



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Phoebeii amores – Die Liebschaften des Gottes Apollo
zu Daphne und Coronis in Ovids *Metamorphosen*“

Verfasser:

Sebastian Söllradl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 338 406

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Latein UF Mathematik

Betreuerin:

Univ.Prof. Dr. Christine Ratkowitsch

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	4
2	Tendenzen der modernen Forschung.....	6
3	Versionen des Daphne-Mythos	9
4	Gliederung und Inhalt der Stelle met. I 452-567	11
4.1	Grobgliederung	11
4.2	Detailgliederung.....	12
4.3	Inhalt der Verse I 452-567	14
4.3.1	Die Verse I 452-473	14
4.3.2	Die Verse I 474-503	15
4.3.3	Die Verse I 504-524	15
4.3.4	Die Verse I 525-547	16
4.3.5	Die Verse I 548-567	16
5	Intratextuelle Interpretation	17
5.1	Der Übergang von der Python-Tötung zur Daphne-Erzählung	17
5.2	Apollo und Cupido – Die Verse I 452-473.....	21
5.3	Daphne und Apollos Liebe – die Verse I 474-503	31
5.4	Apollos Werberede – die Verse I 504-524	39
5.5	Daphnes Flucht – Die Verse I 525-547	50
5.6	Die Metamorphose und die <i>laudatio lauri</i> – Die Verse 548-567	56
6	Versionen des Coronis-Mythos	64
7	Gliederung und Inhalt der Stelle met. II 531-632.....	67
7.1	Grobgliederung	67
7.2	Detailgliederung.....	68

7.3	Inhalt der Verse II 531-632	69
7.3.1	Die Verse II 531-547a.....	70
7.3.2	Die Verse II 547b-565.....	70
7.3.3	Die Verse II 566-595.....	70
7.3.4	Die Verse II 596-632.....	71
8	Intratextuelle Interpretation.....	72
8.1	Überleitung und Einführung der Coronis-Episode – Die Verse II 531-547.....	74
8.2	Die Bestrafung der Krähe – Die Verse II 548-565	81
8.3	Die Verwandlung der <i>cornix</i> – Die Verse II 566-595	86
8.4	Der Tod der Coronis – Die Verse II 596-632.....	94
9	Schlussbetrachtungen	110
10	Literaturverzeichnis.....	113
Anhang	121

Danksagung

Zu Beginn der Diplomarbeit möchte ich all jenen Menschen danken, die es mir ermöglichten, meine studentische Laufbahn bis zu diesem Zeitpunkt zu absolvieren und mir auf meinem Weg in jedweder Art zur Seite gestanden sind. Viele davon werden in diesen wenigen Worten nicht erwähnt, obwohl ihnen mein Dank gebührt, sei es aus freundschaftlichen, mitmenschlichen oder fachlichen Gründen.

Explizit bedanken möchte ich mich bei meinen Eltern Alfred und Herta Söllradl, die mich in meinem Studium nicht zuletzt finanziell unterstützten und mir somit diese Ausbildung erst eröffneten. Mein wohl größter und herzlichster Dank gilt Johanna für ihre Hingabe, ihre Zuwendung und ihre Unterstützung in den vergangenen Jahren sowie insbesondere für ihre Geduld, ihre Motivation und für ihre Ermutigungen während der Verfassung der Diplomarbeit. Darüber hinaus fungierte sie, ebenso wie mein Vater, als Lektorin dieser Arbeit und kam der Bitte mit gewohnter Akribie und Sorgfalt nach.

Ein besonderer Dank gilt natürlich meiner Betreuerin dieser Diplomarbeit, Frau Univ.Prof. Dr. Christine Ratkowitsch, welche mich von der Themenfindung weg bis hin zur Abgabe unterstützte, mich fachlich leitete und mir darüber hinaus Teile ihrer Unterlagen zu einer im Entstehen begriffenen, noch nicht veröffentlichten Monographie bereitstellte, was in der wissenschaftlichen Forschung keine Selbstverständlichkeit ist. Ein herzliches Dankeschön nochmals dafür und außerdem für die Geduld, auch eine zweite Diplomarbeit von mir zu betreuen.

1 Einleitung

Der Gott Apollo nimmt in den Metamorphosen Ovids eine tragende Rolle ein und hat innerhalb der Götter eine Schlüsselfunktion inne, was nicht nur durch das quantitative Auftreten des Gottes in den Metamorphosen bestätigt wird, sondern auch durch die Tatsache, dass die Handlungen des Gottes an exponierten Stellen geschildert werden: Als erste Tat nach der Kosmogonie tötet Apollo den Python-Drachen (met. I 438-451), die erste eingehend beschriebene Metamorphose des Werkes steht im Zeichen Apollos und ist durch sein Liebeswerben um Daphne bedingt (met. I 452-567). Es folgen weitere ausführlichere Liebesgeschichten des Gottes zu Coronis (met. II 531-632), Cypris (met. X 106-142), Hyacinthus (met. X 162-216) und Sibylle (met. XIV 101-153). Dazwischen zeigt sich Apollo in schaurigen Erzählungen aber auch gemäß der Kontrastharmonie einiger griechisch-römischer Götter als todbringender Rächer, wenn er die Niobiden tötet (met. VI 146-312) und den ihm unterlegenen Künstler Marsyas zur Bestrafung häutet (met. VI 382-400). Zudem bergen all diese Geschichten insofern besondere politische Brisanz, weil Apollo von Augustus als „Lieblingsgott“ auserkoren wurde, sein Kult in der augusteischen Zeit einen Höhepunkt erreichte und der Gott daher teilweise in übertragenem Sinne als Typus für Augustus interpretiert werden kann.

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit zwei ausgewählten Liebschaften des Gottes Apollo, nämlich denjenigen zu der Nymphe Daphne und zu Coronis.¹ Die Erzählung um Daphne wird von einigen Forschern als „zweites Proömium“ und Programm-Metamorphose gelesen, da damit erst der eigentliche Charakter des Werkes nach der urzeitlichen Kosmogonie zu Tage tritt. Daher arbeitet Ovid diese „erste“ Metamorphose in sprachlicher und struktureller Hinsicht mit besonderer Sorgfalt aus, wobei die Erzählung durch die aitiologische Erklärung des Lorbeerbaums, des Symbols für den militärischen Triumph, aber auch für die Dichtkunst schlechthin, und den expliziten Bezug zu Augustus ebenso eine starke metapoetische und politische Bedeutung enthält. Gemäß der These von RATKOWITSCH ist die Thematik der Vereinnahmung der (Dicht-)Kunst durch verschiedene Typen von Herrscherpersönlichkeiten (oder umgekehrt) vor allem aufgrund des symbolischen dichterischen Gehaltes des Lorbeers, dessen Verwendung als Attribut Apollos im Zuge dieser Erzählung erklärt wird, präsent.

¹ In einer zweiten Diplomarbeit behandelt der Verfasser dieser Arbeit die zwei anderen größeren Liebschaften Apollos in den Metamorphosen zu Hyacinthus und Sibylle, weshalb in dieser Diplomarbeit stellenweise Parallelen und Vorverweise zu diesen beiden Erzählungen gezogen werden.

In der Erzählung um Coronis, der zweiten Liebesgeschichte Apollos in den Metamorphosen, sind einige Parallelen zur Daphne-Geschichte (vor allem in der Schilderung der defektiven Machtbereiche Apollos, aber auch in der bewussten Übernahme des Verfolgungsmotivs eines unschuldigen Mädchens durch einen begehrenden Gott) zu erkennen. Es ist weiters eine Entwicklungslinie im Handeln des Gottes sichtbar, dessen grausames Auftreten an der ersten Pentadengrenze² des Werkes mit der Häutung des Marsyas einen Höhepunkt findet: Apollo agiert immer brutaler, sodass die Beziehung für Coronis aufgrund eines Zornausbruchs des Gottes im Tod endet – eine Steigerung zur Daphne-Verwandlung, welche durch die Metamorphose zwar eine Veränderung der Gestalt und eine Einschränkung der Artikulationsfähigkeit erlebt, aber zumindest auch ein Weiterleben in veränderter Form erhält.

Diese Arbeit untersucht die beiden genannten Erzählungen in sprachlicher Hinsicht und soll neben einer eingehenden intratextuellen Interpretation zusätzlich auf intertextueller Ebene Parallelen, Unterschiede und mögliche Entwicklungslinien der Charakteristik und der ovidischen Darstellung des Gottes Apollo in den beiden Liebesbeziehungen zu Daphne und Coronis aufzeigen sowie die Grundlage für eine weitere Interpretation der beiden Liebschaften Apollos zu Hyacinthus und Sibylle in der zweiten Werkhälfte bilden, welche in einer weiteren Diplomarbeit des Verfassers eingehender analysiert werden.

² An der ersten Pentadengrenze steht das Musische massiv im Vordergrund: Dieser Abschnitt trennt die beiden ersten (Cadmus, Perseus) von den beiden folgenden Heroen (Iason, Theseus) in der ersten Hälfte des Werks; in der zweiten Hälfte wiederholt sich das chiastisch, aber viel weniger grausam. Der Bestrafung des Marsyas steht diejenige des Midas nach dem „Dichterwettstreit“ mit Pan im 11. Buch gegenüber, der Tod des Hyacinthus (den Apollo ungewollt verursacht) spiegelt denjenigen der Coronis, die Metamorphose Sibylles diejenige Daphnes, vgl. RATKOWITSCH (2012a), 20; RATKOWITSCH (2012b), 323-4.

2 Tendenzen der modernen Forschung

Die Erzählung der durch Pfeilschüsse Cupidos ausgelösten Liebe Apollos zur Nymphe Daphne wurde in der modernen Forschung hinsichtlich verschiedenster Aspekte untersucht, welche in der Interpretation dieser Arbeit zur Sprache gebracht und eingearbeitet werden. Einige Forscher konzentrierten sich bei ihrer Analyse auf die Bezugnahme Ovids auf hellenistische Autoren (v.a. Kallimachos) und die Umarbeitung des Dichters im Stile der *imitatio* und *variatio* der ihm verfügbaren Quellen der Sage, wobei von Ovid durchgeführte Änderungen einiger Details der Erzählung auf möglicherweise intendierte Anspielungen des Dichters schließen lassen.³ Ein weiterer Schwerpunkt der Forschung liegt auf der parodistischen Funktion der Genusmischung, welche sich vor allem aus der Verschmelzung und der Gegenüberstellung von Epos (der Sieg über Python) und Elegie (Machtbeweis Cupidos, Liebe zu Daphne) ergibt.⁴ Ferner wurde die Rolle Apollos diskutiert, welcher als Typus für Augustus gelesen werden kann und durch dessen Verhalten man Kritik am bzw. Zustimmung zum Herrscher herauslesen wollte.⁵ Weiters war der Aspekt der Reflexion über Kunst, welcher aufgrund der Symbolik des Lorbeerbaums für die Kunst im Allgemeinen und die Dichtung im Speziellen beleuchtet wurde, Gegenstand von Untersuchungen.⁶

Dieser Aspekt der Behandlung von Kunst ist u.a. Gegenstand einer im Entstehen begriffenen Monographie der Betreuerin dieser Diplomarbeit, Christine RATKOWITSCH, welche sich auf die Reflexion und Stellung der Kunst in der Gesamtkomposition der Metamorphosen bzw. auf die Vereinnahmung der Kunst durch den Herrscher (oder umgekehrt) bezieht.⁷ Das Auftreten von Künstlerpersönlichkeiten und Herrschergestalten,

³ Für diese Aspekte der Forschung vgl. vor allem die Beiträge von OTIS (1966), 350-60; WILLIAMS (1981), 249-57; SCHMIDT (1991), 96-8; WILLS (1990), 143-56. NETHERCUT (1979), 333-47, analysierte einige Stellen der Daphne-Geschichte anhand des Zusammenfalls bzw. der Inkongruenz der natürlichen Betonung des Wortes und der Prosodie im Hexametervers (*homodyne* vs. *heterodyne*).

⁴ Neben der zum Epischen tendierenden Darstellung des Sieges über Python und der elegischen Schilderung der Liebe Apollos werden die einzelnen literarischen Genera darüber hinaus durch Zitate und Parallelen zu Bezugstexten (Vergils Aeneis, Homers Ilias, Ovids Amores) markiert. Vgl. hierzu speziell PRIMMER (1976), 210-20; NICOLL (1980), 174-82; WOYTEK (1994), 44-64.

⁵ Vgl. für potentielle intendierte Kritik bzw. Panegyrik SPAHLINGER (1996), 332-40; URBAN (2005), 10-21; FUHRER (1999), 356-67.

⁶ Vgl. dazu LEACH (1974), 128; FELDHERR (2002), 176-8.

⁷ Die Grundidee dieser noch nicht publizierten Monographie wird in RATKOWITSCH (2012a), 20, beschrieben und hier nochmals kurz dargelegt. Eine weitere Kurzdarstellung findet sich in RATKOWITSCH (2012b), 323-4. Darüber hinaus wurden dem Verfasser dieser Arbeit von RATKOWITSCH Exzerpte aus dem Manuskript dieser Monographie zu den einzelnen Episoden ausgehändigt, welche an den jeweiligen Stellen eingearbeitet wurden. Da ein Verweis auf diese noch nicht veröffentlichte Monographie nicht möglich ist, wird an den entsprechenden Passagen in dieser Diplomarbeit, in welchen die Ideen von

die mit Zügen Augustus‘ ausgestattet sind, schaffen eine Gliederung des Werks in drei Pentaden (aufgebaut durch die Künstlergestalten) bzw. in zwei Hälften (repräsentiert durch jeweils zwei Götter: Apollo und Jupiter bzw. Romulus und Caesar) mit jeweils vier Heroen, wobei diese in der ersten Hälfte in absteigender Form unter dem Aspekt ihrer Heldentaten und in der zweiten Hälfte dagegen in scheinbar wieder aufsteigender Form unter dem Aspekt ihrer dadurch bedingten Apotheose gesehen werden. Die Künstlergestalten geraten in der ersten Hälfte des Werkes immer mehr in Abhängigkeit eines Typus für den Herrscher, zunächst unfreiwillig (z.B. durch Vergewaltigung, wie in der Daphne-Erzählung), allmählich freiwillig, indem sie sich verlieben (wie z.B. Coronis). Folge solcher unterschiedlicher Abhängigkeiten ist immer eine unumkehrbare Metamorphose, welche mit dem (partiellen oder gänzlichen) Verlust der menschlichen Stimme – der freien Artikulationsfähigkeit – einhergeht. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildet in der Werkmitte die Ermordung des Perdix durch den Künstler Daedalus. In der zweiten Hälfte der Metamorphosen gelingt es einem Teil der Künstlergestalten, sich aus einer Abhängigkeit wieder zu lösen, während andere sich ihrerseits Macht über Herrschergestalten verschaffen, indem sie selbst bestimmen, wem sie durch Panegyrik zur Unsterblichkeit verhelfen und wer der *damnatio memoriae* zum Opfer fällt (z.B. weigert sich Nestor, über die Heldentaten des Hercules zu erzählen, vgl. met. XII 573-576). Diese Gruppe wird vermehrt mit der epischen Dichtung in Verbindung gebracht, während die sich lösende Gruppe niedrigere Gattungen vertritt – wobei Ovid durch Zitate den Künstlern jeweils Züge Vergils und Horaz‘ gibt (ohne jedoch völlig mit ihnen identifizierbar zu sein) bzw. den aggressiveren Künstlern, die mehrfach auch in Selbstmord enden, Züge des Gallus.⁸ Als Ausnahme dieser Künstlerfiguren tritt Proteus exponiert am Beginn, in der Mitte und am Ende des Werks auf, welcher sich entgegen des traditionellen Mythos von niemandem fassen lässt, sich also durch ständige Wandlung der Abhängigkeit entzieht – hinter dieser Figur dürfte sich demnach Ovid selbst verbergen,

RATKOWITSCH eingearbeitet wurden, auf die beiden oben zitierten Kurzdarstellungen der These verwiesen.

⁸ Ovid dürfte nach RATKOWITSCH (2012b), 318-34, in den Metamorphosen das Schicksal des Dichters Gallus bei der Behandlung einiger Charaktere gespiegelt haben (für eine Kurzbeschreibung des Gallus vgl. RATKOWITSCH (2012b), 346-7). Explizit spricht Ovid in seiner Dichtung nur an zwei Stellen über die Umstände des Dichters (am. 3, 9, 63-64 und trist. 2, 445-446: *non fuit opprobrio celebrasse Lycorida Gallo, / sed linguam nimio non tenuisse mero*), wobei im Tristien-Zitat Kritik an Octavian als Ursache der Verbannung genannt wird. Vor allem im Wettstreit der Pieriden weisen einige Elemente (u.a. ein nahezu wörtliches Gallus-Zitat) auf polemische Dichtung gegenüber Octavian bzw. auf Gallus direkt hin (vgl. RATKOWITSCH (2012b), 325-9). Auch die Erzählung um Arachne lässt u.a. durch die Todesart, ihren Selbstmord (weil Minerva Arachnes Gewebe, also metaphorisch ihr Dichtung, zerreißt), Parallelen zum Schicksal des Gallus erkennen.

welcher damit in seinem Werk u.a. die Frage abhandelt, ob und wie sich die Kunst ihre Freiheit bewahren kann, sobald sie in Kontakt mit einem Herrscher tritt. Dieser Aspekt der Abhängigkeit der Kunst vom Herrscher wird daher in dieser Diplomarbeit ebenfalls Gegenstand von Untersuchungen sein.⁹

⁹ Vgl. RATKOWITSCH (2012a), 20; RATKOWITSCH (2012b), 323-4.

3 Versionen des Daphne-Mythos

Die Daphne-Erzählung weist wie viele antike Mythen mehrere Stränge auf, welche sich meist in verschiedenen Epochen bzw. in Anlehnung an verschiedene Orte herausbildeten und daher inhaltlich inkongruent sind.¹⁰ Aufgrund der spärlichen Quellenlage ist eine genaue Feststellung verschiedener Mythenversionen bzw. deren Abhängigkeit nicht immer rekonstruierbar. Der erste, welcher in der uns überlieferten antiken Literatur von der Liebe Apollos zu Daphne berichtet, ist Parthenios¹¹, Lehrer des Elegikers Cornelius Gallus, in seinen *Erotika Pathemata 15*, wobei er als seine Quellen die uns nicht überlieferten Phylarchos und Diodoros von Elaia angibt. Er lässt die Geschichte im Eurotas-Tal in Lakonien spielen, weswegen diese als die *lakonische Version* gilt: Daphne ist die Tochter des Amyklas, welche sich als Artemis-Anhängerin der Jagd verschrieben hat. Leukipp, Sohn des Oenomaus, verliebt sich in sie und gelangt in ihre Gefolgschaft, indem er sich als Frau verkleidet. Apollo, selbst auch in Daphne verliebt und auf Leukipp eifersüchtig, lässt die Gefährtinnen in einer Quelle baden, wodurch sie die wahre Existenz Leukipps erkennen und ihn mit ihren Speeren töteten. Apollo steigt daraufhin Daphne nach, welche flieht und in ihrer Not Zeus bittet, sie von ihrer Menschlichkeit zu erlösen, weswegen sie in einen Baum verwandelt wird.¹²

Diese lakonische Version unterscheidet sich in einigen wichtigen Punkten von der von Ovid erzählten, sogenannten *thessalischen Version*: Als Ort wird Lakonien anstatt des Tempe-Tals in Thessalien angegeben und Amyclas als Vater Daphnes (im Gegensatz zu Peneus bei Ovid); weiters bittet die Nymphe Daphne in der lakonischen Version Zeus persönlich (anstelle ihres Vaters) um eine Verwandlung.

Neben diesen beiden Mythenversionen gibt es noch eine dritte, die sogenannte *arkadische Version*: Demnach ist Daphne Tochter des Flussgottes Ladon und der Tellus. Bei der Verfolgung durch Apollo bittet Daphne ihre Mutter Tellus um Beistand, weswegen sie von der Erde verschluckt wird – Apollo erhält als Ersatz dafür eine Pflanze mit demselben Namen.¹³ Die älteste uns literarisch belegte Form dieser Version stammt erst

¹⁰ GIRAUD (1969) bietet neben der antiken Quellenlage auch ausführliche Be- und Überarbeitungen der Sage von der Antike bis in die Neuzeit.

¹¹ Vgl. BÖMER (1969), 144.

¹² Vgl. WILLIAMS (1999), 47-9; OTIS (1966), 351.

¹³ Vgl. OTIS (1966), 350-1.

aus dem vierten Jahrhundert nach (!) Christus (und zwar von Libanius), weswegen das Ausmaß der Bekanntheit dieser Mythenversion zur Zeit Ovids umstritten ist.¹⁴

Aus der Tatsache, dass Parthenios nur zwei Gewährsmänner angibt und in keiner Weise auf ältere bzw. zu seiner Zeit bekannten Versionen der Sage verweist, kann gefolgert werden, dass „die aitiologische Verbindung Peneios-Tempe-Daphne-Apollon-Delphi“¹⁵ ihm noch nicht bekannt war und die thessalische Version demnach als Werk Ovids aufzufassen ist. Auch ANDERSON¹⁶ stimmt der teilweisen Eigenständigkeit der ovidischen Fassung zu: Die Version Parthenios‘ war wohl nicht die einzige Quelle Ovids für den Daphne-Mythos, aber mit Sicherheit eine der wichtigsten und ihm bekannten Versionen der Sage, an welcher er Adaptionen vornahm¹⁷: Wie bereits erwähnt, verlegt er die Geschichte nach Thessalien, gibt Peneus statt Ladon als Vater Daphnes an und lässt sie zu ihm statt zu Zeus um Verwandlung flehen. Darüber hinaus lässt Ovid die Leukipp-Vorgeschichte gänzlich unerwähnt und motiviert die Daphne-Geschichte stattdessen mit dem Streit zwischen Cupido und Apollo, wobei er das Hauptaugenmerk der gesamten Episode auf die Flucht Daphnes legt, welche bei Parthenios nur ein Element der Geschichte darstellt. Schließlich gibt Ovid der Sage noch eine starke politische Dimension, wenn er auf die Verwendung des Lorbeers in den römischen Kulturen sowie speziell bei den offiziellen Ehrungen des Augustus (der Lorbeer hing an den Türpfosten des kaiserlichen Hauses) hinweist.

¹⁴ Vgl. dazu BÖMER (1969), 170. Der Unterschied zwischen der arkadischen und der thessalischen Version (insbesondere die Nennung Tellus‘ als Mutter der Daphne) spielt bei der Doppelfassung der Verse met. I 544-6 eine Rolle, da in dem umstrittenen Vers Daphne die Tellus anruft und manche Forscher darin Reste der arkadischen Version sehen. Zur genaueren Problematik siehe die Anmerkung im Kapitel 4.1 und BÖMER (1969), 168-71.

¹⁵ BÖMER (1969), 144-5.

¹⁶ ANDERSON (1996), 190: „This highly polished story is essentially Ovid’s free invention, constructed to fit into the themes of his poem and indeed to provide the first representation of love, a major topic of the *Met.*“

¹⁷ Vgl. WILLIAMS (1999), 49.

4 Gliederung und Inhalt der Stelle met. I 452-567¹⁸

4.1 Grobgliederung

Die Verseinteilung sowohl der Grob- als auch der Detailgliederung sind im Wesentlichen nach PRIMMER¹⁹ gestaltet, wobei geringe Adaptionen vorgenommen wurden, deren bedeutendste die Hinzunahme der Python-Geschichte in die Grobgliederung ist. Dieser Schritt ist dadurch begründet, dass sie den Übergang von der urzeitlichen Weltgenese hin zur ersten mythologischen Metamorphose bildet und deswegen eine nicht wegzudenkende, die Daphne-Geschichte erst motivierende und eine für diese notwendige Episode darstellt. Im Mittelpunkt der Python-Erzählung steht ebenso wie in der nachfolgenden Daphne-Episode der Gott Apollo, weswegen eine Behandlung einer der beiden Episoden ohne Bezugnahme auf die jeweils andere nur schwer möglich ist – der Sieg über Python beeinflusst Apollos Verhalten in der Daphne-Erzählung derart, indem er im dadurch erlangten Hochmut den Gott Cupido anmaßend behandelt, sodass dieser sein Liebesverlangen nach Daphne entfacht. In der Detailgliederung wird auf die Python-Erzählung nicht mehr näher eingegangen, da der Fokus dieser Diplomarbeit auf den Liebesgeschichten Apollos liegt und die Tötung des Drachen daher nicht in diese engere Thematik fällt.

Die Daphne-Geschichte kann folgendermaßen in fünf einzelne Abschnitte gegliedert werden²⁰, wobei die Python-Episode aus den oben genannten Gründen auch in die Gliederung miteinbezogen wurde:

¹⁸ Da der lateinische Originaltext der Metamorphosen Ovids überall relativ leicht zugänglich ist und die behandelten Passagen um die 100 Verse umfassen, wird in dieser Diplomarbeit der gesamte Text nicht vorab mit Übersetzung präsentiert. Zur besseren Orientierung des Lesers werden im Gegenzug dafür eine genauere Gliederungsstruktur und eine ausführlichere Inhaltsangabe geboten, wobei natürlich bei der Interpretation besonders wichtiger Stellen in dem jeweiligen Abschnitt die einzelnen Textpassagen zitiert werden.

¹⁹ Vgl. PRIMMER (1976), 211-9. Er zieht dabei Parallelen zu Motiven und Abschnitten der Narzissus-Erzählung (met. III 339-510), welche teilweise funktionsgleich sind.

²⁰ Eine weitere mögliche Strukturierung der Daphne-Episode mit der Python-Tötung ist die Zusammenfassung dieser sechs Abschnitte (5 Abschnitte der Daphne-Erzählung plus die Python-Geschichte) in drei Drittel mit jeweils zwei Hälften, wobei in der zweiten Hälfte stets eine inhaltliche Steigerung gegenüber der ersten erfolgt (Sieg Apollos → Sieg Cupidos, Apollos Liebe → bukolisches Werben, Flucht und Verfolgung → Metamorphose und Vereinnahmung). Damit wären auch Parallelen zur Gesamtstruktur der Metamorphosen, welche man ebenfalls in drei Pentaden gliedern kann, geschaffen.

Verse	Inhalt
434-451 (18) ²¹	Die Python-Schlange entsteht aus der noch von der Flut schlammigen Erde, der junge Apollo tötet sie und gründet als Erinnerung an seinen Sieg die Pythischen Spiele.
452-473 (22)	„Präludium“ zur Daphne-Geschichte: Ein Streitgespräch zwischen Apollo und Cupido gibt den Anlass für die Pfeilschüsse Cupidos: Er schießt je einen Pfeil (mit gegensätzlicher Wirkung) auf Apollo und Daphne.
474-503 (30)	Detaillierte Einführung Daphnes, die von ihrem Vater die ewige Virginität erbittet; Schilderung der Liebe Apollos zu Daphne.
504-524 (21)	Apollo hält eine (vergebliche) Werberede an Daphne, im Zuge welcher der Gott einen Hymnus auf sich selbst hält.
525-547 (22) ²²	Daphne flieht vor Apollo, welcher ihr immer stärker und schneller nachsetzt.
548-567 (20)	Die Metamorphose Daphnes in einen Lorbeerbaum erfolgt; Apollo hält eine Laudatio auf ihn und nimmt den Baum in seinen Kultbereich auf.

4.2 Detailgliederung

Die fünf Teilstücke der Grobgliederung können in weitere Textabschnitte unterteilt werden, wobei diese Detailgliederung durch eine innere Kohärenz bezüglich der Länge der einzelnen Abschnitte bestätigt wird. Auf die Symmetrien und Parallelitäten in der Gestaltung wird bei der Inhaltsangabe der einzelnen Abschnitte genauer eingegangen (vgl. Kapitel 4.3).

²¹ Die Festlegung des Beginns der Python-Geschichte mit Vers I 434 ist der Struktur aus der Textausgabe von ALBRECHT (1994), 853, entnommen, ein Beginn mit Vers I 416 kann ebenso gerechtfertigt werden (Vgl. SWANSON (1959), 203).

²² Dieser Abschnitt umfasst den Verszahlen zufolge 23 Verse, in dieser Zählung ist die Anzahl jedoch nur auf 22 beziffert. Dabei handelt es sich nicht um einen numerischen Lapsus des Verfassers, sondern um ein Problem in der Ovid-Überlieferung: Die Verse I 544-546 sind in einem nicht eindeutigen Zustand überliefert, da sich aus den Handschriften eine doppelte Fassung dieser Stelle rekonstruieren lässt (vgl. für eine eingehendere Darstellung BÖMER (1969), 168-71), wobei die Forschung keine der beiden Versionen mit Sicherheit ausschließen kann. Da Daphne oftmals als Tochter des Peneus (I 452, I 472, I 504, I 525) bezeichnet wird, ihre Mutter Tellus im Laufe der Erzählung jedoch sonst nicht erwähnt wird (ANDERSON (1996), 198, argumentiert, dass Tellus gar nicht als Mutter angerufen werden muss, sondern allgemeine Zuflucht für alle Menschen mit einem Verweis auf Aen. IV 24 (*tellus [...] dehiscat*)), scheint die von BÖMER als Fassung A bezeichnete Version (inkl. einer Tilgung des Verses, in dem die Tellus erwähnt wird) die richtige zu sein – der Vers wird also eliminiert, die ursprüngliche Zählung jedoch, wie bei ALBRECHT (1997) beibehalten. Somit zählt diese Stelle bloß 22 anstatt der eigentlichen 23 Verse.

Versgruppe	Verse	Inhalt
452-473 (22)	452-453 (2)	Zweizeiliges „Proömium“ zur Daphne-Episode, Nennung der wichtigsten Schlagwörter „amor“, „Phoebus“, „Daphne“ und „Cupido“.
	454-462 (9)	Hochmütige Rede Apollos an Cupido: Er traut dem Liebesgott die Führung von solch erhabenen Waffen wie Pfeil und Bogen nicht zu.
	463-473 (11)	Kurze Antwort Cupidos, welcher daraufhin zwei Pfeile unterschiedlicher Art abschießt: Mit dem Liebe entfachenden Pfeil trifft er Apollo, mit dem Liebe scheuchenden Pfeil die Nymphe.
474-503 (30)	474-480 (7)	Einführung Daphnes, die als Gefolgin Dianas im Wald auf die Jagd geht, ihre vielen Freier ablehnt und sich nicht um Liebe kümmert.
	481-487 (7)	Daphnes Vater Peneus bedrängt Daphne mit der Bitte um Enkelkinder und Nachkommen; Daphne bittet ihn daraufhin um ewige Virginität.
	488-489 (2)	Mitte dieses Abschnitts, der die Widersprüchlichkeit zwischen Daphnes Wunsch und ihrer Schönheit problematisiert.
	490-496 (7)	Beschreibung des liebenden Apollo, der Daphne begehrt, einschließlich eines Vergleichs seiner Liebe.
	497-503 (7)	Explizitere Darstellung Apollos, der die einzelnen Körperpartien Daphnes preist.
504-524 (21)	504-511 (8)	Der erste Teil von Apollos Werberede: Epische Vergleiche mit Fluchtszenen aus der Tierwelt.
	512-518 (7)	Selbstverherrlichung Apollos: Er nennt seine Abstammung, seine Verehrungsstätten und seine Machtbereiche.
	519-524 (6)	Eingeständnis der Übermacht Cupidos, gegen dessen Liebe selbst Apollo als Heilgott ohnmächtig ist.
525-547 (22)	525-532 (8)	Daphne flieht trotz Apollos Rede, doch die Flucht macht sie nur noch begehrenswerter – Apollo folgt ihr drängender als zuvor.
	533-539 (7)	Ein weiterer Vergleich der Verfolgungsjagd aus der Tierwelt.
	540-546 (6)	Die Flucht spitzt sich zu: Apollo holt Daphne, welche ihren Vater um Rettung bittet, beinahe ein.
	547 (1)	Schlussvers dieser Episode mit programmatischem Charakter: Zerstöre die Schönheit durch Verwandlung!
548-567 (20)	548-556 (9)	Metamorphose Daphnes in einen Lorbeerbaum, als Reaktion liebkost Apollo den Baum.
	557-565 (9)	Lobrede Apollos auf den Lorbeerbaum und Prophezeiung von dessen Geltungsbereich: Er wird für immer sein Attribut und bei zukünftigen Triumphzügen der Herrscher anwesend sein
	566-567 (2)	Abschluss der Geschichte: der Lorbeerbaum scheint durch Nicken den Worten Apollos zuzustimmen

4.3 Inhalt der Verse I 452-567

In den ersten beiden Versen, gleichsam dem „Proömium“ zur Daphne-Geschichte, nennt Ovid bereits die für die folgende Episode wichtigsten Schlagwörter:

*primus amor Phoebi Daphne Peneia: quem non
fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira.* (met. I 452-453)

Die Liebe steht markiert am Beginn des ersten Verses, da sie für einen längeren Werkabschnitt das vorherrschende Thema sein wird. Weiters sind die beiden Protagonisten der Liebesgeschichte, Apollo und Daphne, genannt, darüber hinaus der Verursacher dieser Liebe, Cupido, und auch dessen Grund für sein Handeln: der Zorn.

Als Kompensation für den nicht abgedruckten Originaltext folgt nun eine kurze, textnahe Wiedergabe der einzelnen Textabschnitte mit bewusstem Verzicht auf eine Interpretation, um dem Leser eine bessere Orientierung bei der nachfolgenden, ausführlicheren Interpretation zu gewährleisten.

4.3.1 Die Verse I 452-473

Der Zorn Cupidos (bzw. dessen Ursache und Folgen) wird im ersten Abschnitt der Geschichte thematisiert: Nach der zweizeiligen Einführung beginnt die eigentliche Handlung mit Apollo, der noch immer stolz auf seinen Sieg über Python ist und in diesem Gemütszustand Cupido sieht, wie er seinen Bogen spannt. Daraufhin redet Apollo den Liebesgott selbstgefällig an, was er denn mit solchen Waffen treibe, welche eigentlich nur ihm, Apollo, ziemten, der doch damit gerade erst die mächtige Python-Schlange getötet habe – Cupido solle seine Liebe vielmehr mit Fackeln erregen und sich nicht Apollos Ruhm anmaßen.

Cupido entgegnet den harschen Worten nur kurz und geht prompt zur Tat über: Auch wenn Apollos Bogen alles treffe, Cupidos Bogen treffe Phoebus und sein Ruhm werde größer sein als derjenige Apollos. Daraufhin steigt der Liebesgott auf die Höhen des Parnass, nimmt zwei Pfeile aus seinem Köcher – einer davon schürt, der andere verscheucht die Liebe – und trifft mit dem Liebe vertreibenden Pfeil die Nymphe Daphne, mit dem anderen den Sohn Jupiters.

4.3.2 Die Verse I 474-503

Apollo begehrt Daphne unmittelbar nach der Verwundung durch Cupidos Pfeilschuss, diese meidet dagegen allein schon den Namen der Liebe und wird im Folgenden ausführlicher beschrieben: Sie erfreut sich an Schlupfwinkeln im Wald und an den Fellen wilder Tiere, ihre Haare sind ungeordnet herabwallend. Viele warben zuvor bereits um sie, doch Daphne will nichts von einem Mann wissen, streift durch Wälder und sorgt sich nicht um Liebe oder Hochzeit. Ihr Vater forderte schon oft einen Schwiegersohn und Enkelkinder von ihr, jener sind die Hochzeitsfackeln aber verhasst – sie entgegnet den Forderungen des Vaters mit einer Bitte: Er solle ihr die ewige Virginität gewähren, wie dies auch Dianas Vater Jupiter tat. Peneus gibt dem Drängen seiner Tochter nach, im Mittelteil dieses Abschnittes verweist der Dichter jedoch auf den Widerspruch zwischen der Schönheit Daphnes und ihrem Wunsch.

Der Fokus schwenkt zurück zu Apollo: Er liebt und begehrt die Nymphe und erhofft sie so sehr, dass ihn sogar seine eigenen Orakel täuschen. Wie abgeerntete Getreidestoppeln entzündet werden oder Holzzäune durch Fackeln – so sehr ist der Gott in Liebe entbrannt. Apollo sieht ihr herabhängendes Haar und denkt bei sich: Was, wenn sie noch frisiert wären? Er betrachtet und preist Daphnes Augen, ihren Mund, ihre Hände und Arme und ihre halbnackten Schultern – und das, was er nicht sieht, stellt er sich noch schöner vor. Daphne flieht unbeeindruckt davon, während Apollo eine Rede an sie richtet.

4.3.3 Die Verse I 504-524

Apollo spricht Daphne in den folgenden Versen in direkter Rede an: Die Nymphe solle doch bitte stehenbleiben, er folge nicht als Feind. Wie Daphne fliehe doch das Lamm vor dem Wolf, die Hirschkuh vor dem Löwen, die Tauben vor dem Adler, ein jedes Tier vor seinem Feind – ihn aber treibe die Liebe, sie zu verfolgen. Daphne solle aufpassen, dass sie sich nicht an Dornen aufritze und sich nicht durch einen Sturz verletze – sie solle doch langsamer eilen, auch er werde sie langsamer verfolgen.

Apollo sei kein Bergbewohner, kein Hirte, er bewache keine Herden. Daphne wisse nicht, vor wem sie fliehe: Delphi, Claros, Tenedos und die patareische Königsburg diene ihm, Jupiter sei sein Vater, er sei Herr über die Orakel, über Gesang und Saitenspiel. Sein Pfeilschuss sei treffsicher, nur ein Pfeil traf noch genauer, und zwar derjenige in seiner

Brust. Er sei Erfinder der Medizin, doch wie arm sei er nun, da kein Kraut gegen die Liebe gewachsen sei; all die Künste nützen ihrem Herrn nichts.

4.3.4 Die Verse I 525-547

Daphne lässt den Gott, der diese Worte sprach und noch weitere sprechen wollte, stehen, flieht und selbst in der Flucht wirkt sie schön: Windstöße entblößen ihren Körper, der Gegenwind lässt ihr Haar und ihre Kleidung wallen. Apollo setzt nun nicht weiter auf Schmeichelworte, sondern stellt ihr nach: Wie ein gallischer Jagdhund seine Beute erspähte und verfolgt – der Jäger berührt seine Beute schon mit der Schnauze, welche sich gerade noch den zuschnappenden Zähnen entzieht – so eilen Apollo und Daphne, durch Hoffnung bzw. Furcht beflügelt. Apollo ist etwas schneller, Daphne spürt ihn schon in ihrem Rücken, wie sein Atem ihr Haar streift. Schließlich hat Daphne keine Kraft mehr und bittet ihren Vater Peneus, er möge ihr helfen und ihre Schönheit durch eine Verwandlung zerstören.

4.3.5 Die Verse I 548-567

Kaum spricht Daphne diesen Wunsch aus, werden ihre Glieder gelähmt: Zarter Bast umgibt die Brust, die Arme werden zu Zweigen, das Haar zu Laub. Der eben noch schnelle Fuß wird zur Wurzel, das Gesicht ist hinter einem Wipfel verschwunden, und doch bleibt ihr Glanz über. Auch nach der Verwandlung liebt Apollo nun den Baum, er legt seine rechte Hand an den Stamm, fühlt unter der Rinde noch Daphnes Herz schlagen, umarmt die Zweige des Baumes, als ob es ihre Glieder wären, und küsst das Holz, das noch immer vor ihm zurückweicht. Apollo beginnt daraufhin eine Unterredung mit dem Holz: Wenn Daphne schon nicht seine Ehefrau sein könne, dann sei sie doch wenigstens sein Baum – Apollos Haar, die Kithara und sein Köcher werden ihn, den Lorbeerbaum, immerdar tragen. Er werde bei den latinischen Feldherren anwesend sein, bei Triumphen auf dem Kapitol, er werde als treuer Wächter an den Pforten von Augustus' Haus hängen, und wie Apollos Haar allezeit jugendlich sei, so werde auch der Lorbeerbaum immergrün sein. Der Lorbeerbaum nickt daraufhin zu und scheint den Wipfel wie ein Haupt zu bewegen.

5 Intratextuelle Interpretation

Bevor eine eingehendere Interpretation der einzelnen Textabschnitte der Daphne-Episode erfolgt, wird kursorisch auf die Python-Erzählung eingegangen, die unmittelbar zuvor geschildert wird und einen Übergang zwischen dem urzeitlichen Anfangskomplex der Metamorphosen und dem darauf folgenden, mythologischen Teil darstellt. Dabei wird keine tiefgreifende Interpretation der Geschichte um den Tod Pythons geboten, sondern lediglich die für die Daphne-Geschichte relevanten Motive aufgegriffen und der Übergang bzw. die innere Abhängigkeit zwischen diesen beiden Textabschnitten thematisiert.

5.1 Der Übergang von der Python-Tötung zur Daphne-Erzählung

Eine strikte Trennung der Python- und der Daphne-Erzählung, wie sie in der Forschung meist aufgrund von zeitlichen Epocheneinteilungen erfolgt²³, ist nur schwer zu vollziehen. LUDWIG²⁴ lässt mit dem Vers I 452 (*primus amor Phoebi*) den Erzählabschnitt der „Urzeit“ enden und die „mythische Zeit“ beginnen, womit die Python-Episode klar von der folgenden Daphne-Geschichte separiert wird. SCHMIDT²⁵ weist wohl zurecht bei dieser Einteilung auf eine etwaige Willkür LUDWIGS hin, indem er die Frage aufwirft, warum die Gründung der Pythischen Spiele noch Urzeit und die Liebe des Pythonbezwingers bereits mythologische Zeit sein soll. BÖMER²⁶ bezeichnet die Daphne-Erzählung als „erste mythologische Metamorphose“ und vollzieht damit ebenso eine relative Trennung zur Python-Geschichte, während OTIS²⁷ die Verszahlen der Episode „Apollo, Daphne“ von 416-567 angibt, die Tötung Pythons also in den Erzählkomplex der Apollo-Daphne-Geschichte mit einschließt.

Dass solch eine strikte Trennung nicht im Sinne von thematischen Einheiten erfolgen kann, betont SPAHLINGER²⁸: Eine „Verknüpfung [...] als aitiologische Erzählung apollinischer Attribute, die der Dichter selbst herstellt“ wird dadurch verhindert. In den Versen I 445-447 gibt Ovid die aitiologische Erklärung für die Gründung der Pythischen Spiele:

²³ Vgl. LUDWIG (1965), 20; ADAMIK (1999), 258.

²⁴ LUDWIG (1965), 19-20.

²⁵ SCHMIDT (1991), 43.

²⁶ BÖMER (1969), 145.

²⁷ Vgl. die Einteilung bei OTIS (1966), 85.

²⁸ SPAHLINGER (1996), 333-4.

neve operis famam posset delere vetustas,

instituit sacros celebri certamine ludos

Pythia perdomitae serpentis nomine dictos. (met. I 445-447)

Unmittelbar darauf wird auf das Aition des Lorbeers, Apollos Attribut, verwiesen, wenn Ovid schreibt:

nondum laurus erat, longoque decentia crine

tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus. (met. I 450-451)

Neben dieser engen Verknüpfung der beiden Aitia ist die Python-Erzählung nicht bloß als Übergang zur Daphne-Geschichte zu sehen, sondern sie klingt in der Einleitungsszene der Daphne-Episode nach und wird dort aufgegriffen: In I 454 wird Apollo als *victo serpente superbus* bezeichnet, womit sein Hochmut nach dem Sieg über Python beschrieben wird, und eben dieser Hochmut bildet die Grundlage für die Auseinandersetzung mit Cupido bzw. dessen Pfeilschuss und die daraus resultierende Liebesgeschichte um Daphne.²⁹ Die Tötung des Python-Drachen ist demnach vielmehr als notwendige Voraussetzung für die Daphne-Erzählung und als Kompositionsfuge zu sehen anstatt als bloße Überleitung zwischen der Urzeit und der mythologischen Zeit.

Auf ein weiteres starkes Verbindungselement zwischen den beiden Geschichten weist FRANCESE³⁰ hin: *honor*. Bei den Pythischen Spielen wurden die Sieger als Ehrung mit Eichenlaub bekränzt (met. I 448-449, der Vers endet mit dem Ausdruck *frondis honorem*), und auch Apollo beendet seine Lobrede auf den Lorbeer nach Daphnes Verwandlung mit dem „key [...] word“³¹ seiner Rede *frondis honores* (I 565), wodurch die Daphne-Geschichte wörtlich und inhaltlich von *honor* gerahmt wird und durch das Selbstzitat ein starker Konnex zu den Pythischen Spielen gezogen wird. Weiters ist das Thema *honor* bzw. *laus* gerade der Streitpunkt im Disput zwischen Cupido und Apollo, der aufgrund der *honores* durch die Tötung des Python-Drachen *superbus* (I 454) ist und in seiner Rede offen sagt: *nec laudes adserere nostras* (I 462). Nicht zuletzt ist *honor* auch die zentrale Bedeutung des Lorbeers als kulturelles Symbol in der griechisch-römischen Welt.

²⁹ Vgl. SPAHLINGER (1996), 334.

³⁰ Vgl. FRANCESE (2004), 153-7.

³¹ FRANCESE (2004), 155.

Die Entstehung des Python-Drachen wird durch den Umstand erklärt, dass nach der Sintflut Schlamm zurückblieb und die Erde in Kombination mit Wärme und Feuchtigkeit, welche mit der Junktur *discors concordia* (met. I 433) – eine mögliche Anspielung auf die Bürgerkriege – bezeichnet wird, unzählige Lebewesen von selbst aus, also ohne göttliches Wirken des Demiurgen wie zuvor bei der Schaffung des Kosmos, hervorbringt, darunter *nova monstra* (I 437), wie Python eines ist. Bei der folgenden Beschreibung der Python-Schlange steht deren Exorbitanz im Mittelpunkt³²: Nicht nur dass das Monster in Vers I 438 (*te quoque, maxime Python*) direkt angesprochen und dadurch markiert wird, auch seine Größe wird durch Ovids Technik der „literarischen (heroischen) Überhöhung“³³ als immens gezeichnet: Neben der Anrede *maximus* (I 438) wird die Größe Pythons durch die Worte *tantum spatii de monte tenebas* (I 440) hyperbolisch beschrieben, um das Ausmaß des Schreckens (*terror eras*, I 440) hervorzuheben.

Die Tat Apollos wird mit Zunahme der Größe des Gegens in gleichem Maße erhöht³⁴: Er besiegt das Ungeheuer mit Waffen *numquam talibus armis / ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus* (met. I 441-442), welche er zuvor nur an Rehen und Damwild erprobte, zudem braucht er 1000 Pfeile, um den Drachen zu erlegen (*mille gravem telis, exhausta paene pharetra*, I 443), sodass der Köcher beinahe schon leer war.³⁵ Apollo, namentlich in der Python-Erzählung erst ganz am Ende (met. I 451) genannt, aber mit dem Epitheton *deus arquitebens* (met. I 441) charakterisiert³⁶, wird als epischer Held dargestellt, der die Welt vor dem Ungeheuer rettete, quasi als „jugendlicher Heilsbringer“³⁷ – in der gleich darauf anschließenden Daphne-Geschichte wird die Darstellung des Gottes vollkommen kontrovers dazu sein.

³² Vgl. SPAHLINGER (1996), 334-5.

³³ BÖMER (2000), 11.

³⁴ Vgl. URBAN (2005), 10-1; NICOLL (1980), 181.

³⁵ DOBLHOFFER (1960), 76-8, weist darauf hin, dass der Halbvers *exhausta paene pharetra* im Apollon-Hymnus des Kallimachos gar keine Entsprechung hat (im Unterschied zu den anderen Junkturen, z.B. *arquitebens*, *numquam talibus armis*, *mille telis*) – er sieht darin eine Tendenz des ovidischen Zusatzes, wodurch Apollo bei Ovid „viel mehr ins Menschliche, ja Genrehaftige gewendet“ ist und dadurch Komik erzeugt wird: Apollo hat seinen Munitionsvorrat beinahe aufgebraucht, als er den Drachen tötete. Vgl. MILLER (2009), 339-41, für die Parallelen zwischen Ovids Python-Erzählung und der Schilderung im homerischen Apollo-Hymnus.

³⁶ Vgl. FUMO (2010), 38-9. Nur noch ein zweites Mal in den Metamorphosen wird *arquitebens* verwendet, und zwar in der Niobe-Erzählung (met. VI 265), wobei Niobe dort einige Züge der Kleopatra trägt. Die hier angedeutete Verbindung der Tötung Pythons mit dem Sieg bei Actium über Antonius wird durch Parallelen zur der Schilderung Vergils in der Aeneis unterstrichen: In der Schildbeschreibung im 8. Buch der Aeneis (Aen. VIII 626-731) ist es ebenfalls Apollo, der den Sieg in Actium herbeiführt, jedoch mit einem einzigen Pfeilschuss (Aen. VIII 704-705: *Actius haec cernens arcum intendebat Apollo / desuper*). In diesem Hinblick ist die Tatsache, dass Apollo zur Tötung Pythons 1000 Pfeile braucht, nicht gerade rühmlich. Vgl. zu der Parallele in der Schildbeschreibung MILLER (2009), 66-75.

³⁷ SPAHLINGER (1996), 335.

Nach dem Sieg über Python gründet Apollo als Gedenken an seine Ruhmestat³⁸ die Pythischen Spiele, bei welchen die Sieger – *nondum laurus erat* – mit einem Kranz aus Eichenlaub geehrt wurden. Die Bekränzung mit Eichenlaub dürfte historisch nicht korrekt sein, sondern von Ovid erfunden, um zur Daphne-Geschichte überleiten zu können.³⁹ Nach KNOX⁴⁰ lässt Ovid dabei eine diesbezügliche Aitiologie unerwähnt, die in den *Aitia* des Kallimachos zu Beginn des vierten Buches erzählt wird, nämlich die Prozession der *Daphnephoria*: Demnach wird alle acht Jahre ein Lorbeerzweig aus dem Tempe-Tal nach Delphi gebracht, da Apollo nach seinem Sieg über Python seine Hände damit reinigte. Dies lasse sich jedoch nur schwer mit der Daphne-Aitiologie des Lorbeers vereinen, weswegen Ovid diesen Mythos in den *Metamorphosen* nicht erzähle.⁴¹

URBAN kritisiert an dieser Stelle, dass Ovid „die von Augustus gesuchte Verbindung zwischen Apolls Sieg über Python und der Einrichtung der Pythischen Spiele sowie Augustus [sic!] Sieg bei Aktium und der Erneuerung der aktischen Spiele nicht ausdrücklich erwähnt oder anklingen läßt“, obwohl sich die Gelegenheit dazu böte.⁴² BUCHHEIT⁴³ weist auf die Verbindung von Apollos Sieg über Python und Augustus' Sieg bei Actium hin, ebenso schließt sich NICOLL⁴⁴ dieser Meinung an und sieht Apollo in den *Metamorphosen* nicht nur als „god of poetry“, sondern auch als „Apollo of Actium“, wobei die Python-Geschichte den Sieg über „the powers of evil“ symbolisiere – eine explizite Gleichsetzung fehlt jedoch im Text.

Einige Parallelen zwischen Apollo und Augustus treten dabei zutage⁴⁵: Apollo richtet die Pythischen Spiele ein, Augustus die Aktischen in Nikopolis; die Aktischen

³⁸ *Neve operis famam posset delere vetustas*, met. I 445.

³⁹ Vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 54; URBAN (2005), 11; HOLLIS (1996), 70; man beachte auch die Wiederaufnahme des Motivs des Eichenkranzes am Ende von Apollos Rede an den Lorbeer (met. I 563).

⁴⁰ KNOX (1990), 195.

⁴¹ Der Lorbeer ist demnach in den *Metamorphosen* viel stärker mit Daphne als mit der Python-Geschichte verbunden – nach NICOLL (1980), 182, lege Ovid weniger Wert auf die Triumph-Bedeutung des Lorbeer als auf seine poetische Bedeutung, und als poetisches Symbol ziehe es Ovid vor, den Lorbeer mit dem unepischen Werben um Daphne zu verknüpfen als mit der hochepischen Python-Erzählung.

⁴² Die Verbindung der Schlacht bei Actium mit der Pax Augusta hebt Ovid schließlich in den *Fasten* hervor, wobei er den Lorbeer als „aktisches Laub“ bezeichnet (Augustus brachte offenbar beim aktischen Triumph den Lorbeer als apollinisches Symbol zu gesteigerten Ehren): *frondibus Actiacis comptos redimita capillos / pax ades et toto mitis in orbe mane* (Ov. fast. 1, 711-712), vgl. URBAN (2005), 11; BUCHHEIT (1966), 91.

⁴³ BUCHHEIT (1966), 90-2: Die Argumente dafür sind hauptsächlich die Parallelen zwischen den Pythischen und Aktischen Spielen (jeweils nach einem Sieg gegründet), das Verhältnis zwischen Apollo und Augustus und die Parallelen zwischen der Darstellung Apollos bei Ovid und im Gedicht 4,6 des Properz.

⁴⁴ NICOLL (1980), 181.

⁴⁵ Vgl. SCHMITZER (1990), 67; HOLLIS (1996), 72-3.

Spiele beinhalteten alle Wettkämpfe, welche in met. I 448-449 (*hic iuvenum quicumque manu pedibusque rotave / vicerat*) beschrieben werden: Faustkampf (*manu*), Wettlauf (*pedibus*) und Pferderennen (*rota*). Für den Leser aus Ovids Zeit muss diese Stelle demnach die zeitgenössischen Aktischen Spiele in Erinnerung gerufen haben.

Eine weitere Entsprechung liefert der Eichenkranz: Augustus wurde 27 v. Chr. die *corona civica* (welche aus Eichenlaub bestand) für die Rettung aller Staatsbürger bei der Schlacht von Actium verliehen, und auch Apollo bekränzt sich laut SCHMITZER⁴⁶ mit Eichenlaub, da noch kein Lorbeer vorhanden war – wobei URBAN⁴⁷ zurecht dagegen einwendet, dass Apollo genau genommen seine Schläfen bloß *cingebat de qualibet arbore* (met. I 451) und nur die Gewinner der Pythischen Spiele als Ehrung einen Kranz aus Eichenlaub (*aesculeae [...] frondis*, I 449) erhielten.

5.2 Apollo und Cupido – Die Verse I 452-473

In der modernen Forschung wird mit dem Vers I 452 oft ein Einschnitt in den Metamorphosen konstatiert, welcher sich thematisch (die Kosmogonie scheint abgeschlossen, die Liebe wird zum neuen Themenabschnitt) und erzähltechnisch (die bisher streng verlaufende Chronologie des ersten Abschnitts wird nun durch die Erzählungen, welche teilweise Rückblenden sind, aufgelockert) äußere.⁴⁸ Dies schlägt sich auch in einigen Gesamtanalysen der Werkstruktur nieder, wo mit der Daphne-Geschichte oftmals ein neuer Erzählabschnitt begonnen wird.⁴⁹ Dass eine solch klare strukturelle Abgrenzung nicht ganz haltbar ist, wurde im vorherigen Kapitel bereits gezeigt, da die Python-Geschichte sowohl durch erzähltechnische als auch durch inhaltliche Verbindungen mit der Daphne-Erzählung verknüpft ist (weshalb sie in die Analyse dieser Arbeit mit einfluss). Das besitzergreifende Verhalten Jupiters, das er bereits während der Kosmogonie durch die „Neuschaffung“ der Welt nach der von ihm verursachten Flut an den Tag legt, wirkt auf die folgenden Geschichten weiter, wie eine allegorische Lesart der Daphne-Erzählung aufzeigt: Der Kosmos wurde vom Demiurgen als vollkommenes

⁴⁶ SCHMITZER (1990), 67.

⁴⁷ URBAN (2005), 11.

⁴⁸ Vgl. dazu HOLZBERG (1999), 318; SPAHLINGER (1996), 332; SIMONS (2008), 272; SCHMIDT (1991), 96-108.

⁴⁹ Vgl. dazu OTIS (1966), 84; LUDWIG (1965), 20; SWANSON (1959), 203. SCHMIDT (1991), 96, sieht zwar nicht den Einsatz einer neuen Epoche, aber konstatiert ebenfalls die „überraschende Präsentierung eines neuen Themas: Liebe“. KNOX (1986), 14, stellt fest: Es ist ein „break in the narrative at some point to mark the transition from cosmogony to mythological narrative. It comes immediatly after Apollo's victory over Python, and is deliberately abrupt“.

Kunstwerk geschaffen, welches Jupiter durch die Flut (auf der Metaebene einem Symbol für Actium) zerstört und daraufhin neu entstehen lässt – wobei der Kosmos dadurch die Unabhängigkeit eingebüßt hat, denn es haftet nun Schlamm an ihm, und der Schlamm ist seit Kallimachos das Symbol für das Epos, das an dieser Stelle Jupiters „Sieg“ durch die Flut feiert. Diese Besitzergreifung wiederholt sich nun in den folgenden Geschichten mit Menschen an Stelle des Kosmos (vgl. dazu die Vereinnahmung Daphnes durch Apollo, das Alter Ego Jupiters).⁵⁰

Ovid eröffnet seine Erzählung über die Metamorphose Daphnes mit den folgenden Worten:

*primus amor Phoebi Daphne Peneia: quem non
fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira.*⁵¹ (met. I 452-453)

Der Übergang von der Tötung des Drachen zur Daphne-Geschichte wurde dabei oft als unvermittelt und abrupt bezeichnet⁵², jedoch wurden bereits im vorherigen Kapitel thematische Verbindungen zwischen diesen beiden Themenbereichen aufgezeigt.⁵³ Die Anfangsworte der Erzählung haben programmatischen Charakter: Mit *amor* wird das nun vorherrschende Thema der folgenden Geschichten über die Liebe von Göttern zu Sterblichen angegeben, wobei dieser Bogen von erotischen Mythen bis ins 14. Buch, nämlich der letzten erotischen Erzählung von Vertumnus und Pomona⁵⁴, gespannt und die Liebe dadurch als vorherrschendes Thema der Metamorphosen überhaupt bezeichnet werden kann.⁵⁵ Diese beiden Zeilen müssen insofern Erstaunen beim antiken Leser ausgelöst haben, da Eros bzw. Amor in der Kosmogonie keine Rolle gespielt hat, bisher gänzlich ungenannt blieb und die Handlung deswegen ganz anders voranschreitet, als man es vermuten würde: Nicht mehr die Kosmogonie, welche seit gut 400 Versen dominierend

⁵⁰ Vgl. RATKOWITSCH (2012a), 20; RATKOWITSCH (2012b), 323-4, und Fußnote 7 zur Quellenlage.

⁵¹ SUBIAS-KONOFAL (2008), 105, weist auf die p-Alliteration zu Beginn (*primus amor Phoebi Daphne Peneia*) hin, „qui sonne comme la corde tendue d’un arc décochant une flèche“.

⁵² Vgl. BÖMER (1969), 145; FRÄNKEL (1970), 85; OTIS (1966), 101.

⁵³ Neben dem Auftreten Apollos sind es vor allem die zeitliche Nähe und der aus dem Sieg des Gottes rührende Hochmut (bzw. die eitlen *honores* Apollos), die Cupido zu seinem Pfeilschuss bewegen und daher narrativ unverzichtbare Elemente der Erzählung darstellen.

⁵⁴ Für Parallelen zwischen der Daphne-Erzählung und der Geschichte um Pomona vgl. den Aufsatz von MYERS (1994), 225-50.

⁵⁵ Vgl. dazu HOLZBERG (1999); 318, SIMONS (2008); 272, URBAN (2005), 13. Auch nach SCHMIDT (1991), 98, weist Ovid „auf die Macht der Liebe in der Welt und die Bedeutung der Liebe in seinem Werk hin“, wobei er die Anfangsworte zusätzlich in dem Sinne versteht, dass Amor die erste (früheste, uranfängliche und auch höchste) Gottheit ist.

war, ist das Leitthema, sondern die Aitiologie des Lorbeers und die damit verbundene Liebesgeschichte zu Daphne.⁵⁶ Noch erstaunlicher muss die Platzierung an dieser Stelle⁵⁷ – nach der Tötung des Python-Drachen – aufgrund der Tatsache gewesen sein, dass ein Nexus zwischen der Python-Episode und der Daphne-Geschichte in der sonstigen Überlieferung nicht belegt ist.⁵⁸

Neben der Nennung des nun vorherrschenden Themenelements und der drei Protagonisten weist die Anfangsszene einen sehr großen Hang zum Epischen auf, sodass sich der epische Tenor, der beim Leser nach der Python-Episode noch mitschwingt, auf den Beginn der Daphne-Erzählung ausweitet⁵⁹: Das Wort *primus* tritt im Epos an exponierten Stellen auf, so z.B. am Werkbeginn⁶⁰, aber auch bei der Eröffnung von Katalogen⁶¹ oder am Anfang von Kampfszenen⁶². Analog zu dieser Verwendung kann Apollo in den Metamorphosen als der erste von vielen Liebhabern gesehen werden, was einer Aufzählung in Katalogform ähnelt, und durch den direkt folgenden Disput – das Wort Kampf ist für die folgende Szene nicht allzu passend – zwischen Apollo und Cupido stünde das Wort *primus* gleichzeitig am Beginn einer Kampfszene.

Ovid bietet dem Leser weitere epische Anspielungen, welche unter Anbetracht der Kontexteinbettung als Parodie des Epos gelesen werden müssen: Nach dem Sieg über den Python-Drachen streut der Dichter Anklänge an das Epos ein, welches die gebührenden *laudes* nach solch einem Triumph wären, bevor er sich bewusst davon abwendend in niedrigere Literaturgattungen wie der Liebeselegie und der Bukolik begibt (vgl. beispielsweise die Werberede Apollos an Daphne). Bei der Nennung des *amor [...], quem non / fors ignara dedit* (met. I 452-453) ist auf Vergils *quae fors prima dedit [...]* *arma* (Aen. VII 554) angespielt, die Waffen des Kriegsausbruchs in der zweiten Hälfte der

⁵⁶ Vgl. SCHMITZER (1990), 69-70; BARCHIESI (2005), 206.

⁵⁷ Die Deutung der Python-Tötung als Sieg bei der Schlacht von Actium lässt bezüglich der Tatsache, dass die Liebe(selegie) gleich im Anschluss an dieses Geschehen geschildert wird, mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu: Nach dem Triumph von Actium folgt das Begehren nach der Preisung dieses Triumphes in der Panegyrik, wofür Apollo-Augustus die Liebeselegie zu minder scheint (*nec laudes adsere nostras*, met. I 462) und Ovid daher demonstrativ die Liebe als vorherrschendes Thema nach der Python-Tötung hervorhebt.

⁵⁸ Vgl. SCHMITZER (1990), 70. Vergleiche zur Verbindung mit der Python-Erzählung auch WULFF (1987), 59-63.

⁵⁹ Vgl. PRIMMER (1976), 213-8; URBAN (2005), 13. SCHMITZER (1990), 73, spricht von einer „polemische[n] Abwandlung traditionell epischen Formelgutes“, worin er eine deutliche Abkehr vom Konzept des Heldenepos zugunsten hellenistischer Liebesdichtung sieht.

⁶⁰ Vgl. dazu den Anfangsvers von Vergils Aeneis: *Arma virumquo cano, Troiae qui primus ab oris* (Aen. I 1).

⁶¹ Vgl. Aen. VII 647.

⁶² Vgl. Aen. IX 590-591.

Aeneis. Gleichzeitig stellt der Beginn der Daphne-Episode gleichsam eine Adaption der Ilias-Szenerie dar: Das Proömium der Ilias ist in den Anfangsversen präsent, die Themenangabe *amor [...] Daphne Peneia* entspricht dem homerischen *μῆνιν [...] Πηληιάδεω Ἀχιλῆος*, Name und Patronymikon sind beide im Anfangsvers genannt und stehen nebeneinander.⁶³ Weiters wird die *Cupidinis ira* angeführt, womit auch der Zorn als typisches episches Proömienmotiv bei Ovid Anklang findet.⁶⁴ Weitere Strukturparallelen zwischen dem Anfang der Daphne-Geschichte und der Eingangsszene der Ilias bietet die Personenkonstellation: Daphne und Achill werden beide im ersten Vers genannt, treten aber erst später wieder in das Geschehen ein; bei Homer wird Apollo als der das epische Geschehen verursachende Gott dargestellt, Ovid verkehrt dies in amüsanter Weise und stellt Cupido als Verursacher und Apollo als Opfer dar, wobei beide Male in die Vorgeschichte zurückgegriffen wird (bei Ovid durch das Wort *viderat* (I 455) ausgedrückt) und eine Beleidigung des Gottes den Auslöser darstellt. Ebenso parallel gestaltet sind die Pfeilschüsse Apollos ins Lager der Griechen bei Homer bzw. diejenigen Cupidos auf Apollo und Daphne.

In diesem mit vielen epischen Anklängen versehenen Proömium weist Ovid bereits auf den kommenden motivischen Übergang in den elegischen Bereich voraus, der im Laufe der Erzählung und der Charakterisierung Apollos immer stärker vorherrschend sein wird: Die Bezeichnung *saevus* (vgl. *saeva Cupidinis ira*, met. I 453) ist im erotischen Bereich beliebt und in der Elegie geläufig; darüber hinaus eröffnet Properz sein Werk mit *Cynthia prima*, wodurch sich der Verwendung von *primus* zusätzlich zu den epischen Verwendungsmöglichkeiten auch elegische Anklänge angedeutet werden.⁶⁵ Der für diese Erzählung programmatischen Junktur *primus amor* kann man neben epischen und elegischen Deutungsmöglichkeiten noch Anspielungen auf die Katalogdichtung – es wird nun die erste Liebesgeschichte in einer langen Reihe von Erzählungen präsentiert – bzw. eine Charakteristik der Götter entnehmen: Da es seine *primus amor* ist, agiert Apollo als Liebhaber noch relativ unerfahren⁶⁶, was in einigen Szenen der Erzählung offenbart wird:

⁶³ PRIMMER (1976), 213, weist darüber hinaus auf den – gewollten oder zufälligen – Gleichklang von *Peneia* und *Πηληιά-* hin.

⁶⁴ Vgl. dazu wieder den Anfangsvers der Ilias (*μῆνιν ...*, Hom. Il. 1, 1), aber auch das Proömium der Aeneis (*[...] saevae memorem Iunonis ob iram*, Aen. I 4)

⁶⁵ Vgl. BÖMER (1969), 146; URBAN (2005), 13-4. Auch NICOLL (1980), 177, weist auf einige inhaltliche Affinitäten zwischen der Properz-Stelle und diesen Ovid-Versen hin.

⁶⁶ Aufgrund der Tatsache, dass Amors Machtbereiche offenbar noch nicht klar abgesteckt sind und Apollo die Macht Amors noch nicht genug kennt und daher unterschätzt, lässt sich die Junktur *primus amor* auch auf Amor beziehen – es ist quasi die erste von Amor ausgelöste Liebesleidenschaft. (vgl. PRIMMER (1976), 212-6).

Zuerst unterschätzt er die Macht Amors, in weiterer Folge agiert er im Werben um Daphne sehr unerfahren.⁶⁷ Eine andere Interpretationsmöglichkeit zeigt AHL⁶⁸ auf, welche sich nicht auf gattungsspezifischer Ebene interpretieren lässt, sondern den *lusus* Ovids in seinen Geschichten thematisiert: AHL weist auf die phonetischen Parallelen zwischen dem Wort „Metamorphose“ und der Junktur *aMOR PHOEBi* hin, womit dem Leser mit der Anspielung auf den Titel des Werkes zudem phonetisch angedeutet wird, dass nun ein Einschnitt erfolgt und die „erste Metamorphose“ einen Neustart innerhalb des Werkes bedeutet.

Die auf das zweizeilige Proömium der Daphne-Geschichte folgenden Verse, die Auseinandersetzung zwischen Apollo und Cupido, weisen große Ähnlichkeiten mit einer dem Ovid-Leser bereits bekannten Stelle auf, nämlich mit den Eingangsversen von *Amores* 1, 1.⁶⁹ Ovid eröffnet sein Erstlingswerk bekanntlich mit folgenden Versen:

arma gravi numero violentaque bella parabam

edere, materia conveniente modis.

par erat inferior versus – risisse Cupido

dicitur atque unum surripuisse pedem.

„quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris?

Pieridum vates, non tua turba sumus [...]“ (Ov. am. 1, 1, 1-6)

Cupido stört darin Ovids poetische Komposition, indem er aus dem zweiten Vers einen Pentameter macht, womit auf gattungsspezifischer Ebene eindeutig auf das Epos rekurriert wird, denn diese zuerst rein metrische Umgestaltung ist eine unzweideutige Absage an die Gattung Epos, zumal – neben dem metrischen Argument – mit den Worten *arma* und *bella* (die Ovid laut am. 1, 1, 1 eigentlich besingen wollte) auf Vergils *Aeneis* bzw. epische Themen an sich verwiesen wird.⁷⁰ Ovid bedient sich hier der *recusatio*: Das Motiv, dass dem Dichter ein Gott von dem Abfassen eines Epos abrät und ihn auf ein niedrigeres Genus, welches ihm angemessen ist, verweist, findet sich zuerst bei

⁶⁷ Vgl. HOLZBERG (1999), 323, und die Ausführungen in den Kapiteln 5.4 und 5.5.

⁶⁸ Vgl. AHL (1985), 137. Auf dasselbe Wortspiel, nämlich das Auftreten des Wortes *amor* im Wort „Metamorphose“ weist SHARROCK (2002), 97-8, hin.

⁶⁹ Vgl. dazu NICOLL (1980), 174-83; KNOX (1986), 14-8; HOLZBERG (1999), 323; WOYTEK (1994), 54-9; JOUTEUR (2001), 100. Für diese Parallele zu dem *Amores*-Zitat und weitere Anspielungen auf die *Ars Amatoria* vgl. auch HOLZBERG (1997), 130-1.

⁷⁰ Vgl. HOLZBERG (1999), 323.

Kallimachos⁷¹ und wurde auch schon vor Ovid von einigen römischen Dichtern verwendet.⁷² Die Neuerung in Ovids Gedicht am. 1, 1 besteht darin, dass dort nicht (wie bei den anderen zitierten Autoren) der Dichtergott Apollo den Verfasser zurechtweist, sondern der Liebesgott Amor, gegen welchen der Betroffene ebenso kurz wie vergeblich aufbegehrt, um sich ihm schließlich zu fügen. Der Witz dieser durch Ovids Selbstzitat angedeuteten *recusatio* ist, dass Apollo-Augustus gerne ein Epos hätte, welche seine Ruhmestat (den Python-Sieg bzw. den Actium-Triumph) preist, Cupido ihn aber auf ein niedrigeres Genus verweist, wenn er ihn ein bukolisches Lied im Werben um Daphne singen lässt.

Neben dem Auftreten Cupidos verweist der Anfang der Daphne-Geschichte u.a. durch die Verwendung des Adjektivs *saevus* bzw. des Ausdrucks *puer* in Verbindung mit Cupido auf das Eröffnungsgedicht der Amores. Während in den Amores der Dichter Ovid Opfer von Cupido wird und deswegen anstatt eines Epos Liebeselegien schreibt, ist in den Metamorphosen der Gott der Dichtung selbst der Kontrahent, wobei Cupido wiederum die Oberhand behält. Die Apollo-Cupido-Szene in den Metamorphosen kann als eine Ausweitung der possenhaften Szene gesehen werden, die Ovid in Amores 1, 1 andeutet⁷³:

*quid, si praeripiat flavae Venus arma Minervae,
ventilet accensas flava Minerva faces?* (Ov. am. 1, 1, 7-8)

Venus benutzt darin Minervas *arma*, während hingegen Minerva die Fackeln der Göttin Venus nimmt – diese Verkehrung der Motivik in der Götterwelt wird in den Metamorphosen dadurch aufgegriffen, dass Cupido die Waffen Apollos (Pfeil und Bogen) verwendet, worüber dieser sich erbost und jenen Disput entfacht, der ihn als elegischen Liebhaber enden lässt.

Zu bedenken ist dabei die Fragestellung, warum Ovid just an dieser Stelle, zu Beginn der Daphne-Episode, den Disput zwischen den beiden Göttern darstellt, der in

⁷¹ Vgl. NICOLL (1980), 174; KNOX (1986), 14. Bei Kallimachos findet sich dieses Motiv im Prolog zu den *Aitia*, Kall. frg. 1, 21-28.

⁷² Vgl. WOYTEK (1994), 49. Ähnliche *recusatio*-Motive lassen sich an folgenden Stellen finden: Verg. ecl. 6, 3-8; Prop. 3, 3, 15-24; Hor. carm. 4, 15, 1-4.

⁷³ Vgl. NICOLL (1980), 175. WOYTEK (1994), 54-5, weist auf einen markanten Unterschied der Szenen hin: Amor liefert im Auftaktgedicht zu den Amores dem Dichter einen wirklichen Grund zur Klage, während er in den Metamorphosen unschuldig ist: Er geht bloß seiner angestammten Tätigkeit nach und erregt dadurch die Eifersucht Apollos – er wird somit objektiv ins Unrecht gesetzt. Auch hierin modifiziert Ovid ein bereits bekanntes Motiv durch Rollentausch der involvierten Personen: Amor wird vom Täter (in den Amores) zum Angegriffenen, Apollo (der im Amoresgedicht als Vertreter der Dichtung quasi gleichzeitig mit dem Dichter betroffen ist) zum verbalen Übeltäter.

dieser Form singularär ist, für den sich keine Vorbilder finden lassen und welcher daher als Erfindung Ovids angesehen wird.⁷⁴ Der Liebeskonflikt zwischen Apollos erfolglosem Werben und Daphnes Versagung wäre durch ihr Anhängerschaft zu Diana und ihre Schönheit ausreichend motiviert gewesen, sodass der Auftritt und die Pfeilschüsse Cupidos nicht unbedingt nötig gewesen wären.⁷⁵ Deutet man diese Szene metaphorisch auf gattungsspezifischer Ebene, so ergibt die Platzierung an dieser Stelle als programmatische Aussage Sinn⁷⁶: Apollo und Daphne (symbolisch der Lorbeer als Dichterruhm) haben einen deutlichen Zusammenhang⁷⁷ mit der Dichtungsthematik, und der (in der Python-Geschichte) episch auftretende, sinnbildlich das Epos repräsentierende und gewissermaßen als dessen Schirmherr agierende Apollo wird (durch Cupidos Pfeilschuss⁷⁸) von der epischen in die bukolische Sphäre gesetzt – der Gott zwingt jedoch selbst diese niedrigere Gattung letztendlich in die Panegyrik.

In Parallele zu Amores 1, 1, wo das erste Wort *arma* einen „falschen Start“ repräsentiert, da der Dichter gar kein Epos, sondern Liebesgedichte schreibt, kann in den Metamorphosen die Python-Erzählung in humoristischer Weise als „falscher Start“ gedeutet werden, den der noch unerfahrene Gott der Dichtung – er ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit dem Lorbeer assoziiert, sondern erhält ihn erst nach einer scharfen Zurechtweisung Cupidos – hinlegt.⁷⁹ Mit der der kallimacheischen Absage an das Epos – Amores 1, 1 und dessen Vorbild – nachgestalteten Apollo-Cupido-Szene gibt Ovid seinem Leser zu bedenken, dass die Metamorphosen keineswegs frei von solch elegischen Elementen sein werden, wie es die ersten 450 Verse angedeutet haben und das Motiv der

⁷⁴ Vgl. SIMONS (2008), 273; URBAN (2005), 12. Auch DOBLHOFER (1960), 79, weist auf diese Tatsache hin, wobei es sich bei der Überlieferung des Daphne-Stoffes um „verhältnismäßig mannigfache Quellen“ handelt und eine ovidische Erfindung daher (mit FRÄNKEL (1970), 85) naheliegend sei.

⁷⁵ Vgl. URBAN (2005), 12.

⁷⁶ Vgl. NICOLL (1980), 177.

⁷⁷ Apollo als Gott u.a. der Dichtung, Daphne symbolisch als Ruhm, nach dem die Dichter streben; vgl. dazu die letzten Verse der Metamorphosen bzw. Horaz' Gedicht 3, 30 (*mihi Delphica lauro cinge volens, Melpomene, comam*, Hor. *carm.* 3, 30, 15-16).

⁷⁸ Vgl. dazu die drei Pfeilschüsse Cupidos an den Pentadengrenzen der Metamorphosen: Nach der These RATKOWITSCHS (2012a), 20, bzw. RATKOWITSCH (2012b), 323-4, spielt dieser erste Pfeilschuss Cupidos auf den folgenden bukolischen Bereich an, während durch den Pfeilschuss im fünften Buch die Georgica in Bewegung gesetzt wird (vgl. dazu das Proserpina-Epyllion, das die Einführung des Ackerbaus thematisiert, met. VI 332-661), bevor schließlich auf den dritten Pfeilschuss Cupidos im zehnten Buch (welcher die Liebesgeschichte Venus' zu Adonis auslöst) das Epos repräsentierende Geschichten folgen (vgl. dazu u.a. die Geschichten um Achill, met. XII 64-168 bzw. met. XII 580-619, und Aeneas im 13. und 14. Metamorphosenbuch, die durch den Eber-Kampf des Adonis parodistisch vorbereitet werden. Es ist demnach eine Anspielung auf die drei großen Werke Vergils zu finden.

⁷⁹ Vgl. NICOLL (1980), 180-2.

Liebe sowohl seinen festen Platz in den Metamorphosen haben wird als auch die Grundlage für die *laurus* der Dichtung bildet.⁸⁰

Vor diesem Hintergrund eröffnen sich in der Eingangsszene weitere Deutungsmöglichkeiten: Die Spannung zwischen Epos und Elegie in den beiden Eröffnungsversen wurde bereits hinreichend besprochen. Der Disput mit Cupido erfolgt in unmittelbarer zeitlicher Nähe (*nuper*, met. I 454) zur Tötung des Python-Drachen⁸¹, weswegen Apollo als hochmütig charakterisiert wird (*victo serpente superbus*, I 454) – ein Gemütszustand, welcher in der Rede an Cupido widerspiegelt wird: Die Anrede *quid [...] tibi* (I 456) drückt Übermut und fehlenden Respekt gegenüber dem Liebesgott aus, ebenso wie die Phrase *nescio quos [...] amores* (I 461) die Verachtung Apollos vor den Künsten Cupidos bekundet (noch verstärkt durch das vorwiegend negativ charakterisierte *inritare* (I 462) anstatt z.B. *inflammare*), weshalb Apollo ihm die Führung von *fortibus armis* (I 456) nicht zutraut.⁸² Dagegen rühmt er seine eigene Leistung, die Tötung Pythons, in hohen Tönen, wenn er die ungeheure Größe des Drachens mit *tot iugera ventre prementem* (I 459) schildert und von *innumeris [...] sagittis* (I 460) spricht, mit denen er ihn getötet hat. Apollo nimmt damit die Verse I 440-443 wieder aufnimmt, wo die Pfeile ironischerweise doch nicht mehr *innumeris*, sondern *mille [...] telis* (I 443) waren. Zudem ist es für den Gott peinlich, dass er überhaupt so viele Pfeile braucht, da er in der sonstigen Überlieferung und auch in der Schildbeschreibung im achten Buch der Aeneis (Aen. VIII 626-731, bes. die Verse 704-705) nur einen einzigen Pfeil benötigt, um den Sieg von Actium herbeizuführen.⁸³ Am Ende der Rede unterstreicht Apollo erneut seine Motivation: Er fordert die *laudes [...] nostras*, was einerseits als sein Ruhm – also die ihn zierenden

⁸⁰ Vgl. URBAN (2005), 14.

⁸¹ Apollos Hochmut aufgrund des Sieges über Python wirkt in seiner Rede an Cupido weiter und hat deshalb Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Geschichte; neben dieser narrativen Koppelung werden die beiden Episoden zudem zeitlich durch das Wort *nuper* (I 454) miteinander verwoben, vgl. URBAN (2005), 12.

⁸² Vgl. BÖMER (1969), 148, ANDERSON (1996), 191-2. Auch OTIS (1966), 102, spricht von einer „epic amplitude“ und „self-importance“ in Apollos Worten an Cupido (mit Verweis auf den Relativ-Stil, die feierlichen Wiederholungen und das „editorial we“) und zeigt die frappierenden Unterschiede zur Darstellung des liebenden Apollo (met. I 495-503) auf. JOUTEUR (2001), 101, hebt die episch konnotierten Vokabel *fortibus armis*, *gestamina*, *ferae*, *hosti* und *pestifero ventre* hervor.

⁸³ Vgl. ANDERSON (1996), 191; Dass Apollo überhaupt so viele Pfeile zur Tötung Pythons braucht, entspricht nicht der üblichen Tradition: Bei Kallimachos' Apollo-Hymnus (100-102) und auch bei Apollonios Rhodios (Apoll. Rhod. 2, 707-708) bringt Apollo den Drachen vergleichsweise problemlos um, vgl. dazu URBAN (2005), 12. Auch wenn *mille* im Lateinischen, wie DOBLHOFER (1960), 77, anmerkt, nicht immer wörtlich zu verstehen ist, kontrastiert die Mengenangabe mit dem Ausdruck *innumeris*.

Pfeil und Bogen – verstanden werden kann⁸⁴, andererseits auf metaphorischer, gattungsspezifischer Ebene als panegyrisches Epos, welches Apollo bzw. – da er ja auch als Typus für Octavian steht – Augustus verlangt.

Als Gegensatz zum episch auftretenden Apollo wird Cupido mit *lascive puer* (met. I 456) angesprochen, wobei *puer* als Epitheton für Cupido üblich ist, der Ausdruck *lascive* vermehrt der erotischen Sprache zugeordnet wird und daher mit dem epischen Ton konkurriert.⁸⁵ Apollos Aussage nach zu schließen ist der Bogen noch nicht fester Bestandteil von Cupidos Attributen, da Apollo sie für sich alleine beansprucht. Pfeil und Bogen als Waffen des Eros werden erstmals von Euripides erwähnt, in der hellenistischen Dichtung sind sie ebenso wie die Fackel feste Attribute des Eros, während erst in der römischen Liebesdichtung die Fackel weitgehend zurückgedrängt wird.⁸⁶ Vor dieser literarischen Entwicklung ist die Nennung von Cupidos „schwächerer“ Waffe, der Fackel, eine weitere Herabsetzung durch Apollo, auf welche Cupido mit sicherer Handhabung seiner „stärkeren“ Waffe, des Bogens, antwortet.

Cupidos Rede ist wesentlich kürzer, wobei durch die scharfe Opposition der Pronomina (*te meus arcus*, met. I 464) der Gegensatz der beiden dargestellt wird und Cupido mit dem Schlagwort *gloria nostra* (I 465), dem Pendant zu den *laudes [...] nostras* (I 462), endet.⁸⁷ Die Überlegenheit Cupidos stellt Apollo in dieser Szene noch in Frage, an späteren Stellen in den Metamorphosen wird der Liebesgott als der größte aller Götter beschrieben.⁸⁸ In der folgenden Szene agiert Cupido souveräner als Apollo bei seiner ersten Handhabung des Bogens: Er besteigt den Parnass (*Parnasi constitit arce*, I 467), den Ort des Gottes Apollo, wo dieser noch kurz zuvor den Python-Drachen getötet hatte, – durch die Funktionen des Gottes metaphorisch damit auch den Berg der Dichtung –, und benötigt für die „Erlegung“ Apollos – herrlich antithetisch zu den 1000 Pfeilen bei der Tötung des Drachen, welche zuvor sowohl in Ovids Schilderung als auch in der Rede Apollos betont wurden – bloß einen einzigen Pfeil (im Text ist zwar von *duo tela* (I 468)

⁸⁴ Vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 56. Vers I 457 (*ista decent umeros gestamina nostros*) bestärkt diese Annahme.

⁸⁵ Vgl. BÖMER (1969), 146.

⁸⁶ Vgl. SIMONS (2008), 273-4; BÖMER (1969), 147-8.

⁸⁷ Vgl. BÖMER (1969), 149. Er kritisiert darin, dass Ovid mit dem Vergleich *quantoque [...], tantoque minor [...]* (met. I 464-465) das Motiv der Allmacht der Liebe „nicht mit großem Geschick“ variiere; PRIMMER (1976), 214, weist dagegen auf die Homerimitation in dieser Szene hin (Hom. Il. 8, 16 bzw. 8, 27).

⁸⁸ Vgl. dazu met. V 366: *illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido!*, und met. V 369-370: *tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti / victa domas ipsumque, regit qui numina ponti*.

die Rede, den zweiten lenkt Cupido indes ebenso treffsicher auf die Nymphe Daphne).⁸⁹ Damit besiegt Cupido den hochmütigen, stattlichen Gott Apollo an der Stätte seines eigenen Heiligtums mit dessen eigenen Waffen, und zwar souveräner und müheloser, als jener zuvor die Python-Schlange.⁹⁰

Infolge der zu diesem Zeitpunkt noch chronologisch verlaufenden Metamorphosen scheint diese Stelle auch der „*primus amor Cupidinis*“ zu sein, die erste durch Cupido ausgelöste Liebesleidenschaft im mythologischen Bereich. Ovid nimmt demnach für die vor-pythische Zeit eine Phase an, in welcher der Liebesgott noch nicht im Vollbesitz seiner Kräfte war, ehe er mit der „Erlegung“ Apollos seine umfassende Macht unter Beweis stellte.⁹¹

Eine Szene, welche die Auseinandersetzung um die Führung des Bogens zwischen Apollo und Cupido thematisiert, lässt den Leser potenziell an Tibull denken, welcher in seinem zweiten Buch schreibt:

pace tua pereant arcus pereantque sagittae,

Phoebe, modo in terris erret inermis Amor.

ars bona: sed postquam sumpsit sibi tela Cupido

eheu, quam multis ars dedit ista malum! (Tib. 2, 5, 105-108)

Pfeil und Bogen werden dort (prinzipiell) als *ars bona* bezeichnet, doch Apollo wird um Zustimmung für die Vernichtung von Pfeil und Bogen gebeten, sodass Amor unbewaffnet auf Erden herumirre und niemandem mehr ein *malum* zufügen könne.⁹²

⁸⁹ Dass Cupido über zwei verschiedene, nämlich Liebe erzeugende und Liebe vertreibende Geschosse verfügt, ist nach HAUPT/ALBRECHT (1966), 57, wahrscheinlich Erfindung Ovids. Ebenso BARCHIESI (2005), 207, der jedoch auf die sowohl Liebe als auch Hass entfachende Venus (vgl. Hom. II. 3, 415-417) hinweist. Vergleiche zu den verschieden starken Waffen auch met. III 302-307 (*tela secunda*, III 307) und met. V 381-382 (*unam seposuit, sed qua nec acutior ulla / nec minus incerta est nec quae magis audiat arcum*). BÖMER (1969), 150, bezeichnet es als „altes Spiel der Dichter, die Beschreibung der Waffen des Eros zu variieren“.

⁹⁰ Vgl. URBAN (2005), 12. In den Metamorphosen gibt es nur drei Szenen, in denen Amor als szenisch sichtbarer Gott mit seinen Pfeilen Liebe erweckt: Neben der Daphne-Geschichte trifft der zweite Pfeilschuss auf Bitten seiner Mutter Venus den Unterweltsgott Pluto (met. V 362-384), der daraufhin Proserpina entführt. In der dritten Szene ist Venus das Opfer (met. X 525-532), jedoch geschieht dabei die Verwundung durch die Pfeilspitze absichtslos – die Folge ist Venus' Liebe zu Adonis. Zur Anordnung dieser drei Pfeilschüsse im Gesamtkontext der Metamorphosen und zu ihrer symbolischen Bedeutung siehe SCHMIDT (1991), 99-101, MÜLLER (1998), 37-9.

⁹¹ Vgl. SIMONS (2008), 274-5.

⁹² Vgl. dazu URBAN (2005), 13. SIMONS (2008), 275-80, vermutet unter anderem aufgrund dieser Stelle, dass Tibull mit einer ähnlichen Mythenversion vertraut sein musste, wie sie auch Ovid bei der Apollo-Cupido-Szene in den Metamorphosen schildert: Beide Male wird Apollo als derjenige dargestellt, dem

5.3 Daphne und Apollos Liebe – die Verse I 474-503

Nach der Auseinandersetzung zwischen den beiden Göttern werden die Konsequenzen der zwei Pfeilschüsse geschildert: In den folgenden 30 Versen wird die Nymphe Daphne näher beschrieben, ihre Abneigung gegenüber der Liebe durch ihre Lebensweise (zusätzlich zum Pfeilschuss) unterstrichen und Apollos „Verwandlung“ nach dem Pfeilschuss zum elegischen Liebhaber geschildert.

Daphne wird in Vers I 472 als *nympha Peneide* wieder eingeführt, nachdem sie bereits zu Beginn dieser Erzählung erwähnt wurde, und steht nun im Mittelpunkt der folgenden 14 Zeilen⁹³: Der erste Vers, in dem Daphne in den Fokus gerückt wird, spiegelt ihre Gegensätzlichkeit zu Apollo wider und nimmt die Thematik der nächsten Verspartien auf:

protinus alter amat, fugit altera nomen amantis (met. I 474)

Das Wort *protinus* zeigt an, dass die Wirkung der Pfeilschüsse sofort einsetzt, und der Gegensatz zwischen Apollo und Daphne wird durch die Wortstellung – *alter amat* und *fugit altera* stehen chiasmatisch nebeneinander, während *alter amat* und *altera [...] amantis* parallelisiert werden – pointiert.⁹⁴ Der Ausdruck *fugit* kann repräsentativ für die nächsten Szenen gelesen werden, in welcher die Flucht Daphnes und die Verfolgung Apollos im Zentrum stehen⁹⁵, wobei dieses Stichwort immer wieder aufgegriffen wird.⁹⁶ An dieser Stelle flieht Daphne noch sinnbildlich vor dem *nomen amantis*, aber die Fluchtthematik wird schon bald konkreter.⁹⁷

Die Nymphe wird als *aemula Phoebes*⁹⁸ (met. I 476) eingeführt⁹⁹, als eine jungfräuliche Jägerin, welche sich der Jagd verschrieben hat, sich allzu gerne im Wald

Pfeil und Bogen ureigen sind, Cupido machte sich die Waffen erst später zu eigen (*sumpsit sibi*). Da nach SIMONS keine direkte Abhängigkeit herrsche, sei anzunehmen, dass beide Geschichten auf eine gemeinsame Quelle hellenistischen Ursprungs zurückgingen. Dieser These zufolge wäre Ovids Begegnung zwischen Apollo und Cupido keine eigene Erfindung, sondern adaptiert.

⁹³ Vergleiche die Gliederung zu dieser Szene (Kap 4.2).

⁹⁴ Vgl. BÖMER (1969), 152.

⁹⁵ Besonders met. I 502-547.

⁹⁶ Vgl. dazu die Verse I 502 (*fugit ocior aura*), I 511 (*fugamque inhibe*), I 525-526 (*timido Peneia cursu / fugit*), I 530 (*auctaque forma fuga est*), I 544 (*victa labore fugae*), I 556 (*refugit tamen oscula lignum*). Apollo dagegen wird hauptsächlich mit *amare*, *sperare*, und *insequi* bezeichnet, vgl. WULFF (1987), 44.

⁹⁷ Vgl. ANDERSON (1996), 193.

⁹⁸ Diana-Gefolgschaft bedeutete nach BRETZIGHEIMER (1994), 516, Emanzipation im doppelten Sinne: Einerseits eine Absage an die Männer, also eine Auflehnung gegen die Rolle der Frau als Sexualpartnerin (vgl. dazu Procris, met. VII 745-746: nach der Kränkung des Ehemannes bekundet sie ihre Ablehnung gegenüber der Männerwelt damit, dass sie zur Jägerin wird); andererseits eine *imitatio* der Männerwelt: Durch typisch männliche Tätigkeiten (Jagen etc.) wird die Männerrolle übernommen.

aufhält und an den Fellen wilder Tiere erfreut.¹⁰⁰ Die *vitta* in Vers I 477 – quasi als Abzeichen – gibt Daphne nochmals als Gefährtin der *innuptaeque [...] Phoebes* (I 476), der keuschen Artemis, zu erkennen¹⁰¹, wobei auch die *positos sine lege capillos* ebenso als ein Zeichen der Ungezähmtheit und Keuschheit zu verstehen sind.¹⁰² Mit *innuptae* in Zeile 476, als Epitheton für jungfräuliche Göttinnen wie Diana oder Minerva¹⁰³, führt Ovid zum Themenbereich der Ehe über, was die ordnungsgemäße Zukunft der Nymphe wäre und welche ihr Vater Peneus in den folgenden Versen (I 481-2) fordert. Daphne ist aufgrund der Gefolgschaft zu Diana der Ehe abgeneigt, was explizit in den Versen I 478-480 erwähnt wird (*nec [...] quid sint conubia, curat*). Deshalb kann, wie PRIMMER¹⁰⁴ anmerkt, der standhafte Wunsch nach Jungfräulichkeit nicht allein auf Cupidos Pfeilschuss zurückgeführt werden, da Daphne schon seit längerer Zeit und vor Cupidos Eingreifen eine Anhängerin Dianas war – ansonsten ergäbe der Satz *multi illam petiere, illa aversata petentes* (I 478) keinen Sinn.¹⁰⁵

Daphne sorgt sich nicht um die Ehe, um Hymenaeus oder gar um Amor (met. I 480) – wobei unter Anbetracht der Tatsache, dass im lateinische Original keine Unterscheidung zwischen Majuskel und Minuskel vorgenommen wird, Ovid hier wiederum bewusst mehrdeutig bleibt: Daphne könnte (mit Minuskelschreibweise) das Gefühl der Liebe (*amor*) verachten, in Majuskelschreibweise wäre die Stelle als Ablehnung gegenüber Amor und dessen Machtbereich zu deuten, was den Pfeilschuss auf die Nymphe ansatzweise erklären könnte.¹⁰⁶

⁹⁹ Wobei *aemula* bei Ovid zwar oft, aber nicht an dieser Stelle pejorativ verwendet wird, vgl. ANDERSON (1996), 193.

¹⁰⁰ Zum „merkwürdigen“ Topos, dass sich jungfräuliche Mädchen, die um ihre *virginitas* fürchten, auffallend oft alleine im Wald aufhalten, vgl. BÖMER (1969), 152.

¹⁰¹ Vgl. zur *vitta* auch die Beschreibung Callistos, met. II 413.

¹⁰² BARCHIESI (2005), 208, weist darauf hin, dass diese beiden Ausdrücke (*positos* und *sine lege*) eigentlich „due termini normalmente non compatibili“ sind.

¹⁰³ Vergil verwendet diesen Ausdruck für Minerva in Aen. II 31.

¹⁰⁴ PRIMMER (1976), 215-6.

¹⁰⁵ Das Konkurrenzverhalten von Verehrern um eine schöne Frau wird oft thematisiert und kann auf verschiedene Weise entwickelt werden. Im Falle Daphnes wird keiner der Freier bevorzugt. Für weitere Szenen, wo Verehrer um die Hand einer Frau anhalten, vgl. met. II 571 (Coronis), met. X 315-317 (Myrrha), met. X 581-582 (Atalanta). Wörtlicher met. III 353-355 (Narcissus), met. XII 404 (Cyllarus). Frühere Belege als Ovid finden wir bei Catull. 62, 42 und bei Vergils Beschreibung von Lavinia (Aen. VII 54)

¹⁰⁶ Vgl. BARCHIESI (2005), 208. Ansonsten würde Daphne als vollkommen unschuldige Dritte in den Konflikt miteingebunden werden.

Die Ablehnung Daphnes gegenüber der Heirat wird mit den Worten *velut crimen*¹⁰⁷ bzw. *taedas exosa iugales* (met. I 483) extrem geschildert. Ein möglicher Erklärungsansatz liegt darin, dass man in den Bitten des Vaters Peneus um Ehe und Nachkommenschaft (I 481-482) Anspielungen auf die von Augustus im Jahre 18 v. Chr. erlassene *lex Iulia de maritandibus ordinibus* liest, welche eine Ehepflicht für Frauen und Männer im mittleren Alter vorsieht, wobei Ehe- und Kinderlosigkeit mit Sanktionen, z.B. Nachteile bei der Bewerbung um Ämter, geahndet wurden.¹⁰⁸ Daphne handle mit ihrem Wunsch nach Jungfräulichkeit und Ehelosigkeit gegen dieses Gesetz, weswegen sie von Augustus‘ Schutzgott Apollo zur *coniunx* gemacht werden soll.¹⁰⁹ Apollos Verwendung der Worte *conubia* (I 490) bzw. *coniunx* (I 557) legen diese Anspielung auf die Ehegesetzte nahe, da sein Verhalten keineswegs den Anschein nach einer Eheverbindung macht, sondern in solchen Situationen ist es üblicher, dass der Gott das erblickte Mädchen begehrt, sich ihrer bemächtigt und wieder entschwindet.¹¹⁰

Auf die Bitten ihres Vaters Peneus¹¹¹ um Nachkommenschaft reagiert seine Tochter mit einer diametral entgegengesetzten Bitte um ewige Virginität, wobei sie am Hals ihres Vaters hängt (met. I 485-487)¹¹² und fleht:

„*da mihi perpetua, genitor carissime*“, *dixit*

„*virginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae.*“ (met. I 486-487)

Mit dem Rekurs auf Diana, welcher Jupiter die Jungfräulichkeit gegeben hatte, nimmt Ovid auf den kallimacheischen Artemis-Hymnus Bezug (Kall. h. 3, 4-8), in welchem Artemis als kleines Mädchen auf dem Schoß ihres Vaters sitzt und erfolgreich

¹⁰⁷ Ovid zeigt anhand von verschiedenen Beispielen, was eine *virgo* als Verletzung ihrer Identität empfinden kann: Für Arethusa stellt schon das Gefallen-Wollen ein *crimen* dar (vgl. met. V 583-584.), für Callisto der Sexualakt, auch wenn er erzwungen ist (vgl. met. II 447), für Daphne ist die Ehe wie ein *crimen*, vgl. BRETZIGHEIMER (1994), 516.

¹⁰⁸ Vgl. URBAN (2005), 15. Diese Stelle wäre nicht die einzige Anspielung auf die Ehegesetzte in Ovids Metamorphosen, vgl. dazu die Achelous-Geschichte (met. IX 21-26). Für die Anspielungen in der *Ars* vgl. z.B. den Aufsatz STROHS (1979), 323-52.

¹⁰⁹ Vgl. HOLZBERG (1999), 324-5. Die Worte *conubia* (I 490) bzw. *coniunx* (I 557) wirken aus Apollos Mund aufgrund seine Verhaltens seltsam – sein Werben weckt eher den Anschein einer Eroberung Daphnes durch Gewalt und keineswegs eines intendierten *conubium*. HOLZBERG (1999), 324, geht noch weiter und sieht Apollo durch den intendierten *stuprum* mit Daphne als Brecher der *lex Iulia de adulteriis*, was URBAN (2005), 16, jedoch mit Apollos Worten der Heiratsabsicht wieder entkräftet.

¹¹⁰ Vgl. URBAN (2005), 16. Der Ausdruck *coniunx* wird in der erotischen Dichtung aber auch oft im Sinn von „Liebhaber, Geliebte/r“ verwendet – dennoch wirkt das Wort an dieser Stelle markiert.

¹¹¹ DOBLHOFER (1960), 81-2, weist auf die bewusste Gestaltung der Verse hin: Die identische Wiederholung des ersten Halbverses *saepe pater dixit* in I 481-482 malt das immer wiederkehrende, lästige Drängen des Vaters, auch die Variation *mihi debes – debes mihi* zielt darauf ab.

¹¹² Eine Umarmung um den Hals ist eine typische Geste bei der Forderung oder Bitte an den Partner oder einen Elternteil, vgl. dazu ANDERSON (1996), 194, bzw. die Stellen met. I 734, I 762 und II 100.

um ihre Virginität bittet.¹¹³ Ovid adaptiert im Hinblick auf den Bezugstext die ursprüngliche Szene in einigen wesentlichen Punkten bei der Darstellung Daphnes¹¹⁴: Artemis wird als kleines Kind geschildert, das noch nicht einmal den Bart Jupiters erreichen kann, während Daphne den Aussagen ihres Vaters zufolge bereits heiratsfähig ist. Ferner ist Daphnes Bitte als eine Reaktion auf die Forderungen ihres Vaters zu sehen, während Artemis ihre Worte spontan und unmotiviert ausspricht. Artemis erwähnt in ihrer Bitte darüber hinaus explizit ihre Rivalität zu Apollo (Zeile 7)¹¹⁵, was Ovid als Element und in den erotischen Kontext übernommen hat, indem er den Gegensatz zwischen dem verliebten Gott und der widerwilligen Nymphe so sehr herausarbeitet. Mit der Anspielung auf den Artemis-Hymnus lädt Daphne Peneus ein, sich als Zeus-Vater vorzustellen (in Anlehnung an die Artemis-Stelle) und sichert sich so auch die Zusage des Vaters.¹¹⁶

Ovid verwendet das Wort *virginitas* (met. I 487) entweder als klassische Eigenschaft der Diana, als hohe Anerkennung für den Stand der Vestalinnen oder – und dies ist meistens der Fall – als Topos in erotischen Szenen¹¹⁷: Er stilisiert einen erotischen Gegensatz zwischen der *virginitas* Daphnes und Apollos Liebesverlangen, wobei die beiden Mittelverse des Abschnittes diese Problematik Daphnes nochmals verdeutlichen:

*ille quidem obsequitur; sed te decor iste, quod optas,
esse vetat, votoque tuo tua forma repugnat.* (met. I 488-489)

Die Schönheit wird ihr zum Verhängnis, sie ist der Hinderungsgrund für die *perpetua virginitas*.¹¹⁸ Ovid hebt mit diesen beiden Zeilen nochmals die Widersprüchlichkeit in Daphnes Wesen hervor, bevor er sich anschließend der

¹¹³ Vgl. BÖMER (1969), 154; HAUPT/ALBRECHT (1966), 58; WILLIAMS (1981), 249-50; BARCHIESI (2005), 209.

¹¹⁴ Vgl. WILLIAMS (1981), 250.

¹¹⁵ Der Artemis-Hymnus im Wortlaut: ἄρχμενοι ὡς ὅτε πατρὸς ἐφεζομένη γονάτεσσι / παῖς ἔτι κουρίζουσα τάδε προσέειπε γονῆα · δός μοι παρθενήν αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν, / καὶ πολυωνυμίην, ἵνα μὴ μοι Φοῖβος ἐρίζη, / δὸς δ' ἰοῦς καὶ τόξα [...]: Wir beginnen damit, wie sie einmal auf den Knien ihres Vaters saß, ein Kind noch, ein kleines, und folgendes zu ihrem Erzeuger sagte: „Gib mir, ewig Jungfräulichkeit zu bewahren, Papa, und viele Namen zu haben, damit Phoibos darin nicht mit mir wetteifern kann (Kall. h. 3, 4-8).

¹¹⁶ Vgl. TISSOL (1997), 137-8.

¹¹⁷ Vgl. BÖMER (1969), 154.

¹¹⁸ Vgl. BRETZIGHEIMER (1994), 516-7. Die Schönheit als Antrieb wird auch in den Geschichten von Syrinx, Callisto und Arethusa deutlich hervorgehoben, wobei am Ende jeweils die Tilgung der Wohlgestalt steht, welche das Unglück verursacht hat. Aufgrund der Schönheit als Auslöser von Begierden beginnt eine Vielzahl von erotischen Szenen mit einer Form von *videre*, vgl. MÜLLER (1998), 39 (mit Belegstellen). Eine Antwort auf die *perpetua virginitas* sieht HARDIE (2002), 48-9, am Ende der Apollo-Rede an den Lorbeer (met. I 565: *perpetuos [...] frondis honores*).

Charakterisierung Apollos zuwendet: Die Apostrophe „te“ des Dichters¹¹⁹ und die Iteration des Gedankens betonen nachdrücklich die natürlichen Ursachen des Konflikts, nämlich ihre Schönheit und opponiert dazu ihr jungfräuliches Wesen¹²⁰, wobei diese Diskrepanz nahezu ausreichend motiviert scheint, da der Pfeilschuss nicht mehr erwähnt wird. Das verwendete *quidem* (met. I 488) betont den ersten Abschnitt (die Zustimmung des Flussgottes Peneus), womit die Antithese zum zweiten Teil nachdrücklicher zum Ausdruck kommt: Ironischerweise steht Schönheit in den Metamorphosen oft in Konflikt mit den Gesinnungen der handelnden Protagonisten, sie werden Opfer ihrer eigenen Anmut – in diesem Fall steht Daphnes Schönheit ihrem Wunsch der Jungfräulichkeit entgegen. Die Häufung der Pronomina, die t-Alliteration und die direkte Gegenüberstellung *tuo tua* (I 489) verstärken diesen Konflikt noch weiter.¹²¹

Analog zur Prüderie Daphnes stellt Ovid im zweiten Teil dieses Abschnittes konträr dazu Apollos Leidenschaft als deren Pendant dar: Mit *Phoebus amat* (met. I 490) wird das *alter amat* aus Vers I 474 wieder aufgegriffen und weitergesponnen: Apollos Wesen hat sich aber im Vergleich zum Beginn der Erzählung vollkommen geändert: War er am Anfang der Erzählung noch *superbus* (I 454), ist von dieser Selbstgewissheit des Stolzes nichts mehr übrig, er ist auf die Ausdrücke *cupere* (I 490 und I 491) bzw. *sperare* (I 491 und I 496)¹²² reduziert – Ausdrücke, die symptomatisch für elegische Liebhaber sind.¹²³ Apollos Verlangen kreierte falsche Hoffnungen, weshalb Ovid auch ironisch anmerkt: *suaque illum oracula fallunt* (I 491). Den Orakelgott täuschen seine eigenen Orakelsprüche, das *sperare* steht bei ihm nun im Vordergrund und übersteigt seine Machtbereiche – DOBLHOFER¹²⁴ sieht in diesem Motiv ein „typisches Ingrediens von Ovids Humor“. Dabei gehe es dem Dichter nicht um eine Destruktion des Götterglaubens,

¹¹⁹ BÖMER (1969), 154, spricht von *ex persona poetae*.

¹²⁰ Vgl. PRIMMER (1976), 217. Die Schönheit als Gefahr thematisiert auch CURRAN (1978), 226-7, wobei diese oft als Aufforderung und Rechtfertigung für sexuelle Gewalt angeführt wird, vgl. die Erzählungen von Herse (met. II 723-729), Philomela (met. VI 451-452) und Caenis (met. XII 189-192).

¹²¹ Vgl. ANDERSON (1996), 194, BÖMER (1969), 154.

¹²² met. I 490-491: *Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes, / quodque cupid, sperat, [...], met. I 496: *uritur et sterilem sperando nutrit amorem*.*

¹²³ Vgl. ANDERSON (1996), 194.

¹²⁴ DOBLHOFER (1960), 83-6, bezeichnet die Betonung der Hoffnung eines Gottes als ungewöhnlichen Zug in einer Liebesaffäre, sieht darin aber eine „Ich-Spaltung“ in eine göttliche und menschliche Natur – darum verliert Apollo auch seine göttlichen Attribute in dem Moment, in welchen die „Menschennatur“ in ihm regiert. (Ebenso LEACH (1974), 128). Mit einem Verweis auf die Coronis-Geschichte (vgl. v.a. met. II 618) stellt DOBLHOFER fest, dass gerade Apollo bei Ovid oft als Träger dieser inneren Zerrissenheit zwischen göttlicher und menschlicher Natur gezeichnet wird. Auch MÜLLER (1998), 35 und 93, bezeichnet die „relativ ausführliche Entwicklung der Gefühle des Gottes“ als „eher untypisch für die weiteren Erzählungen des Themenkomplexes Götterliebe“ und „Apolls Reaktion auf den Anblick von Daphne [als] seltenen Fall von göttlicher Gefühlsregung“.

sondern vielmehr um eine Vermenschlichung des Gottes: Die weitgehende Verkehrung seines bisherigen Wesens – vom *superbus* zum elegisch-liebenden – durch die Leidenschaft steht im Vordergrund, wobei das plötzliche Eintreten der Begierde durch die folgenden Gleichnisse widergespiegelt wird¹²⁵:

*utque leves stipulae demptis adolentur aristis,
ut facibus saepes ardent, quas forte viator
vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit,
sic deus in flammis abiit, sic pectore toto
uritur et sterilem sperando nutrit amorem.* (met. I 492-496)

Der Vergleich mit einem angezündeten Stoppelfeld (*leves stipulae*) und dem angezündeten Zaun (*saepes*) unterstreicht die Heftigkeit und die Schnelligkeit, mit der Apollo von seinen Affekten ergriffen wird. Schon in den beiden Zeilen zuvor (*Phoebus amat [...]*, met. I 490) war der dynamische Charakter, die innere Bewegtheit¹²⁶ auffallend – diese Eigenschaften werden durch das von Ovid gezeichnete Bild verstärkt.¹²⁷

SPAHLINGER¹²⁸ hebt gleichermaßen die Schnelligkeit des Vorgangs, das Plötzliche der Leidenschaft hervor und sieht durch die passivische Verbform *uritur* das Überwältigende der Passion zum Ausdruck gebracht.¹²⁹ BÖMER¹³⁰ bezeichnet dieses

¹²⁵ Vgl. SPAHLINGER (1996), 336.

¹²⁶ Durch die enge Aneinanderreihung von Verben: *Phoebus amat [...] cupit [...] quodque cupit, sperat [...] fallunt* (met. I 490-491)

¹²⁷ Vgl. ALBRECHT (2000), 169. ANDERSON (1963), 6, zeigt auf, dass Apollo quasi eine Metamorphose aufgrund seiner Leidenschaft erlebt: Einerseits kommen ihm seine Machtbereiche abhanden, danach geht er regelrecht in Flammen auf, wobei *abire in* schon zuvor bei der Verwandlung von Lycaon in einen Wolf verwendet wurde. Daphne ist für ihn die „second transformation“. Vgl. dazu auch HUBER-REBENICH (1994), 132, welche den verliebten Apollo eine bildlich gesprochene Metamorphose durchlaufen lässt. JOUTEUR (2001), 103, hebt im Gegensatz zum epischen Vokabular in der Eingangsszene (met. I 456-460) diesmal dasjenige der Liebespoesie hervor (*adolentur, facibus, uritur, in luce, in flammis*).

¹²⁸ SPAHLINGER (1996), 336.

¹²⁹ Ovid verwendet dieses „Strohfeuer-Gleichnis“ nochmals, und zwar zur Beschreibung der Liebe Tereus‘ zu seiner Schwägerin Philomela (met. VI 456-457). Eine weitere Parallele, der Jagd-Vergleich mit Wolf und Lamm (met. VI 527-528 bzw. in der Apollo-Rede met. I 505), unterstreicht die Verbindung dieser beiden Geschichten, SPAHLINGER (1996), 337, weist darauf hin, dass trotz aller Parallelität die Verschiedenheit der Erzählungen beachtet werden muss: In der Apollo-Rede erscheint das Gleichnis eher als Kontrast, bei Tereus unabgeschwächt als wirkliche Beschreibung. Für weitere Parallelen zwischen diesen beiden Geschichten vgl. JACOBSEN (1984), 45-52.

¹³⁰ BÖMER (1969), 156. Die epischen Tendenzen sind in diesem Vergleich nicht sehr offensichtlich: Die bei BÖMER zitierten Parallelstellen aus dem epischen Kontext sind bloß Vergleiche mit dem Feuer ohne direkte wörtliche Bezüge zu dieser Stelle; dafür finden sich einige Parallelstellen zu Vergils Georgica, in welcher der Ursprung dieser Tradition gezeichnet wird: In georg. 1, 81-99 beschreibt Vergil diese Art der Düngung des Ackers, bei welcher die Stoppeln bzw. das Stroh nach dem Abernten verbrannt wurden. WOYTEK (1994), 55, weist darüber hinaus auch noch auf georg. 3, 99-100 als Vergleichsstelle hin.

Gleichnis als einen „zum Epischen tendierenden Vergleich“, ANDERSON¹³¹ stellt dagegen fest, dass die ländlichen Feuer in diesem Vergleich der Liebe des Gottes nicht viel von seiner Würde bewahren. HILL¹³² bezeichnet das Gleichnis, dem er generell „high style from Homer on“ zuschreibt, als „deliciously inappropriate for this absurd episode“. Es besteht zumindest ein Kontrast zwischen dem Gleichnis und dem Kontext, in dem es verwendet wird: Der Leser wird durch den Vergleich in eine andere Sphäre versetzt, statt der mythischen Welt wird er von Natur umgeben, wobei einfache Menschen (*forte viator*) auftreten. ALBRECHT bezeichnet solche Kontraste als „Quelle origineller dichterischer Einfälle“¹³³.

Der Vergleich markiert im Kontext einen psychologisch wichtigen Augenblick¹³⁴: das Aufflammen der Liebe Apollos beim Anblick der keuschen, schönen Daphne, die Entfesselung der Kraft seiner Leidenschaft, welche das kommende dramatische Geschehen weiter treibt. Er beinhaltet aber gleichzeitig eine indirekte Vorausdeutung: Die Fruchtlosigkeit von Apollos Begierde kann man im weiteren Verlauf einerseits im Bild des unfruchtbaren Stoppelfeldes sehen, andererseits wird sie in der Junktur *sterilem sperando [...] amorem* (met. I 496) angedeutet, welche nicht nur in ihrer Gesamtheit, sondern auch im Einzelnen ein Novum darstellt¹³⁵, da Ovid sonst keinen *sterilis amor* kennt. Das Wort *sperando* am Ende des Vergleichs greift *sperat* (I 491), wie Apollo zuvor charakterisiert wurde, wieder auf und setzt diese Szenerie fort: Es folgt eine voyeuristische, erotisch-elegische Betrachtung Daphnes durch den liebestollen Gott.

Zuvor wird Apollo aber noch mit *sic deus in flammis abiit* (met. I 495) bezeichnet – ähnlich wie bereits in met. I 236 (*in villos abeunt vestes, in crura lacerti*)¹³⁶ kann dabei *abire* ein Synonym für eine Verwandlung sein, welche auf psychologischer Ebene stattfindet: der Gott verliebt sich, brennt quasi vor Liebe.¹³⁷ BÖMER¹³⁸ stellt mit dieser Wendung nach dem Vergleich einen plötzlichen Umschlag der Tonart in die Sprache der

¹³¹ ANDERSON (1996), 194.

¹³² HILL (1985), 185.

¹³³ ALBRECHT (1963), 169.

¹³⁴ Vgl. ALBRECHT (1963), 169-70.

¹³⁵ Vgl. BÖMER (1969), 156. SCHMITZER (1990), 72, sieht darin eine Parallele zu den *steriles avenae* (Verg. ecl. 5, 37) und damit eine Verbindungslinie zur fünften Ekloge Vergils, welche durch die beiden Namen der Protagonisten Daphne bzw. Daphnis noch unterstrichen wird.

¹³⁶ Es wird die Verwandlung Lycaons in einen Wolf beschrieben.

¹³⁷ Vgl. ANDERSON (1996), 194. HAUPT/ALBRECHT (1966), 59, spricht von einer „hyperbolischen Metapher“.

¹³⁸ BÖMER (1969), 156.

Liebesdichtung fest und stimmt damit mit MÜLLER¹³⁹ überein, der den Ursprung der drei Metaphern nach dem Vergleich (*in flammis abiit, uritur, nutrit amorem*) der Sprache der Liebeselegie zuschreibt: Bei den *flammis* sei die neue Junktur mit *abire* auffallend, bevor die Beschreibung des erreichten Zustandes (Apollo „brennt“ nun quasi vor Liebe) mit der üblichen Metapher *uritur* beschrieben wird, ehe Apollo schließlich mit *nutrit amorem* bezeichnet wird – auffallend dabei ist, dass *nutrire* auch für das Schüren eines realen Feuers verwendet werden kann.

In den folgenden Versen schlägt die Beschreibung des Gottes ins Elegische um, Apollos erotische Phantasien und die entsprechenden poetischen Motive werden genannt¹⁴⁰: Er bewundert und lobt – in Manier eines Liebeselegikers – Daphnes Schönheit, beginnend bei den Haaren, die er sich frisiert noch schöner als *inornatos collo pendere* (met. I 497) vorstellt.¹⁴¹ Die genaue Betrachtung und Nennung der einzelnen Körperpartien (*oculos, oscula, digitos, manus, brachia, lacertos*) sind ebenso typische Motive der erotischen Liebeselegie wie der Topos *siqua latent, meliora putat*¹⁴² (I 502) – das (noch) Verdeckte reizt Apollo nahezu mehr als der schon halb entblößte Körper, seine Vorstellung stachelt seine Leidenschaft nur noch mehr an. Der siegreiche Kämpfer gegen Python ist innerhalb weniger Zeilen vom epischen Heros zum elegischen Liebhaber geworden.¹⁴³

Antithetisch zu der ausführlichen Beschreibung des von Liebesglut ergriffenen Apollo (met. I 490-502) ist die Reaktion Daphnes kurz und abrupt: *fugit ocior aura / illa levi* (I 502-503). ANDERSON¹⁴⁴ sieht diese Stelle eng angelehnt an Aen. XII 733 (*fugit ocior Euro*), wo Turnus flieht, nachdem sein Schwert zerbrochen war. Mit derselben Phrase wird Cacus in Aen. VIII 223 beschrieben, als er vor Herkules flüchtet. Ovid nimmt diese

¹³⁹ Vgl. MÜLLER (1998), 103. Siehe dort auch für die Belege von *urere* bei Ovid (11 Mal in den Metamorphosen, auch häufiger Gebrauch in den *Amores*) bzw. den Beleg für die Bedeutung von *nutrire* (Ov. rem. 807). HUBER-REBENICH (1994), 132, zeigt die zwei Stufen in der metaphorischen Darstellung Apollos auf: Zuerst geht er in Flammen auf (*in flammis abiit*), dann steht er in Flammen (*uritur*).

¹⁴⁰ Vgl. FUHRER (1999), 360.

¹⁴¹ Ist mit der „Zähmung“ der Haare nicht gleichzeitig metaphorisch eine sexuelle Zähmung Daphnes, also ihre Entjungferung, mitgemeint? Die Verse I 498-502 weisen jedenfalls starke Ähnlichkeiten mit den Komplimenten des Acontius an Cydippe auf in Ov. epist. 20, 55-62, vgl. WOYTEK (1994), 55.

¹⁴² Vgl. dazu beispielsweise Ov. am. 3, 2, 35-36. JACOBSEN (1984), 48, betont nochmal den „visual sense“ in den Versen I 497-502, in welchen vier Mal explizit das Betrachten hervorgehoben wird: „*spectat [...] videt [...] videt [...] vidisse*“.

¹⁴³ Vgl. WOYTEK (1994), 55. Auch KNOX (1986), 16, bezeichnet Apollo „as a victimized elegiac lover“, OTIS (1966), 104, stellt fest: „the divine majesty or dignity [...] is deflated at the first touch of love. The epic style of life simply cannot maintain itself under erotic stress.“ Besonders ironisch ist diese Wende, da Augustus kein Freund der Elegie war.

¹⁴⁴ ANDERSON (1996), 195.

heroische Fluchtsituation, in der es um Leben und Tod geht, bewusst aus dem epischen Kontext heraus und erotisiert sie.¹⁴⁵

5.4 Apollos Werberede – die Verse I 504-524

Nach der ausführlicheren Beschreibung Daphnes und der Schilderung von Apollos Leidenschaft folgt die Lauf-Szene, welche mit 46 Versen (met. I 502-547) den größten Teil der Episode¹⁴⁶ einnimmt und im Zuge welcher Apollo eine 21 Verse lange Rede hält, die nicht nur wegen der Situationskomik „ein Paradestück Ovidischen Humors“, sondern auch wegen der Komik in der Rede selbst ist.¹⁴⁷ Die vordergründige Funktion der Rede ist die Überzeugung der Nymphe Daphne, stehenzubleiben, sie dient aber gleichzeitig der Charakterisierung Apollos in seiner Liebesleidenschaft, wobei Ovid nicht nur auf Komik auf mehreren Ebenen abzielt, sondern die Demütigung bzw. Vermenschlichung des Gottes vorführen möchte.¹⁴⁸

Bei der Gesamtbeurteilung der Rede zeigt sich in der modernen Forschung kein einheitliches Bild: BÖMER¹⁴⁹ bezeichnet sie als „eine der grotesken Situationen in den Dichtungen Ovids“, wobei er unschlüssig bleibt, ob dies einen ernsten Versuch darstellen soll, heroische und erotische Dichtung zu vereinen, oder ob sie in selbstdistanzierender Weise die beiden zu karikieren versucht. Ebenso umgeht ANDERSON¹⁵⁰ mit den Worten „the rather comic dramatic situation“ eine umfassend beurteilende Aussage, und gleichermaßen scheint bei HAUPT/ALBRECHT¹⁵¹ mit der Beschreibung „Liebeserklärung, in der Ovid alle Kleinkunst sentimentaler Erotik sowie rhetorischer Disposition und

¹⁴⁵ Parallel zu dieser Szene verwendet Ovid eine ähnliche, jedoch nicht wörtliche Phrase mehrmals in den Metamorphosen: Vgl. met. III 209 (*rapida velocius aura*) zur Beschreibung der Hunde, die Actaeon verfolgen, bzw. met. XIII 807 (*volucrique fugacior aura*) zur Beschreibung der Galatea. Die wortwörtliche Übernahme aus der Schlusszene der Aeneis wirkt also keineswegs unbewusst.

¹⁴⁶ Betrachtet man die Daphne-Geschichte im Gesamten, so muss man feststellen, dass nicht vordergründig die Entwicklung des Lorbeers zu einem Epitheton Apollos im Vordergrund steht, sondern dass ein Mädchen ihrem Leben entrissen wird, um dem Liebeswerben eines Gottes zu entkommen – ein Indiz dafür ist auch, dass die Flussgötter im Anschluss an die Daphne-Geschichte nicht wissen, ob sie Peneus gratulieren oder kondolieren sollen (met. I 578), vgl. URBAN (2005), 86. Wie in diesem Beispiel ist die Metamorphose an sich oft als eine Art Ersatztod zu sehen, welche zwar ein Weiterleben in einer neuen, eingeschränkten Gestalt, aber auch den Tod der alten Gestalt impliziert. Besonders deutlich ist dies bei der Geschichte von Myrrha (met. X 298-502) dargestellt.

¹⁴⁷ Vgl. FUHRER (1999), 357. WOYTEK (1994), 56: „Es folgt ein Abschnitt, in dem dieses ohnehin schon krasse Bild geradewegs zur Karikatur wird. [...] Ist allein diese Grundsituation schon komisch [...], so machen einige seiner Aussagen den Gott nahezu zur burlesken Figur.“

¹⁴⁸ Vgl. SPAHLINGER (1996), 337-8.

¹⁴⁹ BÖMER (1969), 157-8.

¹⁵⁰ ANDERSON (1996), 195.

¹⁵¹ HAUPT/ALBRECHT (1966), 59.

Ausschmückung zu verwerten Gelegenheit findet, [welche] wenig in die geschilderte Szene [passt]“ eine gewisse Unschlüssigkeit bezüglich der Bewertung dieser Szene vorhanden zu sein. FUHRER¹⁵² und GROSS¹⁵³ stellen vor allem das Spiel mit den literarischen Traditionen bzw. die gesamte Komik der Situation und der Rede in den Vordergrund, womit der Szene ein womöglich intendierter ernster Charakter, wie es BÖMER vorschlägt, abzusprechen ist, was wohl der korrekten Deutung dieser Szene entspricht.¹⁵⁴

Selbst bei der Funktion der Rede herrscht Uneinigkeit: Die vordergründige Funktion, Daphne zum Innehalten zu bewegen, ist offensichtlich und nicht zu bestreiten; ob es sich vor allem im zweiten und dritten Teil der Rede aber um eine Demütigung Apollos, wie SPAHLINGER¹⁵⁵ es bezeichnet, handelt oder ob eine vermenschlichte Darstellung des Gottes intendiert ist¹⁵⁶, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Am Ende der Daphne-Geschichte, wenn Apollo die Preisrede auf den Lorbeerbaum hält und als *Paeon* (met. I 556) angesprochen wird, scheint seine Würde äußerlich jedenfalls wiederhergestellt zu sein – die wahre Erhabenheit Apollos in dieser Szene bleibt fragwürdig: Die Titulierung als Heilgott (*Paeon*) wirkt dahingehend ironisch, da er ja in seinem Machtbereich der Medizin glatt versagt (vgl. I 521-524); als wahrer Heilgott erweist sich erst sein Sohn Aesculap im 15. Buch der Metamorphosen.

Strukturell gliedert sich die Rede Apollos in drei größere Abschnitte, wie schon zu Beginn der Arbeit dargestellt wurde.¹⁵⁷ In den ersten acht Versen zeigt sich Apollo als rücksichtsvoller Liebhaber mit guten Absichten, wobei er durch allzu burleske Bitten – u.a. aufgrund der Sorge um ihre körperliche Unversehrtheit¹⁵⁸ – (*moderatus, oro, / curre*, met. I 510-511) stark ins Komische abdriftet. Es folgt in den Versen I 512-518 ein Hymnus Apollos auf sich selbst, eine Eigenpreisung des Gottes in komisch-verkehrter

¹⁵² FUHRER (1999), 356-67.

¹⁵³ GROSS (1979), 305-8.

¹⁵⁴ Klärung in diese unschlüssige Bewertung der Szene bringt die These von RATKOWITSCH (2012a), 20, bzw. RATKOWITSCH (2012b), 323-4), nach welcher die Geschichte Apollos als Symbol für die Vereinnahmung der bukolischen bzw. niedrigen Dichtung zur Panegyrik nach Actium durch Augustus versteht.

¹⁵⁵ SPAHLINGER (1996), 338.

¹⁵⁶ So z.B. FUHRER (1999), 361.

¹⁵⁷ Diese Einteilung, wie sie schon PRIMMER (1976), 217-8 vorschlägt, bestätigt auch GROSS (1979), 306. Etwas anders dagegen FUHRER (1999), 357, und auch BÖMER (1969), 158, welcher sie in Anrede (I 504), eine dreiteilige Mitte (I 505-507, I 508-511, I 512-522) und eine abschließende Klage (I 523-524) gliedert. Wegen der inhaltlich kohärenten Struktur und der Antiklimax im Aufbau wird hier die Einteilung von PRIMMER (1976)/ GROSS (1979) übernommen.

¹⁵⁸ Ironischerweise möchte Apollo in seinem Liebesverlangen die (sexuelle) körperliche Unversehrtheit offenbar „verletzen“. Zum Vergleich der Sorge um die Unversehrtheit der Geliebten vgl. Ov. am. 3, 2.

Hymnentradiation, während das Ende, die Verse I 519-524, in vollkommen anderem Ton gehalten ist und Apollo mit der Bitte um Mitleid der Geliebten zum Erfolg kommen will, wobei mit der gewünschten Heilung von der Liebeskrankheit der Übergang zur elegischen Dichtung vollends erreicht und Apollo vom triumphierenden, epischen Drachentöter endgültig zum zurückgewiesenen Liebhaber degradiert wird.¹⁵⁹

Die Situationskomik der Rede ist nicht zu übersehen und möglicherweise ein Stein des Anstoßes in der bewertenden Charakterisierung der Rede: Der mächtige, episch dargestellte Gott Apollo wird zuerst vom „Knaben“ Cupido besiegt, verliebt sich in Daphne, welche unvermittelt flieht, worauf Apollo in vollem Lauf (*insequor* in Zeile 504 impliziert die zeitgleich zur Rede stattfindende Verfolgung¹⁶⁰) versucht, die Nymphe mit einer Rede zu überzeugen. Völlig unerwartet für den Leser ist in diesem Zusammenhang, dass Apollo während der Verfolgungsjagd eine spontane, konträr dazu aber überraschend gut strukturierte Rede mit klaren aufeinander folgenden und ausgewogenen Einheiten bietet. Die zum Schmunzeln veranlassende Ironie dieser Rede besteht demzufolge zu einem Teil aus der Diskrepanz zwischen erwarteter Spontaneität und der geordneten Struktur der Rede.¹⁶¹

Inhaltlich bietet der erste Teil der Rede offensichtlich platzierte Pointen: Anstatt einer parallel zum durchdachten Aufbau der Rede „careful development of persuasion“¹⁶² platzt Apollo unmittelbar mit seinem Wunsch heraus, der eigentlich erst am Ende einer gut strukturierten Rede stehen sollte, und offenbart seine Worte damit als „rhetorically ridiculous“ und in Liebesdingen sehr unerfahren, wenn er eröffnet:

nymphe, precor, Penei mane! non insequor hostis;

nympha, mane! (met. I 504-505)

Diese Bitte an Daphne zu Beginn pointiert die rhetorische Diskrepanz, welche sich in Betracht der gesamten Rede eröffnet. Dass der Rede Apollos kein Erfolg beschieden ist, macht Ovid schon vor deren Beginn klar, indem er sie mit den Worten *neque ad haec*

¹⁵⁹ Vgl. SPAHLINGER (1996) 338; GROSS (1979), 306. WOYTEK (1994), 57, sieht in der Darstellung des Gottes die „aufgeklärt-respektlose Einstellung des Dichters zum traditionellen Pantheon und der Religion überhaupt“ und weist aufgrund der Affinität von Apoll und Augustus darauf hin, „wie wenig erfreut der Princeps und sein Hof über die aller Norm und Konvention widersprechende Darstellung des Gottes“ gewesen sein muss. Gleichzeitig konstatiert er dem Dichter in Anbetracht dieser Darstellung eine mögliche, aber nicht unbedingt bewusste antiaugusteische Tendenz.

¹⁶⁰ Vgl. ANDERSON (1996), 195. WOYTEK (1994), 58, bezeichnet daher die Apollorede „vom erzähltechnischen Standpunkt aus betrachtet gleichsam als tote Zeit“.

¹⁶¹ Vgl. GROSS (1979), 306.

¹⁶² GROSS (1979), 306.

revocantis verba restitit (met. I 503) einführt – Daphne läuft trotz Apollos Worten weiter. Dies wird im weiteren Verlauf der Rede deutlich: Apollo beschreibt – vor allem gegen Ende der Rede – seine Schwächen, der Gott nimmt die Rolle eines Unterlegenen ein, seine Rede wird vor allem gegen Ende ein Appell an Daphnes Mitleid. In den ersten beiden Versen wird diese Diskrepanz in der Haltung Apollos zwischen selbstbewusst-fordernd und demütig-bittend offenbart: Während er sich mit *precor [...] mane* (I 504) in die Rolle eines Bittenden versetzt und keineswegs als mächtiger Gott auftritt (der wohl kaum eine Nymphe „bitten“ würde), legt er diese höflich-zuvorkommende Haltung bereits in der nächsten Zeile mit dem etwas schrofferen, unmittelbar an sie gerichteten und autoritärer wirkenden Imperativ *mane*¹⁶³ ab – ein Kontrast, der auch durch die Nebeneinanderstellung der beiden Wörter hervorgehoben wird.¹⁶⁴ Diese Ungewissheit und Schwankung in Apollos Verhalten wird in den beiden letzten Teilen der Rede noch offensichtlicher sein, wo er vom hymnisch-selbstpreisenden Lob in die Rolle eines verzweifelten elegischen Liebhabers schlüpft, der an das Mitleid seiner Geliebten appelliert.

Nicht minder komisch geht es zu Beginn der Rede weiter: Ovid lässt Apollo die Verfolgungsszene in einem dreifachen Tiervergleich parallelisieren¹⁶⁵, womit dieser die Flucht Daphnes charakterisiert und ihr einprägen möchte, dass sie nicht wie die genannten Tiere vor ihrem jeweiligen Feind flüchten brauche:

*[...] sic agna lupum, sic cerva leonem,
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi.* (met. I 505-507)

Der prinzipielle Vergleich einer Flucht mit dem Widerstreit zwischen Jagd- und Beutetier hat seinen Ursprung in der Epik¹⁶⁶, auch FUHRER bezeichnet dies als „Vergleich nach epischem Vorbild in hohem Stil“¹⁶⁷. WILLIAMS¹⁶⁸ zeigt für diesen Vergleich jedoch

¹⁶³ Eine doppelte Verwendung des griechischen Pendants μένων findet sich auch im kallimacheischen Delos-Hymnus und ist eines von mehreren Parallelen, die WILLS (1990), 149, zwischen diesen beiden Texten anführt (eine weitere ist beispielsweise die Wiederaufnahme des Löwen-Motivs: Leto bittet, dass sie wenigstens dieselbe Behandlung wie ein Löwe bekomme; Ovid lässt Apollo im Vergleich (met. I 505: *sic cerva leonem*) sinnbildlich zum Löwen werden.

¹⁶⁴ Vgl. GROSS (1979), 307.

¹⁶⁵ ANDERSON (1996), 195, unterstreicht für diesen dreifachen Vergleich die Trikolon-Form und die standard-rhetorische Organisation, in welcher das dritte Glied den größten Raum einnimmt.

¹⁶⁶ Vgl. URBAN (2005), 17. Beispielsweise vergleicht Homer den Kampf zwischen Achilles und Hektor mit der Verfolgung einer Taube durch einen Falken (Hom. II, 22, 136-144), in der Aeneis lässt Vergil Turnus vor seinem Konkurrenten Aeneis wie einen Hirsch vor dem Jagdhund fliehen (Aen. XII 749-757).

¹⁶⁷ FUHRER (1999), 357.

¹⁶⁸ WILLIAMS (1981), 250-1.

eine hellenistische Bezugsstelle aus der bukolischen Dichtung auf: Theokrit lässt in seinem 10. Idyll den liebestollen Bucaeus den Vergleich ziehen, dass Lebewesen ihren jeweiligen Trieben nachgehen: u.a. verfolge der Wolf die Ziege.¹⁶⁹ Einen weiteren Beleg für die Verwendung von solchen Vergleichen in bukolischer Szenerie gibt Vergil in den Eklogen, wo Tiervergleiche für die Umschreibung von Triebhaftigkeit von Lebewesen (eben zur Erklärung von Liebe) gebraucht werden.¹⁷⁰ Apollos Definition von *hostis* – als solcher sieht er sich ja ausdrücklich nicht (vgl. met. I 504) – geht von Räubern aus, welche die Absicht hegen, ihre Beute zu töten, wobei Daphne in den Tiervergleichen als *tutae animalia praedae*¹⁷¹ (Schaf-Wolf, Hirsch-Löwe, Taube-Adler) eingestuft wird. Antithetisch und als Kontrast dazu stellt er *amor* in den Raum, welche der Grund seines Folgens sei und welche ihn, seiner Ansicht nach, von aller Schuld befreie – Apollo erwartet zudem durch die Nennung des *amor* ein Einhalten Daphnes, wie die Reaktionen darauf (*me miserum* (I 508) und der Kompromissvorschlag, gemeinsam langsamer zu laufen) zeigen.¹⁷²

Apollo möchte sich im weiteren Verlauf der Rede als umsichtiger Liebhaber zeigen, der um die Gesundheit der Geliebten besorgt ist: Daphne solle aufpassen, dass sie nicht stürze oder sich an Dornen die Schenkel aufritze, ansonsten gelte ja er, Apollo, als ihr *causa doloris* (met. I 509). Die *crura puellae*, die Schenkel der Geliebten, sind ein beliebtes Thema in der erotischen Dichtung und finden oft Anklänge in Ovids Liebesdichtung¹⁷³, die Sorge um die Gesundheit des Mädchens – natürlich nicht in dieser

¹⁶⁹ Vgl. Theokr. eid. 10, 30-31.

¹⁷⁰ Vgl. Verg. ecl. 2, 63-65: *torva leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam, florentem cytisum sequitur lasciva capella, te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque voluptas*. (Die zweite Ekloge Vergils kann, wie weiter unten angemerkt, als Grundlage für die gesamte Rede des Gottes genommen werden.) Apollo versucht in dieser Szene, mit den Tiervergleichen den Unterschied der verschiedenen Motivationen klar zu machen: er sei eben kein Feind, sondern *amor* treibe ihn – mit dem Vergleich (durch Wechsel der Perspektive wird die argumentative Funktion des Vergleichs verkehrt) wird also keine Berechtigung des *sequi* bewiesen, sondern die Unberechtigung des *fugere*, vgl. BRETZIGHEIMER (1994), 520; WULFF (1987), 40-1.

¹⁷¹ BRETZIGHEIMER (1994), 517; diese Junktur ist aus met. X 537 entnommen. Ovid spielt natürlich im Verlauf der gesamten Verfolgungs-Szene mit dem Doppelsinn des Begriffsfeldes *venatio*: Im eigentlichen Sinn ist Daphne in Gefolgschaft der Diana eine Jägerin, die jedoch im übertragenen Sinn zur Jagdbeute in Liebesangelegenheiten wird: In der *Ars amatoria* adaptiert Ovid die Jagdmetaphorik für die Strategien der kultivierten Liebeseroberung, er urbanisiert damit quasi den Terminus *venatio*. Aus der Diskrepanz dieser beiden Ebenen entwickelt Ovid in dieser Szene einige Effekte der Situationskomik.

¹⁷² Vgl. ANDERSON (1996), 195; BRETZIGHEIMER (1994), 521. Apollo wird durch diese naive Annahme als unerfahrener Liebhaber dargestellt; ironischerweise ruft die Nennung des *amor* gerade die gegensätzliche Reaktion bei Daphne hervor, welche ja *fugit [...] nomen amantis* (I 474).

¹⁷³ Vgl. BÖMER (1969), 159. Ovid erwähnt die *crura* beispielsweise in am. 1, 4, 43 und am. 3, 2, 27.

karikierten Form, dass der Liebhaber ihr hinterherhechelt – finden wir schon bei Vergil.¹⁷⁴ Auch sein Ausruf *me miserum!* (I 508) wirkt angesichts der ovidischen Szene lächerlich, Apollo intendiert eine Verkehrung der Opferrolle, indem er sich selbst als Opfer der Liebe darstellt und so sein Verhalten entschuldigen möchte. Als Höhepunkt¹⁷⁵ dieses ersten Teils der Rede bittet (*oro*, I 510) Apollo Daphne wiederum, diesmal solle Daphne langsamer laufen, damit sie sich nicht verletze – Apollo selbst werde im Gegenzug dafür auch langsamer laufen. Dieser groteske Vorschlag wirkt in dieser Szenerie absurd und hat erwartungsgemäß keine Wirkung bei Daphne, offenbart Apollo jedoch als „calculating lover“¹⁷⁶, der – aus Ermangelung an eigener Macht – nun mit List versucht, seine Wünsche zu erreichen.

Mit dem nächsten Vers leitet Apollo zum zweiten Teil seiner Rede über: *cui placeas*¹⁷⁷, *inquire tamen* (met. I 512) bildet den Übergang vom „gentle lover“¹⁷⁸ zum Selbstlob Apollos. Bevor er jedoch zum Götterhymnus auf sich selbst anhebt, betont Apollo zuerst, wer er nicht sei¹⁷⁹:

non incola montis,
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
horridus observo. (met. I 512-514)

Apollo distanziert sich scheinbar von der bukolischen Sphäre¹⁸⁰ (welcher Daphne eigentlich angehört), der besondere Humor dieser Stelle liegt darin, dass Apollo eben ein solcher *pastor* gewesen ist, als er für Admetos die Rinder weidete. Er war in dieser Szene nicht mehr der junge, strahlende Gott, sondern seine Schwester Diana und seine Mutter

¹⁷⁴ Vgl. BARCHIESI (2005), 210. Vergil lässt Gallus in ecl. 10, 48-49 Sorge um seine Geliebte Lycoris aussprechen, welche ihn aus Untreue verlassen hat: *a, te ne frigora laedant. / a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas.*

¹⁷⁵ BARCHIESI (2005), 210, bezeichnet die Wiederholung des Wortes *moderatus* (I 510/511) als „la punta estrema dell’umorismo in questo episodio“.

¹⁷⁶ ANDERSON (1996), 196.

¹⁷⁷ *placeo* konnotiert nach BÖMER (1969), 160, sehr oft, gerade bei Ovid, sexuell: Vgl. dazu met. I 547; met. II 475; met. II 543; met. III 492; met. IV 228; met. IV 346; met. IX 477.

¹⁷⁸ GROSS (1979), 306.

¹⁷⁹ WOYTEK (1994), 57, weist darauf hin, dass die Selbstvorstellung des Gottes gänzlich ohne Namensnennung erfolgt, der Gott „bloß“, jedoch hinreichend genug, durch die Aufzählung seiner Kultstätten, seiner Abstammung und seiner Wirkungsbereiche charakterisiert wird.

¹⁸⁰ BRETZIGHEIMER (1994), 519-21, zeigt auf, dass Apollo sich als kultivierter Liebhaber (im Sinne der *Ars*) darstellen möchte: Die Beachtung der Haare (ein wichtiger Bestandteil des *cultus* in der *Ars*) und die Topoi der Schönheit, welche in I 498-502 genannt werden (vgl. für die entsprechenden Passagen in der *Ars Amatoria* LE BONNIEC (1985), 158-9), beweisen den Blick eines geschulten *amator*; vor allem bei Apollos Selbstdarstellung legt er Wert auf *cultus*: Anscheinend vermutet er als Fluchtmotiv Daphnes Abscheu vor einem *rusticus*, was er vehement von sich weist und durch seine Abstammung und seine Machtbereiche Kultiviertheit unterstreicht.

Latona schämten sich für ihn, da er mit struppigem Haar auftrat und das Gebrüll der Rinder oftmals sein Lied übertönte.¹⁸¹ Darüber hinaus versucht er, sich auf das Niveau Daphnes zu begeben, welche ja in der bukolischen Welt der *silvae* lebt, indem er Zitate und Anspielungen solcher Texte macht. Ein genereller Bezugstext dieser Rede Apollos ist Vergils zweite Ekloge, in welcher der Hirte Corydon seine Liebe zum Hirten Alexis besingt.¹⁸² Vergil hat sich dabei u.a. am 11. Idyll Theokrits orientiert, welches auch für Ovid ein Vorbild gewesen sein dürfte.

Nach der Betonung, wer er nicht sei, bildet eine pathetische doppelte Geminatio, die direkt an Daphne gerichtet ist, den Übergang zum nachfolgenden Hymnus: *nescis, temeraria, nescis, / quem fugias, ideoque fugis* (met. I 514-5) – Daphne wisse nicht, vor wem sie flieht, und deshalb fliehe sie.¹⁸³ In diesem Abschnitt legt Apollo die Rolle des verzweifelten, besorgten Liebhabers ab, welche er im ersten Teil innehatte, und argumentiert immer mehr von der Warte des olympischen Gottes aus, der mit einer Nymphe spricht (*temeraria* (I 514) drückt die (Wissens-)Überlegenheit Apollos gegenüber Daphne aus).¹⁸⁴ Die Rede ist ab nun nicht mehr direkt (mit Apostrophe in der 2. Person) an Daphne gerichtet und enthält keine „*offensichtlichen* humorvollen und frivol-pikanten Pointen“ mehr, sondern wechselt das Bezugssystem: Apollos Vorzüge werden in Form eines Götterhymnus aufgezeigt, wobei er einen Hymnus auf sich selbst spricht¹⁸⁵:

¹⁸¹ Vgl. URBAN (2005), 17. Zu der Szene vgl. Tib. 2, 3, 11-17 und Tib. 3, 4, 65-76, des Weiteren Kall. h. 2, 47. Aber auch in den Metamorphosen wird diese Geschichte thematisiert: Chiron flehte nach der Verwandlung seiner Tochter Ocyrhoë vergeblich zu Apollo, da dieser gerade mit dem Weiden der Rinder des Admetos beschäftigt war (met. II 676-685: *flebat opemque tuam frustra Philyreius heros, / Delphice, poscebat. [...] Elin Messeniaque arva colebas. / Illud erat tempus, quo te pastoria pellis / textit onusque fuit baculum silvestre sinistrae, / alterius dispar septenis fistula cannis [...]*).

¹⁸² Neben teils wörtlichen (Ov. ecl. 2, 2: *nec, quid speraret, habebat*; ecl. 2, 19: *nec, qui sim, quaeris, Alexi*; ecl. 2, 25: *nec sum adeo informis*; ecl. 2, 54: *et vos, o lauri, carpam*; ecl. 2, 56: *rusticus es, Corydon*; ecl. 2, 60: *quem fugis*; ecl. 2, 68: *me tamen urit amor*) und vielen inhaltlichen Übernahmen (Tiervergleich, Selbstpreisung Corydons, die Unwissenheit Alexis' über seinen Verehrer) wird in der zweiten Ekloge auch Daphnis als schönes Ideal, mit dem sich Corydon nicht zu vergleichen scheut, genannt, womit Ovid durch den Namen Daphne einen Konnex zur Ekloge Vergils herstellt.

¹⁸³ BÖMER (1969), 160-1, konstatiert, dass begründete Ausdrücke in der Dichtung generell unbeliebt sind und im Speziellen das Wort *ideo* bei Properz und Tibull gar nicht vorkomme. Auch in den Metamorphosen kommt es mit Ausnahme dieser Stelle nicht mehr vor, weshalb BÖMER das Auftreten in der ersten erotischen Szene der Metamorphosen als „merkwürdig“ bezeichnet. AHL (1985), 136, weist dagegen auf ein mögliches intendiertes Sprachspiel Ovids hin: Daphne ist nicht bewusst, dass sie vor einem Gott flieht, und genau deshalb (*ideo*) fliehe sie – auf rein textlicher Ebene wird mit *IDEO* diese Tatsache nochmals aufgezeigt, der Gott (*deo*) steckt nämlich in dem Wort, das unmittelbar vor *fugis* steht.

¹⁸⁴ Vgl. GROSS (1979), 307.

¹⁸⁵ Vgl. FUHRER (1999), 357. GROSS (1979), 307, weist darauf hin, dass nach *Rhet. Her. 3, 6, 10* Attraktivität, eine vornehme Familienlinie und Klugheit ebenso Elemente einer Preisrede auf jemand anderen sind – Apollo übernimmt diese Elemente in seine Lobrede auf sich selbst und offenbart dadurch „extraordinary self-love“. HAUPT/ALBRECHT (1966), 60, bezeichnet die lobende eigene Anpreisung des Werbers als „ganz im Sinne der bukolisch-alexandrinischen Poesie“. CURRAN (1978), 221, sieht in der Aufzählung von Apollos Attributen und Machtbereichen einen Einschüchterungsversuch gegenüber

mihi Delphica tellus

et Claros et Tenedos Patareaque regia servit;

Iuppiter est genitor. per me, quod eritque fuitque

estque, patet; per me concordant carmina nervis. (met. I 515-518)

Apollo – man darf den Kontext der Szene nicht vergessen: in vollem Lauf – hält den mittleren Teil seiner Rede in traditioneller Hymnenform, welche dem Leser von den epischen Hymnen und den Kulthymnen her bekannt waren: Typische Elemente einer solchen Aretalogie sind die Nennung der Kultstätten (Delphi, Claros, Tenedos, die Burg von Patara), die Genealogie¹⁸⁶ (Jupiter) und die Nennung der Machtbereiche (δυνάμεις / τέχνηαι: Prophetie (met. I 517-518), Leierspiel (I 518), Beherrschung des Bogens (I 519-520) und Heilkunst (I 521)¹⁸⁷). Im Vergleich mit einem traditionellen Hymnus fehlen noch die Epiklese zu Beginn und die Bitte am Ende, was aber in einem Hymnus auf sich selbst nicht passen würde. Anstatt der in Hymnen konventionellen Du-Prädikation verwendet Apollo – er hält den Hymnus selbst – in Analogie dazu eine Ich-Prädikation (vgl. *mihi* (I 515), *per me* (I 517 und I 518)).¹⁸⁸

Ovid parodiert die Form und die literarische Gattung des Götterhymnus, wobei solche Hymnen-Parodien in der griechischen und römischen Literatur häufig vorkommen.¹⁸⁹ Es finden sich noch weitere Szenen in der Daphne-Geschichte, in welchen Ovid an den Götterhymnus anspielt: In der Prahlrede Apollos vor Cupido (met. I 458-460) verwendet er den typisch hymnischen Relativ-Stil, wobei Apollo in dieser Szene den (hier fehlenden) Teil der Aretalogie nennt, nämlich die Taten der Gottheit. In diesem Fall ist

Daphne ohne direkte Anwendung von Drohungen – dem kann nur bedingt zugestimmt werden, da sich Apollo in den folgenden Zeilen ja selbst demontiert und an Daphnes Mitleid appelliert, indem er sein Versagen in seinen Machtbereichen eingesteht.

¹⁸⁶ Die Erwähnung der Abstammung ist neben der Gebetsprädikation in Hymnen auch beim traditionellen Ruhm bzw. Eigenruhm epischer Gestalten üblich, vgl. BÖMER (1969), 162.

¹⁸⁷ Diese vier Machtbereiche sind die kanonischen, welche Kallimachos in seinem Apollon-Hymnus erwähnt (Kall. h. 2, 42-6): *τέχνη δ' ἀμφιλαφής οὔτις τόσον ὄσσον Ἀπόλλων / κείνος οἴστευτήν ἔλαχ' ἀνέρα, κείνος ἀοιδόν / (Φοῖβον γὰρ καὶ τόξον ἐπιτρέπεται καὶ ἀοιδή) / κείνου δὲ θριαὶ καὶ μάντιες ἐκ δὲ νῦ Φοῖβον / ἡτροὶ δεδάασιν ἀνάβλησιν θανάτοιο* (In Künsten ist niemand so umfassend bewandert wie Apollon: Der hat sich den Bogenschützen ausgesucht, der den Sänger (dem Phoibos fällt nämlich der Bogen zu und gleichzeitig der Gesang), sein sind Sibyllen und Seher; außerdem haben von Phoibos die Ärzte den Aufschub des Todes erlernt). WILLIAMS (1981), 251, sieht darin ein weiteres Beispiel für eine Übernahme von hellenistischen Quellen durch Ovid.

¹⁸⁸ Vgl. FUHRER (1999), 358.

¹⁸⁹ Vgl. FUHRER (1999), 361.

diese Tat die Tötung der Pythonschlange, welche im kallimacheischen Apollon-Hymnus ebenfalls geschildert wird.¹⁹⁰

Die letzten sechs Verse setzen die Aretalogie fort, der Ton der Rede schlägt dabei abermals um: In der Darstellung seiner beiden letzten Machtbereiche, der Bogenkunst und der Medizin, gesteht Apollo gleichzeitig seine Leidenschaft und sein Versagen ein, er nimmt (nach der Rolle des Bittenden im ersten und des olympischen Gottes im zweiten Teil) an dieser Stelle die Position eines Unterlegenen ein und seine Rede wird zu einer „miseratio“, einem Appell an Daphnes Mitleid.¹⁹¹ Apollo stellt zwar fest, dass sein Pfeil sehr treffsicher sei (*certa*¹⁹² *quidem nostra est [...] sagitta*, met. I 519), dennoch gibt es einen, welcher noch treffsicherer war und deswegen in seiner Brust hänge (*certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit*, I 520), nämlich Cupidos Pfeil, der ihn mitten ins Herz getroffen hat – ein letzter Rückgriff auf Ovids Gedicht *Amores* I, 1 im Ablauf der Daphne-Geschichte¹⁹³: Am Ende des Gedichts beklagt der Dichter die treffsicheren Pfeile Cupidos und spricht von seinem *vacuo pectore*, in welchem Amor regiert:

me miserum! certas habuit puer ille sagittas:

uror et in vacuo pectore regnat Amor. (Ov. am. 1, 1, 25-26)

Den Ausruf *me miserum* verwendet Ovid zwar schon früher in Apollos Rede (met. I 508), die Parallelen zur Amores-Stelle sind aber eindeutig und zeigen Apollo wiederum als klagenden elegischen Liebhaber auf, welcher der Macht Cupidos unterlegen ist und selbstkritisch in seinem Selbstlob diese Unterlegenheit offenbart. Die Nennung seines vierten Machtbereichs, der Medizin, relativiert Apollo prompt selbst: Er sei zwar *opifer*¹⁹⁴

¹⁹⁰ Vgl. FUHRER (1999), 359. Nur wenige Verse später hält auch Jupiter eine solche, jedoch verkürzte, hymnische Selbstaretalogie (met. I 589-597): In seiner Werberede an Io preist er seine göttliche Macht (er sagt auch, wie Apollo, zuerst, wer er nicht ist (*nec de plebe deo*, I 595) und stellt diese im Relativstil dar. Generell sieht URBAN (2005), 19, die lange Jagd auf Daphne in der Io-Geschichte konterkariert, indem Jupiter auf die Flucht Ios mit einer entschlossenen Nachsetzung und Eroberung in vier Zeilen (I 597-600) reagiert.

¹⁹¹ Vgl. GROSS (1979), 307.

¹⁹² Vgl. dazu die Verse I 458-60: Dort spricht Apollo von seiner Macht als Bogenschütze, welcher zielsicher die Feinde trifft: *dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti* – das Wort *certa* wird an dieser Stelle wieder aufgenommen und durch ein *certior* Cupidos gesteigert. Eine gewollte Verbindung zwischen diesen beiden Stellen besteht nachdrücklicher darin, dass Ovid die Junktur *vulnera certa* neu gebildet hat – sie findet sich ansonsten bei den augusteischen Dichtern nicht, vgl. BÖMER (1969), 147.

¹⁹³ Vgl. WOYTEK (1994), 57-8; KNOX (1986), 14-5.

¹⁹⁴ Apollo betont diese Epitheton, aber in der uns überlieferten lateinischen Literatur ist dies die erste Nennung dieses Ausdrucks (vgl. ANDERSON (1996), 196; er bemerkt auch: „possibly Ovid has revived the epic compound from Ennius“). Erst in met. XV 653 taucht er wieder zur Bezeichnung von Apollos Sohn Aesculap auf. Vgl. zur ironischen Verwendung des Wortes *Paeon* am Ende seiner Laudatio Kapitel 5.6.

und *inventum medicina*¹⁹⁵ *meum est* (met. I 521), schließt jedoch seine Werberede an Daphne mit einem hochelegischen Topos der Liebeselegie¹⁹⁶ (die Unheilbarkeit der Liebe) und einem Mitleidsappell, da seine *artes* (I 524) – Apollo lässt mit diesem Wort seine Rede enden – allen außer ihm nützen:

ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis,

nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes! (met. I 523-524)

Insgesamt lassen sich in der Apollo-Rede eine Reihe von komischen und konterkariierenden Elementen feststellen, mit denen Ovid die Erhabenheit des Gottes demontiert: Allein die Absicht, Daphne mithilfe einer Rede zu verleiten und sie so zum Stehenbleiben zu überreden, stellt ihn als stürmisch-jugendlichen Liebhaber dar, der aufgrund seiner Unerfahrenheit (*primus amor* (met. I 452) bzw. *iuvenis deus* (I 531) zeigen die Jugendlichkeit und damit auch Unerfahrenheit des Gottes auf) ein falsches Mittel (nämlich das der Werberede) wählt und deshalb nicht zum Erfolg kommt. Die Wahl der argumentativen Rede bei der versuchten Persuasion Daphnes verurteilt bereits den Versuch an sich zum Scheitern und die Demontage des Gottes wird innerhalb der Rede weiter fortgesetzt, indem er tollpatschig und unbeholfen agiert¹⁹⁷: Der prinzipiell gut strukturierte Aufbau der Werberede – Apollo beherrscht durchaus die Kunst der Kithara, setzt sie aber vollkommen falsch ein und ist in dessen Ausführung nicht konsequent genug – wird durch innere rhetorische Diskrepanzen (beispielsweise die Bekanntgabe von Apollos Wunsch als Eröffnung der Rede) wieder aufgehoben, Apollo ist sich der Wahl seiner Verhaltensweise, wie er gegenüber Daphne auftreten soll, nicht sicher und aufgrund dieser Inkonsistenz seiner rhetorischen Haltung schwankt seine Position im Verlauf der Rede zwischen

¹⁹⁵ KNOX (1986), 16-7, schließt aus der Nennung des selten gebrauchten Wortes *medicina* auf eine Bezugnahme auf Properz und Gallus; letzterem schreibt er nach TRÄNKLE (1960), 22-3, die Originalität der *medicina amoris*-Metapher zu, die er von der Apollo-Figur in Euphorions *Hyacinthus* ableitet. SCHMITZER (1990), 71, sieht neben dieser Thematik auch durch die Übernahme des Parthenius-Stoffes (das Buch ist Gallus gewidmet) und das Patronymikon *Peneia* (was sich zuvor nur bei Vergil im Aristaeus-Epyllion, georg. 4, 317, also an der Stelle der getilgten *laudes Galli* befindet) zwei weitere Bezüge zu Gallus.

¹⁹⁶ Vgl. dazu BÖMER (1969), 164; ANDERSON (1996), 196; HAUPT/ALBRECHT (1966), 61. Stellen in der lateinischen Literatur zu diesem Topos: Ov. epist. 5, 147-150: *quaecumque herba potens ad opem radixque medendi / utilis in toto nascitur orbe, mea est. / me miseram, quod amor non est medicabilis herbis! / deficior prudens artis ab arte mea*; Tib. 2, 3, 13-14: *nec potuit curas sanare salubribus herbis: / quidquid erat medicae vicerat arte amor*; Prop. 2, 1, 57-58: *omnis humanos sanat medicina dolores: / solus amor morbi non amat artificem*. Die Liebe als Krankheit, die nicht *sanabilis* ist, ist die dritte Metapher für Liebe nach dem Bild der *flammas* (vgl. met. I 495-496) und der Metapher für Liebe als *vulnus* (vgl. met. I 520 – Ovid spielt dort mit der konkreten und übertragenen Bedeutung), siehe MÜLLER (1998), 103-5.

¹⁹⁷ Vgl. URBAN (2005), 19.

bittend-zuvorkommend zu Beginn über harsch-überlegen im Mittelteil bis hin zu demütig-reuig am Ende, was in einem Appell an Daphnes Mitleid endet.¹⁹⁸

In der zweiten Hälfte seiner Rede hebt Apollo zu einem Hymnus auf sich selbst an, wodurch Ovid die Form des Götterhymnus parodiert: Neben der Übernahme einiger traditioneller Elemente persifliert Ovid den Hymnus durch die Verkehrung der klassischen Du-Prädikation zur Ich-Prädikation, da Apollo seinen eigenen Hymnus singt. Die Nennung der vier kanonischen *δυνάμεις* wird durch deren Defektivität karikiert, was am Ende seiner Rede übrig bleibt¹⁹⁹: Die Funktion als Heilsgott entkräftete er selbst mit den letzten beiden Versen, da *nullis amor est sanabilis herbis* (met. I 523) – er kann sich selbst nicht von der Liebe heilen. In den Zeilen zuvor relativiert er seine Macht als Bogenschütze, indem er Cupido als besseren darstellt, welcher ihn mit einem einzigen Pfeil besiegt hat (I 519-520). Über seinen dritten Machtbereich, die Wahrsagekunst, ist er ebenfalls nicht mehr Herr, was beim Lesen der gesamten Episode auffällt: seine Kunst, in die Zukunft zu blicken, wird durch die mehrmalige Charakterisierung Apollos durch das Wort *sperare* (I 491, I 496) disqualifiziert und dies bereits vor der Rede explizit genannt: *suaque illum oracula fallunt* (I 491). Apollo weiß in dem Moment, da er Daphne nachläuft, noch nicht darüber Bescheid, dass ihn seine Hoffnungen trügen, ansonsten würde er kaum versuchen, Daphne mit einer Werberede zu überreden. Der vierte Machtbereich, Apollos Dichtkunst bzw. der Bereich der Musik, wird im Zusammenhang mit der Rede auch als defektiv dargestellt: In den Versen I 497-502 werden Apollos erotische Fantasien geschildert, welche eine geeignete poetische Motivation für Liebeselegiker darstellen würden; in der Rede selbst (z.B. I 508-509) greift Apollo Motive der Liebeselegie auf, doch aufgrund der Tatsache, dass er seine Rede an Daphne richtet, welche ewige Jungfräulichkeit erwünschte, verfehlt das Lied sein Ziel: Im Vers I 526 trägt die Junktur *verba imperfecta* doppelte Bedeutung: Einerseits ist Apollos Rede „noch nicht fertig“, also unvollständig, andererseits kann dies auch – in Anbetracht der Erfolglosigkeit der Rede – als „unvollkommen“ im Sinne von „nicht erfolgreich“ gedeutet werden. Etwas expliziter wird Ovid, wenn Apollo es wenige

¹⁹⁸ Vgl. GROSS (1979), 306-7. HOLZBERG (1999), 323, bestätigt diese Erkenntnisse: Die Werberede Apollos „geht wie die Werberede eines elegischen Ich-Sprechers trotz ihrer Länge, trotz der Rhetorik ihrer Argumentation und trotz ihrer ausgeklügelten Intertextualität ins Leere.“ ANDERSON (1963), 6, resümiert die paradoxe Verwandlung des zuvor erhabenen Gottes: „he chases her through the countryside, but is not rustic; he is a god, but „prays“ to a human being; he, the supreme archer, has fallen prey to another’s arrow; he watches over doctors, but lacks the medical skill to cure himself of this ailment“.

¹⁹⁹ Vgl. FUHRER (1999), 360-1.

Verse später nicht mehr aushält *perdere blanditias* (I 531) – ein Zeichen des Misserfolgs von Apollos Dichtkunst.²⁰⁰

Die Komik dieser Szene liegt nicht nur in der Parodie des Götterhymnus, sondern auch in dessen Funktion: Im innertextuellen Zusammenhang will Apollo mit dem Hymnus durch seine „persuasio“-Rede die Liebe einer Frau gewinnen, wobei er seine Schwächen bewusst eingesteht: die Aretalogie wird quasi zur „Hamartalogie“²⁰¹ und der Götterhymnus wird in einer atypischen Funktion – nämlich im Kontext der Liebeswerbung – verwendet.²⁰²

5.5 Daphnes Flucht – Die Verse I 525-547

Nachdem die Flucht²⁰³ Daphnes bereits vor der Werberede Apollos angedeutet wurde (*fugit ocior aura / illa levi neque ad haec revocantis verba resistit*, met. I 502-503), geht die Verfolgungsszenenerie unmittelbar danach weiter, u.a. da Apollo eine längere Rede vorbereitet hatte (*plura locuturum*, I 525)²⁰⁴ und Daphne scheinbar unbeirrt davon weiterläuft. Mit dem Terminus *fugit* (I 526) werden Vers I 502 und das dortige Geschehen wieder aufgenommen, die Rede hat nichts an Daphnes Gemütszustand verändert – sehr wohl aber etwas an Apollos Gesinnung, da er *non sustinet ultra / perdere blanditias* (I 530-531). Als Auslöser dafür können die dreieinhalb Verse zuvor dienen, in welchen ein erotischer Blick auf die fliehende Daphne geworfen wird und ihre Schönheit durch die Flucht vergrößert wird: das *decens* (I 527) spielt auf die Verse I 488-489 an, in welchen

²⁰⁰ Vgl. FUHRER (1999), 361.

²⁰¹ Vgl. FUHRER (1999), 361-2.

²⁰² FUHRER (1999), 361-7, sieht in dieser Szene weder Kritik am Apollo-Kult noch an der augusteischen Religionspolitik (bzw. dass Ovid gegen Augustus polemisieren wolle), sondern interpretiert die Relativierung von Apollos Göttlichkeit eher als Vermenschlichung des Gottes – seine göttliche Macht wird vor der Macht der Liebe relativiert, Apollo denke, fühle und reagiere in dieser Situation als Mensch. Dem ist im Prinzip zuzustimmen, die vollkommene Re-Montage nach Ende seiner Laudatio durch die Titulierung als (ehrwürdiger) *Paeon* wirkt jedoch im Angesicht des Kontextes (er wird als Heilgott angesprochen, obwohl er nichts geheilt hat) eher ironisch als ernst gemeint. Vor allem steht Apollo bezüglich der Heilkunst im Kontrast zu Asclepius, der sich im 15. Buch schließlich als der wahre *salutifer* erweisen wird. Dieser Umstand bereitet das noch größere Versagen Apollos in der Geschichte um Coronis (vgl. dazu Kapitel 8.4) vor.

²⁰³ OTIS (1966), 103-4, spricht bei der Verfolgung von „the climax of the absurdity“, da er sie schlussendlich nicht einmal selbst fängt.

²⁰⁴ BÖMER (1969), 164, weist auf die doppelte Synaloephe in Vers I 526 hin, in welchem die *verba imperfecta* genannt werden, bezeichnet ihre Verwendung jedoch als zu häufig, um eine direkte Andeutung an jene zu erkennen; die Vermutung dafür liegt allerdings nahe. Sehr wohl intendiert ist dafür der metrische Gegensatz zwischen dem Vers I 525, welcher mit nur zwei Spondeen die fliehende Daphne beschreibt, und dem darauf folgenden schweren Vers I 526, welcher mit vier Spondeen das Zurückbleiben Apollos andeutet.

Apollos Rede wird also von seinem eigenen Versagen unterbrochen, vgl. FREDERICKS (1977), 248.

quasi der Widerspruch zwischen dem *decor* Daphnes und ihrem Wunsch nach Jungfräulichkeit thematisiert wird; an dieses Motiv wird hier wieder angeknüpft, wobei sich Ovid auf den – bei ihm öfter in erotischen Szenen vorkommenden – Topos des Windes konzentriert (*venti* (I 527), *flamina* (I 528), *aura* (I 529)²⁰⁵), der die Fliehende immer mehr entblößt.²⁰⁶

Daphnes Misere wird in diesen Versen augenscheinlich: Sie läuft vor ihrem Verfolger davon, doch die Winde entkleiden sie (*nudabant corpora venti*, met. I 527) und heizen Apollos erotische Vorstellungen weiter an, was Ovid mit einem goldenen Vers (I 528) stilisiert.²⁰⁷ Sind die erotischen Beschreibungen der im Wind sich bauschenden Haare meist nur kurz, breitet Ovid diesen einen Gedanken in mehrfacher Ausführung über zweieinhalb Zeilen aus und resümiert die prekäre Lage Daphnes zum Schluss dieser erotischen Szene kurz mit einer Alliteration: *auctaque forma fuga est* (I 530). Daphne beginnt bereits in dieser Szene, ihre Menschlichkeit zu verlieren – sie wird als Spielball des Windes gezeichnet, wobei die Wirkung des Windes auf ihre Kleidung und ihre Haare mit jener übereinstimmt, die er nach der Verwandlung auf die Äste und auf das Laub des Baumes haben wird.²⁰⁸ Insgesamt lassen sich diese vier Verse als Wiederaufnahme und Steigerung der Szene vor Apollos Rede interpretieren (I 500-503): Werden in erotisch-elegischer Manier die einzelnen Körperteile der Geliebten beschrieben und reizt den Verfolger Apollo die bedeckten Teile mehr als die bereits entblößten (*siqua latent, meliora putat*, I 502) – auch die Beschreibung *ocior aura* (I 502) offenbart sich nun als unheilverkündend für Daphne –, so wird dieser Umstand durch die mehrmalige Nennung der Winde (u.a. als *aura*) intensiviert und zwar durch *nudabant* durchaus im erotischen Sinne.

In den folgenden Versen ändert sich Apollos Einstellung und Verhalten gegenüber Daphne, sodass die Frage aufgeworfen wird, ob die Kavaliershaltung, die Apollo vor allem zu Beginn seiner Rede zeigt, aufrichtig ist oder bloß zur Strategie gehört, mit der sich ein *amator* liebenswert machen möchte, bzw. gar als List (*moderatus [...] curre*, met.

²⁰⁵ Vgl. zu der synonymen Verwendung dieser Wörter HILL (1985), 185.

²⁰⁶ Vgl. BÖMER (1969), 165; der Wind in erotischer Schilderung findet sich auch noch bei Ovid in met. II 875 (Europa-Sage), met. IV 673-674 (Andromeda); weiters in Ov. am. 1, 7, 12; Ov. ars 3, 301-302, Ov. ars 3, 698. SUBIAS-KONOFAL (2008), 116, weist in dieser Szene auf die oftmalige Verwendung des Buchstabens *v* in Vers 528 hin, welche wohl das Geräusch des Windes nachahmen soll.

²⁰⁷ Vgl. ANDERSON (1996), 197. Wie Daphne wird auch Europa bei ihrer Entführung am Ende des zweiten Buches (met. II 833-875) wie ein erstarrtes Standbild beschrieben. Diese Darstellung Daphnes gleichsam als Statue bzw. Kunstwerk unterstreicht ihre Rolle als Symbol für die Kunst.

²⁰⁸ Vgl. CURRAN (1978), 230.

I 510-511) gedacht ist.²⁰⁹ Denn mit dem Satz *sed enim non sustinet ultra / perdere blanditias iuvenis deus* (I 530-531) bezeichnet Apollo selbst seine Worte als *blanditiae*, und beachtet man die Definition davon in Ovids *Ars amatoria*²¹⁰, so sind die aufrichtigen Absichten dem Gott Apollo in seiner Rede gänzlich abzusprechen. Der *amor*, den Apollo in seiner Rede (I 507) als rein, freundlich und selbstlos dargestellt hatte, zeigt nun seine wesenhafte Natur und offenbart sich als Trieb, der Apollo der Nymphe nun schneller nachsteigen lässt (*admisso sequitur vestigia passu*, I 532).²¹¹

Diese Entwicklung unterstreicht der folgende Vergleich, welcher zu den ausführlichsten²¹² des Dichters gehört:

*ut canis in vacuo lepore cum Gallicus arvo
vidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem
(alter inhaesuro similis iam iamque tenere
sperat et extento stringit vestigia rostro;
alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis
morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit)* (met. I 533-538)

Diente der dreifache Vergleich in Apollos Werberede (met. I 505-506) noch dem Zweck, der Nymphe aufzuzeigen, wie unpassend doch ihre Flucht sei und dass sie eben nicht wie eines dieser Tiere vor ihm flüchten brauche, da er ihr nichts Böses antun wolle, so wird Apollo nun als genau solches Raubtier (*canis [...] Gallicus*, I 533) geschildert, welches er in seiner Rede noch von sich gewiesen hat – der zweite Jagdvergleich signalisiert das Absinken auf die zuvor verpönte Stufe des triebhaften, auf Beute ausgerichteten Nachsetzens. Das Verfolgungsmotiv bleibt zwar weiterhin *amor*²¹³, wie in Vers I 540 nochmals bekräftigt wird, das Bild Daphnes als Hase auf der Flucht vor dem

²⁰⁹ Vgl. BRETZIGHEIMER (1994), 522.

²¹⁰ Vgl. Ov. ars 1, 622-636: Ovid gibt darin den Rat, Schmeichelreden ganz nach der Art zu halten, wie Apollo es in dieser Erzählung macht: *nec faciem, nec te pigeat laudare capillos / et teretes digitos exiguumque pedem: / delectant etiam castas praeconia formae; / virginibus curae grataque forma sua est. [...] nec timide promitte: trahunt promissa puellas; / pollicito testes quoslibet adde deos [...]*.

²¹¹ Die stereotype Wendung, von welcher Ovid die Junktur *admisso [...] passu* (mit nicht mehr gehemmten Schritt) abgewandelt hat, ist *admisso equo* (vgl. BÖMER (1969), 166; ANDERSON (1996), 197), was soviel wie „mit zügellosem Pferd zu jemanden eilen“ bedeutet. ANDERSON zeichnet ein mögliches Bild, das Ovid intendiert haben könnte: Vielleicht hat der Dichter einen jagenden Hund vor Augen gehabt, der gerade von der Leine gelassen wird, um seiner Beute nachzujagen – der folgende Vergleich würde solch ein Bild jedenfalls nahelegen. Man beachte auch die doppelte Verwendung von *vestigia* in I 532 und im Vergleich (I 536).

²¹² Vgl. dazu ALBRECHT (1963), 179.

²¹³ Das Motiv der Liebe als Ursache der Verfolgung wird durch die Heftigkeit des Geschehens und dem gehetzten Verlauf entwertet, vgl. WULFF (1987), 45.

Jagdhund drängt jedoch stark die *venator*- bzw. *hostis*-Darstellung Apollos in den Vordergrund und lässt den *amator* in den Hintergrund treten – Daphne wird nun explizit zur Gejagten.²¹⁴

Durch den Ursprung des bildlichen Vergleichs wird bestätigt, dass Apollo nun zum wirklichen *hostis* wurde: Der Vergleich zweier Kontrahenten mit Jagd- und Beutetier wurzelt stark im epischen Bereich – Homer beispielsweise zieht in der Ilias Parallelen zwischen dem Zweikampf von Achilles und Hektor und der Jagd eines Falken nach einer Taube.²¹⁵ Als direkte Bezugsstelle des Vergleichs zwischen Apollo und Daphne dient wohl das 12. Buch der Aeneis, in welchem der vor Aeneas fliehende Turnus mit einem vor dem Jagdhund fliehenden Hirschen verglichen wird.²¹⁶ Neben der offensichtlichen Übernahme der Tierpaare (lediglich der Hirsch wurde durch einen Hasen ersetzt) belegt Ovid diese Verbindung auch noch mit einem direkten Zitat: met. I 535-536 (*alter inhaesuro similis iam iamque tenere / sperat*) ist wohl bewusst an Aen. XII 754 angelehnt, wo Vergil schreibt: *iam iamque similisque tenent / increpuit malis*.²¹⁷ Dass der Daphne nacheilende Apollo mit den Zweikämpfen epischer Helden in Zusammenhang gebracht, dass die Liebesjagd Apollos mit dem Turnus nachsetzenden Aeneas parallelisiert und das Liebesabenteuer Apollos zum Kampf auf Leben und Tod stilisiert wird, gibt dem Leser Anlass zum Schmunzeln und stellt eine Ebene der Komik dieser Szene dar.

Auffallend an diesem Vergleich ist neben seiner Länge auch die konsequent durchgezogene antithetische Struktur mit mehrmaligem Subjektwechsel (vergleiche folgende Antithesenketten: *ut canis – leporem; hic praedam – ille salute; alter[...] sperat – alter in ambiguo est; sic deus – et virgo; hic spe celer – illa timore*), wodurch die Opposition der beiden Beteiligten noch stärker herausgearbeitet und somit eine dramatische Gestaltung bewirkt wird. Dies ist nicht die einzige Neuerung Ovids gegenüber seinen Vorbildern Vergil und Homer: Der Dichter konzentriert sich in seinem Vergleich

²¹⁴ Vgl. BRETZIGHEIMER (1994), 523; HILL (1985), 185. ALBRECHT (2000), 174, betont die Stellung des Gleichnisses innerhalb der Erzählung: Es steht an einer Schwebestelle vor der Peripetie, an einem Augenblick, an welchem noch alles möglich ist, vor dem Eintritt des Unwiderruflichen. Nach dem Gleichnis wird noch in drei Versen die Verfolgung geschildert, daraufhin in vier Versen die Erschöpfung Daphnes mit der Bitte um Verwandlung und anschließend das Unvermeidliche, die Metamorphose.

²¹⁵ Vgl. dazu Hom. Il. 22, 136-144, aber auch Il. 10, 360-364.

²¹⁶ Vgl. Aen. XII 749-759. Vergil seinerseits dürfte den Vergleich aus Apollonios (Apoll. Rhod. 2, 278-283) übernommen haben, vgl. ALBRECHT (1963), 179.

²¹⁷ Vgl. URBAN (2005), 17. BÖMER (1969), 167, verweist an dieser Stelle darüber hinaus auf Aen. II 530. Innerhalb der Metamorphosen weist BÖMER (1969), 166, auch auf die Parallelen zu met. VII 781-793 hin, wo vor Theben die wilden Tiere durch den Hund Laelaps des Cephalus verfolgt werden.

hauptsächlich auf die konträre Seelenverfassung des Verfolgers und der Gejagten und rückt die „Anschaulichkeit der Szenerie“ eher in den Hintergrund.²¹⁸

Eine etwas genauere Analyse der einzelnen Wörter zeigt die Spannung zwischen dem epischen Gleichnis und dem elegischen Kontext sowie die Charakterisierung Apollos als blindwütigen Verfolger (anstatt dem in der Rede geschilderten besorgten Liebhaber, der keinesfalls *causa doloris* (met. I 509) sein möchte) auf: Bereits die Einstufung Daphnes als *leporem*, der auf der Flucht vor dem *canis* ist, stellt Daphne als *tutae animalia praedae*²¹⁹ dar und weist sowohl auf die rücksichtslose, egoistische Gesinnung Apollos als auch auf den für Daphne folgenschweren und fatalen Ausgang der Jagd hin. Ganz anders als noch in Apollos Rede wird sie als *praedam* (I 534) klassifiziert, eine direkte Verbindung des *canis* [...] *Gallicus* mit dem Wort *sperare* wird auf psychologischer Ebene gezogen: Wurde Apollo bzw. sein blindes Verlangen nach Daphne vor der Rede mehrmals mit *sperare* charakterisiert (I 491, I 496), so wird dieses Wort auch als Charakterisierung des jagenden Hundes verwendet (I 536) bzw. in Analogie dazu wiederum für Apollo (I 539). Als erotische Einsprengsel in dieser „grim epic situation“ können die Worte *inhaesuro* (I 535 – *inhaereo* kann ebenso für die Beschreibung der Umarmung eines Liebenden verwendet werden²²⁰) und *virgo* gedeutet werden – ausgerechnet nach diesem Vergleich bezeichnet Ovid die Nymphe zum ersten Mal als *virgo*, um den erotischen Reiz für Apollo zu verdeutlichen. Die Verwendung dieses Wortes im Kontext von intendierten oder vollzogenen Schändungen durch Götter wird nach dieser Stelle öfter auftreten.²²¹

Das Gleichnis bildet den Wendepunkt in der Verfolgungsjagd, danach spitzt sich die Lage zu: Zum wiederholten Male wird Apollo mit *insequitur* (met. I 540) bezeichnet (vgl. die vorherigen Nennungen in I 504, I 507, I 511, I 532), er ist *ocior* (I 541), was in

²¹⁸ Vgl. ALBRECHT (1963), 179-80. ALBRECHT (1963), 181, resümiert daher treffend: „Jedenfalls zeigt Ovids Gestaltung dieses Gleichnisses, daß er, in der parenthetischen Formung eng an die homerische Tradition, in wörtlichen Anklängen an Vergil anschließend, dennoch in der Betonung des Psychologischen und in der scharfen Herausarbeitung der Antithetik neue Elemente in echt ovidischer Verbindung dem Epos anverwandelt.“ Auch WOYTEK (1994), 59, weist auf die Sichtweise aus Daphnes Optik hin: Ovid tue Apollo mit dem Gleichnis zwar „objektiv Unrecht“, aus Daphnes Sicht ist dies jedoch die einzig mögliche, da sie ihr Leben dem Ideal der *perpetua virginitas* geweiht hat und sie die Bedrohung daher gleichsam als existentiell empfinden muss. BÖMER (1969), 167, weist zudem auf die ungewöhnlich dichte Folge der Worte vor allem gegen Ende des Gleichnisses hin, welche die unmittelbar bevorstehende Berührung zum Ausdruck bringen.

²¹⁹ Vgl. BRETZIGHEIMER (1994), 517.

²²⁰ Vgl. ANDERSON (1996), 197. Ein Beispiel für diese Verwendung von *inhaereo* findet sich in Ov. trist. 1, 3, 79.

²²¹ Vgl. ANDERSON (1996), 198. Vgl. für die Verwendung von *virgo* in ähnlichen Situationen met. I 589 (Io); met. II 409 (Callisto); met. II 570 (Nyctimene); met. II 868 (Europa); met. IV 232 (Leucothoë); met. VI 455 (Philomela); met. IX 331 (Dryope); met. X 587 (Atalanta).

Vers I 502 noch eine Charakterisierung Daphnes gewesen war. Als Grund für Apollos Folgen wird nochmals *pennis adiutus amoris*²²² (I 540) genannt, die Liebe beflügelt ihn – diese steht jedoch in krassem Gegensatz zu der von Apollo zu Beginn seiner Rede dargestellten Form von Liebe, wo er noch von *moderatus insequar* (I 511) spricht: Die folgenden Verse charakterisieren den *amor* als egoistischen, auf Befriedigung seiner Triebe ausgerichteten Instinkt. In den Versen I 541-542 wird die schrittweise Überlegenheit Apollos durch vier Sätze ausgedrückt, welche jeweils quantitativ zunehmen und sich in ihrer Intensität steigern: *ocior est – requiemque negat – tergoque fugacis / inminet – et crinem sparsum cervicibus adflat* (I 541-542).²²³ Daphnes Haar, welches Apollos Aufmerksamkeit eingangs erregt hat und am Beginn der erotischen Charakterisierung Daphnes steht (I 497-498) bzw. auch nach der Werberede als erotisches Element verwendet wird (I 529), bildet nun gleichermaßen den Schlusspunkt in der Verfolgung, wenn Apollo es bereits mit seinem Atem berührt (*adflat*, I 542).

Daphne ist am Ende ihrer Kräfte, ein letztes Mal wird die Flucht als Topos genannt (*victa labore fugae*²²⁴, met. I 545) und als finaler Ausweg ruft sie ihren Vater mit formelhafter Bitte um Hilfe an²²⁵: *fer [...] opem* (I 546) ist bei einer solchen Bitte eine ebenso übliche Ausruf²²⁶ wie der *si*-Nebensatz²²⁷. Nach dem Appell an das *numen*²²⁸ des Flusses lässt Ovid Daphne mit den terminologischen Worten der Metamorphose schließen: *mutando perde figuram* (I 547) – verdirb die Schönheit, die (unter dem Gesichtspunkt der Cupido-Apollo-Szenerie eigentlich nur vermeintliche) Ursache für Apollos Liebesverlangen und Daphnes Verfolgung, durch eine Metamorphose.

²²² AHL (1985), 134-7, weist in der Daphne-Geschichte auf mehrere lautsprachliche Wortspiele Ovids hin, welche an das Wort *penis* angelehnt sind und so sexuell konnotierte Ambivalenzen im Text hervorrufen (vgl. die Wörter *Peneus*, *paene*, *penna*). Die Phrase *pennis adiutus amoris* erhält mit diesen Überlegungen einen stark sexuellen Unterton, welcher die Triebhaftigkeit Apollos in dieser Szene überaus treffend beschreiben würde.

²²³ Vgl. ANDERSON (1996), 198. Dasselbe Motiv – dass der Verfolger bereits mit seinem Atem die Haare bzw. das Haarband berührt – findet sich auch in der Arethusa-Verfolgung (met. V 616-617). Die Arethusa-Erzählung bietet generell viele Parallelen zur Daphne-Episode.

²²⁴ Vgl. dazu die Arethusa-Stelle (met. V 618: *fessa labore fugae*). Die Spannung in der Verfolgung erreicht ihren Höhepunkt, Daphne wird bereits als *victa* bezeichnet, bevor die endgültige Erlösung durch die Metamorphose stattfindet. BÖMER (1969), 168, führt für *expalluit* als Zeichen der Angst die Parallelstelle met. II 775 an – an dieser Stelle wird dieser Ausdruck jedoch durch das zuvor verwendete *ora rubore*, wie Daphne in met. I 484 nach den Bitten des Vaters bezeichnet wird, kontrastiert.

²²⁵ Zum Problem der Doppelfassung an dieser Stelle, in welcher in der zweiten Fassung auch die Erde als Daphnes Mutter um Hilfe angerufen wird, vgl. die Darstellung in Kapitel 4.1.

²²⁶ Zu Parallelen der Phrase *fer opem* vgl. met. I 380; met. I 647; met. II 700; met. III 719; met. V 618.

²²⁷ Vgl. BÖMER (1969), 171.

²²⁸ BÖMER (1969), 172, sieht im *numen* des Flusses „zu einem wesentlichen Teil wiederum ein erotisches Motiv“; ein eindeutiger Beleg für den erotischen Charakter des Wortes *placeo* findet sich an dieser Stelle. Für die verschiedenen Bedeutungen des Begriffes *numen* in den Metamorphosen vgl. SPAHLINGER (1996), 204-12.

5.6 Die Metamorphose und die *laudatio lauri* – Die Verse 548-567

Den Höhepunkt der Daphne-Geschichte bilden die Metamorphose der Nymphe, die auf fünf Zeilen mustergültig gezeichnet wird, sowie die Reaktion Apollos auf die Verwandlung. Am Ende hält der Gott einen Lobpreis auf den Lorbeer und zeigt durch die Nennung von dessen zukünftigen Gebrauch (als Attribut Apollos und bei den Triumphzügen in Rom zur Zeit Augustus⁴) an, dass er schlussendlich doch vom Lorbeer bzw. von Daphne Besitz ergriffen hat.

Die Verwandlung der Nymphe setzt sofort ein, nachdem diese die Bitte äußert, sie durch die Metamorphose zu retten und damit gleichzeitig zu zerstören (*perde*, met. I 547). Auf fünf Zeilen vollzieht sich nun die eigentliche Metamorphose, wobei Ovid bei dieser programmatischen Geschichte die typischen Topoi einer Metamorphose bei der Verwandlung in einen Baum verwendet:

vix prece finita torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa. (met. I 548-552)

Das erste Wort der Verwandlung ist bezeichnenderweise *torpor*: Daphne, welche sich vorher noch durch Schnelligkeit auszeichnete bzw. dies durch die Anhäufung des Wortes *fugit* implizierte, wird nun doch „eingenommen“ (*occupat*, met. I 548), jedoch nicht von Apollo, sondern von der Metamorphose bzw. deren Erstarrung. Die zarte Brust (*mollia*²²⁹ *praecordia*) wird von dünnem Bast (*tenui [...] libro*²³⁰) umgeben, die weiteren Verwandlungen der einzelnen Körperteile sind – vor allem bei der Metamorphose in einen

²²⁹ Nach BÖMER (1969), 173, ist die Verwendung von *mollis* bei der Beschreibung von *carnesis partibus corporis* geläufig, bei Ovid natürlich besonders oft im erotischen Bereich (Vgl. dazu Ov. ars 1, 158; ars 1, 535; Ov. epist. 10, 44). Es werden also die letzten Züge von Daphnes Schönheit beschrieben und angedeutet.

²³⁰ Die Doppelbedeutung von *liber* sowohl als „Bast“ als auch als „Buch“ gibt Anlass für Interpretationen, da der Lorbeerbaum auch ein Symbol für Dichterruhm sein kann. Zur Doppelbedeutung von *liber* und für mögliche Anspielungen auf den Übersetzungsvorgang in der Daphne-Metamorphose vgl. REICHERT (2010), 13-20.

HARDIE (2002), 63, zieht hier eine Parallele zur Hyacinthus-Geschichte, da die Daphne-Episode „a story about the textualisation of desire“ ist und dieses Motiv bei der Hyacinthus-Metamorphose extrem ausgereizt wird, wenn Hyacinthus „becomes the writing-surface on which Apollo inscribes his laments“ (met. X 215).

Baum – typisch²³¹: Das Haar wird zu Laub, die Arme zu Zweigen, die Beine zu Wurzeln.²³²

Besonders bei der Verwandlung der Beine steigert Ovid das Pathos, indem er den Gegensatz zwischen der schnellen Nymphe und der Trägheit der Metamorphose durch das direkte Aufeinanderprallen der Worte *velox pigris* (met. I 551) explizit betont.²³³ Am Ende der Verwandlung bleibt von Daphne nur noch der *nitor*²³⁴ (I 552) über, ihre Schönheit lebt in der veränderten Gestalt in gewisser Weise weiter und konnte nicht ganz zerstört werden.²³⁵

Apollo reagiert im ersten Moment, als ob die Metamorphose nicht stattgefunden hätte: Er wird weiterhin betont an erster Stelle mit *amat* (met. I 553) bezeichnet²³⁶, in unbehelligter Kontinuität zu den Versen I 474 (*protinus alter amat*) und I 490 (*Phoebus amat*), und umarmt die Geliebte, als ob sie nicht verwandelt wäre und er die Metamorphose des erotischen Körpers in einen Baumstamm nicht registriert hätte. Die expliziten botanischen Details bei der Nennung der verwandelten Daphne, welche Apollo liebkost (*stipite* (I 553), *cortice* (I 554), *ramos, ut membra* (I 555), *ligno* (I 556)), lassen den Gott ein letztes Mal in dieser Geschichte höchst komisch und lächerlich agieren und die gesamte Szene eher in einer absurden als (wohl auch nicht von Ovid intendierten) sentimental Atmosphäre erscheinen.²³⁷

²³¹ Vgl. zu den typischen Topoi BÖMER (1969), 173; ANDERSON (1996), 199.

²³² Diese drei Topoi finden sich auch in der Heliaden-Metamorphose (met. II 347-352). VIAL (2010), 194, weist auf die Parallelität der Wandlung Daphnes auf Textebene hin: Der wechselweisen Anordnung der Glieder (*mollia [...] tenui praecordia libro*), wobei ebenfalls die Begrenzung von *praecordia* durch *tenui [...] libro* betont wird, folgt die parallele Gestaltung der Verwandlung in Vers 550, bevor zum Schluss nochmals chiasmatisch der Unterschied zwischen dem einst schnellen Fuß und der trägen Wurzel (*pes [...] velox pigris radicibus*, I 551) ausgedrückt wird.

²³³ Vgl. ANDERSON (1996), 199; HILL (1985), 186.

²³⁴ Das Wort *nitor* wird bei Ovid öfter als erotisches Motiv verwendet, vgl. met. I 610 (Io), met. IV 231 (Leucothoë). Weiters Ov. ars 1, 734; ars 3, 74. In met. XIV 720 wird der Lorbeer explizit nochmals als *nitida* bezeichnet.

²³⁵ Vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 63. In übertragener Bedeutung geht es bei der Verwandlung Daphnes um die Dichtung, die in Abhängigkeit des Princeps gerät: Daphne, welche durch ihre bukolische Sphäre für Vergils Eklogen steht (vgl. auch die drei von Amors Pfeilschüssen ausgelösten Liebschaften an den Pentadengrenzen, welche an die drei Werke Vergils anspielen) verliert dabei ihr Ich, während Ovid versucht, sich durch „Verwandlung“ dieser Vereinnahmung zu entziehen (siehe das letzte Wort der Metamorphosen: *vivam*)

²³⁶ Mit *hanc [...] amat* kann sich Ovid sowohl auf Daphne als auch (das grammatikalische Geschlecht lässt diese Deutung zu) auf den (im Text jedoch nicht genannten) *arbor* bzw. *laurus* (dieser wird wenige Verse später in 559 erwähnt) beziehen und erweitert die karikierte Darstellung des Gottes, der einen Baum umarmt bzw. liebt, um eine weitere Komponente, vgl. ANDERSON (1996), 199.

²³⁷ Vgl. ANDERSON (1996), 200. Wie bereits in Vers 549 wird auch hier die Umarmung auf Textebene ausgedrückt: *positaque in stipite dextra*, I 553; *complexusque suis ramos, ut membra, lacertis*, I 555, vgl. VIAL (2010), 195.

Im Zuge dieser Verwandlung zeigt Ovid zwei verschiedene Aspekte der Metamorphose auf: Im Vers I 554 sind diese beiden durch die Wörter *adhuc* und *novo* gegenübergestellt: Mit *adhuc* wird einerseits Kontinuität auch in der Metamorphose angedeutet, die Phrase *sub novo cortice*²³⁸ bringt dagegen explizit die Neuheit der Gestalt zum Ausdruck.²³⁹ Die Kontinuität wird weiters durch die Parallelen zwischen Daphne und dem transformierten Lorbeer ausgedrückt (*nitor*), aber auch in der teilweisen vermenschlichten Darstellung der verwandelten Gestalten: Unter der Rinde zittert Daphne nach der Verwandlung weiter (met. I 554) bzw. weist die Küsse in Gestalt des Baumes noch von sich (I 556). Ebenso implizieren die letzten beiden Verse, welche an die Rede Apollos angeschlossen sind, das Weiterleben der menschlichen Gestalt nach der Verwandlung²⁴⁰, da der Lorbeer durch sein Nicken den Worten Apollos zuzustimmen scheint (I 566-567).

Die doppelte Nennung der *oscula* (met. I 556) bilden den Schlusspunkt in der Demontage des Gottes im Verlauf dieser Geschichte, sie sind eine Wiederaufnahme aus dem Vers I 499, wo sich Apollo mitten in der erotisch-elegischen Beschreibung des Körpers der Nymphe befindet und er als vor Liebe brennender, jedoch erfolglos hoffender elegischer Liebhaber gezeichnet wird. In Vers I 566 wird er das letzte Mal als ohnmächtig beschrieben, obwohl er zwar dem Objekt seiner Begierde nun die Küsse gibt, diese komischerweise aus Holz besteht und selbst als Holz noch die Küsse abwehrt (*refugit tamen oscula lignum*, I 556) – die Polarität der beiden bleibt erhalten, wie die Konstellation von *amare* und *fugere* nochmals ausdrückt.²⁴¹

Mit seiner an den Lorbeer gerichteten Rede vollzieht Apollo eine gewisse Rückkehr zum Bild des vernunftbegabten Gottes, seine blinde, rasende Leidenschaft scheint größtenteils überwunden zu sein und er bietet einen Kompromiss an, fordert Daphne aber noch immer

²³⁸ AHL (1985), 138, weist darauf hin, dass in *CORTICE* buchstäblich das Herz Daphnes verweilt, das noch unter der Rinde schlägt.

²³⁹ Vgl. ANDERSON (1996), 199.

²⁴⁰ Vgl. SCHMIDT (1991), 58: „Immer bewahrt die neue Gestalt etwas von der alten Gestalt und ihrer Geschichte: sie verewigt Wesenskern und Geschick der verwandelten Gestalt.“ Ob dies immer der Fall ist, darf bezweifelt werden, in manchen Fällen ist dies jedoch zutreffend, wie auch ANDERSON, (1963), 4-5, bestätigt: „When the metamorphosis has been completed, Ovid commonly suggests that something has survived from the old form in the new shape. Often, it is only the name that continues over into the new shape. Sometimes, however, when the person has been characterized by a striking habit, ability, or desire, that particular trait persists“. Für Parallelen zwischen der ursprünglichen Gestalt und der verwandelten vgl. auch FELDHERR (2002), 172-8.

²⁴¹ Vgl. WULFF (1987), 54. Die Metamorphose erfüllt den Wunsch Daphnes daher streng genommen nicht: Apollo begehrt sie weiterhin, wobei auch ihr *nitor* fortbesteht, und darüber hinaus wurde sie ihrer Schnelligkeit beraubt, die zuvor ihr einziges Fluchtmittel war, vgl. VIAL (2010), 195.

als sein eigen: *at quoniam coniunx*²⁴² *mea non potes esse, arbor eris certe [...] mea* (met. I 557-558).²⁴³ In weiterer Folge ist diese Rede abermals nach den Schemata von Hymnen und Gebeten aufgebaut, was in erster Linie durch die pathetischen Anaphern (dreimaliges *te* in Vers I 559) und die weiteren expliziten Apostrophen (I 560, I 565) sowie durch die Nennung der *aretai* des Lorbeers ausgedrückt wird²⁴⁴:

„*at quoniam coniunx mea non potes esse,
arboris eris certe*“ *dixit „mea. semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae.
zu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum
vox canet et visent longas Capitolia pompas.
postibus Augustis eadem fidissima custos
ante fores stabis mediamque tuebere quercum,
utque meum intonsis caput est iuvenale capillis,
tu quoque perpetuos semper gere frondis honores.*“ (met. I 557-565)

In dieser *laudatio lauri* ist der ausführlichste Bezug einer Verwandlungsgeschichte in den Metamorphosen zu Augustus eingebaut²⁴⁵, indem die zukünftige Präsenz des Lorbeers bei den Triumphzügen bzw. an den Toren des Hauses von Augustus vorausgesagt wird.²⁴⁶ Nachdem Apollo die Vereinnahmung des Baumes als *arbor [...] mea* proklamiert hat, überträgt er ihr explizit seine *artes*: Der Lorbeer soll sein Haupt (als Symbol für die Kunst der Weissagung), die Kithara (als Symbol für Dichtung) und den Köcher, der für die Bogenkunst steht, zieren. Apollos vierter Machtbereich, die Heilkunst, wird nicht ausdrücklich genannt, stattdessen steht eine längere, in die Zeit und auf die Person des

²⁴² BÖMER (1969), 173, unterstreicht, dass das bisherige Verhalten des Gottes nicht den Eindruck machte, als ob das Verhältnis zu Daphne ein *coniugium* sein sollte (trotz Nennung der *conubia* in 490); er weist aber in diesem Zusammenhang darauf hin, dass man zur *coniunx* auch durch einen *amor furtivus* werden könne bzw. eher flüchtige Verbindungen ebenso als *coniugium* bezeichnet werden (so wird z.B. Ariadne als *coniunx* des Bacchus in Hor. *carm.* 2, 19, 13 bezeichnet).

²⁴³ Vgl. SPAHLINGER (1996), 338-9. Dieser attestiert der apollinischen Leidenschaft in dem Augenblick ein Ende, in welchem ihr die Erfüllung versagt bleibt – in diesem Punkt unterscheiden sich leidenschaftliche Götter von den Menschen, indem die Menschen ihre Leidenschaften behalten (als Beispiele werden Clytie und Cyparissus genannt), während die Götter die Leidenschaft schlussendlich überwinden.

²⁴⁴ Vgl. dazu BÖMER (1969), 174; WILLIAMS (1981), 254.

²⁴⁵ Vgl. HOLZBERG (1999), 325. In Anbetracht der Tatsache, dass diese Nennung in der „Programm-Metamorphose“ (wie er in seinem Artikel darlegt) des Werkes steht, können diese Zeilen auch als implizite Widmung an den Herrscher aufgefasst werden.

²⁴⁶ Ovids Darstellung stimmt fast vollkommen mit derjenigen Augustus‘ überein: *senatus consulto Augustus appellatus sum et laureis postes aedium mearum vestiti publice coronaque civica super ianuam meam fixa est.* (Mon. Anc. 34), vgl. SCHMITZER (1990), 71.

Augustus bezogene Prophezeiung, wonach der Lorbeer bei den latinischen Feldherren präsent sein werde, bei den Triumphzügen am Kapitol und wenn „die Stimme vom Triumph singt“ (*laeta triumphum / vox canet*, met. I 560-561). Weiters werde er als treuer Wächter die Tore des Augustus und den Eichenkranz, der daran befestigt ist, hüten. Den Schluss der Rede bildet ein Vergleich des immerwährenden Grüns des Lorbeers: So wie Apollos Haar stets jugendlich ist, so werde auch der Lorbeer immer sein Laub tragen.

Nach BÖMER²⁴⁷ bilden die Verse I 560-563 einen deutlich erkennbaren Einschub: Sie könnten fehlen, ohne dass damit der Gang der griechischen Daphne-Geschichte gestört würde. Ihre offensichtliche Intention als Kompliment an Augustus ist in der Forschung unumstritten, die Aufrichtigkeit dieser Verse wird jedoch diskutiert.²⁴⁸ Die Bezeichnung des Lorbeer als *fidissima custos*²⁴⁹ ist dadurch zu erklären, dass im Zuge der *decreta honorifica*, welche u.a. auch die Verleihung des Namen Augustus beinhalteten, die Türpfosten mit Lorbeer geschmückt wurden und dem Herrscher ein Eichenkranz (die sogenannte *civica corona*, welche mit *mediamque [...] quercum* in Vers I 563 angedeutet wird) *ob cives servatos*, also für die Rettung der Staatsbürger, verliehen wurde²⁵⁰ – Ovid begründet damit u.a. die Verwendung des Lorbeers als eines der wichtigsten Elemente augusteischer Ikonographie.²⁵¹

Aufgrund der vielen hellenistischen Anspielungen (u.a. auf Kallimachos) ist es naheliegend, dass Ovid in dieser Rede ebenfalls griechische Quellen benutzt hat:

²⁴⁷ Vgl. BÖMER (1969), 174. SCHMITZER (1990), 71, sieht durch die fehlende innere Bindung zum Vorhergehenden und Nachfolgenden die aitiologisch-panegyrische Funktion der Verse unterstrichen und eine Erklärung dafür, weshalb die eigentliche Sage von zeitgeschichtlichen Anspielungen völlig frei ist. Dagegen MILLER (2009), 347: Er bezeichnet die Verse als „in fact deeply embedded in the thematic structure of *Python-Daphne*“. Die Verbindung des Lorbeers mit der Python- bzw. Daphne-Geschichte ist sehr wohl gegeben, aber die Erzählung um Daphne würde auch ohne diesen Einschub narrativ funktionieren.

²⁴⁸ Vgl. WILLIAMS (1981), 254; MILLER (2009), 333.

²⁴⁹ AHL (1985), 140, zeigt die lautlichen Parallelen zwischen AUGUSTUS und *fidissima CUSTOS* auf: Augustus und der verwandelte Lorbeerbaum haben etwas gemeinsam, der zu Bewachende steckt bereits phonetisch im treuen Wächter.

²⁵⁰ Vgl. BÖMER (1969), 175; HOLLIS (1996), 72. Auffällig dabei ist die Nennung eines Eichenkranzes sowohl am Ende als auch zu Beginn der Daphne-Geschichte: In Vers 449 wird bei der Stiftung der Pythischen Spiele erwähnt, dass die Sieger in den einzelnen Disziplinen einen Eichenkranz (*aesculeae [...] frondis honorem*) verliehen bekommen. Für die Querverbindungen einiger Motive zwischen der Gründung der Pythischen Spiele und dem Ende von Apollos Lobrede an den Lorbeer vgl. MILLER (2009), 348.

²⁵¹ TSITSIOU-CHELIDONI (1999), 281-3, weist für die Verse I 560-563 auf die Stelle met. XV 819-842 hin, wo die Taten Augustus' geschildert werden (zwar wieder im Rahmen einer göttlichen Prophezeiung, deren Zuverlässigkeit durch die Autorität des Sprechers jedoch garantiert ist) und welche quasi die Erfüllung der Prophezeiung aus dem ersten Buch darstellen. MILLER (2009), 333-4, nennt für die direkte Nennung Augustus' im ersten und im letzten Buch zwei Interpretationsmöglichkeiten: Entweder ist dies als Widmung an den Kaiser zu sehen (wobei diese Meinung etwas veraltet ist) oder als Einladung für eine politische Interpretation der dazwischen liegenden Geschichten.

WILLIAMS²⁵² zeigt Parallelen zum vierten Iambus des Kallimachos auf, in welchem der Lorbeer seine Bedeutung in häuslichen Kulturen und in der Verehrung Apollos verkündet. Mit der für solche Quellen gewohnten ovidischen *imitatio* und *variatio* werden die griechischen Zeremonien durch die römischen Triumphrituale ersetzt und der Dichter gibt den bei Kallimachos noch unspezifischen Türpfosten (τίς δ'οἶκος οὐπερ [ο]ύκ ἐγὼ παρὰ φλιῆ; Kall. frg. 194 Pf., 24: Wo ist das Haus, neben dessen Türpfosten ich nicht stehe?) einen sehr spezifischen Bezug zum Haus des Augustus. WILLS²⁵³ zeigt auch eine Parallele zum nickenden Baum auf, welche er in den ersten Zeilen des Apollo-Hymnus wiedererkennt.

Für die gesamte Apollo-Daphne-Episode sieht WILLS²⁵⁴ eine weitere wichtige hellenistische Quelle, nämlich den kallimacheischen Delos-Hymnus (Kall. h. 4), in welchem der Autor die Insel Delos anspricht, die die verzweifelte, mit Apollo und Artemis schwangere Leto aufnahm. Dass dieser eng mit dem Gott verknüpfte Hymnus mit dem ovidischen Apollo Parallelen aufweist, ist kaum überraschend, jedoch nahm sich Ovid den Hymnus auch bezüglich des Flucht-Motivs bzw. der Rolle des Peneus²⁵⁵ zum Vorbild: Ein großer Teil des Hymnus beschäftigt sich mit Letos Suche nach Zuflucht und der Flucht von Ländern und Flüssen vor ihr – Ovid transferiert diese Situation in die nächste Generation, wenn Apollo Daphne verfolgt und diese vor ihm flieht.²⁵⁶ Leto bittet bei Kallimachos den fliehenden Peneus, genauso wie die (vor Apollo) fliehende Daphne ihren Vater in der ovidischen Variante bittet – Ovid nimmt aber eine Verkehrung der Motivik vor, denn die verzweifelte Rolle des Bittens ist bei Ovid Ausdruck von Apollos Frustration, während sie bei Kallimachos zugunsten Apollos (durch Leto) geschieht. Der gemeinsame Nenner der zwei Geschichten ist die Metamorphose von Flucht zu Beständigkeit/Dauerhaftigkeit

²⁵² Vgl. WILLIAMS (1981), 254-5. KNOX (1986), 18, bezeichnet die „juxtaposition of mythology and contemporary history [...] a Hellenistic mannerism that Ovid learned from Callimachus“.

²⁵³ Vgl. WILLS (1990), 150-1. Auch HARDIE (2002), 48, zeigt diese Parallele auf.

²⁵⁴ Vgl. WILLS (1990), 144-51.

²⁵⁵ Zu bemerken ist dabei, dass die ovidische Apollo-Daphne-Geschichte die erste (uns überlieferte) Variante ist, in welcher Peneus (und nicht Ladon) als Vater von Daphne eingeführt wird, vgl. WILLS (1990), 146. Schon bei Kallimachos wird Peneus als „a helper of the refugee“ (WILLS (1990), 147) gezeichnet, und als ebensolcher tritt er auch bei Ovid auf, wenn er der fliehenden Daphne durch Verwandlung versucht zu helfen – WILLS sieht in der Ineffektivität der Verwandlung Daphnes (Daphnes Schönheit blieb auch als Baum bestehen (*nitor*) und daher wurde ihre Bitte nicht vollständig erhört) Parallelen zum willigen, jedoch nicht zur Hilfe für Leto fähigen Peneus bei Kallimachos. Darüber hinaus beschreibt Ovid in der an die Daphne-Geschichte anschließenden Szene den Flussgott mit den gleichen Ausdrücken wie Kallimachos diesen zum ersten Mal im Hymnus einführt (vgl. met. I 569-70 und Kall. h. 4, 105). Auch SUBIAS-KONOFAL (2008), 107, weist auf die Parallelen zwischen der Flucht von Peneus bei Kallimachos und derjenigen Daphnes bei Ovid hin.

²⁵⁶ WILLS (1990), 125, zählt 13 Belege des Wortes *fugere* bei Ovid und 8 Belege von φεύγειν bei Kallimachos.

begleitet von einer Zuneigung Apollos: Beide Texte enden mit neuen Kult-Assoziationen Apollos (die Insel Delos bzw. der Lorbeer), wobei Ovid wiederum ein Detail aus dem kallimacheischen Ende verkehrt: Asterias Ankündigung des Endes ihrer Wanderung entlockt Apollo eine schweigende Zustimmung an Letos Brust (vgl. Kall. h. 4, 266-274), während bei Ovid der Lorbeerbaum – da Daphne nach der Verwandlung keine Stimme mehr hat – mit dem Haupt zu nicken scheint.²⁵⁷

Am Ende der Daphne-Erzählung vollendet Ovid den Kreis mit der vorher anschließenden Python-Erzählung, indem er die Phrase *perpetuos [...] frondis honores*²⁵⁸ (met. I 565, vgl. dazu Vers I 449: *frondis honorem*) aus dem Ende der Python-Erzählung wieder aufnimmt und anstatt des *nondum laurus erat* (I 450) den Lorbeer den Worten des Apollo zustimmen lässt (*laurea [...] adnuit*, I 566-567). Die Titulierung *Paeon* für Apollo findet sich bei Ovid selten²⁵⁹ und bezeichnet ursprünglich den selbstständigen, später mit Apollo gleichgesetzten Heilgott²⁶⁰ – ist diese Anspielung Apollos als Heilgott gewollt, so baut Ovid in den letzten beiden Versen eine weitere Pointe gegenüber dem Gott ein, denn Apollo hat ja im Zuge der Geschichte nichts geheilt; vielmehr hat er seinen eigenen Triumph gepriesen als die Enttäuschung über die Nicht-Erfüllung seiner Begierde.²⁶¹ Denn dem (wortwörtlich) scheinbaren Zustimmung des Lorbeerbaums bzw. der verwandelten Daphne gibt Ovid eine dämpfende Wirkung, indem er die ganze Geste mit *visa est* (I 567) abschwächt und so auch hier leise Zweifel am Erfolg über Daphne zumindest andeuten lässt.²⁶²

Generell muss man festhalten, dass bei Ovid der Lorbeer, das Siegeszeichen und Attribut Apollos, dem Gott aus einer Niederlage erwächst²⁶³, denn obwohl Daphne am

²⁵⁷ WILLS (1990), 155-6, geht sogar so weit, dass er in den ersten Versen der Daphne-Geschichte durch die Nennung *Peneia* (met. I 452), welche Peneus vom Delos-Hymnus assoziiert, und die Bezeichnung *Delius* (met. I 454), welche auch Asteria im Kallimachos-Hymnus dem Gott prophezeit, die Junktur *primus amor* untergräbt, da die beiden Begriffe bereits Gedanken an die Geschichte der schwangeren Leto bzw. die Liaison zwischen Leto und Jupiter evozieren und daher die Metamorphosen quasi schon *ab Iove* beginnen, jedoch *in medias res* eingeführt werden. Weiters lasse sich durch diese Anspielungen an den Delos-Hymnus das ähnliche Ende Daphnes bezüglich ihres Umherirrens/Fliehens (nämlich die Metamorphose) erahnen.

²⁵⁸ Dazu HARDIE (1999), 258: „The „everlasting glory“ of the laurel is another way of saying the immortality granted by poetry, in this case *this* poetry, immortalising Daphne. [...] Apollo’s gift of evergreen perpetuity to the laurel foreshadows Ovid’s own claim for this own textual perpetuity at 15.878-9“.

²⁵⁹ In den Metamorphosen nur mehr an met. XIV 720.

²⁶⁰ Vgl. BÖMER (1969), 176.

²⁶¹ Vgl. ANDERSON (1996), 201.

²⁶² Vgl. MILLER (2009), 348-9.

²⁶³ Vgl. URBAN (2005), 20; auch SCHMITZER (1990), 74, wirft die Fragestellung auf, „ob es für Augustus schmeichelhaft sein konnte, dass Daphne ja keineswegs freiwillig zum Lorbeer als Abzeichen des *regnum*

Ende den Forderungen und Ankündigungen des Gottes zuzustimmen scheint, so lässt sich die (zumindest teilweise) erfolgreiche Verwehrung Daphnes kaum als „Sieg“ Apollos deuten²⁶⁴, da seine Leidenschaften nicht in dem Ausmaß befriedigt wurden, wie er dies intendierte. Und wenn schon nicht gegenüber Daphne, so muss Apoll zumindest gegenüber dem Knaben Cupido die Niederlage eingestehen, der ihn mit einem Pfeilschuss liebestoll werden ließ, ihn seiner Mächte enthob und so zweifellos über ihn siegte. Bedenkt man die starke Verbindung zwischen Apollo und Augustus bzw. dass gerade der Lorbeer eine signifikante Verbindung zwischen den beiden darstellt²⁶⁵, sind die augustuskritischen Tendenzen, welche man in der Forschung der Daphne-Geschichte zuschreibt, verständlich. Neben möglichen pro- oder antiaugusteischen Andeutungen geht es Ovid vor allem um das Problem der Abhängigkeit der Dichtung vom Herrscher, um die Vereinnahmung der Dichtung durch denselben und den Verlust ihrer Freiheit, wobei dies nicht nur für Augustus, sondern für alle Herrscher im Allgemeinen gilt. Die Bestätigung, dass mit Daphne in übertragener Bedeutung die Dichtung mitgemeint ist, findet sich im Sängerwettstreit im elften Buch der Metamorphosen (met. XI 146-193): Pan tritt dort mit der Syrinx²⁶⁶ in der Hand auf, während Apollo neben dem Saitenspiel und dem Plektrum den Lorbeer auf dem Haupt trägt (met. XI 165: *ille caput flavum lauro Parnaside vinctus*).

Apollinis wurde, sondern nur durch die Flucht vor den erotischen Nachstellungen Apollos und die Rettung davor in höchster Not.“ Ebenso MILLER (2009), 348.

²⁶⁴ Ob die Metamorphose als Sieg Daphnes bzw. als Erfüllung ihres geäußerten Wunsches gelesen werden kann, ist fraglich. Zwar behält sie ihre Jungfräulichkeit, doch im Gegenzug dafür wird sie ihrer Freiheit beraubt und tritt in Abhängigkeit von Apollo, da sie von nun an als sein Baum gilt. Die Unschlüssigkeit der Flussgötter, ob die Metamorphose der Peneustochter nun Anlass zu Trauer oder Freude gibt (met. I 578), unterstreicht diese Zweifel.

²⁶⁵ Man denke an den Lorbeerkranz an Augustus' Torpfosten bzw. die Parallelisierung des Siegs Apollos über Python mit dem Sieg Augustus' über Kleopatra, vgl. URBAN (2005), 20.

²⁶⁶ Syrinx wird von Pan im ersten Metamorphosenbuch (met. I 689-747) genauso verfolgt wie Daphne von Apollo; Syrinx rettet ebenso nur die Metamorphose vor der Vergewaltigung, und Pan kann nur noch aus dem verwandelten Rohr sein Musikinstrument herstellen.

6 Versionen des Coronis-Mythos

Die älteste uns überlieferte Version des Coronis-Mythos findet man in den Fragmenten Hesiods²⁶⁷, jedoch ist es schwierig, aus den zwei dafür relevanten Fragmenten (Hes. fr. 122 und 123), welche gemeinsam lediglich sieben Verse beinhalten, den genaueren Inhalt der Sage herauszulesen. In Hes. fr. 122 ist bloß die Herkunft der Coronis beschrieben, wobei ihr Name nicht explizit genannt wird. Fr. 123 gibt schon etwas mehr Aufschluss über den Mythos: In diesen vier Zeilen ist von einem Raben (κόραξ) die Rede, welcher von einem heiligen Fest kommend dem Apollo erzählt, dass Ischys, ein thessalischer Lapithe und Sohn des Elatus, sich mit Coronis, der Tochter des Phlegyas, vermählte.²⁶⁸ Es ist möglich, dass die wichtigeren Elemente des Hymnus, wie die Liebe Apollos zu Coronis, die Nachricht ihrer Untreue, die Tötung der Geliebten und die Rettung des Asclepius ebenfalls schon bei Hesiod bekannt waren und erwähnt wurden, jedoch ist uns nichts davon erhalten.²⁶⁹

Erst bei Pindar in der dritten Pythischen Ode²⁷⁰ ist uns eine ausführlichere Beschreibung des Mythos überliefert: Coronis ist mit Apollo liiert und mit seinem Kind schwanger (Pind. P. 3, 14-15), als sie ohne Wissen des Gottes einer Hochzeit mit dem arkadischen Jüngling Ischys, Sohn des Elatus, zustimmt und das Bett mit ihm teilt (25-26, 31-32). Daraufhin sendet Apollo seine Schwester Artemis, welche die gesamte Nachbarschaft tötet (32-37) – die Tötung der Coronis wird zwar nicht explizit ausgesprochen, ist aber implizit mitgemeint, da Coronis in der nächsten Szene auf dem Scheiterhaufen liegt (38-39). Apollo erträgt es bei diesem Anblick nicht, dass auch sein Kind sterben solle, entreißt es dem Leib der toten Mutter und gibt es dem magnesischen Kentaur Chiron, um es in der Kunst, Menschen zu heilen und Krankheiten zu besiegen, zu unterweisen (43-46).

Zu beachten sind dabei die Unterschiede in der Motivsetzung bei Pindar und Ovid: Der offensichtlichste ist wohl, dass nach Pindar Artemis, die Schwester Apollos, die untreue Geliebte Coronis tötet (vgl. Pind. P. 3, 9-10 und 31-36) und nicht, wie bei Ovid, Apollo selbst in einem Anfall von Zorn (vgl. met. II 600-612). Der Zorn als Motiv ist aber

²⁶⁷ Vgl. BÖMER (1969), 373; ANDERSON (1996), 298; HAUPT/ALBRECHT (1966), 120.

²⁶⁸ Der Text der beiden Fragmente wurde dem umfangreichen Textkorpus in EDELSTEIN (1998), 20-1, entnommen, welcher alle für den Asclepius-Mythos relevanten antiken Texte gesammelt enthält.

²⁶⁹ Vgl. BÖMER (1969), 373, welcher u.a. auf mögliche Spekulationen über den bei Hesiod erzählten Sagenmythos im Vergleich zu den restlichen überlieferten eingeht.

²⁷⁰ Für den Text vgl. EDELSTEIN (1998), 1-2; HÖLDERLIN (1988), 168-85. Alle nachfolgenden Zitate aus Pindars dritter Pythischer Ode sind aus EDELSTEIN (1998), 1-2, entnommen.

bereits bei Pindar präsent, da sowohl Apollo (Pind. P. 3, 11: χόλος) als auch Artemis (Pind. P. 3, 32: μένει) als zornig (aufgrund des Treuebruchs der Coronis) bezeichnet werden, jedoch nicht so exzessiv, wie dies bei Ovid der Fall ist (vgl. met. II 600-605 und 613-616, wobei in der zweiten Stellenangabe Apollo maßlos im Hass, einer Folgeerscheinung seines Zornes, ist). Von der Reue Apollos über die Tötung ist bei Pindar nichts zu lesen; die einzige Gefühlsregung, die in diese Richtung gedeutet werden kann, ist, dass Apollo es nicht mehr erträgt (Pind. P. 3, 40-41: οὐκέτι τλάσομαι), sein eigenes Geschlecht, also seinen Sohn, verderben zu sehen – von der Reue bezüglich der Tötung der Coronis ist nichts erwähnt. Schließlich fehlt ein Element, welches bei Ovid den Rahmen zur Coronis-Erzählung bildet und bereits in den Fragmenten Hesiods Erwähnung findet, in Pindars Ode gänzlich: der Rabe als Überbringer der Nachricht. Bei Pindar hat es der Gott der Weissagekunst nicht nötig, durch einen Informanten über die Untreue seiner Geliebten zu erfahren, sondern ihm wird diese Nachricht aufgrund seiner göttlichen Fähigkeiten zuteil (Pind. P. 3, 27: οὐδ' ἔλαθε σκοπόν bzw. 29: πάντα ἴσαντι νόω).²⁷¹

Eine wichtige Quelle für diesen Erzählkomplex Ovids ist überdies die *Hekale* des Kallimachos, woraus er einige Motive übernimmt und womit teils wörtliche Übereinstimmungen existieren.²⁷² Da die *Hekale* nur fragmentarisch überliefert ist, ist eine umfassende Darstellung der Übernahmen aus dem kallimacheischen Werk bzw. der Änderungen nicht möglich, jedoch lassen sich bereits aus den uns verfügbaren Fragmenten einige erkennen: So dürfte Ovid das Motiv des Raben, dessen ursprünglich weißes Gefieder aufgrund des Botendienstes in ein schwarzes verwandelt wird, von Kallimachos übernommen haben (Kall. frg. 260, 56 Pf.); ebenso fußt die Erichthonius-Erzählung, welche bei Ovid von der Krähe geschildert wird, auf einer Stelle aus dem Werk des Kallimachos (Kall. frg. 260, 27-36. Pf.).²⁷³

Weitere Versionen des Mythos finden wir u.a. bei Apollodor in seiner *Bibliotheca* und bei Hygin: Apollodor (Apollod. bibl. 3, 10, 3, 5 - 4, 1)²⁷⁴ gibt zwei Mythenstränge an, wonach entweder Arsinoë oder Coronis die Mutter von Asclepius war, und schildert den Coronis-Mythos genauer: Nach seiner Version liebt Apollo Coronis, Tochter des Phlegyas, welche gemäß dem Befehl ihres Vaters Ischys heiratet. Apollo verwandelt daraufhin den Raben, der ihm die Nachricht überbringt, in einen schwarzen Vogel und tötet Coronis. Das

²⁷¹ Vgl. dazu BÖMER (1969), 371.

²⁷² Vgl. BÖMER (1969), 371; HAUPT/ALBRECHT (1966), 120; OTIS (1966), 359.

²⁷³ Vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 121.

²⁷⁴ Vgl. dazu den Text in EDELSTEIN (1998), 7-9.

ungeborene Kind entreißt er der auf dem Scheiterhaufen liegenden Coronis und übergibt es dem Kentauren Chiron zur Erziehung.

Nach Hygin (Hyg. fab. 202)²⁷⁵ ist Coronis, die Tochter des Phlegyas, von Apollo schwanger, welcher ihr daraufhin einen Raben als Wächter zur Seite stellt. Ischys, Sohn des Elatus, hat aber eine Liebesbeziehung mit Coronis, wofür er von Jupiter mit einem Blitz getötet wird. Apollo erschießt daraufhin die schwangere Coronis und entnimmt aus ihrem Bauch seinen Sohn Asclepius; der Rabe wird von ihm schließlich in einen schwarzen Vogel verwandelt.

Relevant für die Darstellung des Mythos bei Ovid sind dabei vor allem die Vorlagen, welche ihm als Quellen dienten, also (unseres heutigen Wissens- und Überlieferungsstandes nach) hauptsächlich die Schilderungen bei Pindar und Kallimachos. Aus diesen Quellen kann man ursprüngliche Versionen des Mythos herauslesen und dabei auf Motive schließen, welche Ovid neu hinzufügt und somit bewusst zur Charakterisierung Apollos in den Metamorphosen verwendet. In der Interpretation zu den einzelnen Stellen wird näher auf die Änderungen der Quellen bzw. die Hinzunahme von Motiven in der Darstellung Apollos durch Ovid eingegangen; hier nur ein kurzer Überblick: Das Motiv des Raben als Überbringer der Nachricht dürfte schon in älteren Sagenversionen vorhanden gewesen sein (vgl. die Fragmente Hesiods), lediglich Pindar lässt den Gott den Treuebruch selbst erkennen. Die Reaktion Apollos auf die Nachricht (das Entgleiten des Lorbeers etc.) ist in keiner Quelle belegt und dürfte somit Erfindung Ovids sein. Der Zorn Apollos und die Tötung der Coronis beruhen auf antiken Quellen, jedoch ist die Maßlosigkeit seiner Gefühle (zuerst im Zorn, dann im Hass und schließlich in der Reue) eine Erweiterung Ovids, wobei vor allem die Gefühle des (Selbst-)Hasses und der Reue von Ovid stilisiert werden und durch diese Motive dem Leser eine bewusste, vom Dichter intendierte Darstellung des Gottes Apollo vermittelt wird.

²⁷⁵ Vgl. dazu den Text in EDELSTEIN (1998), 31.

7 Gliederung und Inhalt der Stelle met. II 531-632

7.1 Grobgliederung

Die Verseinteilung der Coronis-Episode in der Grobgliederung und der darin verwobenen Erzählungen des *corvus*, der *cornix* und der Nyctimene sind vornehmlich der Strukturierung der Gesamtausgabe²⁷⁶ der Metamorphosen Ovids und den Aufzeichnungen von RATKOWITSCH zu einer gerade im Entstehen begriffenen, noch nicht veröffentlichten Monographie²⁷⁷ entnommen, da in der Sekundärliteratur für diese Textstelle keine explizitere Strukturierung geboten wird. Der gesamte Erzählkomplex umfasst zwei ineinander verschränkte Geschichten, welche sich wiederum in jeweils zwei durch das *ira*-Motiv gesteigerte Hälften gliedern lassen, wobei die Gestalt des Raben den Rahmen der beiden Erzählungen bildet. Zu Beginn wird nach einer Überleitung von der Geschichte um Jupiter und Callisto die Geschichte des Raben, der dem Gott Apollo die Untreue von dessen Geliebten Coronis berichtet, mit den wichtigsten Protagonisten kurz eingeführt, bevor sie durch den Erzählkomplex der Krähe, welche den Raben durch ihr eigenes Beispiel warnen möchte, unterbrochen wird: Die Geschichte der Krähe variiert insofern bezüglich der Erzählung über den Raben, als die chronologisch spätere, zweite Hälfte über die Bestrafung zuerst erzählt und erst anschließend auf die Vorgeschichte eingegangen wird. Nach diesem Einschub folgt die zweite, ausführlichere Hälfte der Apollo-Coronis-Erzählung, welche sich durch das *ira*-Motiv zuspitzt und im Tod der Geliebten und der anschließenden Verwandlung des Raben kulminiert:

Verse	Inhalt
531-547a (16,5)	Kompositionsfrage zur vorhergehenden Callisto-Geschichte: Die Pfaue der Juno bilden die Überleitung zur Verwandlung des Raben aufgrund der <i>lingua</i> ; Protagonisten und Vorgeschichte der Coronis-Erzählung werden kürzestmöglich eingeführt und geschildert.
547b-565 (18,5)	Die Krähe möchte den Raben durch ihr eigenes Schicksal vor dem undankbaren Botendienst warnen: Sie erzählt die Geschichte des Erichthonius und des Vertrauensmissbrauchs der Aglauros gegenüber Minerva, welche in eine Bestrafung der Krähe als Botin mündet.

²⁷⁶ Vgl. ALBRECHT (1997), 98-104.

²⁷⁷ Vgl. RATKOWITSCH (2012a), 20; RATKOWITSCH (2012b), 323-4.

566-595 (30)	Die Vorgeschichte der Krähe wird geschildert: Einst war sie eine angesehene Königstochter, bevor sie vom Meergott Neptun verfolgt, in ihrer Not von Minerva in eine Krähe verwandelt und so eine Gefährtin der Göttin wurde. Es folgt eine kurze Erwähnung der Geschichte Nyctimenes, welche mit ihrem Vater Blutschande trieb und in eine Nachteule verwandelt wurde.
596-632 (37)	Der Rabe hört nicht auf den Rat der Krähe und berichtet Apollo von der Untreue der Geliebten: Dieser tötet Coronis in seiner Rage, bereut daraufhin seine Tat und versucht vergeblich, Coronis vor dem Tod zu retten. Den gemeinsamen, ungeborenen Sohn entreißt er aus dem Mutterleib und übergibt ihn Chiron zur Erziehung – als Bestrafung für die Nachricht färbt Apollo das ursprünglich weiße Gefieder des Raben schwarz.

7.2 Detailgliederung

Die beiden Hälften der ineinander verschränkten Geschichten können in einer detaillierteren Strukturierung wie folgt dargestellt werden, wobei der zweite Teil der Coronis-Erzählung im Vergleich zu den Ausführungen der Krähe über ihre eigene Vergangenheit eine deutlich strukturiertere und ebenmäßigere Gliederung aufweist:

Versgruppe	Verse	Inhalt
531-547a (16,5)	531-541 (11)	Die vor den Wagen gespannten Pfauen der Juno, welche den Äther durchquert, bilden die Assoziation zur nächsten Geschichte: So wie die Pfauen erst vor kurzem bunt geworden sind, so hatte der Rabe früher ein weißes Gefieder – seine <i>lingua</i> war der Auslöser für die Verwandlung.
	542-547a (5,5)	Einführung in die Apollo-Coronis-Erzählung: Der Rabe beobachtete eine Affäre der Coronis und will die ansonsten unbemerkte Schuld dem Herren melden.
547b-565 (18,5)	547b-551 (4,5)	Die Krähe durchkreuzt den Weg des Raben und warnt ihn vor dem Überbringen der Nachricht.
	552-561 (10)	Die Geschichte des Erichthonius wird als Warnung erzählt: Minerva übergab das ohne Mutter gezeugte Kind den drei Töchtern des Kekrops in einem Korb, wobei Aglauros die Weisung Minervas nicht einhielt und hineinblickte.
	562-565 (4)	Die Krähe beobachtete das Geschehen, berichtete Minerva davon und wird dafür aus ihrem Gefolge verstoßen.

566-595 (30)	566-577 (3+9)	Die Krähe erzählt ihre Vorgeschichte: Sie war einst eine Prinzessin, doch Neptun sah sie bei einem Strandspaziergang und stellte ihr nach.
	578-588 (2+9)	Die Prinzessin rief um Hilfe: Minerva erbarmte sich ihrer und verwandelte sie in eine Krähe, weswegen sie seitdem zum Gefolge Minervas gehört.
	589-595 (7)	Nach der Verstoßung der Krähe übernahm Nyctimene ihren Platz, obwohl diese wegen Inzests in eine Nachteule verwandelt worden war.

596-632 (37)	596-599 (4)	Der Rabe hört nicht auf die Warnungen der Krähe und berichtet Apollo das Gesehene.
	600-605 (6)	Dieser ist entsetzt über das Gehörte, greift zum Bogen und durchbohrt Coronis mit einem Pfeil.
	606-611 (6)	Coronis bedauert im Sterben liegend den Tod des noch ungeborenen Kindes.
	612-618 (7)	Der Orakelgott bereut daraufhin seine Tat und wird von maßlosem Hass erfüllt.
	619-625 (7)	Apollo muss den Tod Coronis' eingestehen; ein Tiervergleich soll den Schmerz des Gottes ausdrücken.
	626-632 (7)	Er entreißt das Kind dem toten Mutterleib und übergibt es Chiron zur Erziehung; das Gefieder des Raben wird als Bestrafung für den Botendienst schwarz gefärbt.

7.3 Inhalt der Verse II 531-632

Die rund 100 Verse, aus welchen der Erzählkomplex rund um die Liebschaft Apollos zu Coronis besteht, ist im Gegensatz zur Daphne-Episode ein Konglomerat mehrerer Erzählungen, welche im Zuge dieser Liebesgeschichte geschildert werden. Den Rahmen dabei bildet die Geschichte des Raben, der dem Gott Apollo die Affäre seiner Geliebten Coronis berichtet. Das Eingreifen der Krähe verzögert diese Handlung: Sie berichtet von ihrer Vergangenheit, wie sie erst ins Gefolge Minervas kam, und warum sie aufgrund eines ähnlichen Botendienstes bestraft und aus ihrer Dienerschaft ausgeschlossen wurde.

Nach diesem Einschub nimmt die eigentliche Apollo-Coronis-Geschichte ihren Lauf: Der Rabe berichtet dem Gott das Gesehene, der daraufhin Coronis tötet und die Tat bereut. Die letzte Geschichte, die in diesem Erzählkomplex umrissen wird, ist diejenige des gemeinsamen Sohnes Asclepius, den Apollo aus dem Mutterleib herausreißt und Chiron zur Erziehung übergibt (die Erzählung rund um Asclepius wird im 15. Metamorphosenbuch vollendet). Am Ende der Geschichte steht wiederum der Rabe, der für seinen Botendienst bestraft wird.

7.3.1 Die Verse II 531-547a

Im ersten Abschnitt dieses Erzählgefüges wird in einer Art Kompositionsfuge von der Callisto- zur Coronis-Erzählung übergeleitet und diese kurz anhand der wichtigsten Protagonisten eingeführt. In den ersten beiden Versen wird Juno nach der Verwandlung Callistos auf einem Pfauenwagen fahrend dargestellt, der nun Assoziationen weckt, die zur Coronis-Geschichte überleiten: So wie die Pfauen erst kurz, nämlich nach der Ermordung des Argus, bunt geworden waren, so war auch der Rabe vor kurzem noch weiß – er glich vormals den Tauben, den Gänsen, welche das Kapitol retteten, oder gar den Schwänen. Doch seine geschwätzige Zunge, die *lingua*, wurde ihm zum Verhängnis, sodass sein weißes Gefieder schwarz wurde. Es folgt ein abrupter Szenenwechsel: Einst war Coronis das schönste Mädchen in ganz Larissa und sie gefiel dem Gott Apollo. Der Rabe ertappte das Mädchen jedoch bei einer Affäre und war gerade auf dem Weg zu seinem Herrn Apollo, um ihm das Gesehene zu berichten, als die Krähe seinen Weg kreuzte.

7.3.2 Die Verse II 547b-565

Als die Krähe den Grund der Reise des Raben hört, will sie ihn durch ihr Beispiel warnen, da auch ihr die eigene Gewissenhaftigkeit zum Verhängnis wurde: Die Krähe beobachtete einst, wie die Kekrops-Tochter Aglauros in das ihr und ihrer Schwestern anvertraute Körbchen blickte, das Minerva ihnen mit dem Auftrag, keinen Blick hineinwerfen zu dürfen, übergab, und den Erichthonius, ein ohne Mutter gezeugtes Kind, gemeinsam mit einer Schlange sah. Die Krähe berichtete das Gesehene ihrer Herrin Minerva und wird als „Dank“ für die Überbringung der Nachricht aus dem Gefolge Minervas verstoßen und durch die Nachteule ersetzt. Ihre Geschichte solle den Vögeln als Warnung dienen, um sich nicht durch Geplauder Gefahren einzuhandeln.

7.3.3 Die Verse II 566-595

Die zweite Hälfte der Geschichte der Krähe beschäftigt sich mit ihrer Vergangenheit und greift weiter zurück als die Erzählung um den verhängnisvollen Botendienst. Einst war sie Tochter des Königs Coroneus in Phocis und wurde von reichen Freiern umworben, doch ihre Schönheit wurde ihr zum Verhängnis, denn während eines Strandspazierganges erblickte sie der Meergott Neptun, der sich in sie verliebte. Nach

vergeblichen Bitt- und Schmeichelworten verfolgte der Meergott die Prinzessin und wollte sie mit Gewalt erobern. Als die Coroneus-Tochter nicht mehr weiter fliehen konnte, rief sie Menschen und Götter an, doch niemand hörte sie, worauf sich schließlich Minerva ihrer erbarmte und sie mit einer Verwandlung in einen Vogel rettete. Aufgrund dieser Hilfeleistung wurde sie eine Gefährtin der Minerva, doch nach ihrem verhängnisvollen Botendienst durch die Nachtule ersetzt. Auch deren Geschichte erwähnt die Krähe kurz: Nyctimene habe das Ehebett ihres Vaters geschändet, und wurde daraufhin in einen Nachtvogel verwandelt, der das Tageslicht meidet und die Schande im Dunkeln zu verbergen sucht.

7.3.4 Die Verse II 596-632

Der Rabe lässt sich von den Worten der Krähe nicht abhalten, bezeichnet sie als nichtige Vorzeichen und erzählt dem Gott Apollo, wie er seine Geliebte Coronis in den Armen eines anderen Mannes sah. Damit leitet er diejenige Sequenz ein, welche in der Apollo-Coronis-Geschichte als einzige ausführlicher von Ovid geschildert wird: Der Lorbeer fällt Apollo vom Haupt, als er diese Worte hört, er verliert zugleich die Fassung, sein Plektrum und die Gesichtsfarbe. Im Zorn greift er zum Bogen und durchbohrt Coronis' Brust mit einem Pfeil. Diese geht getroffen zu Boden und gesteht, dass Apollo sie bestrafen hätte können, aber erst nachdem sie Mutter geworden wäre – so sterben zwei Menschen gleichzeitig. Apollo bereut daraufhin seine Bestrafung und wird von Hass erfüllt: Hass auf sich selbst, auf den Raben, auf seine Waffen, welche den Tod brachten.

Vergeblich versucht er, die Tote durch seine Heilkunst wiederzubeleben. Als er erkennt, dass ihr Tod unumkehrbar ist, seufzt er und wird mit einer Kuh verglichen, welche mitansehen muss, wie vor ihren Augen die Schläfe des noch saugenden Kalbes zerschmettert wird. Schließlich akzeptiert er den Tod, erweist Coronis die letzten Ehren und begießt sie mit Balsam – doch den Tod seines eigenen Kindes kann er nicht ertragen, weswegen er den gemeinsamen Sohn aus dem Leib der Mutter rettet und ihn in die Höhle des Chiron zur Erziehung bringt. Den Raben, der sich für seinen Botendienst eine Belohnung erwartet, verwandelt er als Bestrafung in einen schwarzen Vogel.

8 Intratextuelle Interpretation

Die Coronis-Erzählung weist im Vergleich zu der parademäßig gestalteten Liebesgeschichte mit Daphne sowohl inhaltlich als auch strukturell gravierende Unterschiede auf. Während die Daphne-Geschichte eine klar abgegrenzte Gliederung besitzt, einem durchgängigen und mit einer deutlich sichtbaren Klimax versehenen Erzählaufbau folgt und Anfangs- wie Endpunkt der Geschichte eindeutig festgelegt sind, verfügt die Coronis-Geschichte über eine gänzlich andere Struktur: Sie wird nicht durchgängig geschildert, sondern ist in einen Erzählkomplex eingebaut, in welchem mehrere Verwandlungsgeschichten gleichzeitig beschrieben werden. Die bereits in der Gliederung ersichtliche Zweiteilung der Geschichte erfolgt durch die eingebettete Erzählung der Krähe, doch diese Trennung ist keine Aufteilung in zwei gleichmäßige Hälften: Der erste Teil beschreibt die Vorgeschichte zum Liebesverhältnis zwischen Apollo und Coronis, wobei sich Ovid so lapidar wie möglich ausdrückt und streng genommen in dreieinhalb Zeilen (met. II 542-545a) die bisherige Beziehung zwischen diesen beiden beschreibt. Im zweiten Teil richtet Ovid den Fokus auf den Zorn und die Reue des Gottes Apollo, während Coronis in der Erzählung sehr blass bleibt und lediglich ihre *ultima verba* auf zwei Zeilen (II 608-609) geschildert werden, wobei auch diese bloß als Anlass für Apollos Reue dienen.

Inhaltlich unterscheidet sich die Coronis-Erzählung maßgeblich von den bisher geschilderten Geschichten, welche sich nach der Kosmogonie mit Ausnahme der Phaeton-Erzählung alle um die Liebe von Göttern zu sterblichen Jungfrauen drehen (Daphne, Io, Syrinx, Callisto). Die Apollo-Coronis-Geschichte kommt dabei erstmals ohne die Antithese „begehrender Gott – sich verweigernde Jungfrau“ aus, dafür wird das Motiv der ehelichen Eifersucht, welches durch die Göttin Juno eingeführt wurde, auf den Gott Apollo bezogen und in den Fokus der Coronis-Geschichte gerückt (v.a. im zweiten Abschnitt der Coronis-Erzählung, met. II 596-632).²⁷⁸ Der gesamte Erzählkomplex beschäftigt sich weniger mit Liebe als die vorherigen Geschichten, sondern hat eher „tattle-tales“²⁷⁹ (darunter fallen die Einbettung der Coronis-Erzählung in die Geschichte des Raben und die Schilderungen der Krähe) und die dadurch verursachten Reaktionen der Götter, welche in erster Linie Eifersucht, Reue und Bestrafung sind, zum Thema.

²⁷⁸ Vgl. SCHMIDT (1991), 105. Für auffallende Gemeinsamkeiten zwischen der Coronis-Erzählung und der zu Beginn des zweiten Metamorphosenbuchs geschilderten Phaeton-Geschichte vgl. AHL (1985), 196-7.

²⁷⁹ Vgl. OTIS (1966), 87.

Strukturell weist die Coronis-Erzählung demnach eine gänzlich andere Form als die Geschichte von Daphne auf, ein grundsätzlicher narrativer Aufbau bzw. eine Spannungsentwicklung und die Hinarbeitung auf den Höhepunkt der Geschichte fehlen großteils. Die Vorgeschichte wird so knapp wie möglich umrissen, um für den Leser die Rahmenbedingungen der Erzählungen abzustecken, der Fokus der Schilderung liegt auf der Reaktion Apollos und deren Folgen. Diese nicht ganz so eindeutige und durchkomponierte Struktur ist bereits in der Gliederung ersichtlich und macht eine genaue Abgrenzung der einzelnen Erzählabschnitte bzw. Geschichten nicht ganz einfach.

Im Themenbereich der Vereinnahmung der Kunst durch Herrscherpersönlichkeiten weist die Episode um Coronis nach RATKOWITSCH²⁸⁰ einige diesbezügliche Parallelen auf, wenngleich diese nicht mehr so deutlich präsent sind wie in der Daphne-Erzählung: Die Krähe und der Rabe stehen zuerst in den Diensten von Göttern, die in Bereich der Kunst gehören (Apollo und Minerva), verlieren diese Ehrenposition jedoch anschließend, da sie ihre *lingua* nicht im Zaum halten können und den Göttern unangenehme Wahrheiten berichteten. Bei der Person der Coronis weisen ihre Heimat Thessalien, ihre explizit genannte Schönheit und das Wortspiel um *corona*, was den Dichter- bzw. Siegeskranz des Triumphators bezeichnen kann, auf den Bereich der Kunst hin. Weiters zieht Ovid eine offensichtliche Parallele zur Daphne-Geschichte, da der Lorbeerkranz *expressis verbis* genannt wird (met. II 600), und führt das Thema der *ars* insofern ein, indem das gemeinsame Kind von Apollo und Coronis, Asclepius, die Heilkunst beherrscht und gegen Ende der Metamorphosen als wahrer *salutifer* (im Gegensatz zu Apollo) auftreten wird.

Im Vergleich zu den drei anderen, chiastisch angeordneten Liebesgeschichten Apollos zu Daphne, Hyacinthus und Sibylle ist insofern eine Parallele zur Hyacinthus-Erzählung gegeben, als dass diese beiden Geschichten im Tod der Protagonisten enden, während die Episoden um Daphne und Sibylle mit der doch vereinnahmenden, aber nicht so radikalen Metamorphose, wobei das Wesen in veränderter Gestalt fortlebt, schließen. Dabei fügen sich diese Liebesgeschichten in eine Reihe von Charakteren, welche in einer Entwicklungslinie gegen die Mitte des Werkes in eine immer stärkere Abhängigkeit eines Typus für den Herrscher geraten (bei Coronis und Hyacinthus endet diese Abhängigkeit mit dem Tod), wobei dies auch freiwillig geschehen kann (Coronis und Hyacinthus gehen von sich aus eine Liebesbeziehung mit Apollo ein). Folge solcher Vereinnahmungen ist oft der teilweise oder gänzliche Verlust der menschlichen Stimme, der freien

²⁸⁰ Vgl. RATKOWITSCH (2012a), 20; RATKOWITSCH (2012b), 323-4.

Artikulationsfähigkeit, wobei diese Entwicklung ab der Werkmitte bis zum Ende hin in eine partielle Loslösung von den Herrschergestalten (vgl. dazu die Liebesgeschichte von Sibylle, die das Liebeswerben des Gottes Apollo erfolgreich abwehrt).²⁸¹

8.1 Überleitung und Einführung der Coronis-Episode – Die Verse II 531-547

Der Beginn der Coronis-Erzählung ist sehr eng mit dem Ende der Callisto-Geschichte verflochten, weswegen die ersten elf Zeilen als eine Kompositionsfuge zwischen diesen beiden Erzählungen zu betrachten sind.²⁸² Der Übergang von der Verwandlung Callistos zu derjenigen des Raben, welcher die Coronis-Erzählung umrahmt, wird dabei als „sowohl sachlich als auch sprachlich etwas gewaltsam durchgeführt“²⁸³ beschrieben, da der Wagen der Juno mit den vorgespannten Pfauen die Assoziation mit der Verwandlung des Raben bilden: So wie die Pfauen erst vor kurzem, nämlich seit der Ermordung des Argus²⁸⁴, bunt geworden sind, so wurde das Gefieder des Raben auch kürzlich erst schwarz – der Übergang wirkt aufgrund der nicht unbedingt naheliegenden Assoziation etwas gekünstelt und aufgesetzt.²⁸⁵ Das entscheidende Detail in der Beschreibung des Pfauengespanns der Juno setzt Ovid an das Ende des Verses II 532, nämlich die Bezeichnung *pictis*, welches mit dem Wort *pavonibus* übereingestimmt ist und als Verdeutlichung der Relevanz für die Assoziation des Dichters und daher für die Überleitung zur nächsten Geschichte im folgenden Vers wieder aufgenommen wird (met. II 531-533: *habili Saturnia curru / ingrediutr liquidum pavonibus aethera pictis, / tam*

²⁸¹ Vgl. RATKOWITSCH (2012a), 20; RATKOWITSCH (2012b), 323-4.

²⁸² Die beiden Geschichten sind durch diese Kompositionsfuge so eng miteinander verflochten, dass die Versangabe des Beginns der Coronis-Geschichte variiert: Während die meisten Ausgaben und Kommentare die Coronis-Geschichte mit Vers 531 beginnen lassen, setzt bei ALBRECHT (1997), 98, der Anfang der Erzählung erst mit Vers 533 ein (wobei er damit mitten im Satz eine neue Geschichte beginnen lässt – in der Gliederung wurde deswegen der Beginn mit Vers 531 beibehalten). LUDWIG nimmt dagegen den Beginn erst mit Vers II 534 an, vgl. LUDWIG (1965), 22.

²⁸³ BÖMER (1969), 370. TISSOL (1997), 158, spricht von „(as so often) tenuous“.

²⁸⁴ Dass die Göttin Juno mit den Augen des Argus das Gefieder der Pfauen schmückt, wird bereits im Zuge der Geschichte um Io und Jupiter in met. I 722-723 geschildert (*excipit hos volucrisque suae Saturnia pennis / conlocat et gemmis caudam stellantibus inplet*).

²⁸⁵ ANDERSON (1996), 298, konstatiert: „The correlation, because not quite exact in either structure or terminology, exposes the factitious nature of the comparison and Ovid’s too clever transition, no doubt as he wanted.“ GALINSKY (1975), 94, sieht dagegen in solchen Rückverweisen Hinweise für den Leser, dass die Erzählfolge der Metamorphosen einer geplanten Anordnung folgt: „It is patently artificial transition of the „stepping stone“ kind, but the allusion to the story, which he had told earlier, of the killing of Argus [...], has the effect of suggesting to the reader that there is some planned design“.

nuper pictis caeso pavonibus Argo).²⁸⁶ Die mit den Bezugswörtern *pictis* (II 533) und *versus* (II 535) hergestellte Parallele zwischen den beiden Vögeln ist nicht ganz ausgeglichen und befriedigend, weswegen Ovid durch das zweimal wiederholte *nuper* (II 533, II 534) diesen etwas schiefen Vergleich durch eine angedeutete zeitliche Korrelation verstärkt.²⁸⁷

Die ersten beiden Zeilen, in welchen der Rabe dem Leser präsentiert wird, beinhalten im Kern bereits die wichtigsten Details zu dessen Geschichte und nehmen den Verlauf bzw. das Ende der Erzählung vorweg: Die Verwandlung des Raben in einen schwarzen Vogel, das eigentliche Ende der Coronis-Erzählung, wird bereits am Anfang geschildert und aufgrund der Assoziationen mit der Verwandlung der Pfauen zum Ausgangspunkt der Erzählung (met. II 534-535: *quam tu nuper eras, cum candidus ante fuisses, / corve loquax, subito nigrantes versus in alas*). Neben der Verwandlung wird ebenso der Grund dafür bereits in der Einleitung erwähnt, da der Rabe als *loquax* (II 535) bezeichnet wird²⁸⁸: Der verhängnisvolle Wesenszug des Raben wird seine Geschwätzigkeit sein, wobei auf die Ausarbeitung dieses Charakterzuges im weiteren Verlauf der Erzählung zu achten ist, da der Rabe nicht aufgrund der negativ konnotierten Geschwätzigkeit (diese wird hauptsächlich durch die Krähe repräsentiert), sondern im Prinzip aufgrund eines Botendienstes bestraft wird – in der gesamten Episode spricht der Rabe eineinhalb Verse, welche darüber hinaus in offensichtlichem Kontrast zu den 46 gesprochenen Versen der Krähe stehen.

Auffallend bei der Nennung des Raben ist die „undue familiarity“²⁸⁹, mit welcher Ovid den neuen Charakter einführt: Die Apostrophe *corve loquax* (met. II 535) fällt durch das Personalpronomen *tu* (II 534) und die zweimalige Verwendung von Verben in der zweiten Person (*eras* und *fuisses*, II 534) besonders nachdrücklich aus und ist durch die Stellung vor der Trithemimeres markiert. Solche direkten Anreden des Erzählers an

²⁸⁶ Eine ähnliche Wiederaufnahme eines Elements, womit zwei Geschichten miteinander verbunden werden, findet sich zu Beginn der Daphne-Geschichte, wo das Verbindungselement zwischen der Python-Erzählung und der Einführung Daphnes der Gott Apollo ist und durch die zweimalige Nennung unterstrichen wird (met. I 451-452: *tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus. / Primus amor Phoebi Daphne Peneia quem non*).

²⁸⁷ Vgl. TISSOL (1997), 158.

²⁸⁸ Vgl. URBAN (2005), 21. Siehe für die Parallele dieser Stelle in der *Hekale* Kallimachos' Kall. frg. 74, 15-20 Pf. Die Bezeichnung von Vögeln mit dem Epitheton *loquax* ist gängig, vgl. Ov. Fast. 2, 89; Ov. am. 2, 6, 37; vgl. BARCHIESI (2005), 282; MOORE-BLUNT (1977), 115.

²⁸⁹ ANDERSON (1996), 298.

einzelne Personen sind in den Metamorphosen keineswegs unüblich²⁹⁰, doch die demonstrative Hervorhebung des Raben an dieser Stelle – vor allem im Vergleich zu der nachfolgenden Apostrophe Apollos (*Delphice*, II 543) – ist etwas verwunderlich, vor allem da der Rabe hauptsächlich als Verbindungselement der einzelnen Geschichten fungiert, in der weiteren Erzählung lediglich eine untergeordnete Rolle spielt und weder eine profunde Charakterisierung noch eine Schlüsselposition in einem längeren narrativen Kontext erhält.²⁹¹

Im darauf folgenden *nam*-Satz wird die ehemalige weiße Farbe des Raben betont und mit Vögeln gleichgesetzt, welche für ihre weiße Gefiederfarbe bekannt sind, wobei vor allem die Gänse durch einen erzählerischen Anachronismus hervorgehoben werden. Sehr emphatisch beschreibt der Erzähler die vormalige Farbe des Raben durch Doppelung zweier Farbadjektiva (met. II 536-537: *niveis argentea pennis / ales*), wobei die Beschreibung *argentea* bereits auf die als Vergleichselement fungierenden Gänse anspielt²⁹². Während der Vergleich mit den Tauben (II 537: *totas sine labe columbas*) und dem Schwan (II 539: *amanti flumina cygno*) bloß auf eine äußere Parallele verweist²⁹³, geht Ovid bei den Gänsen etwas weiter und baut neben einer Anspielung auf die römische Geschichte bereits das Motiv der *vox* bzw. *lingua* ein: Die Bezeichnung *servaturis vigili Capitolia voce / [...] anseribus* (II 538-539) spielt auf den Galliersturm im frühen vierten

²⁹⁰ Der Rabe ist der vierte Charakter bisher, dem eine solche Anrede *ex persona poetae* zukommt: Als erster Charakter wird Augustus vom Erzähler direkt angesprochen (met. I 204-205: *nec tibi grata minus pietas, Auguste, tuorum / quam fuit illa Iovi*), danach wird im Vorspiel zur Daphne-Erzählung die Python-Schlange ausführlich angesprochen (met. I 438-440: *illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python, / tum genuit, populisque novis, incognite serpens, / terror eras: tantum spatii de monte tendebas*). Die dritte Apostrophe gilt im Zuge der Phaeton-Erzählung Bootes (met. II 176: *te quoque turbatum memorant fugisse, Boote, / quamvis tardus eras*), bevor eben der Rabe etwas ausführlicher als Apollo eine direkte Hinwendung des Dichters erfährt. In der Daphne-Erzählung (met. I 488-9) spricht der Dichter Daphne zwar auch persönlich mit *te* an, jedoch ohne Nennung des Namens.

Schon aufgrund der direkten Anrede der Python Schlange ist die Feststellung von MOORE-BLUNT (1977), 115 („the first instance in epic of the apostrophe of an animal or bird“), falsch. Die direkte Apostrophe eines Vogels erinnert an Catull 1, 2 (*passer, deliciae meae puellae*).

²⁹¹ Falls auch der Rabe – neben anderen Charakteren in den Metamorphosen – tatsächlich auf die Person des Dichters Gallus anspielt, der wegen „Geschwätzigkeit“ und Hochmut bei Augustus in Ungnade fiel (vgl. dazu RATKOWITSCH (2012b), 318-9), dann wäre die Anrede verständlich, vgl. RATKOWITSCH (2012b), 323-34.

²⁹² Mit demselben Adjektiv werden die Gänse in Aen. VIII 655-656 beschrieben: *atque hic auratis volitans argenteus anser / porticibus Gallos in limine adesse canebat*, vgl. MOORE-BLUNT (1977), 115. BARCHIESI (2005), 281, verweist auf eine mögliche Bezugsstelle in der Hekale des Kallimachos (Kall. Hek. fr. 71, 15 sg. HOLLIS), in welcher die Farbe des Schwans mit derjenigen der Milch und des Meerschaumes verglichen wird.

²⁹³ Die weiße Farbe der Tauben und Schwäne war wohlbekannt und teilweise auch sprichwörtlich. Vergleichsstellen für die Farbe der Tauben finden sich in den Metamorphosen an met. XIII 674 und met. XV 715; für die Schwäne vgl. Verg. ecl. 7, 38 und georg. 2, 199. Die Bezeichnung *sine labe* für die Tauben kann aber auch moralisch als „makellos“ gedeutet werden und daher als eine Vorausdeutung auf die Verwandlung des Raben, da die Farbänderung als Stigma eines moralischen Fehltrittes gelesen werden kann.

vorchristlichen Jahrhundert an, bei welchem das Geschnatter der Gänse die Eroberung des Kapitols verhindert haben soll.²⁹⁴ In Verbindung mit der Geschichte des Raben, welcher aufgrund seiner *vox* bzw. *lingua* verwandelt wird, kann der Zusatz *vigili [...] voce* als „rechtmäßiger“ Einsatz der Stimme bei einem Botendienst gedeutet werden und somit als subtiles Gegenbeispiel für den fatalen Bericht des Raben.

Das Ende der Kompositionsfuge zwischen der Callisto-Erzählung und dem Erzählkomplex rund um den Raben und die Coronis-Liebesgeschichte bildet ein Zweizeiler, welcher das Schicksal des Raben resümiert und die *lingua* als den Ursprung des Übels darstellt:

*lingua fuit damno: lingua faciente loquaci,
cui color albus erat, nunc est contrarius albo.* (met. II 540-541)

Solche resümierenden Verse, in welchen Ovid das Schicksal vorwegnimmt bzw. die Pointe auf einen (Halb-)Vers reduziert, treten in den Metamorphosen häufiger auf²⁹⁵, u.a. zu Beginn der nachfolgenden Geschichte der Krähe (met. II 552). Zuerst unterstreicht Ovid durch die zweimalige Verwendung des Wortes *lingua* mit verschiedenem Versakzent die verhängnisvolle Bedeutung dieses Schlüsselwortes in den nachfolgenden Geschichten, bevor er durch eine Teilung des Verses in der Mittelzäsur den Kontrast zwischen der Vergangenheit des Raben (*color albus*, II 541) und der Gegenwart (*contrarius albo*, II 541) betont. Im übertragenden Sinn haben die Begriffe *lingua* und *vox* für den Dichter eine existentielle Bedeutung und können daher als Ausdruck des dichterischen Schaffens eines Poeten stehen²⁹⁶ – die *lingua* als Grund einer Bestrafung, wie es im Fall des Raben

²⁹⁴ Nachzulesen z.B. bei Vergil (Aen. VIII 626-731) und Livius (Liv. 5, 47); vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 121. Eine ähnliche „Vorausdeutung“ auf Geschehnisse in der römischen Geschichte findet sich auch in der Daphne-Geschichte in der Rede Apollos an den Lorbeerbaum (vgl. met. I 560-561), wo (als Prophezeiung des Gottes Apollo) die zukünftigen römischen Triumphzüge erwähnt werden und auch das Wort *Capitolia* verwendet wird (neben diesen beiden Stellen findet sich das Wort nur noch dreimal im fünfzehnten Buch der Metamorphosen).

²⁹⁵ Auch in der Daphne-Erzählung finden sich solche pointierten Verse, z.B. met. I 488-489 (*sed te decor iste, quod optas, / esse vetat, votoque tuo tua forma repugnat*).

²⁹⁶ Das Motiv der *lingua* bzw. *vox* und besonders des Verlustes derselben tritt in den Metamorphosen wiederholt auf und wird bei vielen Verwandlungsgeschichten thematisiert – das wohl berühmteste Beispiel ist die Verwandlung der Nymphe Echo, welche aufgrund ihres Verrates Juno gegenüber nicht mehr eigenständig sprechen, sondern nur noch die Worte anderer wiederholen kann. Daher spielen diese Motive bei der Interpretation der Metamorphosen im Spannungsfeld zwischen Dichtkunst und Herrscher eine wichtige Rolle. Weniger berühmt, aber ausdrucksvoller ist dieses Motiv bei der Geschichte um Philomela (met. VI 412-674) verwendet: Ihr wird von ihrem Peiniger die Zunge herausgeschnitten, um den Frevel nicht verraten zu können. Sie kann ihrer Schwester aber dennoch von der Schändung berichten, indem sie die Taten in einem Gewebe (met. VI 577: *purpureasque notas filis intexit albis*; vgl. dazu auch das lateinische Wort *textum* für Gewebe, weshalb das Weben schon seit Homer als eine Metapher für Dichten verwendet werden kann) festhält, sich quasi „zwischen den Zeilen“ äußert.

passiert, kann somit als potentielle Vergeltung für dichterisches Schaffen, welches dem *dominus* (II 547) bzw. Prinzeps missfällt, interpretiert werden.²⁹⁷

Mit Vers 542 beginnt nach der Kompositionsfuge zur Callisto-Erzählung die eigentliche Geschichte über die Liebschaft Apollos zu Coronis, welche Ovid mit folgenden Worten eröffnet:

*pulchrior in tota quam Larissaea Coronis
non fuit Haemonia: placuit tibi, Delphice, certe,
dum vel casta fuit vel inobservata, sed ales
sensit adulterium Phoebus, utque latentem
detegeret culpam, non exorabilis index,
ad dominum tendebat iter;* (met. II 542-547)

Die ersten beiden Verse sind in kunstvoller Wortstellung²⁹⁸ verfasst: Das erste Wort *pulchrior* gibt das Kolorit der Erzählung an – eine erotische Geschichte, wobei dieser Ausdruck gemeinsam mit dem Namen *Coronis* die erste Zeile einschließt. Dazu sind die beiden Wörter *tota* und *Haemonia* durch ein Hyperbaton kunstvoll getrennt, wobei die Ortsbezeichnung bis zum Ende hinausgezögert und jeweils vor die Penthemimeres gestellt wird. Dieser Beginn erweckt die Erwartung, dass mit *Coronis* eine neue Geschichte beginnt, die viel länger und feiner ausgearbeitet ist, als sie tatsächlich von Ovid geschildert wird.²⁹⁹ Nach diesem furiosen Beginn, welcher eine Liebesgeschichte in der Art der *Daphne*-Erzählung erwarten lässt, kürzt Ovid die Geschichte auf wenige Zeilen ab, sodass nicht einmal der Name von *Coronis'* Liebhaber, *Ischys*, genannt wird. Nach diesen fünf Zeilen muss der Leser seine Erwartung einer längeren Liebesgeschichte zurücknehmen und vermutet den Bericht des Raben und seine bereits zuvor antizipierte Bestrafung auf ebenso wenigen Zeilen, jedoch tritt mit Vers II 547 ein neuer Charakter in die Geschichte ein.

Die Liebesgeschichte zwischen *Apollo* und *Coronis* (zumindest bis zum *adulterium* des Mädchens) beschränkt Ovid erstaunlicherweise auf fünf Verse und steckt mit diesen wenigen Worten die Grundpfeiler der Erzählung ab³⁰⁰: Dabei wird sowohl das Kennenlernen als auch das Aufkeimen der Liebe zwischen *Apollo* und *Coronis* ebenso wie

²⁹⁷ Vgl. RATKOWITSCH (2012a), 20; RATKOWITSCH (2012b), 323-4.

²⁹⁸ Vgl. BÖMER (1969), 373.

²⁹⁹ Vgl. TISSOL (1997), 158.

³⁰⁰ Vgl. URBAN (2005), 21-2. Dass Ovid solche Details unerwähnt lässt, ist für ihn eher atypisch, da er ansonsten „mit Vorliebe die Irrungen und Wirrungen der menschlichen Seele auszuleuchten pflegt“.

die Frage übergangen, welchen Grund Coronis hatte, den Gott zu hintergehen. Der erotische Hintergrund dieser Geschichte wird auf das Wort *placuit* (met. II 543) reduziert, wobei hier wiederum die erotische Konnotation des Wortes im Vordergrund steht.³⁰¹ Der Erzähler wendet sich daraufhin mit der Nennung *Delphice* (II 543) direkt an den Gott Apollo – die zweite, jedoch weniger ausführliche Apostrophe innerhalb weniger Zeilen (die erste und eingehendere bezieht sich auf den Raben, II 534-535).

Das die Liebesgeschichte umschreibende Wort *placuit* wird durch das Adverb *certe* ergänzt, wobei darin ein möglicher Seitenhieb auf den Gott angedeutet wird: „gewiss doch“ gefiel die schöne Coronis dem Gott, welcher nach dem Werben um Daphne nun bereits die nächste Liaison eingeht und weiterhin als Unterlegener gegenüber Amor (auch wenn *amor* nicht wörtlich genannt wird) dargestellt wird. Weiters untergräbt der zweite Zusatz *dum vel casta fuit vel inobservata* die Erhabenheit Apollos, da er als Gott der Weissagung wie schon in der Daphne-Erzählung versagt und nichts vom Betrug der Geliebten ahnt bzw. bei der Aufdeckung der Affäre auf den Raben angewiesen und damit wiederum bar seiner Fähigkeiten ist.³⁰² Hierbei ist der Begriff *inobservata* sowohl sprachlich³⁰³ als auch inhaltlich interessant, da Ovid es als Gegenstück zu *casta* verwendet: Er gibt damit zwei mögliche Alternativen, unter welchen Coronis dem Gott gefiel, und vergleicht die Keuschheit mit der Tatsache, unentdeckt zu bleiben, als ob die beiden Umstände auf gleicher moralischen Ebene stünden. Apollo wird somit derart charakterisiert, dass er bloß scheinbar an der Wahrheit interessiert sei und zufrieden in Unkenntnis der Realität leben würde (was das *inobservata* nahelegt), wenn ihn nicht der Rabe mit der ungeliebten Wahrheit konfrontierte.³⁰⁴

³⁰¹ Vgl. dazu Anmerkung 175. Dieses Verb ist auch Teil der Anklage Junos gegenüber der Nymphe Callisto wenige Zeilen zuvor, vgl. met. II 474-475: *haud inpune feres: adimam tibi namque figuram, / qua tibi quaque places nostro, inportuna, marito.*

³⁰² Vgl. LE BONNIEC (1985), 164. Daher kann die Apostrophe *Delphice* (II 543), welche mit der Nennung des Orakel-Kultorts auf die Weissagekraft anspielt, als sarkastisch verstanden werden, u.a. weil das *inobservata* (II 544) eine Zeile darunter die Weissagefähigkeiten Apollos untergraben und infrage stellen. Auch die zweite Verwendung der Anrede *Delphice* in den Metamorphosen am Ende der Erzählung um Ocyroe (met. II 677) legt eine sarkastische Lesart nahe, da Apollo an dieser Stelle nicht helfen kann, weil er gerade als Rinderhirte unterwegs ist, vgl. FUMO (2010), 42 und 239.

³⁰³ Das Wort ist vor Ovid nicht belegt und tritt auch nach ihm selten auf. Neben einem einzigen weiteren Beleg in den Metamorphosen (met. IV 341), ebenfalls in einer erotischen Geschichte, nämlich derjenigen von Hermaphroditus und Salmacis, kommt es nur noch einmal in den Fasten vor, vgl. BÖMER (1969), 374.

³⁰⁴ Vgl. FUMO (2010), 42; ANDERSON (1996), 299; HILL (1985), 208. Dass Apollo die Wahrheit gerne verschleiern würde und erst mit der Konfrontation der Untreue durch den Raben Konsequenzen zieht, weist Parallelen zum Verhalten Minervas in Verbindung mit dem Erichthonius-Korb auf, vgl. dazu die Überlegungen im Kapitel 8.2.

Über die genauere Liebesbeziehung zwischen Apollo und Coronis wird im Text nichts ausgesagt, Coronis' Verhalten wird lediglich als *adulterium* (met. II 545) bezeichnet, welches der *ales* [...] *Phoebeius*³⁰⁵ (II 545) aufdecken möchte. Daraus lässt sich schließen, dass die beiden nicht nur ein flüchtiges Liebesabenteuer, sondern eine festere Beziehung verband³⁰⁶, denn Ovid verwendet diesen Begriff nur weitere fünf Male³⁰⁷ in den Metamorphosen, wo jeweils ein Ehebruch vorliegt. Die zweite Bezeichnung *culpam* (II 546) legt auch eine innigere Beziehung zwischen Coronis und Apollo nahe, da ansonsten der Bericht des Raben und die Reaktion Apollos nicht adäquat wären.

Der Anfang der Coronis-Erzählung spielt in einigen Details auf Apollos erste Liebe Daphne an: Die Bezeichnungen *Larissaea* (met. II 542) und *Haemonia* (II 543) weisen auf die Abstammung Coronis' aus Thessalien hin, was gleichfalls Daphnes Herkunft ist, da ihr Vater Peneus aus Haemonien stammt (vgl. dazu met. I 568).³⁰⁸ Coronis' Name steht weiters mit dem Wort *corona* in Zusammenhang, was sowohl den Dichterkranz als auch den Siegeskranz des Triumphators bezeichnen kann³⁰⁹, und die Nymphe wiederholt auf dezente und weniger deutliche Weise die Symbolik Daphnes, welche in übertragener Bedeutung die Bindung der Dichtkunst an den Herrscher und deren Konsequenzen symbolisieren kann. Der Unterschied zwischen den beiden Nymphen liegt darin, dass sich Coronis einst freiwillig mit Apollo einließ, sich danach aber ohne Apollos Wissen mit einem Jüngling aus ihrer Dichterheimat Thessalien³¹⁰ verband, welcher eher ihrem Wesen entspricht als die Verbindung mit dem Gott. Das Schicksal der beiden Nymphen ist ähnlich, wiewohl Apollo bei Coronis etwas grausamer handelt: Er tötet sie durch einen Pfeilschuss, während Daphne durch eine Metamorphose eine Art „Ersatztod“ stirbt und in veränderter Form weiterleben muss – beide müssen jedenfalls nach der Affäre mit Apollo

³⁰⁵ Für die Verbindung des Raben mit dem Gott Apollo vgl. SCHMIDT (2002), 11-28, welche sowohl literarische als auch Bildzeugnisse untersucht. Die engste Verbindung des Raben und der Krähe mit Apollo stellt nach SCHMIDT (2002), 11, der Asclepiusmythos dar, in dessen Kreis auch die Coronis-Erzählung gehört.

³⁰⁶ Vgl. zu diesen Interpretationen des Wortes *adulterium* und den Schlüssen daraus für die Beziehung zwischen den beiden LE BONNIEC (1985), 164.

³⁰⁷ URBAN (2005), 22, nennt nur vier Stellen: met. IV 171 (Ehebruch der Venus mit Mars), met. VII 717 (Cephalus vermutete einen Ehebruch der Procris), met. VIII 156 (Pasiphae mit einem Stier), met. IX 25 (Hercules' Mutter hätte Ehebruch mit seinem Vater begangen, wenn Jupiter sein Erzeuger wäre) und lässt die Stelle met. IV 236 unerwähnt (*vulgat adulterium*), womit die Affäre zwischen Sol und Leucothoë bezeichnet wird, was eigentlich keine Ehebruch ist.

³⁰⁸ Vgl. FUMO (2010), 42; KNOX (1990), 194.

³⁰⁹ Für solche Anspielungen spricht auch die Verwendung des Namen *Coroneus* (569), welcher vor Ovid nicht belegt ist (vgl. MOORE-BLUNT (1977), 121), und der in *Coronae* geänderte Name *Coronides* (met. XIII 698-704), welcher ebenfalls auf *corona* anspielt.

³¹⁰ Dass der nicht namentlich genannte Geliebte der Nymphe Coronis, Ischys, aus Thessalien stammt, wird in met. II 599 (*cum iuvene Haemonio*) erwähnt.

eine mehr oder weniger extreme Wesensveränderung hinnehmen, welche als Verlust der Selbstbestimmung und des eigenen Wesens durch Apollo gelesen werden kann. Eine weitere Parallele zwischen diesen beiden Erzählungen ist das Versagen des Gottes in seinen Fähigkeiten, das durch die fehlende Weissagekunst bereits angedeutet ist und im zweiten Teil noch ausführlicher illustriert wird.

8.2 Die Bestrafung der Krähe – Die Verse II 548-565

Als sich der Rabe als *non exorabilis index* (met. II 545) auf den Weg macht, um seinem Herrn Apollo von der beobachteten Untreue Coronis‘ zu berichten, führt Ovid mit der Krähe einen neuen Charakter ein, welcher im bisherigen Verlauf der Geschichte noch nicht einmal angedeutet wurde und dessen Erscheinen für den Leser daher überraschend ist – passend dazu trennt Ovid die Phrase *quem garrula [...] cornix* (II 547-548) durch ein weites Hyperbaton und baut damit Spannung auf, indem er über den neuen Charakter erst einige Details bekannt gibt (*garrula, scitetur ut omnia*, II 547-548), bevor er ihn als Krähe (*cornix*, II 548) identifiziert.³¹¹ Nach der Vorausdeutung auf das schlimme Ende des weißen Raben und dem Beginn der Coronis-Geschichte wird das Auftreten der Krähe als retardierendes Moment und gleichzeitig als eine vorbereitende Variation für den Höhepunkt der Coronis-Geschichte eingeführt.

Noch bevor Ovid den neuen Charakter als Krähe identifiziert, werden ihre beiden negativen Wesenszüge angeführt, welche ihren Ausschluss aus dem Gefolge Minervas bedingen: die Geschwätzigkeit (*garrula*, met. II 547) und die Neugierde (*scitetur ut omnia*, II 548). Diese beiden Eigenschaften stempeln die Krähe für den Leser von Beginn an als eher negativen Charakter ab und lassen die spätere Entscheidung des Raben, nicht auf die Warnung der Krähe zu hören, nachvollziehbar erscheinen. Denn nachdem die Krähe die Gründe für die Reise des Raben erfahren hat (*auditaque viae causa*, II 549), ist sie sogleich mit Ratschlägen zur Stelle: Der Rabe gehe einen unnützen Weg, da auch ihr die Gewissenhaftigkeit des Botendienstes geschadet habe (*non utile carpis / [...] iter: [...] invenies nocuisse fidem*³¹², II 549-552). Um den ominösen Auftritt der Krähe und die

³¹¹ Vgl. ANDERSON (1996), 299. Für ein mögliches intendiertes Wortspiel von *cornix* mit *nix* (Schnee) bzw. der weißen Farbe (*color*) und dem Vergleich mit dem Schwan (*cygnus* oder *olor*) vgl. AHL (1985), 197-8.

³¹² Geschickt platziert Ovid das entscheidende und überraschende Wort *fides* am Ende, um die Spannung und das Erstaunen des Lesers zu steigern, vgl. URBAN (2005), 22.

Tragik der Geschichte zu steigern, betont Ovid die Weissagekraft des Vogels³¹³, denn in orakelhafter Manier warnt sie den Raben davor, ihre Ratschläge zu missachten, und bezeichnet ihre eigenen Worte pathetisch mit *praesagia linguae* (II 550).³¹⁴ Durch ihr eigenes Beispiel möchte die Krähe den Raben warnen und holt mit der Phrase *quid fuerim quid simque*³¹⁵, *vide meritumque require* (II 551) dazu aus, ihr Schicksal zu erzählen. Diese indirekten Fragen an den Raben regen dazu an, das Schicksal der Krähe zu beachten, als ob auch sie eine Verwandlung aufgrund des Botendienstes erfahren hätte – tatsächlich wurde sie von ihrer Ehrenposition als Lieblingsvogel Minervas degradiert, was im übertragenen Sinn einer Metamorphose gleichkommt, nämlich ihrer Stellung und damit ebenso ihrer inneren Haltung.

Um im ersten Teil der Erzählung von ihrer Verstoßung aus dem Gefolge Minervas erzählen zu können, holt die Krähe weiter aus (signalisiert durch *tempore quodam*, met. II 552) und beginnt – getreu ihrem Charakterzug der Geschwätzigkeit³¹⁶ – mit einer Kurzfassung der Erichthonius-Geschichte: Pallas übergab den Erichthonius, ein ohne Mutter erzeugtes Kind, den drei Kekropstöchtern in einem verschlossenen Korb mit dem Verbot, den Inhalt zu betrachten. Aglauros widersetzt sich diesem Befehl, sieht in den Korb und findet das Kind mit einer emporgereckten Schlange daneben. Die Krähe berichtet der Minerva das Gesehene und wird dafür verstoßen.

Ovid stützt sich bei der kurzen Wiedergabe des Erichthonius-Mythos wie beim Großteil der Coronis-Geschichte auf die *Hekale*³¹⁷ Kallimachos', verkürzt dabei jedoch die

³¹³ Die Krähe war in der Antike als Weissagevogel angesehen, wobei sie nach Kallimachos die Gabe der Weissagung von den Ἐπιαι, den Ammen des Apollo, erhalten haben soll, vgl. BÖMER (1969), 374; URBAN (2005), 22. Entsprechende Charakterisierungen für die Krähe finden sich daher auch in der lateinischen Literatur (vgl. MOORE-BLUNT (1977), 119), siehe dazu Plin. nat. 10, 30 (*ipsa ales est inauspicatae garrulitatis*), Hor. carm. 3, 27, 16; Verg. ecl. 9, 15; Prop. 4, 11, 105 (falsch dazu die Zitierung bei MOORE-BLUNT (1977), 119).

³¹⁴ BÖMER (1969), 374, betont bei dieser Formulierung die „episch breite und feierliche Abundanz“, da die Phrase *ne sperne praesagia* bereits genügt hätte. Bewusst setzt Ovid hier den Zusatz *linguae*, um das essentielle Motiv des Gebrauchs der *vox* bzw. *lingua* nochmals zu betonen.

³¹⁵ Der Vers met. II 550 erinnert in gewisser Weise an die Worte, wie Apollo in der Werberede an Daphne seine Weissagekunst beschreibt (met. I 517: *per me, quod eritque fuitque / estque, patet*). Die Skizzierung der Krähe als Weissagevogel (*praesagia*) legt eine intendierte Parallelisierung der Stellen nahe und die nachfolgende Geschichte über das eigene Schicksal der Krähe würde das Pendant zum Ausdruck *eritque* in der Selbstcharakterisierung Apollos darstellen, die prophetische Wirkung also unterstreichen.

³¹⁶ Neben dem Charakterzug der Geschwätzigkeit zeichnet sich die Krähe aber auch positiv aus, indem sie als gute Geschichtenerzählerin fungiert.

³¹⁷ Vgl. dazu TISSOL (1997), 160; HAUPT/ALBRECHT (1966), 122; BÖMER (1969), 375. Die Übernahme von Elementen der *Hekale* des Kallimachos ist offensichtlich. Da dieses Werk jedoch nur fragmentarisch erhalten ist, können eingehende Vergleiche und damit verbundene Adaptionen Ovids nicht bzw. nur sehr begrenzt gezogen werden. Auf jeden Fall finden sich darin die Krähe, welche das Unheil des Raben prophezeit und ihre eigenen Erfahrungen berichtet, und die Beschreibung des prachtvollen weißen Gefieders des Raben (Kall. frg. 260 Pf.), vgl. URBAN (2005), 21.

Geschichte der Kekrops-Töchter sehr stark und setzt beim Leser die Kenntnis der Sage über die Entstehung des Erichthonius voraus, wie sie beispielsweise bei Apollodor³¹⁸ überliefert ist, welche für eine tiefgreifende Interpretation dieser Stelle nötig ist. Während bei Kallimachos und bei Hygin alle drei Kekropstöchter an dem Frevel beteiligt sind, sind es bei Apollodor und Pausanias nur jeweils zwei³¹⁹ – Ovid dagegen konzentriert die gesamte Schuld nur auf Aglauros, um später noch eine Erzählung daran zu knüpfen.³²⁰ In diesem Erzählkomplex bleibt die Geschichte der Kekropstöchter unvollendet, da die Krähe sofort nach dem Treuebruch Aglauros‘ das Gesehene der Göttin Minerva berichtet (*acta deae refero*, met. II 562) und in der Erzählung mit ihrer Bestrafung fortfährt.

Die Erichthonius-Vorgeschichte, welche Ovid beim Leser voraussetzt, liefert ihm alle Elemente, die seiner Intention im Themenkomplex der Vereinnahmung der Kunst dienlich sind: Denn nach RATKOWITSCH³²¹ lässt sich diese Episode nicht nur auf der litteralen Ebene verstehen (dies wäre der Treuebruch Aglauros‘ als Auslöser für die Degradierung der Krähe), sondern auch auf einer metaphorisch-poetologischen: Hephaistos-Vulcanus ist hauptsächlich ein epischer Gott und Künstler (in seiner Funktion als Schmiedegott, und insbesondere durch seine Rolle in den beiden Epen der Ilias bzw. der Aeneis, wo er als Erzeuger des Schildes, welches Ausgangspunkt für die Schildbeschreibungen in den beiden Epen ist, als Typus für den jeweiligen Dichter selbst stehen kann), d.h. er vertritt das Epos. Athena-Minerva ist noch unberührt, aber durch den Vorfall mit Hephaistos erfolgt schon eine erste Hinwendung zum Epos³²²: Die Folge des Kontaktes mit Hephaistos ist Erichthonius, neben dem im Korb eine Schlange liegt, wobei die Erlegung einer Schlange – vergleiche dazu den Kampf Apollos mit Python (met. I 434-451) – in den Metamorphosen als Motiv des triumphalen Sieges des Herrschers über

³¹⁸ Apollod. bibl. 3, 188-9. Auch bei Hygin (Hyg. fab. 166) ist die Sage überliefert: Hephaistos-Vulcanus wollte Athena-Minerva vergewaltigen, die jedoch entkommen kann. Ein Teil von Hephaistos‘ Sperma landet dabei auf ihrem Oberschenkel, welches Minerva wegwischt und so auf der Erde landet. Aus diesem Schlamm entsteht der Knabe Erichthonius.

³¹⁹ Nämlich Aglauros und Herse, vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 122, welcher dabei statt von „Kekropstöchter“ fälschlicherweise von „Erechtheustöchter“ spricht.

³²⁰ Siehe met. II 739-832: Aglauros verlangt dabei von Mercurius einen Lohn, um dessen Vereinigung mit Herse nicht zu verraten. Minerva schickt ihr, eingedenk des Treuebruchs mit dem Erichthonius-Kind, als Strafe die Göttin Invidia, welche ihr Neid ins Herz schüttet. Am Ende wird Aglauros von Mercurius in einen Stein verwandelt. Für solche Zusammenhänge zwischen Episoden in den Metamorphosen allgemein und auch speziell für die Kekropiden-Erzählung vgl. WHEELER (2000), 50, und KEITH (1992), 117-23.

³²¹ Vgl. zur Quellenlage Fußnote 7.

³²² Der Drache, der neben Erichthonius ins Körbchen gelegt wird, ist das erste Indiz für eine solche Hinwendung zum Epos. Im Wettstreit der Pallas Athena gegen Arachne zu Beginn des 6. Metamorphosenbuches (met. VI 1-143) wird dies noch deutlicher, wo sie im Gegensatz zu Arachne, welche die Liebschaften der Götter darstellt, epische Taten abbildet, was von der gesamten Forschung in diese Richtung gedeutet wird.

den Gegner steht, bezüglich Augustus demnach konkret für den Sieg bei Actium als Thema der heroischen Epik. Minerva kommt mit dem literarischen Genus des Epos durch den Samen Hephaistos⁶ in Kontakt, hält diese Verbindung durch das sprachlose Kind (*infantem*, II 561) und den Drachen aber noch verborgen.

Die Kekropstöchter drohen nun durch ihren Verrat, dieses Geheimnis preiszugeben – die Krähe möchte diesen Verrat der Göttin berichten, wodurch sie aber gerade Minervas Versuch, ihre völlige Unberührtheit nach außen hin aufrechtzuhalten, zunichtemacht: Statt des erwarteten Dankes wird die Krähe ein Opfer der *ira* der Göttin. Auch auf dieser übertragenen Ebene bildet die Geschichte der Krähe ein vorbereitendes Element für die Apollo-Coronis-Erzählung, welche in diesem Zusammenhang ähnlich interpretiert werden kann.³²³

Die gesamte Vorgeschichte des Erichthonius-Mythos wird dem Leser bei Ovid mit dem Halbvers *prole sine matre creatam* (met. II 553) in Erinnerung gerufen, bevor in aller Kürze beschrieben wird, wie Minerva das Kind in einem Weidenkorb den drei Kekropstöchtern mit dem Auftrag übergibt, keinen Blick hineinzuwerfen (*et legem dederat, sua ne secreta viderent*, II 556). Wie bereits erwähnt, lässt Ovid die beiden Schwestern Pandrosos und Herse den Befehl gehorsam ausführen, während Aglauros alleine sich der *lex* widersetzt, sodass sie das Kind mit der Schlange daneben sehen (*et intus / infantemque vident adporrectumque draconem*, II 560-561). Die Überraschung der Kekropstöchter über den Inhalt, vor allem die Schlange, drückt Ovid auch auf metrischer und sprachlicher Ebene aus: Ein aus bloß vier Wörtern bestehende Hexameter (II 561) ist sehr selten, dazu kommt noch die Verwendung von *adporrectum*, einem Wort, das von keinem anderen lateinischen Schriftsteller verwendet und scheinbar von Ovid für diese Stelle erfunden wurde, wodurch sich die Überraschung der Kekropstöchter auf den Leser überträgt.³²⁴

Die Geschichte der Kekrops-Töchter wird mit dem Treubruch, den die Krähe sieht und der Göttin berichtet (*acta deae refero*, met. II 562), abgebrochen und bleibt daher in narrativer Hinsicht unvollendet – es bleibt vorerst unklar, welche Bestrafung Aglauros bekommt, ob sie überhaupt bestraft wird und welche Konsequenzen ihre Schwestern tragen

³²³ Siehe dazu Kapitel 8.4.

³²⁴ Vgl. ANDERSON (1996), 301. BÖMER (1969), 377-8, sieht eine weitere technische Überraschung in der Verwendung des (zweiten) angehängten *-que* im Sinne von „und zugleich“, welche aber nicht so offensichtlich wie die anderen beiden sind.

müssen.³²⁵ Die Krähe erzählt die Geschichte nur soweit, wie sie diese selbst beobachtet hat, wobei die Selbstbeschreibung ihres Handelns (*abdita fronde levi densa specular ab ulmo, / quid facerent*, II 557-558) nahelegt, dass sie versteckt (*abdita*) ohne Befugnis oder ausdrückliche Erlaubnis Minervas die Schwestern beobachtet, weshalb sie in der Folge zu einem nicht-willkommenen *index* Minervas wird.³²⁶ Die Konsequenz daraus ist die Verstoßung aus Minervas Gefolge, woraus die Krähe eine Warnung an alle Vögel sieht, aufgrund ihrer Stimme (*voce*, II 565) keine Gefahren heraufzubeschwören:

acta deae refero; pro quo mihi gratia talis
redditur, ut dicar tutela pulsa Minervae
et ponar post noctis avem. mea poena volucres
admonuisse potest, ne voce pericula quaerant. (met. II 562-565)

Ovids knappe Formulierung *acta deae refero* legt einen intendierten Botendienst der Krähe nahe, während bei Kallimachos die Krähe der Göttin eher zufällig begegnet.³²⁷ Als Dank dafür wird sie von Minerva verstoßen (*tutela pulsa*, met. II 563) und muss sogar hinter der Nachteule zurückstehen³²⁸ – diese Geschichte ist Aition zweier Umstände, nämlich dass einerseits Krähen die Akropolis meiden und andererseits eine Feindschaft zwischen der Krähe und der Nachteule herrscht.³²⁹ Am Ende der Erzählung stellt die Krähe ihr eigenes Schicksal als Mahnung für andere Vögel dar, sich nicht aufgrund ihrer Stimme (*voce*, II 565), dem Instrumentarium ihrer Sangeskunst (bzw. in übertragener Bedeutung:

³²⁵ Die Geschichte wird zwar gegen Ende des zweiten Buches nochmals aufgenommen, aber es wird bloß erwähnt, dass sich Minerva an die Freveltat Aglauros' zurückerinnert und dies gemeinsam mit einer neuen Übeltat der Kekropstochter dazu führt, dass Minerva ihr die Göttin Invidia als Rache schickt (met. II 755-757: *subit hanc arcana profana / detexisse manu tum, cum sine matre creatam / Lemnicolae stirpem contra data foedera vidit*). Nicht dieser Fehltritt, sondern vor allem ihre Habgier wurde Aglauros zum Verhängnis, sodass sie von Merkur in einen Stein verwandelt wird – eine wahrscheinlich von Ovid erfundene Verwandlungssage, vgl. URBAN (2005), 24. Auch diese Geschichte dient als Vorbereitung für die Erzählung um Arachne zu Beginn des 6. Buches.

³²⁶ Vgl. ANDERSON (1996), 300. Auch die Spionage des Raben hat den Anschein (*sed ales / sensit adulterium Phoebus*, II 544-545), dass er nicht von Apollo beauftragt wurde, sondern entweder aus Neugierde und eigenem Antrieb heraus Coronis beobachtete oder zufällig Zeuge des Vorfalls wurde. Da Ovid keine Anspielungen diesbezüglich in der Geschichte macht, ist wohl eine zufällige Beobachtung der Krähe anzunehmen.

³²⁷ Vgl. BÖMER (1969), 378, welcher sich bei Kall. frg. 248, 2 auf das Wort ἡντησα bezieht.

³²⁸ Die Geschichte der Nachteule erzählt die Krähe am Ende des zweiten Teils (met. II 589-595), wobei durch das Verbrechen der Nachteule das Ausmaß der Bestrafung der Krähe noch deutlicher wird, da die Nachteule trotz Inzests zur Gefährtin der (jungfräulichen!) Göttin wird.

³²⁹ Vgl. dazu HAUPT/ALBRECHT (1966), 123; ANDERSON (1996), 301. BÖMER (1969), 378, weist auf Stellen bei Aristoteles und Andron von Rhodos hin, wo die Feindschaft zwischen den beiden Vögeln bereits beschrieben wird.

der Dichtung), Schaden zuzufügen und Gefahren auszusetzen – sie fungiert daher in doppelter Funktion als *vates*, was sowohl „Seher“ als auch „Dichter“ bedeuten kann.³³⁰

Diese wären passende Schlussworte der Krähe gewesen, um den Raben vor dem Botendienst zu warnen und ihn auf ihren Rat antworten zu lassen, doch die Krähe bleibt ihrer Bezeichnung als *garrula* (met. II 547) treu und setzt nach dieser Geschichte zu einer Art Selbstrechtfertigung an, im Zuge welcher sie ihre Vorgeschichte dem Raben offenbart. Erst im Nachhinein wird daher dem Leser klar, dass die Krähe ursprünglich ebenfalls ein Opfer war, nämlich zuerst der Vergewaltigung Neptuns und schließlich auch in übertragener Weise der vermeintlichen „Retterin“ Minerva, die sie zwar vor der Vergewaltigung bewahrt, ihr jedoch die Gestalt (und die menschliche Stimme) nimmt.

8.3 Die Verwandlung der *cornix* – Die Verse II 566-595

Obwohl die Erzählung der Krähe zu diesem Zeitpunkt enden hätte können, da die für den Raben relevanten Informationen und die Warnung ob der Geschwätzigkeit genannt wurden (die folgenden Ausführungen der Krähe kann man nicht mehr zu den angekündigten Prophezeiungen der Krähe (*meae praesagia linguae*, met. II 550) zählen), bleibt sie vergnügt in ihrem Redefluss und leitet mit einer Art Selbstrechtfertigung zu ihrer eigenen Geschichte, wie sie zur Gefährtin Minervas wurde, über: Denn in mehr umgangssprachlichem als rhetorischem Ton unterstreicht sie, dass sie nicht freiwillig (*non ultro*, II 566) und ohne eine derartige Absicht (*nec quicquam tale rogantem*, II 566) ins Gefolge Minervas aufgenommen wurde.³³¹ Dies werde selbst Minerva in ihrem Zorn (in Zeile II 568 ist diese Gefühlsregung der Göttin, aufgrund welcher die Krähe verstoßen wurde, mit einem zweifachen *irata* ausgedrückt) nicht leugnen können.

Die zweite Hälfte der *cornix*-Erzählung ist eigentlich die Vorgeschichte, welche überhaupt dazu führte, dass die Krähe in die Gefolgschaft Minervas gelangte: Dieser Erzählabschnitt ist vom *amor* Neptuns beherrscht, welcher sich für die Krähe als ebenso verderbenbringend wie die *ira* Minervas erweist. Das Motiv eines liebenden Gottes, welcher eine schöne Jungfrau verfolgt, trat bisher in den Metamorphosen zur Genüge auf

³³⁰ Dass der Bote einer Unglücksnachricht nicht gern gesehen war, wird schon von Homer berichtet (vgl. Hom. Il. 15, 639-640), vgl. ERBSE (2003), 323.

³³¹ Vgl. ANDERSON (1996), 301. BÖMER (1969), 379, merkt an, dass mit *petiit* sowohl die erste Begegnung zwischen Minerva und der Krähe gemeint sein kann als auch die Begegnung, bei der die Krähe Minerva die Tat der Kekropiden berichtete; für den zweiten Fall wäre dann eine Abschwächung der Aussage über die Tat intendiert. Aufgrund der nachfolgenden Geschichte über die Verwandlung der Krähe ist es aber wahrscheinlicher, dass damit die erste Begegnung der beiden gemeint ist.

(nämlich in den Geschichten um Daphne, Io, Syrinx und Callisto) und wird hier nochmals wiederholt – weshalb viele Elemente eng an die Daphne-Geschichte angelehnt bzw. dieser entnommen sind.³³² Interessant dabei ist, dass für diese Verwandlungssage der Krähe keine Quellen vorliegen und sie deshalb von Ovid erfunden sein dürfte; demnach setzt er diese bewusst in das Schema „liebender Gott – fliehende Jungfrau“.³³³

Die *cornix* wird als eine Tochter des Königs Coroneus aus Phokis eingeführt – ein Charakter, welcher anscheinend ebenfalls von Ovid ohne vorangehende Quellen erdacht wurde. Diese Namensgebung dürfte ihren Ursprung in den griechischen Wurzeln des Wortes *cornix* haben, denn wie die römischen Leser wussten, ist die griechische Bezeichnung für *cornix* κορώνη: Ovid stellte sich daher wohl ein Mädchen Korone vor, Tochter des Königs Coroneus, welche schließlich in eine *cornix* verwandelt wird.³³⁴ Phokis, die Landschaft um Delphi, wo der Seher- und Dichtergott seinen Hauptkultort besitzt, stellt Assoziationen zu Apollo her, wodurch sie bereits von Beginn an als *vates*³³⁵ charakterisiert wird – eine Eigenschaft, welche sie auch nach der Metamorphose unter veränderten Umständen beibehält (vgl. dazu das Wort *praesagia* in Vers II 550). Die Krähe war also einst eine Königstochter (*regia virgo*, met. II 570), die von vielen reichen Freiern umworben wurde (*divitibusque procis [...] petebar*, II 571). Doch – programmatisch für diese Art von Verfolgungserzählungen – die Schönheit schadete ihr (*forma mihi nocuit*, II 572).

Die Parallelen zur Daphne-Geschichte sind bereits in diesen einleitenden Zeilen offenbar: Die Aussage *forma mihi nocuit* wird sinngemäß auch in der Daphne-Geschichte erwähnt, jedoch etwas ausführlicher (met. I 488-489: *sed te decor iste, quod optas, / esse vetat, votoque tuo tua forma repugnat*), ebenso wird Daphne von vielen Freiern umworben (I 478: *multi illam petiere, illa aversata petentes*). Eine weitere Gemeinsamkeit lässt sich im Anfangsvers finden, denn darin wird jeweils der Vater (*Coroneus*, II 569, bzw. *Peneus*

³³² Vgl. dazu URBAN (2005), 21-2; HILL (1985), 209; HAUPT/ALBRECHT (1966), 123. Auch die Daphne-Geschichte enthält viele motivische Parallelen zu anderen Liebesgeschichten zwischen Göttern und sterblichen Frauen (v.a. Pan und Syrinx, Jupiter und Europa, Jupiter und Callisto, Vertumnus und Pomona etc.). Für eine vergleichende Darstellung dieser Motive vgl. MÜLLER (1998), 39-52, und FABRE (1985), 93-113.

³³³ Vgl. URBAN (2005), 23; ANDERSON (1996), 302. Dass gerade Neptun die *cornix* verfolgt, kann daran liegen, dass Ovid mit dieser Verwandlungssage die traditionelle Rivalität zwischen Minerva und Neptun rechtfertigen bzw. begründen möchte, vgl. ANDERSON (1996), 301.

³³⁴ Vgl. ANDERSON (1996), 302; HILL (1985), 209. HILL weist darauf hin, dass die Namensgebung etwas verwirrend wird, da auch der Rabe über Coronis berichtet.

³³⁵ Und zwar in der Doppelbedeutung des Wortes, nämlich *vates* als „Dichter“ und als „Seher“.

durch das Patronymikon *Peneia*, I 452) und Apollo (in I 452 wortwörtlich (*Phoebi*), an dieser Stelle aber nur indirekt durch die Landschaftsbezeichnung *Phocaica*) genannt.

Interessant sind in diesen Zeilen ebenfalls die beiden Parenthesen, welche die Krähe einschleibt: In Vers II 570 ergänzt sie nach der Nennung ihres Vaters *nota loquor* und nach der Nennung ihrer Freier entgegnet sie in Vers II 571 mit *ne me contemne* – wobei nach HAUPT/ALBRECHT beide Phrasen die Eitelkeit der Redenden ausdrückt.³³⁶ Der erste Einschub *nota loquor* scheint an dieser Stelle, unmittelbar nach der Nennung des Königs Coroneus, welcher uns sonst unbekannt ist und aufgrund mangelnder überlieferter Quellen als eine Erfindung Ovids gilt, seltsam, da dies ja keineswegs bekannt ist. Möglicherweise reflektiert Ovid hier (wie schon in der Syrinx-Erzählung, wo Argus im Zuge der Erzählung um die Flucht und Verwandlung der Nymphe einschläft, was auch auf den Leser bezogen werden kann, weil er dieselbe Geschichte – sie ist ein Abbild der Daphne-Erzählung – schon gehört hat) in humoristischer Weise sein dichterisches Schaffen, da wiederum eine Geschichte der Art „begehrender Gott – sich verwehrende Nymphe“ folgt.³³⁷ Durch den sich mehrfach wiederholenden Grundtypus der Geschichten (Gott verfolgt wehrloses Mädchen) zeigt Ovid auch die stete Begehrlichkeit der Götter (bzw. deren menschlichen Pendants) auf.

Der Grund, warum der Krähe ihre einstige Schönheit schadete, ist der *amor* Neptuns, welcher bereits bekannten Stereotypen folgt:

*nam cum per litora lentis
passibus, ut soleo, summa spatiarer harena,³³⁸
vidit et incaluit pelagi deus, utque precando
tempora cum blandis absumpsit inania verbis,
vim parat et sequitur; fugio densumque relinquo
litus et in molli nequiquam lassor harena. (met. II 572-576)*

³³⁶ Vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 123. Auch BÖMER (1969), 379, stimmt dem mit der Zitierung aus HAUPT/ALBRECHT zu.

³³⁷ Eine weitere möglicherweise intendierte Anspielung kann die Stärkung des Wesenszuges der Geschwätzigkeit der Krähe sein, da sie schon bekannte Geschichten wieder erzählt.

³³⁸ Ovid scheint hier an eine Stelle der *Georgica* Vergils anzuspielden, nämlich auf Verg. *georg.* 1, 388-389 (*tum cornix plena pluviam vocat improba voce / et sola in sicca secum spatiatur harena*), vgl. BARCHIESI (2005), 284. Die Pointe daran ist, dass bei Vergil ein typisches Verhalten der Krähe geschildert wird, und dieses Verhalten der (noch nicht in die Krähe verwandelten) Königstochter zugesprochen wird (*ut soleo*) – eine Eigenschaft, welche sich nach der Metamorphose weiter hält. Das Zitat aus den *Georgica* ist aber auch in anderer Hinsicht interessant, nämlich unter dem Aspekt, dass Minerva als enge Vertraute der *Georgica* Vergils dargestellt wird – vgl. zu diesem Zusammenhang auch das *Georgica*-Zitat in Vers II 587 und die möglicherweise dahinter stehende Aussage im Themenkomplex „Herrscher vs. Kunst“.

Auffallend an dieser Erzählung ist die Verwendung von Stereotypen im Zuge solch einer Liebesgeschichte, wie sie v.a. in der Daphne-Erzählung und in ähnlich gestalteten Verwandlungssagen vorkommen.³³⁹ Die Liebe beginnt wieder mit dem „visual sense“³⁴⁰, der Gott sah das Mädchen (*vidit*, met. II 574) und fing sofort Feuer für sie (*incaluit*, II 574) – auch bei der Daphne-Erzählung werden der visuelle Aspekt, welcher die Liebe auslöst, und die Feuermetaphorik ausführlich beschrieben.³⁴¹ Zuerst wendet sich der Gott mit Bitten (*precando*, II 574) und Schmeichelworte (*blandis [...] verbis*, II 574) an das Mädchen, doch er vergeudet damit seine Zeit (*tempora [...] absumpsit inania*, II 575). Deswegen wendet er Gewalt an (*vim parat*, II 576) und folgt dem Mädchen (*sequitur*, II 576), während dieses flieht (*fugio*, II 576), im Zuge dieser Flucht den festen Küstenabschnitt verlässt und in den weichen Sand gerät.

Einige der Verse könnten in dieser Form gleichsam in der Daphne-Erzählung stehen und weisen frappierende, teils wörtliche Übereinstimmungen auf: Dem Gerundium *precando* (met. II 574) entspricht das Wort *precor* zu Beginn der Werberede Apollos an Daphne (I 504), im Zuge welcher er versucht, mit *blanditiae* (I 531) – dem Pendant zu den *blandis [...] verbis* (II 575) in der Korone-Erzählung – das Mädchen für sich zu gewinnen, doch schlägt dieser Versuch fehl (*inania*, II 575, bzw. *perdere*, I 531). Deshalb geht Neptun zur Verfolgung des Mädchens über, während dieses flieht (die beiden Worte *sequitur* und *fugio* (II 576) sind antithetisch um die Penthemimeres des Verses angeordnet und treffen dort direkt aufeinander) – ein Motiv, welches ebenso den Großteil der Daphne-Erzählung beherrscht und dort noch exzessiver gebraucht wird.³⁴²

Im Zuge ihrer Flucht begeht Korone die Unvorsichtigkeit, den festen Küstenboden zu verlassen und sich auf den weichen Sand (*molli [...] harena*, met. II 577) zu begeben,

³³⁹ Einige Parallelen sind zusammenfassend z.B. bei URBAN (2005), 23-4, genannt, jedoch keineswegs umfassend und vollständig. Ein Spaziergang bzw. Spielereien an der Küste, bei welchen sie von einem Gott gesehen und daraufhin begehrt wird, wird auch Europa in der nachfolgenden Geschichte zum Verhängnis (met. II 844).

³⁴⁰ Vgl. JACOBSEN (1984), 48, und die entsprechende Stelle der Daphne-Erzählung (met. I 497-500) im Kapitel 6.3. Eine gemeinsame Nennung des Sehens und Begehrens findet sich auch in met. I 490 (*Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes*); dieselbe Phrase *vidit et incaluit* gemeinsam mit dem Motiv des Verfolgens (*sequitur*) verwendet Ovid wiederum in der Erzählung um Narcissus und Echo, vgl. met. III 371.

³⁴¹ Vgl. dazu das Gleichnis über die Liebe Apollos und die Beschreibung des Gottes, wie er von den Flammen der Liebe verzehrt wird (für das Gleichnis siehe met. I 492-494, darauf folgen in met. I 495-496 drei Begriffe mit Verwendung der Feuer-Metaphorik (*in flammis abiit [...] uritur [...] nutrit*)), und die Anmerkungen dazu in Kapitel 6.3.

³⁴² Vgl. dazu die Ausführungen in den Kapiteln 6.3 und 6.5 dieser Arbeit, vor allem die Fußnote 96. Für die Verwendung des Wortes *sequi* für den Gott Apollo in der Daphne-Geschichte vgl. die Verse I 504, I 507, I 511, I 532, I 540.

der bereits direkten Kontakt zum Meer³⁴³, dem Bereich des Gottes, der sie verfolgt, besitzt. In diesem Machtbereich des Gottes spitzt sich die Lage zu, Korone ruft Götter und Menschen an (*deos hominesque voco*, II 578), aber ihre Stimme (*vox mea*, II 579) verliert ihre Wirkung, da sie von niemandem gehört wird – mit der zweimaligen Anführung von Wörtern aus dem Bereich *vox* betont Ovid diese Thematik der Ohnmacht der Sprache besonders³⁴⁴. Auch Daphne richtet am Ende ihrer Flucht in Verzweiflung Bitten an ihren Vater, wobei sie die Verwandlung ausdrücklich ausspricht (I 546-547). Die Göttin Minerva erbarmt sich der Jungfrau und rettet das Mädchen durch eine Verwandlung (mit der emphatischen Phrase *pro virgine virgo*³⁴⁵ (II 579) betont Ovid schon vor der Verwandlung eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Akteurinnen).

Es folgt eine ausführlichere Beschreibung der Metamorphose Korones in einen Vogel, wobei Ovid die gängigen Stereotype einer Verwandlung wieder aufnimmt: Die Arme werden zu Flügel (*tendebam brachia caelo: / brachia coeperunt levibus nigrescere pennis*³⁴⁶, met. II 580-581), die Kleidung Korones wird zum Federkleid (*reicere ex umeris vestem molibar: at illa / pluma erat inque cutem radices egerat imas*, II 582-583), ihr Lauf wird zum Flug (*currebam, nec ut ante pedes retinebat harena, / sed summa tollebar humo; mox acta per auras / evehor*, II 586-588). Ovid nimmt bei der Verwandlung die bittende Körperhaltung Korones mit hochgestreckten Armen zum Anlass (siehe II 580: *tendebam brachia caelo*), um diese zum Ausgangspunkt des Entkommens durch den Vogelflug zu stilisieren. Die Krähe erwähnt in ihren Ausführungen mit keinem Wort, dass sie die Göttin Minerva in irgendeiner Art sah oder hörte – dazu passt Korones schockierte und überraschte Reaktion auf die Verwandlung.³⁴⁷ Die Passivität Korones im Zuge dieser Verwandlung wird sprachlich durch drei passivische Verbformen am Ende der Erzählung ausgedrückt (*tollebar, evehor, data sum*, II 587-588), was indirekt wieder zum Ausgangspunkt dieser Erzählung zurückreicht, wo Korone betont, dass sie nicht freiwillig

³⁴³ ANDERSON (1996), 302-3, weist auf eine mögliche Diskrepanz zwischen der Ortsangabe und der Verfolgung am Strand hin: „it is easy enough to imagine a girl walking idly along the sand at the seashore, especially today, but Ovid makes it somewhat difficult to picture Corone doing this in Phocis, the place she claims as home. Traditionally, except when it warred to control the region around Delphi, Phocis was landlocked. It cannot be the shore of a lake or a river, because the sea-god appears.“ Tatsächlich ist Phokis jedoch durch den Korinthischen Meerbusen mit dem Meer verbunden.

³⁴⁴ Vgl. dazu die Anmerkungen in Fußnote 296.

³⁴⁵ Das Wort *virgo* ist eine gängige Bezeichnung für Minerva, die auch im Griechischen bloß mit ἡ παρθένος, der typischen und auszeichnenden Eigenschaft Minervas, bezeichnet werden kann, vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 124.

³⁴⁶ Die Leser Ovids haben diese Worte in identer metrischer Position wenige Verse zuvor gelesen, nämlich im Zuge der Verwandlung Callistos (met. II 477-478).

³⁴⁷ Vgl. ANDERSON (1996), 303.

(*non ultro*, II 566), sondern ohne wirkliche Zustimmung zur Gefährtin Minervas gemacht wurde. Diese vermeintliche Rettung Korones durch die Verwandlung entpuppt sich schlussendlich als Verlust der Unabhängigkeit, da die Göttin sie in eine Krähe, einen Weissagevogel, verwandelt, zu ihrer vertrauten Dienerin macht und Korone dadurch ihre menschliche Gestalt verliert.

Die engen Verbindungen zwischen der Verwandlung der Krähe und der Erzählung Daphnes deuten nach RATKOWITSCH³⁴⁸ neben sprachlichen Gemeinsamkeiten auf Parallelen der beiden Erzählungen im Kontext der Kunst und ihrer Bindung an den Herrscherhof hin: Die Krähe gelangt in das Gefolge Minervas – einerseits Olympierin, andererseits noch unabhängige Künstlerin –, welche als jungfräuliche, unberührte Göttin der Kunst und Kunstfertigkeit schlechthin gilt. In den Metamorphosen werden Verbindungen Minervas zur Dichtung Vergils aufgebaut: Im fünften Buch pflegt Minerva enge Freundschaft mit den Pieriden – Musen, welche an dieser Stelle ein Lehrgedicht im Stil von Vergils *Georgica* singen (nämlich die Geschichte von Ceres und Proserpina, vgl. met. V 332-571; für die Verbindung zwischen Minerva und den Pieriden vgl. met. V 294-317). Zu Beginn des sechsten Buches ist es Minerva persönlich, welche Arachne mit ihrem eigenen Gewebe – ergo ihrer panegyrisch-epischen Dichtung, in welcher sie ihren eigenen Triumph über Neptun darstellt, quasi als ihren persönlichen „Sieg von Actium“ – in die Schranken weist. An dieser Stelle, am Ende der ersten Pentade, scheint Minerva bereits in der Rolle der Epik Vergils, welche andere Künstler (in der Geschichte konkret: Arachne) beherrscht.

Im zweiten Buch tritt Minerva noch nicht so offensiv auf, sie ist scheinbar unberührt – doch übt sie bereits die Kunst des Verschleierns der Wahrheit aus, indem sie ein Geheimnis in einer Kiste hütet und dieses mithilfe einer *lex* (met. II 556) verbergen möchte.³⁴⁹ Durch die Tatsache, dass sich gerade Minerva der kurz vor der Vergewaltigung stehenden Korone erbarmt und diese (*pro virgine virgo*, II 579) rettet, spielt Ovid auf eine ähnliche, nur angedeutete Situation an, in welcher Minerva steckte: die versuchte Vergewaltigung durch Hephaistos, deren Folge das Entstehen des Erichthonius war – gerade derjenige, den Minerva durch ein Geheimnis verbergen möchte. Die Unberührtheit

³⁴⁸ Vgl. zur Quellenlage Fußnote 7.

³⁴⁹ Diese Erteilung der *lex*, eines Zwanges, schafft eine Verbindung von Minerva zu Proserpina am Ende der ersten Pentade: Auch diese, mit Vergils *Georgica* unter dem Gesichtspunkt des Getreidebaus wesensverwandt, erteilt eine *lex* (vgl. met. X 50 (*hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus*) bzw. X 203 (*quod quoniam fatali lege tenemur*)) – nämlich am Ende der zweiten Pentade dem Künstler Orpheus, welche er ebenfalls nicht befolgen kann.

Minervas in dieser Szene ist daher in Frage zu stellen, denn auch das pointiert gesetzte Epitheton *inculcata* (II 588), welches sich grammatikalisch auf die Krähe bezieht, durch die Juxtaposition zu *Minervae* diese jedoch mitmeint, spielt in ironischer Hinterfragung mit der poetischen Fiktion von Minervas Unberührtheit, welche sie prolongiert und welche die Krähe durch die Nachricht der Untreue durch die Kekropstöchter im Versuch ist zu zerstören.

Diese Überlegungen zu Anspielungen auf die *Georgica* Vergils und deren Bindung an die Panegyrik für den Prinzeps werden durch Zitate bekräftigt, vor allem dasjenige aus dem Proömium zum dritten Buch der *Georgica*, in welchem Vergil ewigen Dichterruhm für sich selbst erhofft und dem Prinzeps ein panegyrisches Epos verheißt: *temptanda via est, qua me quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora* (Verg. georg. 3, 8-9). Dieses Zitat wird just in dem Moment aufgenommen, in dem sich die Krähe nach der Vereinnahmung Minervas in die Lüfte schwingt (met. II 587: *sed summa tollebar humo*), welche somit den Wunsch Vergils nach Unsterblichkeit als Dichter reflektieren. Doch das Vorgehen der Krähe, die Göttin mit der unliebsamen Wahrheit des Erichthonius (und der damit eingehenden, nur scheinbaren Unberührtheit Minervas) zu konfrontieren, bedingt den Verlust der Ehrenstellung und die Verstoßung aus dem Gefolge Minervas.

Den Platz der Krähe nimmt die in eine Nachteule verwandelte Nyctimene ein, deren Sage die Krähe ebenfalls noch (zumindest kurz) umreißt und damit in ihrem Redefluss zu einer weiteren Geschichte ansetzt: Was nütze denn die Aufnahme in das Gefolge Minervas, wenn nun Nyctimene ihren Ehrenplatz einnehme! Diese wurde ebenso in einen Vogel verwandelt, jedoch aufgrund eines grausigen Verbrechens (*diro [...] crimine*, met. II 589-590), da sie mit ihrem Vater Blutschande trieb (*patrium temerasse cubile*, II 592).³⁵⁰

Die Häme und der Neid der Krähe sind in ihrer Rede dabei deutlich zu erkennen: Bewusst setzte die Krähe am Ende ihrer eigenen Geschichte das Wort *inculcata* (met. II 588), welches in krassem Gegensatz zum Charakter der Nyctimene steht (diese wird kurz darauf sogar *conscia culpae*, II 593, genannt). Der gekränkte Stolz und die verletzte

³⁵⁰ Die Sage über Nyctimene überliefert u.a. auch Hygin, 204. HAUPT/ALBRECHT (1966), 125, sieht für diese bekannte Sage keine bestimmte Quelle Ovids, möglicherweise Kallimachos. Eine Unterschied besteht jedoch darin, dass nach der Überlieferung Hygins die Schuld beim Vater liegt und nicht, wie bei den anderen Überlieferungen, bei der Tochter, vgl. BÖMER (1969), 382. Da eine mögliche Quelle der Geschichte bei Kallimachos nicht deutlich greifbar ist und diese im Zusammenhang bei Ovid zum ersten Mal erzählt wird, lässt sich eine ursprüngliche Schuldfrage Nyctimenes nicht klären. Als Name des Vaters wird sowohl Epopeus (Hygin, Servius) als auch Nycteus (Statius) genannt, vgl. HILL (1985), 209-10.

Ehre der Krähe durch solch eine Nachbesetzung kommt auch wörtlich zur Sprache (II 590: *nostro successit honori*)³⁵¹. Die ganze Geschichte der Nyctimene setzt die Krähe zwar formal in eine indirekte Frage an den Raben, doch nennt sie im gleichen Atemzug selbst die Schandtät (*an [...] non audita tibi est, patrium temerasse cubile / Nyctimenen?*, II 591-593). Dass diese aufgrund solch eines Verbrechens ebenfalls in einen Vogel verwandelt wurde (*avis illa quidem*, II 593), lässt die Krähe nicht als eine Gleichsetzung des Auslösers gelten, da sie sofort die negativen Aspekte der Verwandlung betont: Die Nachtteule meidet das Licht (*lucemque fugit*, 594), verbirgt ihre Schande daher im Dunkeln (*tenebrisque pudorem / celat*, II 594-595) und wird von allen aus dem Himmelsraum verstoßen (*a cunctis expellitur aethere toto*, II 595). Diese Darstellung der Geschichte Nyctimenes ist aus der Sicht der Krähe gesprochen und aufgrund ihrer Kränkung sehr subjektiv: Deshalb stellt sie Nyctimene als einen von allen Lebewesen verstoßenen, sich im Dunkeln hüllenden Nachtvogel dar.³⁵²

Objektiv gesehen ist diese Entscheidung Minervas tatsächlich nur schwer nachzuvollziehen: Nyctimene beging ihr Verbrechen, das noch dazu viel schwerer wiegt als dasjenige der Krähe, in vollem Bewusstsein und ist sich der Schuld bewusst, und trotz der verlorenen Jungfräulichkeit wird sie zum Vogel der jungfräulichen Minerva erhoben.³⁵³ Korone dagegen blieb unbefleckt (*incolpata*), berichtete ihrer Herrin bloß ergeben den Treuebruch Aglauros‘ und wird dafür verstoßen, während selbst Aglauros straffrei ausgeht.³⁵⁴

Ovid hat, wie es scheint, diese Verwandlungsgeschichte als Erster mit derjenigen der Krähe verbunden und gibt hier schon einen kurzen Vorverweis auf das Thema des Inzests, auf den der Dichter ausführlicher im neunten und zehnten Buch mit den Geschichten um Byblis (met. IX 447-665) und Myrrha (met. X 298-502) zurückkommt.³⁵⁵ Er deutet die Geschichte nur kurz an, doch diese wenigen Zeilen enthalten einige Implikationen im Hinblick auf das Spannungsfeld „Herrscher vs. Kunst“: Auch Nyctimene stammt aus einer Dichterlandschaft, nämlich aus Lesbos (*Lesbon*, II 591), welches

³⁵¹ Auch wenn mit *honori* hier eher die Ehrenstellung im Gefolge Minervas gemeint ist, ist der mit diesem Posten einhergehende Ruhm mitgemeint.

³⁵² Anders dazu die Version Hygins, welcher Minerva die Verwandlung zuschreibt, da sie Mitleid für den Selbsthass des Mädchens – sie war laut seiner Version ja nicht schuld am Inzest – hatte, vgl. ANDERSON (1996), 305.

³⁵³ Ähnlich dazu verläuft die Erzählung um Myrrha im 10. Metamorphosenbuch (met. X 298-502): Sie wehrt sich lange dagegen und erkennt nachher ihre Schuld – für sie ist die Metamorphose Sühne, welche aber auch zu einer Art inneren Lösung (zumindest im Ansatz) führt.

³⁵⁴ Vgl. URBAN (2005), 24.

³⁵⁵ Vgl. HILL (1985), 209. Alle diese drei Charaktere werden auch gemeinsam in der *Ibis* Ovids genannt.

derjenige Ort ist, wo im elften Buch (met. XI 55-60) das Haupt des Orpheus (der Züge des Horaz trägt) angespült und von Apollo-Octavian gerettet wird. Eine Gemeinsamkeit mit Minerva liegt darin, dass Nyctimene ihre Schuld im Dunkel zu verbergen sucht, ebenso wie Minerva den Erichthonius: Beide wahrten einen Fehltritt (wenn auch auf anderer Stufe) als Geheimnis, das durch die Krähe aufgedeckt zu werden drohte und somit Nyctimene und Minerva eng aneinanderbindet.

8.4 Der Tod der Coronis – Die Verse II 596-632

Der vierte Teil des gesamten Erzählkomplexes rund um Coronis bildet nach dem zweiteiligen Einschub der Krähe die zweite, gesteigerte Hälfte der Apollo-Coronis-Erzählung, in welcher das *ira*-Motiv ihren Höhepunkt findet. Die *ira* des Gottes manifestiert sich hier wiederum in zwei Schritten, welche zunächst die Vernichtung der Coronis zur Folge haben (Verse II 600-611) und in weiterer Folge diejenige des Raben (Verse II 612-632), wobei in diesem zweiten Teil der Hass Apollos (auf sich selbst und alle möglichen beteiligten Gegenstände des Mordes) sowie seine Reue ob der raschen und rabiatischen Reaktion im Zentrum der Schilderung Ovids stehen. Auffällig an diesem Erzählabschnitt ist die Konzentration auf die Maßlosigkeit des Gottes in seinen Gefühlen (in der Liebe und im Zorn), welcher eine blass bleibende, kaum ausgearbeitete Darstellung der Coronis gegenübersteht.³⁵⁶

Nach der sich über 48 Zeilen erstreckenden direkten Rede der Krähe, welche in ihrer Geschwätzigkeit mehrere Geschichten in ihre intendierte Warnung an den Raben einflechtet, kehrt die Erzählung zum Raben zurück, welchem die Worte der Krähe in seinem Hochmut nicht als Warnung dienen. Nach der langen Passage der Krähe verwundert es nicht, dass der Rabe die Warnungen ausschlägt, da die Krähe als von ihrer Geschwätzigkeit getrieben gezeichnet wird, dem Raben ohne ersichtlichen Grund hinterherfliegt sowie in ihrem Redefluss mehr ihr eigenes Leid klagt und in egoistischer Manier eher auf Selbstverteidigung ihrer Taten als auf die Warnung des Raben aus ist.³⁵⁷ Gleichzeitig ist der Rabe von *superbia* geprägt und spricht die Verachtung der Warnung direkt aus (met. II 596-597: *tibi [...] revocamina [...] sint precor ista malo: nos vanum*

³⁵⁶ Vgl. URBAN (2005), 28.

³⁵⁷ Vgl. URBAN (2005), 24. Gleichzeitig besitzen die Worte der Krähe, welche durch die Geschwätzigkeit eher negativ konnotiert ist, einen wahren Hintergrund, da die Warnungen der Krähe keinesfalls ein *vanum omen* sind, sondern der Wahrheit entsprechen. Eine eindeutige Charakterisierung der Krähe als unnütze Schwätzerin einerseits bzw. warnende Prophetin andererseits lässt Ovid nicht zu.

spernimus omen).³⁵⁸ Unbeirrt setzt er seinen Weg fort und erzählt seinem Herrn von der Affäre Coronis‘ mit dem haemonischen Jüngling (*nec coeptum dimittit iter dominoque iacentem / cum iuvene Haemonio vidisse Coronida narrat*, II 598-599).

Ovid verwendet dabei einige Elemente, welche auf das Geschehen vor der Erzählung der Krähe rekurren: Dass der Rabe die Worte als *vanum [...] omen* (met. II 597) abtut, weist auf die Forderung der Krähe in Vers II 550 zurück (*ne sperne meae praesagia linguae*), wobei die Ersetzung des Wortes *praesagia* durch das schwächere *omen* unterstreicht, dass der Rabe die Weissagung nicht ernst nimmt, wobei die Ironie dieser Szenerie darin liegt, dass der Rabe als Vogel des Gottes der Weissagung eine solche nicht erkennt.³⁵⁹ Die beiden Ausdrücke *coeptum [...] iter* und *dominoque* (II 598) sind Stichwörter, welche Ovid aus dem Vers 547 wieder aufnimmt (*ad dominum tendebat iter*) und dadurch an die ursprüngliche Erzählung des Raben anschließen, welche durch das Auftreten der Krähe unterbrochen wurde.

In der Charakterisierung der beiden Vögel lässt sich Ovid nicht auf eine eindeutige Darstellung festlegen. Beide Vögel haben ein Manko: Der Rabe ist von Hochmut gezeichnet und beachtet die Warnungen der Krähe nicht; die Krähe dagegen ist geschwätzig, was aber nur bedingten Einfluss auf den Wahrheitsgehalt ihrer Geschichten hat. Sie erzählt zwar subjektiv und aus ihrer Sicht heraus, doch ihre Aussagen enthalten dennoch Wahrheit auf einer höheren Ebene (z.B. in der Thematisierung der Abhängigkeit von Neptun bzw. Minerva) – u.a. eine mögliche Loslösung aus der Bindung durch einen Betrug.

Wird der Rabe in Vers II 535 als *corve loquax* eingeführt, so bestätigt seine weitere Darstellung aber wie auch diese Szene die Redseligkeit nicht: Der Bericht des *corvus* an seinen Herrn ist äußerst knapp gehalten, nicht einmal in direkter Rede formuliert und gibt keinen Hinweis darauf, dass der Rabe ausführlicher von der Affäre der Coronis erzählte. Ebenso knapp werden die Worte des Raben an die Krähe wiedergegeben, als diese ihn nach dem Grund seines Weges fragte (II 549: *auditaque viae causa*). Daher ist die Bezeichnung *loquax* (II 535) nur insofern zutreffend, als ihm die Sprache zum Verhängnis wird, aber nicht seine Redseligkeit³⁶⁰ – als Kontrast zu ihm fungiert die Krähe als

³⁵⁸ ANDERSON (1996), 305, sieht in der Bezeichnung *vanum omen* den störrischen Egoismus des Raben bestätigt („the „vanity“ of the omen serves to characterize the stubborn egotism of the raven“).

³⁵⁹ Vgl. URBAN (2005), 25.

³⁶⁰ In der Echo-Geschichte ist die Situation ähnlich: Echo kann gut erzählen, weshalb sie Juno durch Geschichten davon abhält, Jupiters Affären mit den Nymphen zu entdecken. Doch dieser Wesenszug (met. III 360: *garrula*) wird ihr zu Verhängnis, da Juno den Betrug bemerkt. Ironischerweise wird auch

Vertreterin der Geschwätzigkeit –, denn er ist nicht geschwätzig, sondern berichtet seinem Herrn nur treu (und möglicherweise zu ergeben) vom Fehltritt seiner Geliebten mit dem haemonischen Jüngling Ischys.³⁶¹

Im Folgenden werden auf jeweils zweimal sechs Versen die Betroffenheit und *ira* Apollos sowie das Sterben der Coronis beschrieben. Nach dem Bericht des Raben liegt dem Leser eigentlich die Erwartung nahe, dass nun dessen Metamorphose folgen werde, vor allem da sie mit Emphase und großem Nachdruck bei der Überleitung von der Callisto-Erzählung zur Coronis-Geschichte geschildert und angekündigt wurde.³⁶² Jedoch lässt Ovid den Raben hintenan stehen und fokussiert die folgenschwere Reaktion und die Gefühlswelt des Gottes: Apollo reagiert auf die Nachricht des Raben bestürzt und zornig, wiewohl Ovid in dieser Szene bei der Beschreibung Apollos eine gewisse Ironie und sprachlichen Witz nicht missen lässt:

*laurea delapsa est audito crimine amanti,
et pariter vultusque deo plectrumque colorque
excidit, utque animus tumida fervebat ab ira,
arma adsueta capit flexumque a cornibus arcum
tendit et illa suo totiens cum pectore iuncta
indevitato traiecit pectora telo. (met. II 600-605)*

Die erste Reaktion Apollos auf die Nachricht der Untreue seiner Geliebten Coronis besteht darin, dass ihm – quasi als äußere Metamorphose seines Wesens – der Lorbeer vom Haupt fällt (*laurea delapsa est*, met. II 600), wodurch eine Verbindung der Coronis-Liebesgeschichte zur unglücklichen Liebe zu Daphne, welche in der Verfolgung, Verwandlung und damit Okkupierung des Mädchens (bzw. in übertragener Weise der Dichtkunst) kulminierte, hergestellt wird.³⁶³ D.h. Apollo versagt nicht nur in der Dichtkunst (wie in der damit angedeuteten Liebesgeschichte mit Daphne), sondern er legt

an dieser Stelle Echo nicht sehr redselig gezeichnet, da sie nur nach der Bestrafung Junos und nicht vorher in direkter Rede zu Wort kommt – ebenso benutzt Ovid bei der Darstellung des *corvus loquax* die direkte Rede kaum.

³⁶¹ Zu den Assoziationen, welche die geographische Bezeichnung *Haemonia* weckt, vgl. die Ausführungen in Kapitel 8.1. Der Name des Liebhabers wird bei Ovid nicht genannt, ist der gängigen Mythenversion nach aber der Jüngling Ischys. HAUPT/ALBRECHT (1966), 125, geben als weiteren Namen des Geliebten Ἀλκυονεύς an, jedoch ohne Stellen- bzw. Autorenangabe.

³⁶² Vgl. TISSOL (1997), 161.

³⁶³ Vgl. für diese erzählerische Querverbindung der beiden Liebschaften Apollos auch TSITSIOU-CHELIDONI (1999), 291-2. In anderen Worten ausgedrückt, fällt Apollo der Lorbeerkrantz, also seine *corona*, vom Haupt. Für dieses und weitere Wortspiele Ovids vgl. AHL (1985), 198.

sowohl konkret als auch übertragen seine friedfertige Rolle als Förderer der Musen (symbolisiert durch den Lorbeer) ab, als er von der Untreue seiner Geliebten Coronis (welche versinnbildlicht als *ars* gelesen werden kann)³⁶⁴ erfährt.

Doch der Lorbeer ist nicht das Einzige, was dem Gott in seiner Verwunderung verliert: Verdeutlicht durch ein parademäßiges Zeugma³⁶⁵ entgleiten ihm ebenso die Gesichtszüge bzw. damit gemeint seine Fassung (*vultusque*) wie sein Plektrum (*plectrumque*) und seine Gesichtsfarbe (*colorque*). Die besondere Komik dieses Zeugmas besteht vor allem in der geschickten Parallele zwischen dem Fall konkreter Objekte (wie dem Lorbeerkranz und dem Plektrum) und der Veränderung in der Mimik des Gottes³⁶⁶, also dem Verlust seiner Fassung und seiner Gesichtsfarbe. Diese beiden Verse als erste Reaktion Apollos auf die Nachricht zeichnen ein sehr humoristisches Bild des Gottes, und die Komik in der Beschreibung wird durch die Situationskomik noch verstärkt: In der Daphne-Geschichte brüstete sich Apoll noch als Gott der Weissagung und allwissend (*per me, quod eritque fuitque / estque, patet*, met. I 517-518), und gerade dieser Gott benötigt die Dienste seines Vogels, um die Affäre seiner Geliebten in Erfahrung zu bringen.³⁶⁷ Die erste Charakterisierung Apollos³⁶⁸ im Zuge der Coronis-Geschichte ist durchaus komisch gestaltet, was in den folgenden Versen jedoch in eine ernste und brutale Schilderung umschlägt.

³⁶⁴ Die Andeutungen der Lesart, Coronis als Sinnbild der Kunst zu verstehen, sind aber weit weniger offenkundig als bei Daphne, da nur einige, subtilere Elemente in diese Richtung gedeutet werden können: Ihre Heimat Thessalien, ihre Schönheit, das Wortspiel mit *corona*, die Nennung des Lorbeerbaumes und ferner das Kind Asclepius, welches auch ein *ars* beherrscht.

³⁶⁵ Das dreimalig angehängte *-que* soll das Entgleiten wohl onomatopoetisch unterstreichen, wobei der Vorgang selbst (*excidit*) erst in der darauffolgenden Zeile nachgereicht wird, vgl. URBAN (2005), 25. Siehe zu diesem Zeugma auch FRÄNKEL (1970), 209, und HANGARD (1971), 398-400. Eine ähnliche Verwendung in dem gleichen Zusammenhang (mit teilweise wörtlichen Übereinstimmungen) findet sich im vierten Buch der Metamorphosen: Der Sonnengott beobachtet den Ehebruch der Venus mit Mars und berichtet es dem Ehemann Vulcanus – dessen Bestürztheit auf diese Nachricht wird ebenso mit einem Zeugma beschrieben, er verliert nämlich den Verstand und das Werkstück in seiner rechten Hand (met. IV 174-176: *at illi / et mens et quod opus fabrilis dextra tendebat / excidit*)

³⁶⁶ Vgl. MILLER (1999), 413-4.

³⁶⁷ Vgl. LE BONNIEC (1985), 164. In der Version Pindars benötigt Apollo nicht den Botendienst des Raben, um Coronis' Fehltritt zu erkennen, vgl. ERBSE (2003), 323.

³⁶⁸ Zwar wird Apollo in met. II 542 schon einmal direkt angesprochen, aber nicht charakterisiert (es wird bloß erwähnt: *placuit tibi, Delphice, certe*). Bei der ersten Charakterisierung Apollos gibt sich Ovid mit der Beschreibung von äußerlichen Erscheinungsformen der Eifersucht zufrieden – die eindringliche psychologische Beschreibung bleibt hinter der optischen Explizität zurück: Auf zwei Zeilen (II 600-601) wird das Erstaunen des Gottes durch den Fall äußerer Objekte dargestellt, danach folgt bloß eine Zeile mit der Beschreibung der Emotionen des Gottes (602), vgl. GALINSKY (1975), 143.

Nach dem einführenden Zeugma und dem Konnex Apollos mit dem Daphne-Erzählkomplex steht das Motiv Apollos im Zentrum: seine *ira*³⁶⁹, denn nach der Konfrontation mit der Nachricht des Raben gerät der Gott in Rage (met. II 602: *utque animus tumida fervebat ab ira*), sein Gemüt schwillt vor Zorn, was eine logische Erklärung für den Verlust seiner Fassung (*vultus*) und seiner Gesichtsfarbe (*color*) ist – geradezu bildlich hat der Leser dabei den zornig-roten Kopf des Gottes vor Augen. Im nächsten Schritt mutiert Apollo zum Pestgott, wie er schon in der Ilias beschrieben ist und auch zu Beginn der Metamorphosen bei der Tötung Pythons eingeführt wurde³⁷⁰: Im Affekt und ohne nachzudenken ergreift er Pfeil und Bogen (*arma adsueta capit flexumque a cornibus arcum / tendit*, II 603-604), seine epischen Waffen, welche zuletzt bei der Tötung Pythons zum Einsatz kamen und in Form und Intensität der Darstellung auf diese im Gedächtnis des Lesers noch präsenste Stelle (I 441-444) rekurrieren, und tötet mit einem gezielten Schuss, getrieben von seiner *ira*, die treulose Geliebte.³⁷¹

Bei der sprachlichen Ausarbeitung dieser drei Verse schöpfte Ovid aus seinem vollen poetischen Repertoire, um die Eindringlichkeit der Szene zu verdeutlichen: Neben der in der ersten Zeile verwendeten Alliteration *arma adsueta [...] arcum* (met. II 603) signalisieren die Daktylen die schnelle, fließende Bewegung des Ergreifens und Abschießens des Pfeiles, die in Kontrast zu den vier schweren, aufeinanderfolgenden Sponden in Vers II 605 stehen, welche die Unausweichlichkeit seiner Tat unterstreichen. Dabei verwendet Ovid das Wort *indevitato* (II 605), das eigens für diese Stelle kreiert worden zu sein scheint, da es sonst weder bei Ovid noch bei einem anderen uns überlieferten lateinischen Dichter gebraucht wird.³⁷² Bei der Beschreibung der Szene

³⁶⁹ Der Zorn Apollos über das Vergehen seiner Geliebten ist bereits in der Hauptquelle für diese Sage, nämlich bei Pindar (vgl. dazu Kapitel 6) vorhanden, in dieser Fülle und Maßlosigkeit jedoch Erfindung Ovids, vgl. URBAN (2005), 25. Dies ist nach NAGLE (1984), 252-3, eine der wenigen Geschichten, in denen der *amor* explizit zu tödlicher *ira* führt – in der Geschichte um Daphne ist die Reihenfolge umgekehrt und in den Eingangsversen explizit genannt: Der Zorn Apollos auf Cupido löst seine Liebe zu Daphne aus (*primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non / fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira*, met. I 452-453). Zur motivischen Beherrschung der Metamorphosenbücher I und II durch *amor* und *ira* vgl. WHEELER (2000), 48-9. Zum Zorn als Emotion der Götter in den Metamorphosen, wobei diese durch den Groll Jupiters auf Lycaon (met. I 166-213) eingeführt wird, vgl. FEENEY (1993), 198-205.

³⁷⁰ Vgl. met. I 434-451 und Hom. Il. 1, 44-53. Auch bei der Tötung der Niobiden (met. VI 146-312) wird Apollo nochmals in diese Rolle als rächender, todbringender Bogenschütze schlüpfen.

³⁷¹ Vgl. FUMO (2010), 43-4. Nach der Version Pindars (Pind. P. 3, 9-11) sendet Apollo seine Schwester Artemis, um Coronis zu bestrafen. Apollodor (Apollod. bibl. 3, 10, 3) und Hygin (Hyg. fab. 202) lassen Apollo selbst die Strafe durchführen.

³⁷² Darüber hinaus weist es mit fünf langen Silben auch einen ungewöhnlichen prosodischen Charakter auf, vgl. BARCHIESI (2005), 286. Das Beiwort *indevitato* kann als Wiederaufnahme des Adjektivs *certa* gelesen werden, wie Apollo in der Daphne-Rede seinen Pfeil bezeichnet (met. I 519). In weiterer Folge dieses Verweises (es gibt ja einen Pfeil, der *certior* ist als derjenige Apollos, nämlich Amors Pfeil, vgl.

spannt Ovid seinen Leser auf die Folter, da die Umstände erst nach und nach entwickelt werden und das entscheidende, todbringende Wort *telo* (II 605) erst ganz am Ende des Satzes folgt; zuvor steigert das weite Hyperbaton *illa [...] iuncta [...] pectora* (II 604-605) die Spannung, wobei nochmals darauf hingewiesen wird, dass Coronis einst eine Geliebte Apollos war, an deren Seite er oft ein Schäferstündchen hielt (*illa suo totiens cum pectore iuncta [...] pectora*, II 604-605) – oft ruhte er selbst an der Brust der Geliebten, welche er nun selbst durchbohrt mit einem unentrinnbaren – und ganz am Ende wird es für den Leser Gewissheit – Geschoss.³⁷³

Nach dem Ausbruch des *furor* Apollos werden in den folgenden sechs Versen das Sterben und die letzten Worte der Coronis geschildert. Es ist dies die einzige Stelle, an welcher Coronis selbst zu Wort kommt und als Protagonistin im Fokus der Erzählung steht – ansonsten beschränkt sich Ovid sehr stark auf die Darstellung Apollos und dessen Getrieben-Werden von den jeweils übermäßigen Gefühlen:

*icta dedit gemitum tractoque a vulnere ferro
candida puniceo perfudit membra cruore
et dixit: „potui poenas tibi, Phoebe, dedisse,
sed peperisse prius. duo nunc moriemur in una.“
hactenus et pariter vitam cum sanguine fudit;
corpus inane animae frigus letale secutum est. (met. II 606-611)*

Coronis, nicht mehr namentlich genannt, sondern mit dem verhängnisvollen Adjektiv *icta* (met. II 606), welches das Wort *traiecit* aus Vers II 605 wiederaufnimmt, bezeichnet, stößt einen Seufzer aus und zieht sich den Pfeil aus der Wunde.³⁷⁴ In dieser Sterbeszene der Coronis lässt Ovid eine gewisse Ästhetik nicht vermissen, denn mit besonderer Sorgfalt beschreibt er das Herausströmen des Blutes: Den Farbkontrast zwischen ihren weißen Gliedern und dem purpurfarbenen Blut stellt er betont und antithetisch an den Beginn des Verses, welcher durch die Gestaltung als *versus aureus*

met. I 520) drängt sich eine ironische Parallele zwischen der durchbohrten Brust der Coronis und derjenigen Apollos im ersten Buch (met. I 473) auf, vgl. FUMO (2010), 44.

³⁷³ Vgl. für die sprachlichen Anmerkungen MILLER (1999), 413-4; ANDERSON (1996), 306; BÖMER (1969), 385; URBAN (2005), 25.

³⁷⁴ Dass sich eine verwundete Person den Pfeil aus der Wunde zieht, ist eine übliche Reaktion von getroffenen Personen, vgl. dazu met. IV 120, met. VI 251-253. Auch bei der Tötung der Niobiden durch Apollo und Diana, met. VI 146-312, wird diese Reaktion oftmals angedeutet, vgl. ANDERSON (1996), 306.

noch besondere Aufmerksamkeit erhält.³⁷⁵ In zwei Versen – ihre ersten Worte in der Geschichte sind gleichzeitig ihre letzten – wendet sich die sterbende Coronis an ihren einstigen Geliebten und bleibt dabei relativ gefasst: Sie zeigt keinerlei Selbstmitleid und akzeptiert ihren Tod als Strafe, jedoch weist sie den Gott auf den falschen Zeitpunkt des Todes hin: Nun werden zwei Menschen gemeinsam sterben (*duo nunc moriemur in una* (II 609)³⁷⁶), da Apollo mit der schwangeren Coronis gleichzeitig ihr gemeinsames Kind getötet hat.³⁷⁷

Nach diesen wenigen *ultima verba* der Coronis fügt Ovid noch zwei Verse über das Sterben der Geliebten Apollos hinzu, welche mit einigen epischen Anklängen an die Aeneis versehen sind und in diesem Zusammenhang etwas paradox und sarkastisch wirken³⁷⁸: Das nächste Zeugma innerhalb von wenigen Zeilen³⁷⁹ konkretisiert das Sterben Coronis‘, welche gemeinsam mit ihrem Blut auch ihr Leben vergießt, und am Ende der kurzen Darstellung der Geliebten steht die Kälte, welche nun in ihren Leichnam kriecht. Vor allem die Betrachtung des kalten Leichnams weckt Erinnerungen an das Ende der Aeneis, wo sich Vergil in den letzten beiden Versen auf den kalten Körper und den zu den Schatten fliehenden Geist des Turnus konzentriert.³⁸⁰ Die Parallelen zur Aeneis sind gleichzeitig durch direkte Zitate markiert: In Aen. II 532 wird der Tod des Polites mit demselben Zeugma wie bei Ovid beschrieben³⁸¹, und auch bei den *ultima verba* Didos im

³⁷⁵ Die Farben Rot und Weiß entsprechen dabei dem antiken Schönheitsideal, vgl. z.B. die Beschreibung des Aussehens von Narcissus (met. III 423: *et in niveo mixtum candore ruborem*), vgl. FREUNDT (1973), 217. Diese Stelle bekommt durch den *versus aureus* auch einen sarkastischen Unterton, da Ovid derart gestaltete Verse (nach dem Goldenen Zeitalter) öfter in Situationen der „Degeneration“ (z.B. im Zusammenhang mit einer Vergewaltigung u.Ä.) verwendet.

³⁷⁶ Diese Phrase findet in ähnlicher Form öfters Anklang in den Metamorphosen, am offensichtlichsten sind die Parallelen in der Rede des Narziss, met. III 473: *nunc duo concordēs anima moriemur in una*, vgl. BÖMER (1969), 386.

³⁷⁷ Vgl. ANDERSON (1996), 306, URBAN (2005), 26. Wie schwer Coronis das Sprechen im Angesicht ihres Todes fällt, drückt Ovid durch die vielen Labiallaute aus (*potui poenas tibi, Phoebē, dedisse / sed peperisse prius*, met. II 608-609). Wie bereits in der Daphne-Geschichte Apollos Handeln bezüglich der Ehegesetze des Augustus kritisch hinterfragt werden kann und teilweise mit diesen in Widerspruch steht, so ist auch die Vorgehensweise Apollos beim Fehltritt der Coronis nicht mit diesen zu vereinbaren: Die Ehefrau, welche ein *adulterium* beging, war vom Gatten anzuzeigen, aber keinesfalls der Selbstjustiz auszusetzen (dagegen konnte eine ehebrecherische Tochter vom Vater hingerichtet werden, vgl. MILLER (2009), 352). Dem Schutzgott des Augustus werden also Handlungen zugeschrieben, deren Ausführung im römischen Staat durch Gesetze des Augustus strafbar waren, vgl. METTE-DITTMANN (1991), 34-8; URBAN (2005), 27.

³⁷⁸ Vgl. BARCHIESI (2005), 286-7.

³⁷⁹ Vgl. zu diesem Zeugma *et pariter vitam cum sanguine fudit* (609) auch Vers II 601-602 (*et pariter vultusque deo plectrumque colorque / excidit*) und die Anmerkungen zu dieser Stelle.

³⁸⁰ Aen. XII 951-2: *ast illi voluntur frigore membra / vitaeque cum gemitu fugit indignata sub umbras*; vgl. dazu auch ANDERSON (1996), 307: „Here, however, to emphasize the pathos of the victim, he adds an epic-sounding line of the Aeneid and their concentration on the cold corpse and angry spirit of dead Turnus“.

³⁸¹ Aen. II 532: *concidit ac multo vitam cum sanguine fudit*.

vierten Buch der Aeneis findet sich eine ähnliche Wendung.³⁸² Ebenso spielt Ovid auf den in der Aeneis beschriebenen Tod Camillas, welcher mit demjenigen des Turnus verbunden wird, mit der Schilderung der Sterbeszene der Coronis an.³⁸³ Durch diese von Ovid intendierten Parallelen zur Tötung des Turnus durch Aeneas scheint es so, dass das Sterben Coronis‘ zu einem „zweiten Actium“ hinaufstilisiert wird: Da Apollo Züge des Octavian, Coronis solche des Turnus und der Dido trägt und der Endkampf in der Aeneis zwischen Turnus und Aeneas als Symbol für Actium gelesen werden kann, ist nach RATKOWITSCH³⁸⁴ eine solche Interpretation als „zweites Actium“ möglich.

Apollo wird in dieser zweiten Hälfte der Erzählung vor allem als maßlos bezüglich seiner Gefühle geschildert: Zuerst ist er maßlos in seiner Liebe zu Coronis, was sich in der Eifersucht und vor allem dem daraus resultierenden Zornesausbruch, in dessen Zuge er Coronis tötet, äußert. Die letzten Worte der Geliebten offenbaren dem Gott, dass er mit ihr auch das noch ungeborene Kind tötet, und daraufhin schlägt Apollos Gefühlswelt in Reue (*paenitet*, met. II 612) und (Selbst-)Hass (*odit*, II 613, II 614, II 616) um:

*paenitet heu sero poenae crudelis amantem
seque, quod audierit, quod sic exarserit, odit;
odit avem, per quam crimen causamque dolendi
scire coactus erat, nec non arcumque manumque
odit cumque manu temeraria tela, sagittas,
conlapsamque foveat seraque ope vincere fata
nititur et medicas exercet inaniter artes. (met. II 612-618)*

An den Beginn des Verses stellt Ovid betont die Reue des Gottes, welche eher nicht durch den Tod der Coronis, sondern vor allem durch den Tod des gemeinsamen Kindes ausgelöst wird.³⁸⁵ Dennoch bereut er auch den Tod der Geliebten, da er noch immer als

³⁸² Aen. IV 621: *hanc vocem extremam cum sanguine fundo*.

³⁸³ Der zentrale Vers der Sterbeszene Camillas in der Aeneis ist Aen. XI 831: *vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*, wodurch Vergil einerseits Parallelen zum Tod des Turnus setzt und auf den Ovid natürlich auch mit seinem in den Metamorphosen verwendeten Zitat anspielt. Analog zur Beschreibung Coronis‘ als *icta* (met. II 606) wird Camilla darüber hinaus mit *deiecta* (met. XI 833) bezeichnet.

³⁸⁴ Vgl. zur Quellenlage Fußnote 7.

³⁸⁵ FREDERICKS (1977), 247, zeigt eine Analogie zwischen der Reaktion Apollos an dieser Stelle und derjenigen des Sol zu Beginn des zweiten Buches (met. II 49: *paenituit*) auf, indem beide Male explizit die Reue als Gefühl des Gottes ausgesprochen wird, was die Deutung der Handlungen des Gottes als unüberlegt zulässt. Zur Unterscheidung bzw. Gleichsetzung der beiden Gottheiten Apollo und Sol in den Metamorphosen vgl. SCHMIDT (1991), 102.

Liebender (*amantem*, met. II 612) bezeichnet wird. Die Reue Apollos erfolgt jedoch zu spät (*sero*³⁸⁶, II 612), weshalb er – in eigentlich typisch menschlicher Manier³⁸⁷ – die Schuld von sich zu schieben sucht, indem er zuerst von Selbsthass erfüllt wird: er hasst sich selbst, weil er die Nachricht gehört hat, weil er so sehr entbrannt ist (*exarserit*, II 613) – wobei *exarserit* sowohl für das brennende Verlangen der Liebe als auch als wutentbrannt gelesen werden kann, dieser Begriff schließt die Maßlosigkeit sowohl in der Liebe als auch im Zorn mit ein. Vor allem die Reue Apollos bildet einen Vorverweis auf die Reaktion des Gottes auf den Tod des Hyacinthus im 10. Metamorphosenbuch (met. X 162-216).

Der Selbsthass Apollos ist nach dieser Zeile aber schon wieder verflogen und durch den Hass auf die Umstände von Coronis' Tod ersetzt worden. Die Maßlosigkeit in den Gefühlen des Gottes ist aber weiterhin vorhanden, was durch das dreimalig pathetisch wiederholte *odit* (met. II 613, II 614, II 616) ausgedrückt wird³⁸⁸: Er projiziert seinen Hass zunächst auf den Überbringer der Nachricht, den Raben (*odit avem*, II 614; die Vorhersage der Krähe bewahrheitet sich an dieser Stelle), durch welchen er gezwungen (!) war (*coactus erat*, II 615), das Verbrechen (*crimen*) und den Grund seines Leides zur Kenntnis zu nehmen. Apollo gesteht sich trotz seiner Reue die gesamte Schuld am Tod der Geliebten nicht ein und stellt sich in gewissem Sinn als Opfer der Szene dar, wodurch er die Rollen umkehrt und vor allem dem Raben (nicht aber Coronis!³⁸⁹) die Schuld zuschiebt. In weiterer Folge werden noch der Bogen (*arcumque*, II 615), Apollos eigene Hand (*manumque*, II 615) und die Pfeile (*temeraria tela, sagittas*³⁹⁰, II 616) als

³⁸⁶ Zu beachten ist dabei, dass der mitleidige Ausruf *heu* (II 612) und die vorwurfsvolle Ergänzung *sero* (II 612) vom Sprecher geäußert werden, dieser also zusätzlich Pathos in die Szene einfügt und Partei ergreift, indem er Apollos rasches und unüberlegtes Handeln anprangert, vgl. URBAN (2005), 26; MILLER (1999), 414.

³⁸⁷ Für die sehr vermenschlichte Darstellung Apollos in seinen Gefühlen, welche vor allem durch das für Götter untypische Gefühl der Reue (*paenitentia*) geprägt ist, da damit ein Eingeständnis der Machtlosigkeit einhergeht, vgl. FULKERSON (2006), 391-3.

³⁸⁸ Die nach BÖMER (1969), 386, „theatralischen Formen“ des Hasses Apollos auf sich selbst und auf die Todesumstände passen gut in das vermenschlichte und die das Ansehen des Gottes demontierende Darstellung Apollos im Zuge der gesamten Sterbeszene.

³⁸⁹ Es ist auffallend, dass weder Coronis noch ihr Geliebter Ischys als (Mit-)Schuldige von Apollo genannt werden, sondern er den Hass auf den neutralsten Charakter in der ganzen Szene, den Raben, lenkt. Dessen Schuld war nicht das *crimen* an sich, sondern die Konfrontation mit diesem *crimen*, wodurch die Parallelen zur Erzählung der Krähe und der Bestrafung Minervas offenbart werden: Auch dort trifft die Schuld den Überbringer der Nachricht, während die Urheberin der Schuld, Aglauros, vorläufig straffrei bleibt (die Strafe erfolgt erst später).

³⁹⁰ Ovid intendierte mit der Junktur *temeraria tela sagittas* (met. II 616) möglicherweise eine Anspielung auf Tibulls Klage über die Liebespfeile Cupidos (Tib. 2, 6, 15-16: *acer Amor, fractas utinam tua tela sagittas / si licet, extinctas aspiciamque faces!*), welche denselben Versschluss aufweist, vgl. MILLER (2009), 352-3.

Hassobjekte Apollos genannt, welche in exakt dieser Reihenfolge die Geschehnisse wiederholen und in Erinnerung rufen, die sich bei Apollos Wutausbruch ereigneten (*quod audierit ... crimen ... arcumque ... tela*; vgl. dazu *audito crimine* (II 600), *arcum* (II 603), *telo* (II 605)).³⁹¹ Die Nennung von Apollos eigener Hand und seinen Pfeilen als Hassobjekte kann zwar wieder als Selbst-Hass gedeutet werden³⁹², ist aber eher als Abwehrhaltung Apollos anzusehen, da sie von der Schuld seiner eigenen Person ablenken sollen. Die Personifizierung dieser Objekte soll es dabei einfacher machen, ihnen Schuld anzulasten.³⁹³

Apollos Maßlosigkeit im Hass wandelt sich schließlich, wie bereits zu Beginn angekündigt, in Reue um, doch diese Einsicht kommt aufgrund seines vorherigen *furor* zu spät: Er wärmt die darniederliegende Geliebte (*conlapsamque fovet*, met. II 617), eine typische Reaktion³⁹⁴ der Hinterbliebenen auf den (nahen) Tod geliebter Menschen, versucht dadurch, das Schicksal zu besiegen³⁹⁵ (*vincere fata / nititur*, II 617-618) und übt seine Heilkunst wieder einmal erfolglos aus³⁹⁶ (*medicas exercet inaniter artes*, II 618). Diese Reue Apollos und der vergebliche Versuch, das verwundete Mädchen zu heilen, sind den übrigen Überlieferungen der Coronis-Erzählung nach Innovationen Ovids und demnach bewusst so gestaltet, um dem Leser dieses spezifische Apollo-Bild zu

³⁹¹ Vgl. MILLER (1999), 415;

³⁹² Wie es MILLER (1999), 415, auch sieht.

³⁹³ Vgl. ANDERSON (1996), 307: „as though the inanimate bow were guilty and his hand belonged to someone else, Apollo invents culprits for his own act of murderous jealousy“.

³⁹⁴ Vgl. dazu ähnliche Stellen in den Metamorphosen: met. VIII, 537: *dumque manet corpus, corpus refoventque foventque* (Meleagers Schwestern betrauern dessen Tod), met. X 187: *et modo te refovet, modo tristia vulnera siccat* (Apollo versucht, den Tod des Hyacinthus rückgängig zu machen), met. XII 424: *inpositaque manu vulnus fovet oraque ad ora* (Hylonome betrauert Cyllarus). Auch in der Sterbeszene Didos werden diese beiden Worte gebraucht, vgl. Aen. IV 664 (*conlapsam aspiciunt*), Aen. IV 686 (*semianimemque sinu germanam amplexa fovebat*), vgl. BARCHIESI (2005), 287.

³⁹⁵ Dass auch die Götter die *Fata* nicht besiegen können, kommt in den Metamorphosen als Topos öfter vor (vgl. dazu met. IX, 430-438). Bezüglich dieses Topos ist die Rolle des Cypus (met. XV 565-621) näher zu betrachten, welcher – ausgerechnet als Mensch! – imstande ist, die Vorgaben des Fatums zu ändern, vgl. URBAN (2005), 27. Auch Asclepius, Sohn Apollos und der Coronis, tritt am Ende der Metamorphosen als wahrer Heilgott auf und besiegt die *Fata*, indem er Menschen zu neuem Leben erweckt.

Die Thematik der versuchten Todesüberwindung findet ab dem siebten Metamorphosenbuch mehr Eingang in die Erzählungen Ovids (vgl. vor allem die Erzählungen um Medea (welche Iasons Vater Aeson verjüngt), Orpheus, Hyacinthus und Adonis), wobei in der ersten Pentade bloß die Coronis-Erzählung und der Versuch Sols, die begrabene Leucothoë wiederzubeleben, auf dieses Thema vorausdeuten, vgl. SCHMIDT (1991), 130-1. Eine größere Bedeutung kommt diesem Motivkomplex dadurch zu, dass SCHMIDT das Thema „Apotheose“, welches vor allem in der letzten Pentade essenziell sein wird, aus dem Liebesthema (also Liebesgeschichten mit dem Versuch der Todesüberwindung) hervorwachsen sieht.

³⁹⁶ Für eine Zusammenstellung des Versagens Apollos in der Heilkunst (überschrieben als *Apolline Malpractice*) vgl. FUMO (2010), 58-61.

übermitteln.³⁹⁷ Das Motiv, dass der Gott der Heilkunst vergeblich versucht, eine von ihm verwundete geliebte Person wieder zum Leben zu erwecken, entlehnte Ovid aus der Hyacinthus-Erzählung, welche inklusive dieses Motivs beispielsweise von Bion³⁹⁸ geschildert wird. Ovid erzählt die Geschichte von Hyacinthus' Tod und Apollos Liebe später selbst in den Metamorphosen (met. X 162-219), wobei sich auffällige Parallelen zwischen diesen beiden Geschichten finden.³⁹⁹

Diese Szene der Reue Apollos, in welcher er seine Heilkräfte vergeblich anzuwenden versucht, erinnert an eine andere, in welcher Apollo schon einmal bar seiner Heilkunst war: In seiner Rede an Daphne im ersten Metamorphosenbuch prahlt Apollo damit, dass er auf der ganzen Welt als Heilbringer angerufen wird (met. I 521-522: *opiferque per orbem / dicor*), dem seine *artes* in der Liebe zu Daphne jedoch nichts nutzten. Die Coronis-Erzählung ergänzt neben der Liebe noch einen weiteren Umstand, in welchem der Heilgott ohnmächtig ist: Seine Reue⁴⁰⁰ enthebt ihn der göttlichen Vormachtstellung und dadurch den damit verbundenen Kräften, wie es in der Hyacinthus-Erzählung nochmals der Fall sein wird. Ovid erzeugt hier wiederum Komik durch die Diskrepanz zwischen der betonten Machtlosigkeit des Gottes und den genannten Attributen seiner göttlichen Macht: Die Nennung seiner Heilkraft vervollständigt – im Negativen – die vier apollinischen Attribute (der Lorbeer symbolisch für die Dichtung (II 600), das Plektrum für die Musik (II 601) und der Bogen (II 603) werden schon eingangs in der vom *furor* beherrschten Szene genannt), welche damit eine weitere Verbindung zu der Daphne-Rede herstellen: Auch dort komplettiert die Medizin die selbstgefällige Liste seiner *aretai* (vgl. met. I 517-524), welche schlussendlich alle versagen.⁴⁰¹

³⁹⁷ Vgl. MILLER (2009), 353, und die Anmerkungen dazu in Kapitel 6.

³⁹⁸ Vgl. Euphor. Fr. 43 Powell, siehe MILLER (2009), 353; Knox (1986), 15-6). Auch bei Pindar, Pind. P. 3, 25-29, steht nichts von diesem Versuch Apollos, siehe BÖMER (1969), 387.

³⁹⁹ Apollos Liebe zu Hyacinthus im 10. Buch und zu Sibylle im 14. Buch der Metamorphosen werden Gegenstand einer zweiten Diplomarbeit des Verfassers dieser Arbeit sein, wobei dort auch Parallelen zu den Geschichten um Coronis und Daphne gezogen werden. Vor allem die Verse met. X 186-189 (*quam puer ipse deus conlapsosque excipit artus / et modo te refovet, modo tristia vulnera siccat, / nunc animam admotis fugientem sustinet herbis: nil prosunt artes; erat inmedicabile vulnus*) weisen offensichtlich auf die Passage in der Coronis-Erzählung zurück. Insgesamt sind diese vier Liebesgeschichten chiasmisch aufgebaut: Daphne und Sibylle erleiden nur eine Metamorphose, während die Beziehungen Apollos zu Coronis und Hyacinthus im Tod enden.

⁴⁰⁰ Nochmals sei hier auf den Aufsatz von FULKERSON (2006), 388-402, verwiesen, in welchem die *paenitentia* als eher menschlicher und für einen Gott unpassender Gefühlszustand beschrieben wird, da es einerseits die vorherige Tat als ethisch falsch hinstellt und andererseits einen Mangel an Macht signalisiert, weil die Tat nicht mehr rückgängig gemacht werden kann.

⁴⁰¹ Vgl. MILLER (2009), 353; BARCHIESI (2005), 287, und die Ausführungen dazu in dieser Arbeit, Kapitel 5.4.

Besondere Betonung in dieser Szene legt Ovid auf das Motiv des zu späten Zeitpunkts von Apollos Reue: Der Dichter betont die Vergeblichkeit der Taten Apollos innerhalb von weniger Verse vier Mal. Angekündigt wird das Leitmotiv durch die Exklamation des Erzählers *paenitet heu sero* (met. II 612), und nach der Beschreibung von Apollos Hass bekommt der Leser dieses Motiv nachdrücklich durch dreimalige Nennung innerhalb von drei Zeilen präsentiert: mit verspäteter Hilfe (*seraque ope*, II 617) sucht er das Schicksal zu besiegen und er benutzt seine Heilkräfte vergeblich (*inaniter*, II 618). All diese Taten werden am Ende in der Wendung *quae postquam frustra temptata* (II 619) zusammengefasst. Als Kontrast zu diesem Versagen sind in diesen Zeilen ebenfalls die Attribute des Gottes präsent, die somit Apollo als eigentlich olympische Gottheit charakterisieren: Neben der Nennung dieser Attribute in der Eingangsszene (II 600-603) sind hier explizit nochmals sein Bogen (*arcum*, II 615) und die Pfeile (*tela, sagittas*, II 616) sowie seine *medicas [...] artes* (II 618) aufgezählt, wobei auch die *fata* (II 617), welche er vergeblich zu besiegen versucht, als Andeutung auf seinen Machtbereich der Weissagung gelesen werden können, da er diese doch als Zukunftsblickender kennen müsste.⁴⁰²

Wie schon in der Daphne-Episode wird Apollo als ohnmächtig dargestellt: Der fehlende Nutzen seiner Heilkraft wird explizit genannt (met. II 618), sein Pfeilschuss war zwar genau und unausweichlich (*indevitato [...] telo*, II 605), aber nicht zu seinem Vorteil, wie er kurz darauf erkennt. Die Kraft der Weissagung ist ihm verlorengegangen, da er vergeblich gegen die *fata* (II 617) ankämpft, welche er doch als Orakelgott kenne müsste und somit nicht für sich nutzt. Auch in seinem letzten Machtbereich, dem Gesang, versagt Apollo: Nachdem ihm symbolisch der Lorbeer und das Plektrum bereits entglitten waren (II 600-601), versagt er in dieser Szene darin, eine Klagelied auf Coronis zu halten, denn dieses besteht bloß aus unartikulierten Seufzern des Gottes (II 621-625).

Ovid lässt Apollo die Vergeblichkeit seiner Versuche erst erkennen, als ein Scheiterhaufen für Coronis errichtet wird und sie auf diesem verbrannt werden sollte (*rogumque parari / sensit et arsuros supremis ignibus artus*, met. II 619-620). Daraufhin stößt er bloß einen Seufzer aus (*tum vero gemitus [...] alto de corde petitos / edidit*, II 621-623) und stimmt kein Klagelied auf die Geliebte an. Ebenso bleibt ihm das Weinen versagt, da der Erzähler in einer Parenthese erklärt, dass ein göttliches Antlitz nicht von

⁴⁰² Vgl. MILLER (1999), 415.

Tränen benetzt werden dürfe (*neque enim caelestia tingi / ora licet lacrimis*, II 621-622).⁴⁰³ Stattdessen versucht der Dichter, durch einen Vergleich, welcher „nicht exakt durchgeführt“⁴⁰⁴ ist, den Gram Apollos darzustellen: Apollo stöhne nicht anders, als wenn vor den Augen der jungen Kuh jemand mit dem bis zum rechten Ohr ausgeholten Hammer die Schläfen des Kalbes mit deutlichem Schlag zerschmettere (*haud aliter, quam cum spectante iuvenca / lactentis vituli dextra libratus ab aure / tempora discussit claro cava malleus ictu*, II 623-625). Offenbar hat Ovid einen typischen Vergleich für die Trauer einer Mutter um ihr Kind modifiziert⁴⁰⁵ und ihn für diesen Kontext etwas umgeändert. Über die Beziehung zwischen der Kuh und dem Kalb gibt es in der Sekundärliteratur unterschiedliche Ansätze⁴⁰⁶, die Vertauschung der Geschlechter der beiden Beteiligten ist offensichtlich. Die Kuh steht in der zweiten Hälfte des Vergleichs wie ein unbeteiligter, leidender Betrachter der ganzen Szene am Rande, während das Opfer stattfindet, Apollo hingegen kann die Rolle des untätigen Beobachters nicht für sich beanspruchen: Er war der Verursacher von Coronis' Tod, welcher in keiner Hinsicht einem göttlichen Opfer entsprach (dies bestätigt die Reue Apollos eindeutig). Insgesamt ist dem Vergleich wohl die Funktion zuzusprechen, die Trauer Apollos etwas abzuwerten, da er einerseits nicht in vollem Maße zutreffend ist und andererseits den Ansprüchen Apollos als Gott der Lyra nicht genügt, wenn sein Klagen mit demjenigen einer Kuh verglichen wird und dies sein „Ersatz“ für ein Klagelied auf Coronis ist. Dem finalen Wort des Vergleiches, *ictu* (II 625) kommt dabei in zweierlei Hinsicht eine besondere Bedeutung zu: Es bildet nochmals eine Parallele zu Coronis, die nach dem Wutanfall Apollos als *icta* (II 606) bezeichnet wird,

⁴⁰³ Dieselbe Aussage trifft Ovid nochmals in den *Fasten*, fast. IV 521: *neque enim lacrimare deorum est*. Auch im *Hippolytus* des Euripides kann Artemis nicht über den Tod des Hippolytus weinen (Eur. Hipp. 1396: *ὄω· κατ' ὄσσω δ' οὐ θέμις βαλεῖν δάκρυ*), vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 126. Ausnahmen dieser Behauptung kommen jedoch vor, so z.B. bei Inachus (met. I 584), Io (met. I 647), und Juno (met. IV 426), vgl. BÖMER (1969), 388. Diese Parenthese soll den intellektuellen Leser auf die innere Diskrepanz zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Charakter Apollos aufzeigen, vgl. GALINSKY (1975), 144. Das Pathos der Szene wird dabei nicht gänzlich ruiniert, aber zumindest vermindert.

⁴⁰⁴ BÖMER (1969), 388.

⁴⁰⁵ Ein ähnlicher Vergleich findet sich in den *Fasti* bezüglich der Trauer der Ceres um die geraubte Proserpina, fast. IV 459-461: *ut vitulo mugit sua mater ab ubere rapto / et quaerit fetus per nemus omne suos, / sic dea nec retinet gemitus*. Dieser Vergleich geht wohl auf eine Stelle bei Lucretius (Lucretius, Lucr. 2, 352-370) zurück, vgl. ANDERSON (1996), 308. Dass dieser Vergleich für die Erhabenheit des Gottes nicht vollends förderlich ist, zeigt das Urteil GALINSKY (1975), 144, welcher ihn als „not an utterly ridiculous simile [...] nor [...] sublime“ beschreibt.

⁴⁰⁶ HAUPT/ALBRECHT (1966), 126, sieht im Begriff *iuvenca* den Begriff der Jugend nicht vorherrschend, da die Mutter des Kalbes gemeint sei. ANDERSON (1996), 308, nimmt eine Gleichaltrigkeit der beiden Tiere an und interpretiert ein mögliches intendiertes erotisches Element in den Vergleich hinein, welcher somit eine Parallele zu den Umständen zwischen Apollo und Coronis wäre.

und vollendet die in den zwei Versen zuvor vollzogene oftmalige Verwendung von *c* und *t*, welche onomatopoetisch als Brechen des Schädels gehört werden kann.⁴⁰⁷

Apollo erweist der toten Coronis nach seiner Unfähigkeit, die Trauer angemessen auszudrücken, die letzten Ehren, bevor Ovid die Erzählung in nur vier Versen zu einem raschen Ende bringt, welches gemäß der Rahmenhandlung mit dem Raben schließt:

ut tamen ingratos in pectora fudit odores
et dedit amplexus iniustaque iusta peregit,
non tulit in cineres labi sua Phoebus eosdem
semina, sed natum flammis uteroque parentis
eripuit geminique tulit Chironis in antrum,
sperantemque sibi non falsae praemia linguae
inter aves albas vetuit consistere corvum. (met. II 626-632)

In einem Trikolon stellt Ovid die Ehrerbietungen Apollos gegenüber dem Leichnam seiner Geliebten dar: Er gießt Balsam auf ihre Brust, welche er selbst in seiner Wut mit einem Pfeil durchbohrt hatte (die Verse II 604-605 werden durch den Ausdruck *pectora* nochmals in Erinnerung gerufen, der trauernde Apollo also demonstrativ als Selbst-Verursacher seiner Trauer dargestellt), umarmt den Leichnam und vollzieht die letzten ungerechtfertigten Gebräuche (*iniustaque iusta peregit*, met. II 627). Das Oxymoron im letzten Teil des Trikolons betont nochmals die Diskrepanz in der Rolle Apollos, welcher die Bestattungsrituale durchführt und gleichzeitig als Mörder der Coronis agiert.⁴⁰⁸ Die gesamte Todesszene fußt demnach auf seiner Ungerechtigkeit und seinem maßlosen Zornausbruch, der ungerechtfertigte Tod der Geliebten steht den Bestattungsritualen des Gottes komplementär gegenüber und hinterlässt daher Makel an den Ehrerbietungen Apollos. Coronis verdiente die Bestattungsrituale nicht, welche Apollo nun durchführt.⁴⁰⁹ Gleichzeitig ist diese Szene ein Vorverweis auf die Apotheose des Aeneas (met. XIV 581-608), wo Venus den Leichnam ähnlich behandelt, der daraufhin im Fluss verschwindet –der Versuch der Venus kann daher als gescheitert angesehen werden, da es keine „echte“

⁴⁰⁷ Vgl. ANDERSON (1996), 308.

⁴⁰⁸ Vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 127.

⁴⁰⁹ Vgl. ANDERSON (1996), 309. Die Verkehrung der ursprünglichen Opfer-Zeremonie zieht die Reue Apollos und die gesamte Szene ins Komische: Apollo, als Gottheit in herkömmlicher Konstellation Empfänger von Opfergaben, wird zum Ausführenden und sucht in seinen Handlungen rituelle Sühnung für den Mord an Coronis, vgl. FUMO (2010), 45-6.

Apotheose ist. Diese symbolische Apotheose des Herrschers (Aeneas) durch die hohe Dichtung (Venus) wird hier umgekehrt: Der Herrscher (repräsentiert durch Apollo) will die Kunst (Coronis) unsterblich machen, versagt aber kläglich – wahre Unsterblichkeit erhält erst der absolut freie und ungebundene Ovid am Ende.⁴¹⁰

In den letzten fünf Versen verflacht der Ton der Erzählung etwas, da Ovid die Geschichte zu einem raschen Ende bringt⁴¹¹: Apollo erträgt es nicht, dass sein Kind⁴¹² mit der Mutter in den Flammen sterben soll und entreißt es daher den Flammen und dem Bauch der Mutter⁴¹³ – die letzten Worte der Coronis ließen dieses Ende vorausahnen – und übergibt es dem Kentauren Chiron⁴¹⁴ zur Erziehung. Diese Szene erinnert stark an die Rettung des Bacchus durch Jupiter aus der sterbenden Semele (met. III 310-315), wobei Ovid diese beiden in einen intendierten Kontrast stellt: Bacchus wird nach RATKOWITSCH⁴¹⁵ als neuer Typus für Octavian auftreten, Asclepius dagegen, welcher von einem halbwildem (d.h. halb-distanzierten) Lehrer aufgezogen und in die *ars* unterwiesen wird, wird sich aus der Abhängigkeit lösen und zu einem wahren *salutifer* (met. XV 744) entwickeln⁴¹⁶ – eine Rolle, welche auch Octavian für sich beanspruchte.

Den Raben, der sich für die wahrheitsgetreue Berichterstattung eine Belohnung erhoffte, schließt er – wie bereits zu Beginn der Erzählung angekündigt (met. II 535-541) und durch das warnende Beispiel der Krähe vorgezeigt – aus dem Kreis der weißen Vögel

⁴¹⁰ Vgl. RATKOWITSCH; vgl. zur Quellenlage Fußnote 7.

⁴¹¹ Vgl. MILLER (1999), 415-6: „But then the tone completely flattens out into clipped, matter-of-fact statements which bring the narrative to a speedy close.“

⁴¹² Der Sohn von Apollo und Coronis ist Asclepius (Ἀσκληπιός). In der Ilias und der Odyssee wird die Vorstellung von Asclepius als Gott der Heilkunst nicht ausgesprochen. In Hom. Il. 2, 729-737 sind die Ärzte des Griechenheeres die thessalischen Fürsten Podalirius und Machaon, seine Söhne, welche Chiron (vgl. Hom. Il. 4, 219) in die Heilkunst unterwiesen hatte, vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 127. AHL (1985), 88-9, weist darauf hin, dass die lateinische Version *Aesculapius* aus metrischen Gründen nicht in einem Hexameter verwendet werden kann. Diesem Wort am ähnlichsten kommt das bei Ovid verwendete *aesculus*, die Bezeichnung für einen Eichenbaum, welcher auch in der Python-Erzählung zur Bindung von Kränzen (*coronae*) Erwähnung findet, bevor es den Lorbeer gab (vgl. met. I 449).

⁴¹³ Das dritte Zeugma innerhalb von wenigen Zeilen (nach denjenigen in II 601-602 und II 610).

⁴¹⁴ Chiron war der Überlieferung nach Sohn des Kronos und der Nymphe Philyra, ein Kentaure, der auf dem thessalischen Berg Pelion wohnte und viele Söhne von Göttern sowie Heroen in der Heilkunst und anderen Künsten unterwies, vgl. HAUPT/ALBRECHT (1966), 127. In der nachfolgenden Geschichte prophezeit Ocyrhoe, die Tochter des Kentauren, die Zukunft des Aesculap (met. II 638-675).

⁴¹⁵ Vgl. zur Quellenlage Fußnote 7.

⁴¹⁶ Die drei Verwendungen des Wortes *salutifer* in den Metamorphosen (met. II 642, met. XV 632, met. XV 744) beziehen sich alle auf Asclepius. Durch die Figur des Asclepius ist das zweite Buch der Metamorphosen eng mit dem Ende des 15. Buches verknüpft, in welchem Asclepius als *salutifer* in Rom einzieht (vgl. met. XV 622-744). Ein wörtlicher Verweis auf die Coronis-Episode bildet das Matronym *Coronides* (met. XV 624), vgl. WHEELER (2000), 130-7, FEENEY (1993), 208-9.

aus⁴¹⁷. In Rahmenform vollzieht Ovid in den letzten beiden Zeilen der Erzählung die Bestrafung des Raben, welcher durch seinen Bericht die Fiktion der treuen Liebe (zwischen Herrscher und Kunst) zerstörte. Aufgrund des Zornes Apollos wird der Überbringer der schlechten Nachricht, wie vorher die Krähe, aus der Gemeinschaft des Musengottes ausgeschlossen, wobei diese Vertreibung durch das äußere Zeichen des Verlustes des weißen Gefieders und der Verwandlung in das mit Trauer assoziierte Schwarz erfolgt.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Dabei erzeugt Ovid Spannung durch die weite Sperrung von *sperantemque* und *corvum*, welches als entscheidendes Wort am Ende der Erzählung steht. Zu beachten ist dabei, dass die Metamorphose im technischen Sinne nicht beschrieben wird, was dadurch begründet werden kann, dass die Verwandlung bloß aus einem Farbwechsel und nicht aus einer Änderung der Gestalt besteht.

⁴¹⁸ Die Verwandlung der Farbe des Raben dürfte religionsgeschichtlichen Ursprung haben: Die Farbe Weiß war in der griechisch-römischen Antike mit Himmels- und Lichtgottheiten verbunden, was auch für Tiere, welche mit diesen verbunden sind, gilt (vgl. dazu beispielsweise die weißen Rinder des Helios). Während mit Schwarz – wie heute noch – eher Negatives assoziiert wird, bedeutet die Farbe Weiß stets Gutes. Der weiße Rabe gehört also zur Himmelsgottheit Apollo, genauso wie dem Apollo weiße Tiere als Opfer dargebracht wurden (vgl. RADKE (1936), 54). Die Verwandlung des Raben ähnelt daher einem Sühneopfer, wobei der Rabe die Unreinheit (verursacht durch die Tötung Apollos) auf sich nimmt und diese Befleckung durch die Verwandlung der Gefiederfarbe ausgedrückt wird, vgl. SCHMIDT (2002), 13, für eine ausführlichere religionsgeschichtliche Deutung.

9 Schlussbetrachtungen

Im Zuge dieser Diplomarbeit wurden die beiden Liebesbeziehungen Apollos zu Daphne und Coronis genauer analysiert sowie Parallelen zwischen diesen beiden Erzählungen (wie die Defektivität von Apollos Machtbereichen und die Getriebenheit des Gottes durch seine Begierden und Emotionen), aber auch Unterschiede der Erzählungen und in der Darstellung Apollos (z.B. die betonte Genusmischung in der Daphne-Geschichte, während in der Coronis-Erzählung eher die Motive der *lingua* und der *ira* eine Rolle spielt) aufgezeigt.

Die Python-Tötung, welche unmittelbar vor der Daphne-Erzählung geschildert wird, ist thematisch durch den *honor* eng mit der Geschichte um Daphne verbunden und bildet eigentlich die Voraussetzung für den Götterstreit zwischen Cupido und Apollo, der Apollos Liebesverlangen nach Daphne verursacht. Ovid wirft dabei in den Anfangsversen der Daphne-Erzählung – sie wirkt als erste ausführlichere Metamorphose programmatisch für das gesamte Werk – durch bewusst verwendete Zitate und strukturelle Parallelen die Thematik der Genusmischung in den Metamorphosen auf, wobei er epische Elemente (z.B. durch Anspielungen auf die Ilias und die Aeneis) bewusst neben elegische (durch Amores-Zitate und die Gestalt des Cupido, der Apollo problemlos besiegt) setzt und somit Spannung erzeugt.

Im Liebeswerben um Daphne wird Apollo als von blinder Begierde getriebener Gott dargestellt, der seiner Fähigkeiten nicht mehr mächtig ist: Seine eigenen Orakel täuschen ihn (met. I 491), seine vergebliche Werberede, welche darüber hinaus auch eine Hymnenparodie darstellt, offenbart sein Versagen als Dichtergott (met. I 504-524), seine Heilkunst kann die Liebe nicht besiegen (met. I 523), und als Bogenschütze, der kürzlich noch die Python-Schlange getötet hat, ist ihm Cupido überlegen (met. 519-520). Die Defektivität seiner Machtbereiche wird, teilweise von ihm selbst, offen ausgesprochen, Apollo wird vom epischen Helden, wozu er sich selbst durch die Tötung Pythons erhob, zum elegischen Liebhaber degradiert.

Die Daphne-Geschichte endet mit einer sprachlich parademäßigen Metamorphose der Nymphe, wobei Apollo die in einen Lorbeerbaum verwandelte Daphne weiterhin für sich beansprucht und nun dauerhaft als Attribut tragen wird. Damit ist aber trotz der verherrlichenden Prophezeiung Apollos einer großen Zukunft und des direkten Verweises

auf Augustus die Re-Montage des Gottes nicht wiederhergestellt: Der Lorbeer, Siegeszeichen und Apollos Attribut schlechthin, erwächst dem Gott aus einer Niederlage, da er einerseits sein Verlangen nach Daphne nur sehr bedingt befriedigen kann und andererseits ganz offensichtlich ein Opfer des Liebesgottes Cupido wird, der ihn mit seinen eigenen Waffen – dem Pfeil – besiegt.

In übertragener Bedeutung spielt bei Ovid in der Daphne-Erzählung auch das Problem der Abhängigkeit der Dichtkunst von gewissen Herrschertypen und die Vereinnahmung der Kunst durch dieselben eine Rolle: Apollo, der als Typus für Octavian gelesen werden kann, beansprucht die panegyrische Dichtkunst (personifiziert durch Daphne, wobei durch den Lorbeerkranz die Verbindung zum Triumph und zur Dichtung direkt hergestellt wird) nach Actium (symbolisiert durch die Python-Tötung) für sich und vereinnahmt diese auf brutale Weise – Daphne kann sich zwar eines vollkommenen Verlustes ihres Wesens durch die Verwandlung entziehen, büßt ihre Unabhängigkeit aber in hohem Maße ein.

Die Coronis-Erzählung weist einen gänzlich anderen strukturellen Charakter als die Geschichte um Daphne auf: In ihr sind die beiden Erzählungen des Raben und der Krähe eingelegt, welche jeweils vorbereitende Elemente für die Coronis-Erzählung bieten: Die Geschichte der Krähe führt den Themenkomplex der *lingua* und des fatalen Gebrauchs derselben ein und schildert anhand des Schicksals der Krähe die verhängnisvolle Verwendung der Sprache – durch ihre *lingua* wird die Krähe aus ihrer Ehrenposition verstoßen. Auch der Rabe muss aufgrund seiner Sprache (er berichtet dem Gott Apollo vom Treubruch seiner Geliebten) eine Bestrafung erdulden und wird in einen schwarzen Vogel verwandelt.

Der verhängnisvolle Gebrauch der Sprache weist in übertragener Bedeutung wieder auf das Problem der Abhängigkeit der Dichtung hin, wobei eine falsche Verwendung der Sprache, also kritische Dichtkunst, die *ira* des jeweiligen Herrschertypus erregt und in einer Bestrafung endet. Die Hinweise auf die Thematik der Bindung der Kunst sind aber in weniger offensichtlichem Maße präsent als in der Daphne-Erzählung, wiewohl durch einige bewusste Parallelen und die explizite Nennung des Lorbeerkranzes Verbindungen zu Daphne hergestellt werden.

Bei der Schilderung der Liebesbeziehung zu Coronis beschränkt sich Ovid bloß auf das Ende; das Entstehen sowie der Verlauf der Liebe werden nur marginal geschildert. Im

Zentrum der Darstellung Ovids steht die Reaktion Apollos auf die Nachricht der Untreue der Geliebten, welche vor allem durch die *ira* des Gottes geprägt ist: Apollo tötet in einem Zornanfall seine Geliebte durch einen Pfeilschuss. Wie schon in der Daphne-Erzählung ist Apollo von seinen Emotionen getrieben, in diesem Fall weniger von der Liebe, sondern zuerst vom Zorn und daraufhin von maßlosem Hass und von Reue: Vergeblich versucht Apollo, Coronis wiederzubeleben, wobei wiederum die Defektivität seiner Machtbereiche aufgezeigt wird: Das Versagen in der Heilkunst wird am offensichtlichsten dargestellt (met. II 617-618), er kann aber auch kein Klagegedicht auf Coronis anstimmen, sondern bringt nur ein Seufzen hervor (met. II 621-622). Weiters sind der Machtbereich der Weissagekunst (er erkannte die Untreue Coronis nicht) und seine Bogenkunst (sie verursachte erst das ganze Leid) defektiv. Das Versagen in der Heilkunst wird durch das Auftreten des Aesculap, des gemeinsamen Sohnes, der sich im 15. Buch als wahrer *salutifer* anstelle von Apollo erweisen wird, nochmals unterstrichen.

Es lassen sich also in den beiden Liebesbeziehungen Apollos zu Daphne und Coronis Parallelen in der Darstellung des Gottes und Gemeinsamkeiten in thematischer Hinsicht zeigen, jedoch ist ebenfalls eine Entwicklungslinie (Apollo reagiert brutaler, die Liebesbeziehung um Coronis endet im Tod der Geliebten, während Daphne „nur“ verwandelt wird) erkennbar. Diese Entwicklungslinie wird noch deutlicher, wenn man die beiden anderen Liebesbeziehungen zu Hyacinthus und Sibylle miteinbezieht: Krönung der Brutalität Apollos ist in der ersten Hälfte die Häutung des Marsyas, der es wagt, mit einer tritoniacischen Flöte in einen Dichterwettbewerb mit Apollo und dessen Leier zu treten. In der zweiten Hälfte vollzieht sich chiastisch wieder allmählich eine Loslösung, wobei auch Apollo weniger brutal agiert. Die der Bestrafung des Marsyas gegenübergestellte Verwandlung des Midas (die ebenfalls im Zuge eines Dichterwettstreites passiert) erfolgt nur partiell, die auf Daphne bzw. Coronis rekurrierenden Liebesgeschichten sind ebenfalls weniger vereinnahmend: Hyacinthus' Liebesgeschichte endet zwar gleich wie diejenige Coronis' im Tod, jedoch prinzipiell ohne das bewusste Verschulden Apollos. Bei Sibylle ist die Loslösung noch deutlicher: Sie verweigert sich erfolgreich dem Gott und behält neben ihrer *virginitas* auch ihre Sprache. Die Liebschaften zu Hyacinthus und Sibylle sind Gegenstand einer weiteren Diplomarbeit, im Zuge welcher die Parallelen zu Daphne und Coronis noch genauer herausgearbeitet werden.

10 Literaturverzeichnis

AUSGABEN, ÜBERSETZUNGEN UND KOMMENTARE:

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen: Epos in 15 Büchern. Herausgegeben und übersetzt von H. BREITENBACH (Die Bibliothek der Alten Welt – Römische Reihe, Bd. 17), Zürich ²1964.

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Buch I – VII. Erklärt von M. HAUPT. Unveränderte Neuauflage der neunten Auflage von R. EHWALD, korrigiert und bibliographisch ergänzt von M. v. ALBRECHT, Dublin [u.a.] ¹⁰1966.

P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Kommentar von F. BÖMER, Buch I – III, Heidelberg 1969 (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern).

MOORE-BLUNT, J. J.: A commentary on Ovid Metamorphoses II, Amsterdam 1977.

Ovidius Naso, Publius: Metamorphoses I – IV. Ed. with Translation and Notes by D. E. HILL, Warminster 1985.

P. Ovidii Nasonis Metamorphoses. Edidit W. S. ANDERSON, Leipzig ⁵1993.

Ovidius Naso, Publius: Ovid's Metamorphoses, books I – V. Ed. with introd. and commentary, by W. S. ANDERSON, Norman 1996.

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen: lateinisch-deutsch. In dt. Hexameter übertragen von E. RÖSCH, herausgegeben von N. HOLZBERG, Zürich [u.a.] ¹⁴1996.

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen (Lateinisch/Deutsch). Übersetzt und herausgegeben von M. v. ALBRECHT, Stuttgart 1997.

Kallimachos: Werke. Griechisch und deutsch. Herausgegeben und übersetzt von M. ASPER, Darmstadt 2004.

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Herausgegeben und übersetzt von G. FINK, Düsseldorf [u.a.] 2004.

P. Ovidi Nasonis Metamorphoses. Edidit R. J. TARRANT, Oxford 2004.

BARCHIESI, A. (ed.): Ovidio Metamorfosi, Volume I (Libri I-II). A cura di A. BARCHIESI con un saggio introduttivo di C. SEGAL. Testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. TARRANT. Traduzione di L. KOCH, Milano 2005.

SEKUNDÄRLITERATUR:

- ADAMIK, T.: In Speciem Unius Corporis (Struktur und Botschaft von Ovids Metamorphosen), in: SCHUBERT, W. (Hg.): Ovid – Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag, Frankfurt am Main 1999, 257-269.
- AHL, F.: Metaformations. Soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets, Ithaca 1985.
- ALBRECHT, M. v.: Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion, Würzburg 1963.
- ALBRECHT, M. v.: Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen, Düsseldorf [u.a.] 2000.
- ANDERSON, W. S.: Multiple Change in the Metamorphoses, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 94 (1963), 1-27.
- BÖMER, F.: Ovid als Erzähler. Interpretationen zur poetischen Technik der Metamorphosen, Gymnasium 107/1 (2000), 1-23.
- BRETZIGHEIMER, G.: Diana in Ovids Metamorphosen, Gymnasium 101 (1994), 506-546.
- BUCHHEIT, V.: Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I, Hermes 94 (1966), 80-108.
- CURRAN, L. C.: Rape and Rape Victims in the Metamorphoses, Arethusa 11 (1978), 213-241.
- DOBLHOFER, E.: Ovidius urbanus. Eine Studie zum Humor in Ovids Metamorphosen, Philologus 104 (1960), 63-91.
- EDELSTEIN, E. J. und L. EDELSTEIN: Asclepius. Collection and Interpretation of the Testimonies (Vol. I and II), Baltimore [u.a.] 1998.
- ERBSE, H.: Beobachtungen über die Funktion der Metamorphose bei Ovid, Hermes 131 (2003), 323-349.

- FABRE, J.: Mythologie et littérature dans les *Métamorphoses*: les belles poursuivies, in: Journées Ovidiennes de Parménie (hg. von J. M. FRÉCAUT und D. PORTE), Brüssel 1985, 93-113.
- FEENEY, D. C.: *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford [u.a.] 1993.
- FELDHERR, A.: Metamorphosis in the *Metamorphoses*, in: HARDIE, P. (Hg.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, 163-179.
- FRANCESE, C.: Daphne, Honor, and Aetiological Action in Ovid's „Metamorphoses“, *The Classical World*, Vol. 97, No. 2 (2004), 153-157.
- FRÄNKEL, H.: *Ovid, Ein Dichter zwischen zwei Welten*, Darmstadt 1970.
- FREDERICKS, B. R.: Divine Wit vs. Divine Folly: Mercury and Apollo in „Metamorphoses“ 1-2, *The Classical Journal* 72/3 (1977), 244-249.
- FREUNDT, M.: *Das Rührende in den Metamorphosen. Interpretative Untersuchung eines Phänomens und seine Bedeutung für die Beurteilung Ovids*, Münster 1973.
- FUHRER, T.: Der Götterhymnus als Prahlrede – Zum Spiel mit einer literarischen Form in Ovids „Metamorphosen“, *Hermes* 217 (1999), 356-367.
- FULKERSON, L.: Apollo, paenitentia, and Ovid's *Metamorphoses*, in: *Mnemosyne* 59 (2006), 388-402.
- FUMO, J. C.: *The Legacy of Apollo. Antiquity, Authority, and Chaucerian Poetics*, Toronto [u.a.] 2010.
- GALINSKY, G. K.: *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975.
- GIRAUD, Y. F.-A.: *La fable de Daphné: essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Genève 1969 (=Histoire des idées et critique littéraire 92).
- GROSS, N. P.: Rhetorical Wit and Amatory Persuasion in Ovid, *Classical Journal* 74 (1979), 305-318.
- HANGARD, J.: *Ipsae defluebant Coronae*, *Mnemosyne* 24 (1971), 398-400.
-

-
- HARDIE, P.: „Here, and not here?“ Absent Presences in the *Metamorphoses* and Petrarch's Rime Sparse or Metamorphosis, Memory, Language, and Desire Or Ovid Into Laura, in: HARDIE, P. (Hg.): *Ovidian transformations*. Cambridge: Cambridge Philological Society 1999, 254-271.
- HARDIE, P.: *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.
- HÖLDERLIN, F.: *Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe, Band 15: Pindar* (hg. von D. E. SATTLER), Darmstadt 1988.
- HOLLIS, A. S.: Ovid, *Metamorphoses* 1,445ff.: Apollo, Daphne, and the Pythian Crown, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 112 (1996), 69-73.
- HOLZBERG, N.: *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997.
- HOLZBERG, N.: Apollos erste Liebe und die Folgen. Ovids Daphne-Erzählung als Programm für Werk und Wirkung, *Gymnasium* 106 (1999), 317-334.
- HUBER-REBENICH, G.: Beobachtungen zur Feuermetaphorik im *Sermo Amatorius* in Ovids *Metamorphosen*, *Rheinisches Museum* 137 (1994), 127-140.
- JACOBSEN, G. A.: Apollo and Tereus. Parallel Motifs in Ovid's *Metamorphoses*, *Classical Journal* 80 (1984), 45-52.
- JOUTEUR, I.: *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain / Paris / Sterling 2001 (Bibliothèque d'études classiques 26).
- KEITH, A. M.: *The Play of Fictions: Studies in Ovid's Metamorphoses Book 2*, Ann Arbor 1992 (= Michigan Monographs in Classical Antiquity).
- KNOX, P. E.: *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge 1986. (Cambridge Philological Society, Supplementary Volume no. 11).
- KNOX, P. E.: In Pursuit of Daphne, *Transactions of the American Philological Association* 120 (1990), 183-202.
- LE BONNIEC, H.: Apollon dans les *Métamorphoses* d'Ovide, in: *Journées Ovidiennes de Parménie* (hg. von J. M. FRÉCAUT und D. PORTE), Brüssel 1985, 145-174.
- LEACH, E. W.: Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*, *Ramus* 3 (1974), 102-142.
-

- LUDWIG, W.: Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids, Berlin 1965.
- METTE-DITTMANN, A.: Die Ehegesetze des Augustus: Eine Untersuchung im Rahmen der Gesellschaftspolitik des Princeps, Stuttgart 1991.
- MILLER, J. F.: The Lamentations of Apollo in Ovid's *Metamorphoses*, in: SCHUBERT, W. (Hg.): Ovid – Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag, Frankfurt am Main 1999, 413-421.
- MILLER, J. F.: Apollo, Augustus, and the Poets, Cambridge 2009.
- MÜLLER, H.: Liebesbeziehungen in Ovids *Metamorphosen* und ihr Einfluß auf den Roman des Apuleius, Göttingen 1998.
- MYERS, K. S.: Ultimus Ardor: Pomona and Vertumnus in Ovid's Met. 14.623-771, *Classical Journal* 89/3 (1994), 225-250.
- NAGLE, B. R.: *Amor, Ira, and Sexual Identity in Ovid's Metamorphoses*, *Classical Antiquity* 3/2 (1984), 236-255.
- NETHERCUT, W. R.: Daphne and Apollo: A Dynamic Encounter, *Classical Journal* 74, No. 4 (1979), 333-347.
- NICOLL, W. S. M.: Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid, Met. 1. 452ff.), *Classical Quarterly* 30 (1980), 174-182.
- OTIS, B.: Ovid as an epic poet, Cambridge 1966.
- PRIMMER, A.: Mythos und Natur in Ovids „Apollo und Daphne“, *Wiener Studien* 10 (1976), 210-220.
- RADKE, G.: Die Bedeutung der weißen und der schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer, Jena 1936.
- RATKOWITSCH, C.: Von der Manipulierbarkeit des Mythos. Der Paris/Helena-Mythos bei Ovid (*her.* 16/17) und Baudri von Bourgueil (*carm.* 7/8), Brüssel 2012 (= Collection Latomus 334). (= RATKOWITSCH (2012a))
- RATKOWITSCH, C.: Botschaft zwischen den Zeilen – am Beispiel der Trilingue von Philae des Cornelius Gallus und dessen Darstellung bei Vergil und Ovid, in: Petrovic [u.a.]
-

-
- (Hg.): Informationswissenschaft. Begegnungen mit Wolf Rauch, Wien [u.a.] 2012, 317-348. (= RATKOWITSCH (2012b))
- REICHERT, K.: Zwischen den Zeilen – Über das Un-Angemessene der Übersetzung, Wien 2010.
- SCHMIDT, E. A.: Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie, Heidelberg 1991.
- SCHMIDT, G.: Rabe und Krähe in der Antike. Studien zur archäologischen und literarischen Überlieferung, Wiesbaden 2002.
- SCHMITZER, U.: Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart 1990 (Beiträge zur Altertumskunde; Bd. 4).
- SHARROCK, A.: Gender and sexuality, in: HARDIE, P. (Hg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002, 95-108.
- SIMONS, R.: Cupidos Bogen: Zu Tibull 2, 1, 67-72 und Ovid Met. 1, 454-465, Philologus 152 (2008), 270-281.
- SPAHLINGER, L.: Ars latet arte sua. Die Poetologie der Metamorphosen Ovids, Stuttgart [u.a.] 1996.
- STROH, W.: Ovids Liebeskunst und die Ehegesetze des Augustus, in: Gymnasium 86 (1979), 323-352.
- SUBIAS-KONOFAL, V.: La ronde d'Apollon et Daphné: prière et poésie au seuil des *Métamorphoses*, Euphrosyne 36 (2008), 105-118.
- SWANSON, R. A.: Ovid's Theme of Change, Classical Journal 54, No. 5 (1959), 201-205.
- TISSOL, G.: The Face of Nature. Wit, narrative, and cosmic origins in Ovid's *Metamorphoses*, Princeton 1997.
- TRÄNKLE, H.: Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache, Wiesbaden 1960 (= Hermes 15).
- TSITSIOU-CHELIDONI, C.: Erzählerische Querverbindungen in Ovids „Metamorphosen“, in: SCHUBERT, W. (Hg.): Ovid – Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag, Frankfurt am Main 1999, 269-303.
-

- URBAN, D.: Die augusteische Herrschaftsprogrammatik in Ovids Metamorphosen, Frankfurt am Main 2005.
- VIAL, H.: La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation, Paris 2010.
- WHEELER, S. M.: Narrative Dynamics in Ovid's *Metamorphoses*, Tübingen 2000 (= *Classica Monacensia* 20).
- WILLIAMS, F.: Augustus and Daphne: Ovid Metamorphoses 1,560-63 and Phylarchus FGrH 81 F 32 (b), *PLLS* 3 (1981), 249-257.
- WILLIAMS, F.: Daphne transformed. Parthenius, Ovid, and E.M. Forster, *Hermathena* 166 (1999), 45-62.
- WILLS, J.: Callimachean Models for Ovid's „Apollo-Daphne“, *Materiali e discussioni per l'analisi di testi classici* 24 (1990), 143-156.
- WOYTEK, E.: Ovidius sui imitator. Die Liebe Apollos zu Daphne (met. 1,452ff.) und das Liebeserwachen Medeas (met. 7, 20ff.) vor dem Hintergrund von Amores 1, 1 und 1, 2, *Wiener Humanistische Blätter* 36 (1994), 44-64.
- WULFF, J.: Die ovidische Daphne und ihre Rezeption in der englischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1987.
- ZGOLL, C.: Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung, Tübingen 2004.

Anhang

Zusammenfassung

In dieser Diplomarbeit wurde der Fokus auf die Gestalt Apollos in Ovids Metamorphosen gelegt und die Darstellung des Gottes in einzelnen Episoden (vor allem in denjenigen, in welchen die Liebesbeziehungen Apollos geschildert werden, und zwar in der ersten Werkhälfte) genauer analysiert. Die wichtigsten zu untersuchenden Fragestellungen waren dabei: Wie wird der Gott Apollo in den beiden Episoden zu Beginn des Werkes dargestellt? Lassen sich Parallelen und Vergleiche zwischen der Darstellung Apollos und des Kaisers Augustus herstellen und daher pro- bzw. contraaugusteische Tendenzen ablesen? Verändert sich die Darstellung des Gottes im Verlauf des Werkes, differiert sie in der ersten Pentade von den anderen beiden?

Im Zuge dieser Arbeit konnten Parallelen zwischen der Daphne- und der Coronis-Erzählung gezogen werden, wobei die durchgängige Defektivität der Machtbereiche des Gottes ein wichtiges Charakteristikum in der Darstellung Apollos bei Ovid bildet: In beiden Erzählungen werden die Fähigkeiten Apollos als Orakel-, Dichter- und Heilgott explizit hervorgehoben, denen er aber aufgrund der Maßlosigkeit seiner Gefühle (in der Liebe, im Zorn oder auch in der Trauer) nicht mehr mächtig ist – seine „Liebesdichtung“ an Daphne hat keinen Erfolg, die Wiederbelebungsversuche der durch seinen Zornausbruch getöteten Coronis sind vergebens und generell kann der Orakelgott das Schicksal und die Folgen seiner eigenen Handlungen nicht erkennen.

Eine Besonderheit dieser Arbeit stellen die Überlegungen und Erkenntnisse im Bereich der Vereinnahmung der Kunst durch verschiedene Herrscherpersönlichkeiten und -typen dar, welche hauptsächlich auf den Thesen von RATKOWITSCH zu einer noch nicht veröffentlichten Monographie fußen. Denn vor allem in der Daphne-Geschichte ist diese Motivik aufgrund des Symbolgehalts des Lorbeers für die Dichtung per se präsent, wobei die besitzergreifende Metamorphose Daphnes in einen Baum und die quasi gewaltsame Übernahme des Lorbeers als Attribut Apollos auf übertragener Ebene als Problematisierung der Vereinnahmung der Kunst bzw. des Verlustes der künstlerischen Unabhängigkeit zugunsten der Panegyrik eines Herrschertypus verstanden werden kann.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name, Vorname:	Söllradl, Sebastian
Geburtsdatum:	07.05.1987
Geburtsort:	Kirchdorf
Adresse:	Schulstraße 28, 4532 Rohr im Kremstal
Familienstand:	ledig
Eltern:	wHR DI Alfred Söllradl, geb. 25.03.1956 Herta Söllradl, geb. Hollnsteiner, geb. 11.04.1956
Geschwister:	Mag. Matthias Söllradl, LL.B. (WU), geb. 04.02.1983 Irene Söllradl, geb. 21.09.1989
Nationalität:	Österreich

Schulbildung

1993 – 1997	Volksschule Rohr im Kremstal
1997 – 2005	Humanistisches Gymnasium Kremsmünster
15.06.2005	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden

Studium

WS 2005 – laufend	Lehramtsstudium UF Latein UF Mathematik an der Universität Wien
WS 2005 – laufend	Lehramtsstudium UF Latein UF Deutsch an der Universität Wien
WS 2008	Abschluss des 1. Studienabschnitts (UF Latein UF Mathematik)
WS 2008	Abschluss des 1. Studienabschnitts (UF Latein UF Deutsch)

Praktika im Rahmen der schulpraktischen Ausbildung

Wintersemester 2008	Fachbezogenes Praktikum UF Mathematik am GRG Bertha v. Suttner-Schulschiff, Donauinselplatz, 1210 Wien Betreuungslehrerin: Mag. Judith Bachmann
Wintersemester 2010	Fachbezogenes Praktikum UF Latein am BG u. BWRg Amerlinggymnasium, Amerlingstraße 6, 1060 Wien Betreuungslehrer: Dr. Viktor Hans Böhm
Sommersemester 2011	Fachbezogenes Praktikum UF Deutsch am BRg Schopenhauerstraße, Schopenhauerstraße 49, 1180 Wien Betreuungslehrerin: Mag. Friederike Fauland