38–58. BERNHARD DEGENHART – ANNEGRIT SCHMITT, *Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 14, 1973, S. 1–137. ISABELL HEULLART-DONAT, *Entrer dans l'Histoire. Paolino da Venezia et les prologues de chronique universelle*, in: *Mélanges de*

beiden Paolos diese Schemata eigentlich entwickelte, erübrigt sich angesichts der engen Kontakte. Doch belegt dies zugleich, dass die graphischen Schemata bereits in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts entworfen wurden.

Selbst in der späteren Londoner Abschrift sind die Schautafeln noch von 1 bis 6 durchnummeriert. Im Grunde erfordern diese aber ein sehr viel größeres Format als es in einem Buch möglich ist, um sie vor einem Publikum aufzuhängen und zu erläutern.

Die erste dieser Schautafeln (fol. 2r, Abb. 3) beginnt mit einem Zitat aus den ‚Metamorphosen‘ zum ursprünglichen Chaos und zeigt die Büste des doppelköpfigen Janus¹³. In der Mitte aber thront Tellus, die Göttin der Erde, mit ihrem Mann Demogorgon, umgeben von den drei Parzen und den Unterweltsflüssen. Das Wasser, welches aus ihren Gefäßen fließt, fasst diese zentrale Gruppe ein, die als eine erste Kernfamilie begriffen wird. Durch die Hinzufügung der Höllenpforte mit Cerberus sowie des Charon, welcher die Seelen in seinem Kahn transportiert, entsteht zugleich ein vollständiges Unterweltspanorama. Von Acheron, dem ersten dieser Flüsse, stammen dann Cerberus, die Furien und auch Askalaphos ab, der später in einen Uhu verwandelt wird, den er im Bild im Arm hält und der ein weiteres Mal neben ihm zu sehen ist¹⁴.

Das Schaubild setzt sich nahtlos auf der Versoseite fort, wodurch im Manuskript die Zusammenhänge nicht sofort ersichtlich sind (Abb. 4). Hier ist Caelus, der Himmel, die zentrale Gestalt, der über Orion von Tellus abstammt. Er zeugte Oceanos, der noch auf der Vorderseite zu sehen ist und neben dem die vierzehn damals bekannten Meere aufgelistet sind. Dieser schuf dann mit seiner Gattin Thetis den Nereus und zahlreiche weitere Meerwesen. Von Caelus stammen gleichfalls eine große Zahl von Titanen ab. Am Ende dieser Linie stehen unter anderen Medusa und Skylla, die jeweils in charakteristischer Mischgestalt mit Schlangenhaar bzw. dem Unterleib eines Hundes gezeigt werden. Auf ihr Schicksal wird in den Beischriften kurz verwiesen. Auch Aurora stammt von den Söhnen des Caelus ab und gebiert ihrerseits die Winde, die sie kreisförmig umringen und von denen wiederum Zephyr durch Beischlaf mit Flora verbunden ist.

Die beiden Seiten bilden ein einziges zusammenhängendes Diagramm, welches die Entstehung der Welt und der ersten Götter vorführt. Die Erde mit der Unterwelt steht am Anfang. Der Himmel kommt hinzu, der wiederum Oceanos und die Meere sowie die zahlreichen Titanen erzeugt. Mit Aurora und den Winden wird auch die Verbindung zu den Tages- und Jahreszeiten geschaffen. Es handelt sich um ein mythologisches Schöpfungs-panorama, das die Aufmerksamkeit auf die Bezüge zwischen Kosmologie und Götterwelt lenken soll. In den Beischriften wird auf die Mythen bekannterer Gestalten zumeist durch Ovid-Zitate verwiesen. Doch die Kenntnis dieser

l'École française de Rome. *Moyen Age* 105, 1993, S. 381–442. SCHWERTSIEK, Erschaffung (wie Anm. 9), S. 256–267.

¹³ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. und übers. von GERHARD FINK (Sammlung Tusculum), Düsseldorf 2007, I, 5–7.

¹⁴ Die Verwandlung ist die Strafe für den Verrat von Proserpina, die aus Unachtsamkeit ein wenig Unterweltsspeise gegessen hat und deshalb nicht dauerhaft zur Erde zurückkehren kann, s. ebd., V. 538–550.

Geschichten wird hier vorausgesetzt; es geht vielmehr um eine systematische Ordnung, welche die zahllosen Leseindrücke strukturieren soll.

Auf der zweiten Schautafel (fol. 3r, Abb. 5) treten dann die bekannten antiken Götter auf. Ausgangspunkt ist natürlich Saturn, der gemeinsam mit der Göttermutter Kybele im Zentrum steht. Neptun erhält mit seinen diversen Liebschaften ein eigenes Kreisdiagramm. Die Tiergestalten, die er dafür annahm, stehen jeweils den schönen Mädchen gegenüber. Als Nachkommen werden ebenfalls der Kentaur Chiron, Pluto und Juno am unteren Rand der Seite gezeigt. Juno ist mit hochgezogenem Kleid unmittelbar nach einer Geburt zu sehen, das Neugeborene liegt vor ihren Füßen¹⁵. Oberhalb davon erhält sie einen eigenen Kreis für ihre Beziehung mit Ixion, aus der die Kentauren hervorgingen. Die Wolke, in der sie sich dabei verbarg, trennt wie eine Art Vorhang die beiden Liebespartner. Während Ixion nach ihrem Arm greift, holt Juno mit der anderen Hand die Wolke herbei. Die verschiedenen Metamorphosen, von denen Ovid so eindrücklich erzählt, haben hier also auch Eingang in die Bildgestalt gefunden.

Auf der Versoseite folgt als weiteres Kind der Iuno Mars mit seinen Nachkommen. Daneben werden die Taten des Theseus in einem Diagramm vorgeführt und eine Abstammungslinie des Saturn fortgesetzt, die bis zu Lavinia, der Frau des Aeneas führt. Weiterhin sehen wir Pan als mischgestaltigen Gott der Hirten, dessen Herkunft aber nicht weiter erläutert wird. Doch kommt der Mythos von Syrinx zur Sprache und es wird sein Kampf mit Cupido gezeigt¹⁶.

Jupiter mit seinen zahlreichen Liebschaften bekommt eine eigene Schautafel (fol. 4r–v, Abb. 6). Seine thronende Gestalt ist umgeben von Kreismedaillons, die seine Affären und die daraus entstandenen Kinder zeigen. Wir sehen Danae und Perseus, Alkmene und Herkules sowie Semele und Bacchus. Mit Juno zeugt er Vulkan, mit Venus Cupido sowie Iocus, als Sinnbild der Freude, der als Lautenspieler auftritt. Aus der Vereinigung mit einer Nymphe gehen die drei Grazien hervor. Wieder geht der Maler auf die unterschiedlichen Verwandlungen ein, die Jupiter nutzte, um sich seinen Geliebten zu nähern. Möglicherweise angeregt durch die erotischen Verse Ovids wird der Sexualverkehr in großer Deutlichkeit vorgeführt. Fast alle Frauen haben ihre Scham entblößt und häufig wird der Geschlechtsverkehr offen dargestellt. Das Sexuelle als Treibkraft des mythologischen Geschehens bekommt bei Paolo da Perugia ein großes Gewicht. Damit wird hier im Mythos etwas verhandelt, was sonst nicht in dieser Weise zur Sprache kommt.

Auf der folgenden Seite setzen sich die Liebesabenteuer fort, wobei jetzt die Partnerinnen wohl geordnet in einer Reihe stehen. Eine eigenständige Linie führt zu dem Gründer und den Königen Trojas, die auf den folgenden Seiten über Aeneas bis zu Romulus und Remus fortgeführt wird, die als gerüstete Ritter zu Pferd gezeigt werden.

¹⁵ Der beigegefügte Text erläutert, dass sie ihre Vulva durchstieß, nachdem Jupiter aus dem Scheitel seines Kopfes Pallas gebar; HANKEY, *Nuovo Codice* (wie Anm. 11), S. 98: *Iuno dolens Iovem de quacione capitis Palladem genuisse percussit vulvam.*

¹⁶ Ebd., S. 101: *Cupido luctatus est cum Pane deo pastorum.*

Auf der vierten Schautafel geht es vor allem um die Musen, welche Jupiter mit Memoria zeugte (fol. 5r, Abb. 7). Sie umstehen kreisförmig die Quelle der Weisheit, aus der sie gemeinsam Wasser schöpfen. Die Büste von Pegasus bildet hierbei den Mittelpunkt. Von Lorbeer umkränzte Medaillons, in denen die Büsten der bekanntesten Dichter der Antike zu sehen sind, umgeben den Reigen der Musen. In einem äußeren Ring sind auch noch die zeitgenössischen Dichter Dante Aligheri, Zanobio da Strada und Francesco Petrarca hinzugefügt. Von diesen dreien wird aber allein Petrarca mit einem Bildnis und einer Aufzählung seiner Werke geehrt¹⁷.

Die Versoseite ist drei wichtigen Göttern gewidmet, die Jupiter gezeugt hat. Am Prominentesten ist Sol platziert, der von seinen Nachkommen und Liebschaften umgeben ist (Abb. 10). Der Kreis von Diana hingegen ist deutlich kleiner und als keusche Göttin ist sie kinderlos geblieben¹⁸. Auch Aeolus, der König der Winde, wie er hier genannt wird, gehört dazu und von ihm ist ebenfalls eine reiche Nachkommenschaft verzeichnet. Mit der Sonne, dem Mond und den Winden sind hier Gottheiten zusammengestellt, die Naturphänomene vertreten. Von daher scheint in dieser Anordnung ebenfalls eine naturmythologische Interpretation des antiken Pantheons auf.

Eine letzte Seite widmet sich vor allem Herkules (fol. 6r, Abb. 8). Das große Medaillon mit dem Heroen ist von 25 Kreisen gerahmt, in denen seine Heldentaten gezeigt werden. Das reicht von der Erwürgung der Schlangen im Kindsbett bis zur Errichtung der Säulen am westlichen Rand der Welt und seinem Feuertod. Auch wenn im Text behauptet wird, dass die Informationen aus verschiedenen Autoren zusammengetragen wurden, stützt sich Paolo hier hauptsächlich auf die Rede des sterbenden Helden in den ‚Metamorphosen‘ des Ovid¹⁹. Den Abschluss bilden dann Schemata, welche den Mythos mit der Geographie verbinden. Eines zeigt die sechs größten Flüsse der Erde. Die nackten Flussgötter werden als stehende Gestalten vorgeführt, die aus einem großen Gefäß, das sie zumeist auf ihrer Schulter halten, Wasser ausgießen. Sie gleichen damit dem Sternbild des Wassermanns. Nur der Nil ist mit einer turbanartigen Kopfbedeckung zusätzlich regional gekennzeichnet. Daneben steht ein Verzeichnis der 36 wichtigsten Berge, das von dem ungleich größeren Parnass dominiert wird. Die Beischrift erläutert, dass auf seinen beiden Gipfeln zwei Städte liegen, in denen sich Standbilder (*simulacrum*) von Bacchus und Apoll befinden²⁰. Der Maler zeigt deshalb die beiden Götter, die in Übergröße oben auf dem Berg sitzen (Abb. 9). Sie sind nur

¹⁷ Ebd., S. 109: *Composuit librum bucolicorum et de casu illustrium virorum et librum Africe, Epistolarum*. Zanobio da Strada (1312–1361) war von 1349 bis 1355 königlicher Sekretär in Neapel. Petrarca wurde 1341 in Rom von Robert von Anjou zum Dichter gekrönt. Von daher mag diese Ergänzung auch erst bei Erstellung der Abschrift um 1374 erfolgt sein.

¹⁸ Sie wird folgendermaßen erklärt, ebd., S. 113: *Dyana dicitur quasi duana, eo quod die ac nocte apparet. Hec etiam triformis dicitur, per tria eius nomina, Dyana, Luna, Proserpina, Pheba, Trivia etc.*

¹⁹ Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 13), IX, 182–199.

²⁰ HANKEY, *Nuovo Codice* (wie Anm. 11), S. 118: *Parnassus mons est inter Thebanos et Athenienses duo habens cacumina, eliconem et Citherone. In isits duobus cacuminibus sunt due civitates [...] in citherone monte est civitas Nisa in qua est simulacrum Bachi. In elicone est Cirra civitas in qua est simulacrum Apollinis.*

mit einem Umhang bekleidet; Bacchus hält Weinpflanzen empor, während Apoll auf der Leier spielt. Sie werden also als antikische Figuren mit unbekleideten Körpern vorgeführt. Zusätzlich zur geographischen Information verweisen die Attribute auch darauf, dass Wein und Musik stets mit der Poesie verbunden sind. So werden hier ganz unterschiedliche Wissensbereiche mithilfe des Mythos verknüpft.

Die Bildgestalt der antiken Götter, die uns auf diesen Schautafeln begegnet, ist von Paolo da Perugia mit Bedacht konzipiert worden. Er ist sichtlich bemüht eine stringente Ikonographie des heidnischen Pantheons zu entwerfen, die mit den Informationen aus den Texten ebenso zusammengeht wie mit bereits etablierten Traditionen. Für die Hauptgötter, welche auch als Planeten fungieren, übernimmt er Konventionen astrologischer Darstellungen, bei denen sich seit der Zeit um 1300 eine feste Ikonographie herausgebildet hat²¹. So ist Saturn ein Gott des Ackerbaus, der mit Sichel und Heugabel in einem Kornfeld steht und sich mit einem Strohhut gegen die Sonne schützt (Abb. 5). Jupiter begegnet uns als thronender König mit Sphaera und Mars als ein gerüsteter Krieger (Abb. 6). Apoll wird als Sol bezeichnet und steht frontal in seinem Viergespann; sein Gesicht ist von der Sonnenscheibe überstrahlt (Abb. 10). Venus ist eine bekleidete Frau, die ihre Schönheit im Spiegel betrachtet (Abb. 12). Merkur hingegen ist nicht wie in den astrologischen Programmen der schreibende Gelehrte, sondern tritt als geflügelte Gestalt auf, die an den Waden weitere Flügel besitzt; der Stab sowie ein Zeigegestus weisen ihn als Boten aus (Abb. 13). Der Maler folgt hier sehr genau den mythographischen Informationen. Diana oder Luna wadet nackt mit ausgebreiteten Armen durch Wasser; ein Strahlenkranz umgibt ihr Haupt und kennzeichnet sie als Himmelsgestirn (Abb. 11). Strahlenkranz und Wasser gehören auch zur astrologischen Ikonographie des Mondes, doch mag hier auch die Erinnerung an das Bad der Diana eine Rolle spielen, das von Aktaeon beobachtet wurde.

Pluto gleicht einer Teufelsgestalt und steht gleichfalls frontal in seinem vierspännigen Wagen. Oceanos und Neptun sind Mischwesen mit doppeltem Fischschwanz (Abb. 5). Bacchus weist zwei Weinkaraffen vor, in denen zusätzlich Weinranken stecken. Auf dem Gipfel des Parnass aber ist er nackt bis auf einen Umhang und hält nur Weinranken in den Händen. Auf dem benachbarten Gipfel sitzt der gleichfalls nackte Apoll und spielt eine Leier (Abb. 9). Vulkan ist selbstverständlich ein Schmied am Amboss; aus seinem kahlen Schädel entwachsen zwei Hörner und Tierohren (Abb. 6). Pan wiederum kommt seiner antiken Gestalt recht nahe. Er ist behaart, hat Hörner sowie Tierohren und spielt eine Flöte. Cupido hingegen folgt der seit dem späten

²¹ Eine wichtige Rolle spielt dabei die Himmelsbeschreibung des Michael Scotus, ‚Liber de signis et imaginibus celi‘, sowie die Ausmalung des Palazzo della Ragione zu Padua durch Giotto, dazu DIETER BLUME, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, S. 52–63, 70–84 sowie DERS. – MECHTHILD HAFFNER – WOLFGANG METZGER, *Sternbilder des Mittelalters und der Renaissance. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie*, Bd. 2: 1250–1500, Berlin 2016, S. 23–54. Edition des ‚Liber de signis et imaginibus celi‘ durch SILKE ACKERMANN, *Sternstunden am Kaiserhof. Michael Scotus und sein Buch von den Bildern und Zeichen des Himmels*, Frankfurt a. M. 2009.

13. Jahrhundert etablierten Ikonographie, die ihn als geflügelten Jüngling mit Augenbinde zeigt. Die verbreiteten Vogelkrallen fehlen hier, da es dafür keinen Rückhalt in den antiken Texten gibt²². Auch Minerva, die auf fol. 5r dem Kopf Jupiters entsteigt, trägt, wie erforderlich, Helm, Schild und Speer.

Kein Detail ist bei diesen Bildern dem Zufall überlassen worden, sondern es sind offenbar sorgfältig die Informationen der Texte mit den überlieferten Darstellungen abgeglichen worden. Die Verbindung zur Astrologie dürfte den Interessen des Paolo da Perugia ohnehin entgegengekommen sein. Wir haben es mit einem ersten Versuch zu tun, eine umfassende Ikonographie der antiken Götter zu entwickeln, die nach Möglichkeit alle verfügbaren Informationen einbezieht. Dies geht der viel zitierten Beschreibung antiker Götterbilder, die Francesco Petrarca in sein Epos ‚Africa‘ einfügte, um etwa zehn Jahre voraus²³. Auch die ausführliche Schilderung des Petrus Berchorius, der sich auf die Verse Petrarcas stützte, ist sehr viel später, um 1340, in Avignon verfasst worden²⁴. Erst nach 1350 entstand dann auf dieser Basis in Oberitalien eine Bilderfolge der antiken Götter, die eine größere Verbreitung fand und schließlich bis Frankreich und England ausstrahlte²⁵. Die Bemühungen des Paolo da Perugia müssen vor diesem Hintergrund bewertet werden, denn nur so tritt der Pionier-Charakter seiner Arbeit vor Augen. Es verwundert von daher nicht, dass Giovanni Boccaccio die Diagramme seines Neapolitaner Lehrers später zum Ausgangspunkt seines umfassenden Mythenhandbuchs machte, das er unter dem Titel ‚Genealogie deorum gentilium‘ ab c. 1350 im Auftrag des Königs von Zypern, Hugo IV. von Lusignan (1294–1359), schrieb²⁶.

Paolo da Perugia konzipierte insgesamt sechs Schaubilder, die in der allein erhaltenen späteren Abschrift auf neun Seiten verteilt werden. Sein Zugriff ist zu allererst ein historischer, der auf den Ablauf der Geschichte und die Folge der Generationen orientiert ist. Dies verbindet er allerdings mit anderen Interpretationsansätzen, welche den Aufbau des Kosmos und die Geographie der Erde im Blick haben. In der Integration von Aurora mit den Winden, welche den Jahreszeiten verbunden sind, oder der parallelen Anordnung von Sol, Luna und Aeolus sowie der weitgehenden Übernahme der etablierten Planetenikonographie lässt sich ein ausgeprägtes Interesse an natur-

²² Dazu DIETER BLUME, Lehrjahre des Gefühls – eine Fußnote zu Amor, in: MARIEKE VON BERNSTORFF – MAURIZIA CICONI – SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA (Hgg.), *Vivace con espressione. Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana)*, München 2018, S. 87–107 und DERS., *Amor – Bild und Poesie in Italien um 1300*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 60, 2018 (im Druck).

²³ Francesco Petrarca, *Africa*, hg. von BERNHARD HUSS – GERHARD REGN, Mainz 2007, Bd. 3, S. 136–241. Die Verse entstanden zwischen 1338 und 1340. Dazu TAMARA VISSER, *Antike und Christentum in Petrarca's ‚Africa‘*, Tübingen 2005, S. 351–379.

²⁴ Zu Petrus Berchorius s. u. sowie demnächst DIETER BLUME – CHRISTEL MEIER, *Petrus Berchorius und der antike Mythos im 14. Jahrhundert* (in Vorbereitung).

²⁵ Zu der Entstehung und Verbreitung dieser Götterbilder demnächst ebd.

²⁶ Boccaccio, *Genealogie* (wie Anm. 9); SCHWERTSIEK, *Erschaffung* (wie Anm. 9), passim; BLUME, *Regenten* (wie Anm. 21), S. 112–117.

mythologischen Zusammenhängen greifen. Paola da Perugia verbindet den antiken Mythos mit Wissenssystemen, die in der Vorstellung seiner Zeit fest etabliert sind. Dies gilt neben der Geschichte auch für die Kosmologie, Geographie und Astrologie. Allegorische Deutungen jedoch, wie sie wenig später von Petrus Berchorius zusammengetragen werden, spielen hier kaum eine Rolle, werden aber nicht ausgeschlossen, wie an wenigen Bemerkungen sowie der Aufnahme ethischer Personifikationen deutlich wird²⁷. Bemerkenswert ist in jedem Fall die Systematik, welche dieser Zusammenstellung zu Grunde liegt. Es geht um die Ordnung der unübersichtlichen Vielfalt, welche die mythologische Überlieferung aus der Antike kennzeichnet. Zugleich entwickelt der Neapolitaner Gelehrte aber auch mögliche Sinnangebote, die den Erzählungen Ovids sowie dem antiken Mythos eine neue Relevanz zurückgeben können.

PETRARCA UND DER ÜBERMUT OVIDS

In einem extremen Kontrast zu dem systematischen Ordnungsversuch des Paolo da Perugia steht das Interesse des jungen Francesco Petrarca (1304–1374), der fasziniert ist von dem Ungewöhnlichen, Phantastischen, das er insbesondere bei Ovid findet.

In einem Brief, der von der Flüchtigkeit der Zeit handelt, spricht Petrarca c. 1360 auch über die intensive Lektüre antiker Autoren in seiner Jugend:

Dies und Ähnliches las ich, nicht wie es in jenem Alter Brauch ist einzig nach Sprachlehre und Wortkunst eifernd, sondern dahinter immerhin etwas anderes, darin Unbekanntes vermutend, was weder meine Mitschüler, ja nicht einmal mein Lehrer (ein in den Anfangskünsten geschulter Mann) erwarteten. [...] Ich hörte auf Ovid, dessen Muse je übermütiger (*lascivior*) sie war, mir umso ernsthafter und gewichtiger erschien und ein unverdorbenes Zeugnis des Wahren war²⁸.

Er sucht in den Versen der antiken Dichter nach einem tieferen Sinn, der ihm völlig Unbekanntes erschließt. Seine Aussage zu Ovid spielt bewusst mit Gegensätzen und dreht die gewöhnliche Wahrnehmung um. Es ist gerade das Phantastische und Freizügige der Ovidschen Poesie, das für ihn den höchsten Wert besitzt und ihm als authentisches Zeugnis der Wahrheit gilt. Gerade im Spielerischen, Erotischen und Offenen liegt für ihn die besondere Faszinationskraft jener Poesie.

Daraus resultierte eine lebenslange Beschäftigung mit den ‚Metamorphosen‘ und den dort geschilderten Mythen. In den ‚Rerum vulgarium fragmenta‘, dem sogenannten ‚Canzoniere‘, an dessen Zusammenstellung und Ordnung er bis zu seinem

²⁷ So entstehen mit Bezug auf die ‚Fasti‘ des Ovid auf fol. 2r ausgehend von Honor und Reverentia die Personifikationen von Majestas, Pudor, Metus, Sapientia und Memoria. Auf fol. 2v wird dann Iustitia als Tochter der Aurora eingeführt; HANKEY, Nuovo Codice (wie Anm. 11), S. 92, 96.

²⁸ Francesco Petrarca, Le Familiari, hg. von VITTORIO ROSSI, Florenz 1968, lib. XXIV, I 5–6, S. 214 f.: *Hec et his similia legebam, non, ut mos etatis est illius, soli inhians grammaticae et verborum artificio, sed nescio quid aliud illic abdūm intelligens, quod non modo condiscipuli sed nec magister attenderet, primitiarum licet artiu doctus vir. [...] Audiebam Ovidium, cuius quo lascivior Musa eo mihi severior graviorque confessio et incorruptus testimonium veri erat.* Übersetzung (teilweise verändert) nach Francesco Petrarca, Familiaria, Bd. 2: Buch 13–24, hg. von BERTHE WIDMER, Berlin 2009, S. 646.

Lebensende arbeitete, ist der antike Mythos omnipräsent. In zahlreichen Anspielungen und Verweisen werden die von Ovid erzählten Verwandlungsgeschichten aufgerufen. Die Auseinandersetzung mit diesem römischen Autor hat einen erheblichen Anteil an jener Konstruktion eines lyrischen Ichs, das wieder und wieder in seinem unerfüllten Begehren gefangen ist und das als Modell poetischer Selbstschöpfung bekanntlich von großem Einfluss war²⁹.

In einer Canzone, die er selbst als eines seiner frühesten Gedichte bezeichnet hat, vollzieht er um 1330 eine subjektive Anverwandlung der ‚Metamorphosen‘, die er ganz auf das poetische Selbst und das ihn antreibende Begehren bezieht. Es handelt sich um die Canzone Nr. 23 ‚Nel dolce tempo de la prima etade‘³⁰. Mit acht Strophen von jeweils etwa zwanzig Versen ist es die längste Canzone der Sammlung. In einer lockeren, aber wohlüberlegten Reihung werden elf Metamorphosen geschildert, die verschiedene Stadien des Liebesverlangens vor Augen führen. Mithilfe einer Frau verwandelt Amor das lyrische Ich in einen Lorbeerbaum und nimmt ihm so jegliche Beweglichkeit (Vers 39–49). Dies ist eine kreative Umkehrung der Konstellation bei Ovid, wo die sich entziehende Geliebte zum immergrünen Lorbeer wird, mit dem Apoll sich dann schmückt. Hier wird der Liebende selbst zum Baum, der seine Blätter auch im Winter bewahrt, da er nicht von seiner Liebe lassen kann. Es ist der Dichterstatus, der hier aufgerufen wird und dem eine schmerzhafteste Verwandlung durch die Liebe vorausgehen muss. Daraus entwickelt sich unmittelbar eine weitere Metamorphose. Weiße Federn bedecken ihn, da er Farbe und Stimme eines Schwans angenommen hat und so dem Cygnus gleicht, der um Phaeton trauert. Seine Stimme kann jetzt nicht mehr schweigen und sein Gesang nicht enden³¹ (Vers 50–60). Das eigentliche Thema dieser Canzone ist im Grunde die Poesie. Der singende Schwan ist ein Bild des Dichters, der auf weiße Blätter mit der Feder schreibt. Die Frau jedoch entnimmt das Herz seiner Brust und

²⁹ ANDREAS KABLITZ, Laura und die alten Mythen. Zum Verhältnis von antiken Mythen und christlicher Heilsgeschichte in Petrarca's *Canzoniere*, in: KLAUS WILLI HEMPFER – GERHARD REGN (Hgg.), Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner, Wiesbaden 2003, S. 71–96. Vgl. auch ALFRED NOYER-WEIDNER, Zur Mythologieverwendung in Petrarca's *Canzoniere*, in: DERS., Umgang mit Texten, Bd. 1: Vom Mittelalter bis zur Renaissance, Wiesbaden 1986, S. 202–223. Generell zu den ‚*Rerum vulgarium fragmenta*‘ KARLHEINZ STIERLE, Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts, München 2003, S. 475–660.

³⁰ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hg. von MARCO SANTAGATA, Mailand 2010, S. 96–100, Kommentar S. 101–123; deutsche Übertragung von Karlheinz Stierle, in: Francesco Petrarca, Ich bin im Sommer Eis, im Winter Feuer. Gedichte, hg. von KARLHEINZ STIERLE, München 2004, S. 18–31. Petrarca hat diese Canzone mehrfach überarbeitet und 1351 in einer endgültigen Fassung abgeschlossen, doch kursterte sie wohl schon seit den 1330er Jahren; zu den Phasen DENNIS DÜTSCHKE, Francesco Petrarca. Canzone XXIII from first to final Version, Ravenna 1977. Zur Interpretation KARLHEINZ STIERLE, Metamorphosen des Mythos. Petrarca's Canzone „Nel dolce tempo“ (Rime XXIII), in: WALTER HAUG – BURGHART WACHINGER (Hgg.), Traditionswandel und Traditionsverhalten, Tübingen 1991, S. 24–45 sowie MARC FÖCKING, Petrarca's Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in *Canzoniere* Nr. XXIII, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 50, 2000, S. 271–293. Beide Aufsätze sind für meine Ausführungen grundlegend.

³¹ Vgl. Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 13), II, 367–80; zu Daphne ebd., I, 452–567.

gebietet ihm Schweigen. So macht sie ihn zu einem lebenden und entsetzten Stein (Vers 72–80). Es ereilt ihn das Schicksal des Battus, der sein versprochenes Schweigen gebrochen hat und den Merkur in einen harten Stein verwandelte³². Da Petrarca nun die lebendige Stimme verboten ist, schreit er mit Tinte und Papier (Vers 98–100). Konsequenterweise folgt auf die verbotenen, aber vergeblichen Liebesbekundungen wie bei Byblis ein Tränenstrom und die Transformation in eine einsame Quelle am Fuße eines Baumes³³ (Vers 101–120). Mit der Frage „[w]er hörte je von einem Menschen, der zu einer Quelle wurde?“ benennt er selbst den unrealen, rein fiktiven Charakter seiner Metaphern, fügt aber sogleich an, dass er von wohlbekanntem Dingen spricht³⁴.

Aus Mitleid erhält der Dichter seine menschliche Gestalt zurück, doch redet er weiter von der Liebe und so werden seine Knochen zu Stein und nur die Stimme bleibt ihm, welche aber nur noch den Tod und ihren Namen zu rufen vermag (Vers 132–140). Wie Echo, die von Narziss zurückgewiesen wurde, bleibt ihm nur eine körperlose Stimme, die sich nicht mehr richtig mitteilen kann³⁵. Erneut kann er in seinen Körper zurückkehren, doch in einer weiteren Steigerung geht es jetzt nicht mehr um das Sprechen, sondern um das Sehen. Er folgt seinem Verlangen und erblickt seine Geliebte als schönes und grausames Wild nackt in einer Quelle. Kein anderer Anblick verschafft ihm Erfüllung und so bleibt er schauend stehen. Sie spritzt ihm Wasser ins Gesicht und er verwandelt sich in einen einsamen Hirsch, der durch die Wälder irrt. Seitdem flieht er dem wilden Ansturm seiner Hunde³⁶ (Vers 147–160). So gleicht er Aktaeon, doch lässt Petrarca das tödliche Ende fort und verlängert stattdessen die Hatz in eine offene Zukunft. Gemeint sind offensichtlich die Gefühle und das Begehren, die ihn seither jagen³⁷. Diese Metamorphose wird ausführlicher geschildert als alle Vorausgegangenen und ist der Höhepunkt der gesamten Canzone. Erneut insistiert er hier darauf, dass er die Wahrheit spricht, auch wenn es wie eine Lüge erscheint (Vers 156).

Es folgt noch als *congedo* eine letzte kürzere Strophe, in der die Canzone direkt angesprochen und somit als Dialogpartner des Autors verstanden wird. Mit knappen Anspielungen auf Liebschaften Jupiters offenbart das lyrische Ich, dass seine wahre Bestimmung in der Poesie liegt³⁸. Der Dichter sieht sich als Flamme, die durch einen

³² Ebd., II, 687–703.

³³ Ebd., IX, 649–665.

³⁴ Petrarca, Canzone XXIII (wie Anm. 30), Vers 119 f.: *Chi udì mai d'uom vero nascer fonte? / E parlo cose manifeste et conte.*

³⁵ Ovid, Metamorphosen (wie Anm. 13), III, 393–401.

³⁶ Petrarca, Canzone XXIII (wie Anm. 30), Vers 156–160: *Vero dirò (forse e' parrà menzogna) / ch'i' senti' trarmi de la propia imago, / et in u cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo: / et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.*

³⁷ Eine Variation findet sich im Canzoniere Nr. 209. Dort vergleicht sich der Dichter mit einem durch einen Pfeil verwundeten Hirschen, der vergeblich seinem Schmerz zu entkommen versucht. Zu Aktaeon s. Ovid, Metamorphosen (wie Anm. 13), III, 131–512.

³⁸ Die Anspielungen betreffen den Goldregen bei Danae (ebd., IV, 610–611), die Flamme bei Aegina (ebd., VII, 615–618) und den Adler bei Ganymed (ebd., X, 155–161), vgl. auch ebd., VI, 113, wo Danae und Aegina als Motive von Arachnes Bildteppich erwähnt sind.

schönen Blick entzündet wurde. Wie ein Vogel hebt er mit seinen Versen die Angebetete gleich Ganymed in die höchsten Höhen. Der Lorbeer der ersten Verwandlung aber ist ihm geblieben und dessen süßer Schatten treibt ihm jedes andere Vergnügen aus dem Herzen (Vers 161–169).

Die dichte und ausgesprochen dynamische Abfolge von Metamorphosen läuft auf eine Reflexion über die Poesie und den Dichterruhm hinaus. Das Begehren und das Dichten sind für Petrarca auf das Engste miteinander verwoben. Die Poesie erwächst aus dem Liebesverlangen und lässt sich durch kein noch so hartes Schweigegebot unterbinden. Leiden, Einsamkeit und Unverständnis nimmt der Dichter dafür in Kauf, da er nur so den süßen Schatten des Ruhmes gewinnen kann.

In den Verwandlungen, welche der liebende Poet durchlaufen muss, werden alle Erscheinungsformen der Natur aufgerufen. Das Spektrum reicht vom anorganischen Stein über fließendes Wasser zu Pflanzen und Tieren bis hin zum körperlosen Laut. In jedweder Form wird die Natur für Petrarca zu einem Projektionsraum seines inneren Selbst. Dabei entfaltet er eine wohlüberlegte Abfolge, um unterschiedliche Phasen des Liebesbegehrens vorzuführen. Zu Beginn nimmt ihm der Lorbeerbaum die Beweglichkeit, er ist gebannt von dem Blick der Geliebten. Es folgt mit dem Schwan das andauernde Klagen und Besingen der Liebe. Dem steht mit dem Stein das Verstummen gegenüber, das durch das Schreiben von Gedichten überbrückt wird. Die unerfüllte Liebe macht ihn einsam wie eine Quelle im Wald und schließlich vermag er sich wie Echo auch nicht mehr mitzuteilen. Der ersehnte Anblick der nackten Geliebten löst am Ende einen Ansturm der Gefühle aus, der seither nicht mehr zu bändigen ist.

Die von Ovid geschilderten Metamorphosen werden als Wandlungen des liebenden Ichs verstanden und veranschaulichen den wechselnden Gefühlszustand seines Begehrens. Wir haben es mit einer ausgesprochen subjektiven Ovid-Lektüre zu tun, welche die dort beschriebenen Emotionen in einen neuen, persönlichen Zusammenhang stellt. Dabei wird der Rahmen der älteren Liebeslyrik bewusst gewahrt, doch werden die Motive mithilfe des antiken Mythos völlig neu gefasst und mit einer gesteigerten Intensität versehen. Die Identifikation mit den Gestalten des Mythos ermöglicht Petrarca eine neuartige Reflexion über den Gefühlshaushalt des liebenden Ichs. Die Mythen Ovids sind für ihn ein Modell poetischer Subjektivität und dabei ist es gerade die Instabilität der Grenzen zwischen Identität und Begehren, die hier zum Thema wird³⁹. Zugleich vermag der Dichter, die grundlegende Unzulänglichkeit der Sprache angesichts der Macht und Unbestimmtheit der Gefühle mithilfe des Mythos zumindest tendenziell zu überbrücken⁴⁰. Der Mythos dient Petrarca als Mittel der

³⁹ Vgl. dazu CARLA FRECCERO, Ovidian Subjectivism in Early Modern Lyric. Identification and Desire in Petrarch and Lovise Labé, in: GORAN V. STANIVAKOVIC (Hg.), *Ovid and the Renaissance Body*, Toronto 2001, S. 21–37.

⁴⁰ Zur Sprachkritik bei Petrarca vgl. MICHAEL SCHWARZE, Unsagbare Augen-Blicke. Das „innamoremento“ in Francesco Petrarca's Canzoniere, in: MICHAEL NEUMANN (Hg.), *Anblick, Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*, Würzburg 2005, S. 109–129, insbesondere S. 117 f.

Selbsterfahrung und ermöglicht eine innere Reflexion, die zwar an einem fiktiven und konstruierten Ich vorgenommen wird, aber dennoch eine neue Qualität gewinnt.

PETRUS BERCHORIUS, DIE CHRISTLICHE ETHIK UND DER ANTIKE MYTHOS

Der Benediktiner Petrus Berchorius, der von 1320 bis 1350 in Avignon lebte und mit Petrarca befreundet war, entwickelt um 1340 seinerseits einen systematischen Zugriff auf den antiken Mythos, der aber anders ausgerichtet ist als bei Paolo da Perugia, da er ganz auf dem allegorischen Denken basiert und hinter jedem Motiv eine tiefere, verborgene Wahrheit vermutet. Sein ‚Ovidius moralizatus‘ ist Teil einer enzyklopädisch angelegten Ausdeutung sämtlicher Erscheinungen, die den Klerikern leicht zugängliches Anschauungsmaterial für ihre Predigten zur Verfügung stellen sollte⁴¹. Insofern hat Berchorius Teil an den Bemühungen zur Verbesserung des Predigtwesens, die seinerzeit aktuell waren. Beeindruckend ist aber vor allem die Vielfalt seiner intellektuellen Interessen. Sein Text über die ‚Metamorphosen‘ Ovids erhielt eine große Resonanz, die sich von jenen Intentionen völlig löste und die verbreitete Neugier auf den antiken Mythos bediente. Das Bedürfnis nach einer erklärenden Erläuterung dieser *fabulae* und ihrer fremdartigen Aspekte war offenbar sehr groß. Der auf uns so gewollt und übertrieben wirkende Text des Berchorius kam diesem Bedürfnis in perfekter Weise nach, da er die Verwandlungsgeschichten sowohl mit dem christlichen Selbstverständnis seiner Leser wie mit ihrer Alltagserfahrung verband.

Ganz systematisch beginnt Berchorius zunächst mit einer Schilderung der heidnischen Götter und trägt dafür Informationen aus Fulgentius, Hrabanus Maurus und Alexander, dem dritten vatikanischen Mythographen, zusammen. Seine wichtigste Quelle sind aber die Verse Petrarcas aus dem Epos ‚Africa‘, da, so seine Aussage, er die Bildnisse der Götter nirgendwo beschrieben oder gemalt fand⁴². Den Anfang machen

⁴¹ Zu Berchorius demnächst BLUME – MEIER, Berchorius (wie Anm. 24); bis dahin CHRISTEL MEIER, Mittelalterliche Rekonfigurationen des antiken Mythos. Theoretische Konzepte und mediale Praktiken, in: ANNE EUSTERSCHULTE – KLAUS KRÜGER (Hgg.), *Figurales Wissen – Medialität. Ästhetik und Materialität von Wissen in der Vormoderne* (im Druck); MEIER, Ovidius Christianus (wie Anm. 6); JANE CHANCE, *Medieval Mythography*, Bd. 2: *From the School of Chartres to the Court of Avignon 1177–1350*, Miami 2000, S. 320 f.; CHARLES SAMARAN – JACQUES MONFRIN, Pierre Bersuire. Prieur de Saint-Éloi de Paris (1290–1362), in: *Histoire littéraire de la France* 39, 1962, S. 301–414; Edition: Petrus Berchorius, *Reductorium morale*, lib. XV, cap. II–XVI: Ovidius Moralizatus, hg. von JOSEPH ENGELS (Werkmaterial 2), Utrecht 1962 (= Abdruck des ersten Drucks Paris 1509), sowie Petrus Berchorius, *Reductorium morale*, lib. XV, cap. I: De Formis Figurisque Deorum, hg. von JOSEPH ENGELS (Werkmaterial 3), Utrecht 1966. Vgl. auch den Beitrag von Christel Meier in diesem Band.

⁴² *Verumtamen quia deorum imagines scriptas vel pictas alicubi non potui reperire, habui consulere venerabilem virum Magistrum FF. de Petraitho poetam utique profundum in scientia, facundia et eloquentia et expertum in omni poetica et historica disciplina, qui prefatas imagines in quodam opere suo eleganti metro describit [...]*, zitiert nach der von Anna Stenmans im Rahmen eines von Christel Meier-Staubach und mir geleiteten DFG-Forschungsprojektes erarbeiteten Transkription der Handschrift Gotha, Forschungsbibliothek Ms. Membr. I 98. Petrarca, *Africa* (wie Anm. 23), lib. III, 136–241; Vgl. VISSER, *Antike und Christentum* (wie Anm. 23).

die Planetengötter in ihrer kosmologischen Reihenfolge. Er beschreibt ihr Aussehen sowie eine Reihe zugehöriger Begleitfiguren, die mit zentralen Mythen zusammenhängen und die fast alle auch bei Petrarca erwähnt sind. Darauf folgt eine ausführliche Deutung auf mehreren Ebenen, doch kommt es ihm auf die moralische Auslegung an, die er am ausführlichsten gestaltet. Die Götter stehen darin beispielhaft für gute oder schlechte Prälaten, Tyrannen oder auch für Christus. Ethische Regeln der Herrschaft und der Amtsführung lassen sich daran exemplifizieren.

In eine ähnliche Richtung gehen auch die Interpretationen der von Ovid geschilderten Metamorphosen. Dabei orientiert sich Berchorius an der scholastischen Methode und zerlegt die Geschichten in Abschnitte, welche den einzelnen Handlungsschritten entsprechen. Jeder dieser Abschnitte wird kurz paraphrasiert und anschließend gesondert ausgelegt. Er geht dabei aber kaum auf die starken Emotionen ein, auf die Trauer, die vergebliche Liebe, das menschliche Leid, das bei Ovid im Vordergrund steht. Er sucht vielmehr eine ethische, moralische Deutung und hebt auf gesellschaftliche Erfahrungen im Zusammenleben der Menschen ab. Die Ethik der Tugenden und Laster ist um 1300 in den unterschiedlichsten Texten präsent und wird auf vielfältige Weise aktualisiert, so auch in den Traktaten zum politischen Selbstverständnis der Kommune. Von daher nimmt Berchorius hier an einem breiteren Diskurs teil und schneidet Themen an, welche dem Leser vertraut sind. Er versteht die ‚Metamorphosen‘ im Grunde wie ein ethisches Traktat und sieht darin zugleich eine theologisch-seelsorgerische Abhandlung.

Es ist eine überschaubare Anzahl von Versatzstücken, die Berchorius immer wieder mit leichten Variationen zum Einsatz bringt. Fast immer gibt es eine theologische Deutung, bei der die heidnischen Götter an die Stelle von Christus bzw. Gott treten. Die Verwandlungen Jupiters werden auf die Menschwerdung Christi bezogen und es geht um seine Zuwendung zur menschlichen Seele sowie um deren Erlösung. Auch auf den Teufel wird mehrfach verwiesen, der die Seele verführt und verwandelt, sodass sie fortan einem Tier gleicht. Ebenso kann, wie bei Cygnus, die Läuterung zu einem spirituellen Menschen in den ‚Metamorphosen‘ thematisiert sein. Immer wieder stellt er auch einen Bezug zu den Juden her, welche Christus töteten⁴³.

In gleicher Weise dominant ist aber eine allgemein ethische und im Prinzip gesellschaftliche Interpretation. Da geht es um Tyrannen, Herrscher, Richter sowie Kleriker, die ihr Amt schlecht ausüben, die Armen berauben und unterdrücken. Der lasterhafte Prälat, der sich nur scheinbar nach außen gottgefällig gibt, ist ein wiederkehrendes Motiv. Berchorius spart also nicht mit Kirchenkritik. Manche Aussagen bewegen sich auf einer eher lebenspraktischen Ebene allgemeiner Menschenkenntnis. Allgemein geht es immer auch um Heuchler, Schmeichler, Verräter und Verleumder, vor denen man sich hüten muss. Der Sexualität, die bei Ovid so häufig zum Thema wird, weicht er nicht aus. So schreibt er über die sexuelle Begierde der Männer, insbesondere der Geistlichen, die davon oft bedrängt werden, und ebenso über die Lust der Frauen.

⁴³ So bei Lykaon, s. Berchorius, *Ovidius moralizatus* (wie Anm. 41), I, 8–9, zu Cygnus II, 9.

Eifersucht, Neid, Habgier und Hochmut werden ebenso angesprochen wie die Töchter, welche Größeres wollen als sie vermögen und deswegen notwendig scheitern. Zuweilen verweist er explizit auf die Aktualität seiner Interpretationen, wenn er beispielsweise einen Absatz mit der Bemerkung einleitet: „Wie es heute allenthalben passiert [...]“⁴⁴.

Beispielhaft seien hier zunächst die Ausdeutungen zur Geschichte von Kallisto vorgestellt⁴⁵. Jupiter, der sich der Nymphe in Gestalt von Diana nähert, steht einerseits für Christus, der aus Liebe zur menschlichen Seele auf die Erde kommt, andererseits aber auch für die Heuchler, die junge Menschen täuschen. Die Verwandlung in eine Bärin wiederum zeigt, dass jemand, der sündigt und mit dem Teufel hurt, die menschlichen Eigenschaften verliert und einem wilden Tier gleicht. Auffälligerweise spricht Berchorius aber gar nicht über die Verstoßung der Kallisto aus dem Gefolge der Diana, bei der Ovid in 25 Versen ausführlich die verletzten Schamgefühle der Nymphe schildert. Die Angst der verwandelten Kallisto vor den wilden Tieren und ihre Sehnsucht nach ihren Mitmenschen wird auf das Schicksal derjenigen bezogen, die durch den Wechsel des Glückes verarmt und gesellschaftlich abgestiegen sind, sich aber nach wie vor zu ihrem alten Stand hingezogen fühlen, jedoch von den reichen Menschen verachtet werden. Der Sohn Arcas, der als Jäger beinahe seine verwandelte Mutter tötete, steht gleichfalls für die ehemaligen weltlichen Freunde, die den Verarmten meiden und verschmähen. Der Status des Jägers verweist darauf, dass sie dem Erwerb weltlicher Güter verfallen sind, „wie es heute so üblich ist“⁴⁶. Die abschließende Metamorphose in ein Sternbild deutet Berchorius als eine von Gott gewollte Erhöhung derjenigen, die zuvor durch Neid ungerechtfertigterweise erniedrigt und geschädigt wurden. Erstaunlicherweise wählt er hier einen weltlichen, gesellschaftlichen Zusammenhang und lässt die naheliegende Erhöhung der zu Gott heimkehrenden Seele aus. Eine abschließende Bemerkung macht darauf aufmerksam, dass der Vater von Kallisto, Lykaon, in einen Wolf verwandelt wurde, seine Tochter aber in einen Bären; denn, so lautet die Schlussfolgerung, die Nachkommenschaft gleicht zumeist den Vätern. Dies ist eine ausschließlich auf weltliche Ethik abzielende Interpretation des Mythos.

Die Deutung des tragischen Schicksals, welches den Jäger Actaeon ereilt, ist gleichfalls ganz auf gesellschaftliche Zusammenhänge ausgerichtet⁴⁷. Die badende Diana steht für Herrinnen, die sich heimlich Vergnügungen und Lastern hingeben, sowie für die Habgier, die von anderen Lastern wie Enthaltbarkeit, Knausrigkeit und Einsamkeit unterstützt wird, welche in den Nymphen verkörpert sind. Actaeon aber steht für den Wucherer, der als Jäger die anderen Menschen ausplündert und reich wird. Er verwandelt sich in einen Hirsch, da er stolz wird und mit den Adligen verkehrt, doch gehen solche Figuren zumeist bald zugrunde. Die erotische Komponente

⁴⁴ Ebd., II, 13, Zeile 8: *Sic videtur per omnia hodie accidere* [...].

⁴⁵ Ebd., II, 10–15, vgl. Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 13), II, 401–532.

⁴⁶ Berchorius, *Ovidius moralizatus* (wie Anm. 41), II 13, Zeile 11: *Quia iste est modus hodiernus*.

⁴⁷ Ebd., III 4–5, vgl. Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 13), III, 131–512.

des Blickes, die sonst in der Rezeption dieses Mythos eine so große Rolle spielt, blendet Berchorius völlig aus. Beim zweiten Abschnitt, der den Tod des Actaeon zusammenfasst, liefert er dann aber eine theologische Deutung. Actaeon bezeichnet jetzt den Gottessohn und Diana die Jungfrau Maria. Actaeon führte die Hunde, die das jüdische Volk vertreten, und wurde durch Maria, die in der Quelle des Erbarmens badete, in einen Hirsch, das heißt in einen Menschen verwandelt. Dieser Mensch gewordene Gottessohn aber wurde von den Juden, also den Hunden getötet.

Charakteristisch für die Interessen des Petrus Berchorius, die ihn bei seiner Lektüre leiten, ist sein Umgang mit der Geschichte von Aglauros und Herse, die er vollkommen übergeht. Nur die Gestalt der Invidia, die bei Ovid so anschaulich geschildert wird, greift er heraus⁴⁸. Nach einer ausführlichen Paraphrase ist die Deutung im Wesentlichen eine Beschreibung dieses gefürchteten Lasters. Dies fügt sich in seine von Ethik und Theologie geprägte Argumentation gut ein. Auch kommt hier die Vertrautheit mit allegorischen Personifikationen zum Tragen, die in der intellektuellen Kultur dieser Zeit eine so große Rolle spielen.

Von besonderem Interesse ist zudem jene Auslegung, welche Berchorius zur Geburt und Aufzucht des Bacchus gibt⁴⁹. Semele, die von Jupiter verbrannt wird, steht für das jüdische Volk, das den Gottessohn kreuzigte. Deswegen wird das Kind, das den wahren, christlichen Glauben symbolisiert, den Nymphen anvertraut, die es heimlich in einer Höhle aufziehen. Das bedeutet die Weitergabe des wahren Glaubens, den die Juden nicht angenommen haben, an die heidnischen Völker. Darauf folgt die geradezu programmatische Aussage:

Es steht nämlich fest, daß Gottvater den katholischen Glauben [...] dem heidnischen Volk übergab, welches ihn mit Freuden empfing und ihn mit dem immergrünen Efeu, d. h. mit der Philosophie und Wissenschaft der Heiden kleidete und schmückte, so daß seitdem das Heidentum Bacchus, also dem Glauben, seinen Efeu, d. h. seine philosophischen Wissenschaften widmete⁵⁰.

In der Vorstellung des Berchorius brachte also erst die Verbindung mit der antiken Wissenschaft und Philosophie den christlichen Glauben zum Leuchten. Dies ist ein deutliches Plädoyer für eine enge Verknüpfung von heidnischem Wissen und antiker Poesie mit dem Christentum, das die theologisch-ethische Auslegung des Ovid zu legitimieren vermag.

Petrus Berchorius verbindet in seinem ‚Ovidius moralizatus‘ die Gedankenwelt Ovids, die für die meisten Menschen des 14. Jahrhunderts so sperrig und fremdartig

⁴⁸ Berchorius, Ovidius moralizatus (wie Anm. 41), II, 22, vgl. Ovid, Metamorphosen (wie Anm. 13), II, 760–796.

⁴⁹ Berchorius, Ovidius moralizatus (wie Anm. 41), III, 7, vgl. Ovid, Metamorphosen (wie Anm. 13), III, 253–312.

⁵⁰ Berchorius, Ovidius moralizatus (wie Anm. 41), III, 7, Zeile 17–20: *Constat enim, quod deus pater fidem catholicam a populo Iudeorum abstulit ipsamque gentili populo comisit, qui ipsam grateranter accepit et in edera semper virenti, id est in prophetia et gentili scientia, ipsam vestivit et ornavit, ita quod ex tunc ipsa gentilitas ipsi Baccho, id est fidei, suam ederam, id est suas philosophicas scientias dedicavit*, zitiert nach der Transkription und Übersetzung von Anna Stenmans (wie Anm. 42).

wirkte, auf vielfältige Weise mit dem Erfahrungshorizont seiner Gegenwart. Das begründet wohl auch den großen Erfolg seines Textes, der noch heute in über 80 Handschriften überliefert ist. Dies hat aber auch weitreichende Folgen für die Kenntnis des antiken Mythos, die sehr bald über den gelehrten Kontext von Schulen und Universitäten weit hinausreicht. Die Grenzen einzelner Wissensbereiche werden auf diese Weise überbrückt und die Erzählungen Ovids können fortan einen festen Platz in den unterschiedlichsten Diskursen einnehmen.

METAMORPHOSEN MALEN. DER PART DER BILDER

Nur kurze Zeit, nachdem in Avignon Petrus Berchorius seine ‚Metamorphosen‘-Ausdeutung verfasst hatte, kursierte dieser Text bereits in den oberitalienischen Zentren, allerdings unter dem Namen des englischen Dominikaners Thomas Waleys, der gleichfalls am Papsthof tätig war⁵¹. Um 1348 gibt Bruzio Visconti, der uneheliche Sohn von Luchino Visconti, in Bologna eine reich illustrierte Prunkausgabe in Auftrag, deren Ausführung wohl 1349 abgebrochen wurde, als er durch den Tod seines Vaters Macht und Einfluss verlor⁵². Bruzio ist auch als Dichter hervorgetreten und besaß ein ausgeprägtes Interesse für ethisch ausgerichtete, philosophische Texte. Drei mit Miniaturen geschmückte Handschriften aus seinem Besitz lassen sich heute noch nachweisen⁵³. Jeder der Textabschnitte, in die Berchorius die Ovidische Erzählung unterteilt, wird jetzt von einem Bild eingeleitet, sodass sich zum Teil regelrechte Zyklen ergeben (Abb. 15). Diese Miniaturen sind eine ganz bewusste Ergänzung des Traktats, denn sie rekurren in vielen Fällen auf den Originaltext des Ovid und konzentrieren sich auf den narrativen Gehalt des Mythos. Mit besonderer Aufmerksamkeit widmen sich die Maler den zahlreichen Verwandlungsprozessen, die in ihren einzelnen Phasen vorgeführt werden. Die Bilder arbeiten auch die emotionalen Konstellationen heraus und appellieren so an die Empathie des Betrachters. Insofern stehen sie eigenständig

⁵¹ Von 1326/1327 bis 1331 lehrte Thomas Waleys bei den Dominikanern in Bologna, ab 1333 lebte er in Avignon; MANFRED GERWING, Art. Thomas Waleys, in: LMA 8, 1999, Sp. 1967. Zur Ovid-Rezeption bei den englischen Klerikern vgl. auch den Beitrag von Bernhard Hollick in diesem Band.

⁵² Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Memb. I 98. Dazu demnächst ausführlich BLUME – MEIER, Berchorius (wie Anm. 24). Bis dahin s. GUDE SUCKALE-REDLEFSEN, Der Gothaer Ovid. Eine Handschrift für Bruzio Visconti? Gotha, Forschungsbibliothek, Memb. I 98, in: Codices Manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde 78/79, 2011, S. 41–52; CHRISTEL MEIER, Metamorphosen und Theophanien. Zur Ovid-Illustration des späteren Mittelalters, in: Frühmittelalterliche Studien 46, 2012, S. 321–341; DIETER BLUME, Bild-Lektüren der Metamorphosen Ovids im Italien des 14. Jahrhunderts, in: COSTANZA CIPOLLARO – MARIA THEISEN (Hgg.), Res gestae – res pictae. Epen-Illustrationen des 13. bis 15. Jahrhunderts. Tagungsband zum gleichnamigen internationalen Kolloquium. Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, 27. Februar–1. März (Codices manuscripti & impressi. Supplementum 9), Purkersdorf 2014, S. 52–64.

⁵³ Bruzio Visconti, Rime. Edizione critica, hg. von DANIELE PICCINI, Florenz 2007, S. 17–34. Die übrigen Handschriften aus der Bibliothek des Bruzio Visconti sind Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 6467, Chantilly, Musée Conde, Ms. 599, Rom, Bibl. Vat., Ms. Lat. 2194.

neben den allegorischen Erläuterungen und lenken die Rezeption des Textes in eine andere Richtung. Der Mythos, so wie Ovid ihn schildert, erhält durch die Hinzufügung der Illustrationen ein deutlich größeres Gewicht. Die Abhandlung des Berchorius wird also sehr schnell in einem Laienkontext aufgegriffen und zudem für ein höfisches Ambiente aufbereitet.

Als Beispiel seien hier die Miniaturen zur Erzählung von Kallisto vorgestellt⁵⁴. In einem ersten Bild geht es um die Verführung der Nymphe (Abb. 14). Die Landschaft strukturiert die Handlung durch eine Staffelung auf verschiedenen Ebenen und eine Differenzierung der Bodenfarben für die beiden Protagonisten. Jupiter, der die Gestalt von Diana angenommen hat, kommt mit seinen Hunden aus der Tiefe des Bildes. Vorne am linken Rand sitzt Kallisto am Boden. Der erotische Blick des Gottes geht über jenen tiefen Einschnitt hinweg, der die beiden Akteure noch trennt. In den Hunden aber spiegelt sich die zeitliche Abfolge von Heraustreten aus dem Wald hin zu einer vorsichtigen Annäherung, die der vorderste bereits vollzieht, indem er an den Pflanzen zu Füßen der Nymphe schnuppert. Die emotionale Spannung dieser Begegnung kulminiert schließlich in der Vereinigung des Paares, die vor dem Goldgrund in dem Luftraum zwischen den Hügeln zu sehen ist. All das geht über die kurze Paraphrase im Text des Berchorius weit hinaus. Im zweiten Bild wird in einem Himmelssegment das Liebeslager der beiden gezeigt und daneben die erboste Juno, welche mit ausgestreckten Armen die Verwandlung in eine Bärin dirigiert⁵⁵ (Abb. 15). Das menschliche Gesicht ist Kallisto in diesem Moment noch geblieben und verdeutlicht, dass sie Verstand und menschliches Empfinden behält, auch wenn ihre Schönheit in ein zotteliges Tier verwandelt ist und sie nur noch Bären-Laute von sich zu geben vermag. Ein drittes Bild führt dann eindrücklich ihr trauriges Schicksal vor Augen⁵⁶. Da sie ihr menschliches Empfinden behalten hat, sucht sie die Nähe der Menschen, die aber entsetzt vor ihr fliehen. So sitzt sie oft traurig vor der verschlossenen Tür ihres Hauses. Auch hier sind die Phasen des Geschehens durch unterschiedliche Landschaftshintergründe differenziert. In einer Bewegung von links nach rechts entfaltet sich der Handlungsablauf. Links sehen wir den dichten Wald, den Kallisto meidet, in der Mitte den vergeblichen Annäherungsversuch an Menschen und rechts die verschlossene Pforte eines hoch aufragenden Hauses, vor der sie verzweifelt kauert. Der Wald, der ihr offensteht, und die geschlossene Tür sind in der Komposition als dramatische Gegensätze angelegt. Die vierte Miniatur zeigt Arkas, den Sohn Kallistos, der als Jäger auf seine verwandelte Mutter trifft⁵⁷. Diese erkennt ihn und kommt auf ihn zu, er aber legt einen Pfeil auf den Bogen und nur das Eingreifen Jupiters verhindert im letzten Moment, dass er seine eigene Mutter tötet. Auf einer diagonalen

⁵⁴ Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. I 98, fol. 14r–15r.

⁵⁵ Ebd., fol. 14v; vgl. Berchorius, Ovidius moralizatus (wie Anm. 41) II, 10–15; Ovid, Metamorphosen (wie Anm. 13), II, 401–532.

⁵⁶ Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. I 98, fol. 14v.

⁵⁷ Ebd.

Linie entfaltet der Maler die Dramatik der Handlung. Die Bärin bewegt sich von rechts auf ihren Sohn zu, den sie mit starrem Blick fixiert. Arkas zielt mit dem Pfeil auf sie, hinter ihm drängen sich seine kläffenden Hunde, den Kopf aber wendet er zurück, da Jupiter ihn von links oben an der Schulter berührt. Der Blick des Gottes aber geht auf seine ehemalige Geliebte und trifft sich mit den Blicken der Bärin. Darin scheint noch einmal die ganze Tragik dieser Erzählung auf. Dies aber ist eine Interpretation des Malers, die weder bei Ovid noch bei Berchorius anklingt. Eine Ergänzung des Malers sind auch die drei Hunde, die links im Vordergrund ein Reh reißen, und damit vor Augen führen, welches Schicksal Kallisto erspart blieb⁵⁸. Auch die abschließende Bemerkung des Petrus Berchorius, dass jene Kallisto, die in eine Bärin verwandelt wurde, die Tochter des Lykaon ist, der als Wolf endete, erhält eine Illustration⁵⁹. Diese Miniatur ist eine reine Naturszenerie, die wilde Tiere in ihrer Umgebung vor Augen führt (Abb. 16). Auf einem felsigen Grund sind verschiedene Pflanzen, Büsche und Bäume sorgfältig differenziert dargestellt. Links steht hinter einem Busch ein Wolf mit gefletschten Zähnen. Eine Bärenfamilie reagiert darauf mit ängstlichen Blicken. Nur Ovid schreibt aber über die Furcht, die Kallisto vor den Wölfen hat, obwohl doch ihr eigener Vater darunter ist⁶⁰. Das greift der Maler auf, der offenbar immer wieder, in welcher Form auch immer, den Originaltext der ‚Metamorphosen‘ konsultierte. Die Erweiterung zu einer kompletten Bärenfamilie geht aber wohl auf Berchorius zurück, der von der Familienähnlichkeit spricht.

Bei der Bilderfolge der Bologneser Maler handelt es sich um eine sehr eigenständige und ausgesprochen einfühlsame Interpretation der Ovidischen Erzählungen. Das Interesse richtet sich dabei auf den Handlungsablauf und vor allem auf die starke, emotionale Spannung, die dem Geschehen innewohnt. Darin spiegelt sich auch die große Faszination, die damals von diesen mythischen Geschichten mit ihren fremdartigen Verwandlungen ausgegangen ist.

Eine zweite, ebenfalls illustrierte Handschrift des gleichen Textes, die wohl um 1360 in Oberitalien entstanden ist, hat einen deutlich anderen Charakter⁶¹. Es handelt sich um einen kleinformatigen Kodex von bescheidenem Zuschnitt, der auf gebrauchtem Pergament geschrieben wurde und mit einfachen Federzeichnungen aus-

⁵⁸ Eine fünfte Miniatur ebd. auf fol. 15r zeigt die Verwandlung von Mutter und Sohn in Sternbilder. Der Maler hat jedoch fälschlich die Verwandlung in eine Pflanze dargestellt. Nachträglich wurde dann links noch ein Bär eingefügt, auf dessen Pelz Sterne leuchten, die auch in einem blauen Himmelssegment wiedererscheinen.

⁵⁹ Ebd., fol. 15r.

⁶⁰ Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 13), II, 495: *perimuitque lupos, quamvis pater esset in illis*.

⁶¹ Bergamo, Biblioteca Civica, Ms. Cassaforte 3.4; Maße 15,5 x 10,5 cm. Zur Handschrift und ihrer Datierung demnächst CAROLINE SMOUT, in: BLUME – MEIER, *Berchorius* (wie Anm. 24); eine Beschreibung liegt vor von ANDREA SPIRITI, *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, in: MARIA LUISA GATTI PERER (Hg.), *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bd. 122, Mailand 1989, S. 286; BERNHARD DEGENHART – ANNEGRIT SCHMITT (Hgg.), *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Bd. 2: Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien, Berlin 1980, S. 365.

gestattet ist (Abb. 18). Zu einem späteren Zeitpunkt wurden diese Zeichnungen grob koloriert und mit einer kräftigen, roten Rahmung versehen. Wir haben es mit einer typischen Gebrauchshandschrift zu tun, die in einen städtischen Kontext gehört und sicherlich dort in einem intellektuellen Milieu, in dem damals die Notare eine große Rolle spielten, zu verorten ist. Die Illustrationen lehnen sich eng an die Paraphrasen des Berchorius an und beziehen sich ebenfalls nicht auf die allegorischen Interpretationen. Die Komplexität der Bologneser Miniaturen wird allerdings bei Weitem nicht erreicht. Zwar gleichen sich die grundlegenden Themen der Darstellungen, da sie durch die Untergliederung des Berchorius-Textes vorgegeben sind. Doch treten die Unterschiede dadurch nur umso deutlicher zutage. Die Bildfolge zu Kallisto sei hier wieder als Beispiel gewählt. In der ersten Zeichnung sieht man am vorderen Rand Kallisto bei der Hasenjagd⁶² (Abb. 17). Zwischen der Jägerin und dem Wild erkennt man in kleinerem Maßstab die Umarmung von Jupiter und der Nymphe. Darüber fliegt der Gott, ausgestattet mit Engelsflügeln davon. Die Unbeholfenheit des Zeichners hinsichtlich der narrativen Abfolge und der räumlichen Staffelung ist offensichtlich. Anschließend folgt die Verwandlung in eine Bärin (Abb. 18). Kallisto ist auf die Knie gefallen, besitzt bereits den Kopf eines Bären und wendet sich zu der gestikulierenden Juno um⁶³. Das Geschehen ist in einfacher Weise als eine Reihung der Figuren in vorderster Bildebene angelegt. Die nächste Zeichnung ist ebenso ausgeführt. Im Zentrum sehen wir Kallisto als Bärin, die sich von einer Gruppe dreier Bären abwendet und auf zwei Menschen zugeht, welche aber erschrocken fliehen. Bei dem Zusammentreffen mit ihrem Sohn Arkas liefert der Zeichner aber eine eigene Interpretation⁶⁴. Kallisto hat Arkas zu Boden geworfen und steht auf ihm. Es ist nicht zu entscheiden, ob sie ihm aus Zuneigung das Gesicht leckt oder aber zubeißen wird. Rechts oben erscheint dann die gekrönte Büste Jupiters, der in das Geschehen eingreift. Bedroht ist hier also nicht die Bärin, sondern der Jäger. Die Verwandlung in Sternbilder erhält ein vergleichsweise großes Bildfeld⁶⁵ (Abb. 19). Rechts und links stehen Juno und Jupiter, zwischen ihnen befinden sich Kallisto, die wieder ein menschliches Haupt erhalten hat, und ihr Sohn, der jetzt gleichfalls in Bärengestalt auftritt. Darüber sind am Himmel zwei gleich große Bären zu sehen. Die Logik der Erzählung wird in diesen Illustrationen nicht streng eingehalten und deshalb kann sich die Handlung dem Betrachter auch nicht ohne den Text erschließen. Die letzte Miniatur, welche dem Vergleich des Vaters Lykaon mit seiner Tochter Kallisto gewidmet ist, wiederholt rechts die Darstellung, in der Juno die Nymphe verwandelt, und zeigt links in ähnlicher Weise Jupiter, vor dem Lykaon bereits mit dem Kopf eines Wolfes zu Boden gegangen ist⁶⁶. Es handelt sich um zum Teil lebendige, aber durchweg einfache Zeichnungen, die wohl kaum von

⁶² Bergamo, Biblioteca Civica, Ms. Cassaforte 3.4, fol. 22r.

⁶³ Ebd., fol. 22v.

⁶⁴ Ebd., fol. 23r.

⁶⁵ Ebd., fol. 23v.

⁶⁶ Ebd., fol. 24r.

einem professionellen Illustrator stammen. Auch ist es sehr unwahrscheinlich, dass die Initiatoren dieser bescheidenen Handschrift von sich aus das Konzept einer durchgehenden Illustrierung entwickelt haben⁶⁷. Die Vorlage kann aber aus verschiedenen Gründen nicht der Gothaer Kodex sein, denn wir haben es auch mit einer anderen Textfassung zu tun. Deshalb müssen wir davon ausgehen, dass es in Oberitalien ein weiteres Manuskript mit der Abhandlung des Petrus Berchorius gegeben hat, das gleichfalls durchgängig illustriert war und vermutlich zwischen 1350 und 1360 entstand. Die Schreiber der Handschrift aus Bergamo haben den Text ihrer Vorlage sorgfältig abgeschrieben und auch mit einfachen Initialen versehen. Für eine ebenbürtige Reproduktion der Bilder fehlten ihnen jedoch die Fähigkeiten und die Mittel. Von der Kombination jenes Textes, der die antiken Mythen in einfacher Sprache erläutert und auf die zeitgenössische Erfahrungswelt bezieht, mit der Anschaulichkeit von Illustrationen ging aber wohl eine so eindruckliche Wirkung aus, dass sie die Erinnerung an diese Bilder mithilfe ihrer eher laienhaften Zeichnungen wach zu halten suchten. Das Manuskript aus Bergamo liefert von daher einen weiteren Beleg für die große Resonanz, welche die aktualisierende Ausdeutung der ‚Metamorphosen‘ durch den Kleriker aus Avignon in den intellektuell ambitionierten Kreisen der oberitalienischen Städte erhalten hat.

In Florenz entstanden in den gleichen Jahren ganz anders geartete Zeichnungen, die erneut eine ausgesprochen intensive Auseinandersetzung mit dem Text der ‚Metamorphosen‘ belegen. Etwa 1333/1334 erstellte der Florentiner Notar Arrigo Simintendi in *Volgare* eine Prosa-Übersetzung der Verse Ovids⁶⁸. Diese recht genaue Übertragung füllt in sorgfältiger Schrift eine mittelgroße Papier-Handschrift. Lücken für Illustrationen waren nicht vorgesehen und auch die Initialen zu Beginn der einzelnen Bücher wurden nicht ausgeführt. Auf den Seitenrändern finden sich aber zahlreiche Federzeichnungen von verschiedenen Händen, die offensichtlich nachträglich angefertigt wurden und etwa 1360/1370 anzusetzen sind⁶⁹. Oft wird nur das Ergebnis der Verwandlung, gewissermaßen der naturmythologische Ertrag skizziert,

⁶⁷ Die einfachen Zeichnungen der Handschrift aus Bergamo sind zugleich der älteste Beleg für jene Bildfolge der antiken Götter, die ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine so große Verbreitung fand und bis Frankreich und England ausstrahlte (s. o. Anm. 23 und 24). Dies ist gleichfalls ein wichtiges Indiz dafür, dass hinter jenen Illustrationen eine ambitionierte Vorlage steht.

⁶⁸ BODO GUTHMÜLLER, *Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard 1981, S. 104 f.

⁶⁹ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatichi 63. Zu dieser Handschrift: BLUME, *Bild-Lektüren* (wie Anm. 52), S. 56–58 sowie DEGENHART – SCHMITT, *Corpus*, Bd. 2 (wie Anm. 61), Kat.-Nr. 710, S. 359–369; ELEONORA MATTIA, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel codice Panciatichi 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Rivista di Storia della Miniatura* 1–2 (1996–97) S. 45–54; MARCO BUONOCORE (Hg.), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria di testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo* (Ausstellungskatalog Biblioteca Apostolica Vaticana), Rom 1996, Kat.-Nr. 249, S. 249–251; ANNA MARIA FRANCONI CIARANFI, *Appunti su antichi disegni fiorentini per la Metamorfosi di Ovidio*, in: CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO – MARIA GRAZIA (Hgg.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Bd. 1, Mailand 1977, S. 177–183.

doch in der unteren Marginalie finden sich zahlreiche szenische Darstellungen. Eine Fülle von narrativen Details in diesen Bildern belegt, dass sie von Lesern ausgeführt wurden, die sich intensiv auf den Text eingelassen haben. Es handelt sich, wie viele Indizien verraten, nicht um eine systematische Buchillustration, sondern um Reaktionen auf die Lektüre, die mehr oder weniger direkt entstanden. Die Zeichner sind also interaktive Leser! Darunter ist auch ein sehr fähiger Zeichner, der sichtlich von den bei Ovid so eindrücklich geschilderten Emotionen bewegt ist. Da er von dem übersetzten Originaltext ausgeht, vermag er ganz andere Schwerpunkte zu setzen als jene Bologneser Maler, die für Bruzio Visconti arbeiteten. Die Verwandlungsprozesse, welche von diesen mit so viel Phantasie in Szene gesetzt wurden, interessieren ihn gar nicht⁷⁰.

Zur Erzählung von Daphne zeigt er allein den Wettlauf zwischen Apoll und der Geliebten (Abb. 20). Die Metamorphose in einen Lorbeerbaum, welche den Kern jeder Deutung dieses Mythos ausmacht, fehlt vollkommen⁷¹. Die Dramatik dieses Wettlaufs ist das poetische Kernstück bei Ovid und darauf reagiert der zeichnende Leser. Er gibt das wehende Haar und das flatternde Gewand der Nymphe wieder, welches die Erregung des Gottes so steigert. Die bittend vorgestreckten Hände Apolls führen seine werbende Rede vor Augen, die Ovid ausführlich paraphrasiert. Daphne hingegen wirft einen angstvoll erschrockenen Blick nach hinten auf den sich nähernden Verfolger. Das tragische Schicksal von Kallisto vergegenwärtigen zwei Szenen auf einer Doppelseite⁷². Bei der Vergewaltigung durch Jupiter sehen wir in das verzweifelte Gesicht der Nymphe, die klagend ihren Arm austreckt und der ihr Bogen aus der Hand fällt (Abb. 21). Es folgt das gemeinsame Bad der Diana mit ihren Nymphen, bei der Kallistos Schwangerschaft entdeckt und sie verstoßen wird (Abb. 22). Im Wasser steht eine Gruppe nackter Frauen mit erregten Gesten; in der Mitte ist mit weisender Hand Diana zu erkennen. Kallisto, halb entkleidet, wendet sich am Ufer im Gehen noch einmal um. Ihre Schamgefühle, die sie so peinigen und welche Ovid ausführlich anspricht, prägen diese Zeichnungen. Die Verwandlung in eine Bärin sowie ihr Umherirren in Tiergestalt werden nicht illustriert. Allerdings hat eine andere Hand noch die Skizze eines Bären auf dem linken Rand der folgenden Seite hinzugefügt⁷³. Der Hauptzeichner aber konzentriert sich auf die Schlüsselszenen, in denen die emotionale Spannung am größten ist. Diese Bilder sind Ausdruck seiner bewegten Phantasie und zeugen davon, wie stark die Lektüre ihn beeindruckt hat.

⁷⁰ S. oben zu Gotha, Forschungsbibliothek Ms. Membr. I 98.

⁷¹ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatichi 63, fol. 12v, Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 13), I, 452–566. Die Beschriftung der Personen stammt von einer wenig späteren Hand, die auch die Kapitelüberschriften nachgetragen hat. Die Seiten sind bei einer neuen Bindung beschnitten worden, deshalb fehlen häufig die Füße der dargestellten Figuren.

⁷² Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatichi 63, fol. 19v und 20r; Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 13), II, 401–532.

⁷³ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatichi 63, fol. 20v.

Nicht Fragen der Ethik bewegen ihn, sondern die Macht der Gefühle, welche Ovid so wortgewaltig thematisiert. Ich würde hier eine Verbindung zu Francesco Petrarca ziehen, der wenige Jahre zuvor in seiner Canzone Nr. XXIII ‚Nel dolce tempo della prima etade‘ die von Ovid geschilderten Metamorphosen als wirkmächtige Metaphern nutzt, um die turbulente Gefühlswelt eines liebenden und dichtenden Ichs zu fassen. Der antike Mythos, so wie Ovid ihn aufbereitet, wird in beiden Fällen zum Spiegel eigener Empfindungen.

LESARTEN DES MYTHOS

Es überrascht, wie dicht und wie intensiv die Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos im 14. Jahrhundert gewesen ist. Doch noch mehr erstaunt die große Vielfalt, die Unterschiedlichkeit dieser Bemühungen. Man begegnet sehr verschiedenartigen Lesarten, die sich aber zum großen Teil auf die gleichen Texte und insbesondere auf Ovid beziehen. Dennoch lassen sich alle diese Sichtweisen als eine Art Aktualisierung kennzeichnen. Sie verknüpfen die im Grunde fremdartige oder sogar verstörende Materie in der einen oder anderen Weise mit vertrauten Wissensbereichen und vor allem mit zeitgenössischen Erfahrungen.

Dante entwickelt einen sehr eigenständigen Umgang und bringt menschliches Empfinden sowie anthropologische Grunderfahrungen mithilfe des Mythos zum Ausdruck. Petrarca steigert dies und schildert in der Abfolge Ovidischer Metamorphosen das Begehren und die übermächtigen Gefühle seines lyrischen Ichs. Auch der unbekanntere Florentiner Zeichner reagiert auf die große Emotionalität dieser Erzählungen. Paola da Perugia dagegen versucht einen systematischen Ansatz und bringt den Mythos in Bezug zur Kosmologie und der erfahrbaren Wirklichkeit. Giovanni del Virgilio und in noch stärkerem Maße Petrus Berchorius verknüpfen die Geschichten Ovids mit zeitgenössischer Alltagserfahrung und den vertrauten Fragen der Ethik.

In den Jahren nach 1300 lässt sich demnach auf verschiedenen Ebenen ein verstärktes Interesse am antiken Mythos beobachten und es erfasst vor allem auch weitere Kreise außerhalb von schulischen und universitären Zusammenhängen. Schon allein dies schafft eine neue Qualität, die diesem Diskurs einen anderen Charakter gibt. Eine wichtige, wenn auch sicherlich nicht die einzige Voraussetzung für diesen neuen Umgang mit den alten Texten liegt vermutlich in dem veränderten Umgang mit Emotionen, der sich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts entwickelt. Dafür spielt die Auseinandersetzung mit den ethischen Schriften des Aristoteles eine große Rolle, die jetzt in lateinischen Übersetzungen und sogar in einer *Volgare*-Fassung vorlagen und intensiv diskutiert wurden⁷⁴. Thomas von Aquin entwickelt auf dieser Basis eine de-

⁷⁴ Zur Übertragung ins *Volgare* durch Taddeo Alderotti (1222–1295): SONIA GENTILI, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Rom 2005, S. 27–55; vgl. auch NANCY SIRAISSI, *Taddeo Alderotti and his Pupils. Two Generations of Italian Medical Learning*, Princeton 1981.

taillierte Theorie der Emotionen, die eine neue Systematik erstellt⁷⁵. Auch in der frühen italienischen Lyrik wird auf weite Strecken ein Diskurs über die Macht des Begehrens sowie das Verhältnis von Verstand und Gefühl geführt⁷⁶. Daraus entsteht offenbar eine neue Sensibilität für den antiken Mythos und insbesondere für jene Version, die Ovid in den ‚Metamorphosen‘ seinen Lesern bietet. Die Auseinandersetzung mit den antiken Texten ermöglicht ein verändertes Verständnis von Geschichte, Natur und Emotion. Die Rede über den Mythos etabliert von daher ein weiteres Referenzsystem für menschliche Erfahrung, über die im Spiegel mythischer Überlieferung anders gesprochen werden kann.

⁷⁵ Thomas von Aquin spricht von *passiones animae* und *affectiones*; BARBARA H. ROSENWEIN, *Generations of Feeling. A History of Emotions 600–1700*, Cambridge 2016, S. 144–168 mit weiterer Literatur.

⁷⁶ GENTILI, *Uomo aristotelico* (wie Anm. 74); BLUME, *Lehrjahre* (wie Anm. 22) und DERS., *Amor* (wie Anm. 22).



Abb. 3 Paolo da Perugia, Diagramm zu Tellus und Demogorgon, London, British Library, Cod. Add. 57529, fol. 2r.



Abb. 4 Paolo da Perugia, Diagramm mit Celius, London, British Library, Cod. Add. 57529, fol. 2v.

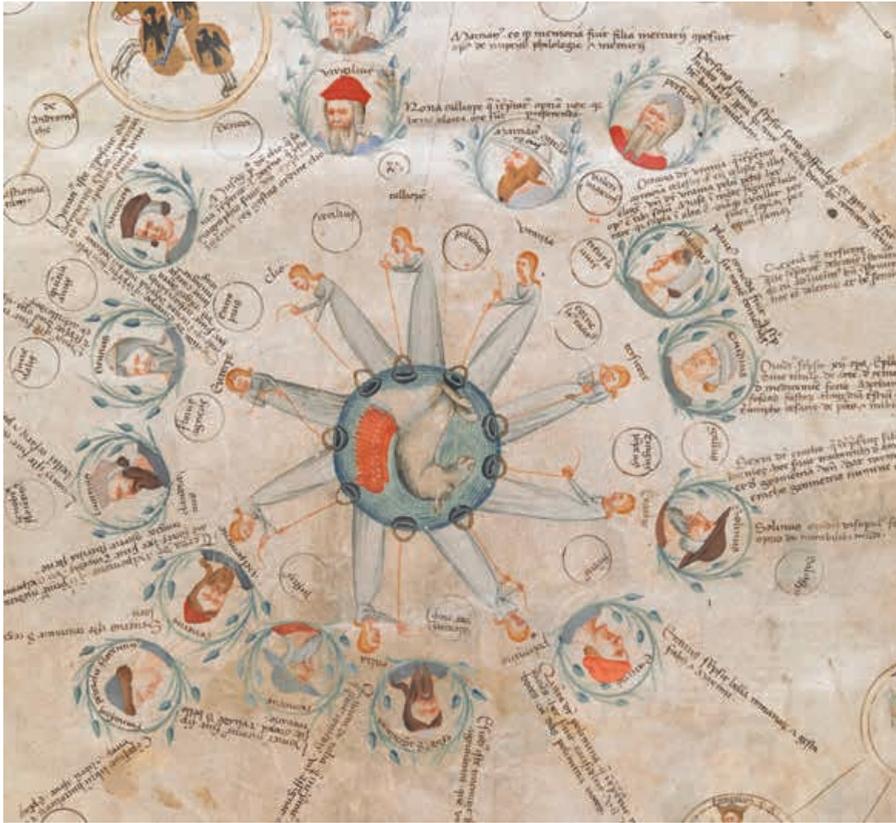


Abb. 7 Paolo da Perugia, Detail Musen, London, British Library, Cod. Add. 57529, fol. 5r.



Abb. 8 Paolo da Perugia, Detail Herkules, London, British Library, Cod. Add. 57529, fol. 6r.



Abb. 13 Paolo da Perugia, Detail Merkur, London, British Library, Cod. Add. 57529, fol. 4v.



Abb. 14 Detail Jupiter und Kallisto, Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. I 98, fol. 14r.



Abb. 16 Detail Lykaon und Kallisto, Gotha, Forschungsbibliothek, Ms. Membr. I 98, fol. 15r.



Abb. 17 Detail Jupiter und Kallisto, Bergamo, Biblioteca Civica, Ms. Cassaforte 3.4, fol. 22r.

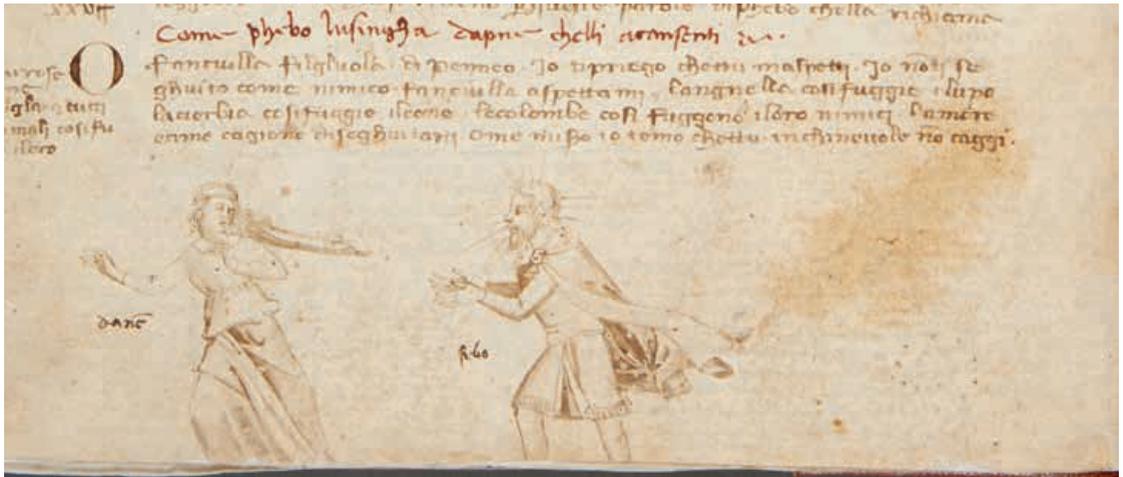


Abb. 20 Apoll und Daphne, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panc. 63, fol. 12v.



Abb. 21 Jupiter und Kallisto, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panc. 63, fol. 19v.



Abb. 22 Verstoßung der Kallisto, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panc. 63, fol. 20r.