

*Der Gott Merkur*  
*in Ovids Metamorphosen 1 und 2*  
*Der (epische) Wolf im (bukolischen) Schafspelz*

**Diplomarbeit**

zur Erlangung des akademischen Grades  
einer Magistra der Philosophie  
an der geisteswissenschaftlichen Fakultät  
der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

**Silvia ENZI**

am Institut für Klassische Philologie  
Begutachterin: Univ.-Prof. Mag. Dr. Christine Ratkowitsch

Graz, 2014

*Laurentio carissimo*

## Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig verfasst und recherchiert habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Graz, am \_\_\_\_\_



# Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	5
Einleitung .....	7
I. Mercurius .....	9
I.1 Religionsgeschichtliche Aspekte .....	9
I.1.1 Die Darstellung des Gottes .....	11
I.2 Die Rolle in der augusteischen Dichtung vor Ovid .....	13
I.3 Strömungen der modernen Forschung .....	23
II. 4 x Merkur in den Metamorphosen 1 und 2.....	27
II.1 Merkur und Argus .....	27
II.1.1 Das Erscheinen Merkurs .....	27
II.1.2 Die Begegnung mit Argus.....	32
II.1.3 Die Erzählung Merkurs über Pan und Syrinx .....	35
II.1.4 Das Ende des Argus .....	40
II.2 Merkur und Battus.....	42
II.2.1 Apoll als Hirte .....	42
II.2.2 Merkurs Auftritt als Rinderdieb.....	44
II.2.3 Der einzige Zeuge .....	45
II.2.4 Verrat und Strafe.....	47
II.2.5 Wenn die Geschwätzigkeit zum Verhängnis wird.....	50
II.3 Merkur, Herse und Aglauros.....	52
II.3.1 Merkurs Begierde und die Rolle der Herse.....	52
II.3.2 Merkurs Auftreten.....	59
II.3.3 Die Begegnung mit Aglauros.....	61
II.3.4 Merkur Rückzug und Minervas Auftritt .....	65
II.3.5 Die Metamorphose der Aglauros .....	68
II.4 Merkur und Europa .....	72
II.4.1 Merkur im Auftrag seines Vaters.....	72

III. Zusammenschau und Conclusio .....	75
IV. Anhang .....	87
IV.1 Kurzfassung.....	87
IV.2 Abstract .....	88
IV.3 Merkur und Argus (Ov. met. 1, 668 – 723) .....	89
IV.3.1 Text.....	89
IV.3.2 Übersetzung.....	91
IV.4 Merkur und Battus (Ov. met. 2, 676 – 707).....	93
IV.4.1 Text.....	93
IV.4.2 Übersetzung.....	94
IV.5 Merkur, Herse und Aglauros (Ov. met. 2, 708 – 832).....	95
IV.5.1 Text.....	95
IV.5.2 Übersetzung.....	99
IV.6 Merkur und Europa (Ov. met. 2, 833 – 845).....	103
IV.6.1 Text.....	103
IV.6.2 Übersetzung.....	103
Literaturverzeichnis.....	104
Danksagung.....	110

# Einleitung

Der Götterapparat spielt in den Metamorphosen Ovids von vornherein eine gewichtige Rolle. Ohne das Eingreifen der Gottheiten würden die meisten Verwandlungen gar nicht stattfinden. Jupiter und Apoll spielen zwar unter den männlichen Göttern die Hauptrollen, doch auch Merkurs Auftritte (die dem Göttervater oft erst seine amourösen Abenteuer ermöglichen) dürfen nicht vernachlässigt werden. Besonders oft erscheint er in den ersten beiden Büchern der Metamorphosen als handlungstragende Figur. Somit ist er, verglichen mit dem restlichen Werk, wo der Götterbote nur mehr drei Mal aktiv in Erscheinung tritt<sup>1</sup>, am Anfang umso präsenter. Deshalb konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf die ersten vier Erzählungen, in denen Merkur seinem Vater bei dessen Affären helfend zur Seite steht oder auch selbstständig agiert. Mit dem Mord an Argus, dem Wächter der von Jupiter vergewaltigten Io, taucht der Gott erstmals in den Metamorphosen auf. Im zweiten Buch folgen die Episode mit dem Hirten Battus und das Liebesabenteuer mit Herse, das mit dem Tod von deren Schwester Aglauros endet, bis Merkur am Schluss des Buches eine weitere Affäre seines Vaters mit Europa einfädelt.<sup>2</sup>

Diese Arbeit bietet zu Beginn neben einem einleitenden religionsgeschichtlichen Überblick zu Mercurius und einem Abriss über den Forschungsstand und die wichtigsten Strömungen auch ein Bild über die Figur des Gottes bei den beiden augusteischen Dichtern Vergil und Horaz, die Ovid als Vorbild dienten bzw. deren Darstellungen er im Hinterkopf hatte. Der Hauptteil widmet sich der inter- und intratextuellen Interpretation der einzelnen Erzählungen mit dem Schwerpunkt auf den Handlungen des Merkur. Abgerundet wird die Abhandlung durch eine Zusammenschau, in der die Entwicklung

---

<sup>1</sup> Vgl. Ov. met. 8, 626 – 724: Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, Ov. met. 11, 301 – 327: Apoll und Merkur verlieben sich gleichzeitig in Chione und zeugen mit ihr Zwillinge, Ov. met. 14, 291: Merkur tritt nur in diesem Vers auf und gibt Odysseus das Moly, um seine verwandelten Gefährten vor Circe zu retten. Die restlichen vereinzelt Erwähnungen des Gottes stellen lediglich beschreibende Hintergrundinformationen dar, in den meisten Fällen die Abstammung von Merkur betreffend.

<sup>2</sup> Die relevanten Textstellen inklusive einer von mir angefertigten Übersetzung befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

des Gottes im Verlauf der einzelnen Geschichten erkennbar werden soll. Vor allem eine Klassifikation der Rollen im Hinblick auf die Struktur, erkennbare auf- bzw. absteigende Linien und Bezüge zu historischen Personen sollen im Mittelpunkt stehen.



# I. Mercurius

## I.1 Religionsgeschichtliche Aspekte

Der Zusammenhang des römischen Mercurius mit der griechischen Gottheit Hermes ist weithin bekannt. Jedoch war dessen Herkunft ursprünglich eine rein römische. Bereits die Etymologie des Namens weist durch ihren Zusammenhang mit dem lateinischen *\*merx* – *die Ware* auf den römischen Ursprung hin, denn der Name lässt sich schwer aus dem Griechischen herleiten. Der frühe Merkur galt in erster Linie als Gott des Handels, während für den griechischen Hermes ursprünglich keinerlei Funktionen in diese Richtung nachweisbar sind; sie tauchen erst spät auf (im 2. Jhd. v.Chr.) und sind dann bereits von der römischen Religion beeinflusst.<sup>3</sup> Auch aus diesem Grund ist eine komplette Übernahme aus dem Griechischen unwahrscheinlich.

Die Errichtung des ersten Tempels für Mercurius und somit auch die offizielle Einführung des Kultes in Rom fand im Jahr 495 v. Chr. statt, was bei Livius (*Liv. 2,27,4*) Erwähnung findet:

*Certamen consulibus inciderat, uter dedicaret Mercuri aedem. Senatus a se rem ad populum reiecit: utri eorum dedicatio iussu populi data esset, eum praeesse annonae, mercatorum collegium instituere, sollemnia pro pontifice iussit suscipere.*

Demnach wurde gleichzeitig mit dem Tempel auch ein *collegium mercatorum* eingerichtet, das von nun an für die Getreideversorgung zuständig war und unter dem Schutz des Mercurius stand. So wurde dieser auch in Verbindung mit der Fruchtbarkeitsgöttin Ceres gebracht, deren Tempel gleichzeitig eingeweiht wurde.<sup>4</sup> Erst später wurde Mercurius durch Interpretatio Romana an den griechischen Hermes angelehnt, der wohl durch Kaufleute auf dem Seeweg nach Rom gelangt ist.<sup>5</sup> Im Prolog des

---

<sup>3</sup> Vgl. BETLEHEM, C. Robert III Phillips, Mercurius, in: DNP Bd.8, Sp. 2.

<sup>4</sup> Vgl. SIMON, 1990, 162.

<sup>5</sup> Spätestens im 2. Jhd. v. Chr. vgl. BETLEHEM, C. Robert III Phillips, Mercurius, in: DNP Bd.8, Sp.2.

Amphitruo des Plautus werden in der Vorstellung des Gottes bereits römische und griechische Merkmale vereint<sup>6</sup>. In den folgenden Versen (*Plaut. Amph. 11f*) erkennt STEUDING<sup>7</sup> aber, dass der Merkurkult zur damaligen Zeit noch neu und fremd war:

*nam vos quidem id iam scitis concessum et datum  
mi esse ab dis aliis, nuntiis praesim et lucro—:*

Die Einweihung des Tempels<sup>8</sup> fand am 15. Mai statt, und folglich fiel auch das Fest der Mercurialia genau auf diesen Tag. Dies liefert eine Verbindung zu Merkurs Eltern Jupiter und Maia, die auch denen des griechischen Hermes entsprechen (Zeus und die Atlastohter Maia). In Rom hat man die Mutter des griechischen Gottes mit der Frühlingsgöttin Maia identifiziert<sup>9</sup>, deren Namen auch der Monat des Merkurfestes trägt. Die Iden hingegen verweisen auf Jupiter als den Vater des Gottes.<sup>10</sup> Auch die Großelternge-neration und der Geburtsort des Mercurius wurden hellenisiert, was sich vor allem in den unterschiedlichen Benennungen Merkurs in den Metamorphosen widerspiegelt. Mit der Bezeichnung *Cyllenius*<sup>11</sup> spielt Ovid auf den Berg in Arkadien<sup>12</sup> an, wo Merkur bzw. Hermes geboren sein soll. *Atlantiades*<sup>13</sup> oder *Atlantis Pleionesque nepos* greifen auf die Eltern der Maia, Atlas und Pleione, zurück. Abgesehen von der Abstammung wurden auch viele weitere Eigenschaften des Hermes auf Mercurius projiziert. Der Großteil der wichtigsten Charaktermerkmale und Funktionen des Gottes ist bereits im sogenannten homerischen Hermeshymnus (*Hom. h. 4, 13-15*) anzutreffen:

---

<sup>6</sup> Zu Beginn des Prologs stellt Merkur sich als Götterbote und Gott des Handels und somit auch des Gewinns vor (*Plaut. Amph. 12: ... nuntiis praesim et lucro*). Später im Text fließen bereits die griechischen Charakteristika mit ein: Mercurius bezeichnet Jupiter als seinen Vater (*Plaut. Amph. 30: ...qui Iovis sum filius.*), und er tritt als Redner (*Plaut. Amph. 34: nam iusta ab iustis iustus sum orator datus.*) und Friedensbringer auf. (*Plaut. Amph. 32: propterea pace advenio et pacem ad vos affero:*). Diese Angaben deuten auf eine bereits fortgeschrittene Hellenisierung hin.

<sup>7</sup> Vgl. STEUDING, Mercurius, in: Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, Bd. II.2 Sp. 2809.

<sup>8</sup> Vgl. Liv. 2, 21,7: *Aedes Mercuri dedicata est idibus Maiis*.

<sup>9</sup> Vgl. Ov. fast. 5, 103: *at tu materno donasti nomine mensem*.

<sup>10</sup> Vgl. STEUDING, Mercurius, in: Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, Sp. 2804.

<sup>11</sup> Vgl. auch Ov. met. 1, 713, Ov. met. 2, 720 oder Ov. met. 2, 818.

<sup>12</sup> Vgl. Hermeshymnus des Alkaios (Alk. frg. 308 Lobel/Page).

<sup>13</sup> Vgl. auch Ov. met. 1, 682, Ov. met. 2, 704 oder Ov. met.2, 834.

... πολύτροπον, αἰμυλομήτην,  
ληιστῆρ', ἐλατῆρα βοῶν, ἡγήτορ' ὄνειρων,  
νυκτὸς ὀπωπητῆρα, πυληδόκον ...

Dieser charakterisiert Hermes als gerissenen, schmeichlerisch listigen Gott, der auch gerne als hinterhältiger Dieb auftritt. Auch die Aufgabe als Rinderhirte und Bringer der Träume wird in dieser knappen Aufzählung erwähnt. Merkur wird ferner mit der Funktion des Boten, Seelenführers (ψυχοπομπός) und Redners, der mit Worten umzugehen weiß, identifiziert. Die Wortgewandtheit des sogenannten Hermes logios, der dem ägyptischen Gott Thot entspricht, wurde bereits in der Zeit der Republik hervorgehoben, denn auch in Verbindung mit dem Handel war Eloquenz von Nutzen, wenn man als Verkäufer erfolgreich sein wollte.<sup>14</sup> Besonders die augusteische Dichtung konzentrierte sich auf die hellenistischen Vorlagen, welche deshalb auch für eine Betrachtung Ovids sehr wichtig sind.<sup>15</sup> In der Zeit nach Augustus wurden die beiden Stränge – dh. der römische, handelsbezogene und der griechische – in der Literatur immer öfter vermischt.<sup>16</sup> Auch für andere Einflüsse zum Beispiel in den Provinzen war die Bahn frei, und so entstand etwa durch Verbindung mit anderen Göttern oder den regionalen Eigenheiten ein ganz eigenes Konglomerat an Funktionen für die Figur des Gottes Mercurius.

### I.1.1 Die Darstellung des Gottes

Für den eigens römischen Hintergrund des Handels gab es für den Gott lediglich das Symbol des Geldbeutels, des sogenannten *marsupium*. Ansonsten sind in der ikonographischen Darstellung des Gottes vor allem die bereits aus Griechenland bekannten Attribute vorherrschend. Neben dem jugendlichen Aussehen sind die wichtigsten Merkmale der geflügelte Hut bzw. die Flügelschuhe, die dem Gott bei der Fortbewegung hilfreich sind. Die Kopfbedeckung, der sogenannte Petasos, gilt als Charakteristikum für Reisende und Herolde und identifiziert Mercurius dadurch als Gott, der für die

---

<sup>14</sup> Vgl. SIMON, 1990, 166.

<sup>15</sup> Merkur in der augusteischen Dichtung wird im folgenden Kapitel ausführlicher behandelt.

<sup>16</sup> Vgl. Petron. 29,5f: *in deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiobat. praesto erat Fortuna <cum> cornu abundantia [copiosa] et tres Parcae aurea pensa torquentes.* (Merkur als Gott des Handels). Petron. 140,12: *Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet* (Merkur als Psychopompos).

Wege zuständig ist. Ein weiteres wichtiges Attribut ist der Heroldstab, das sogenannte κηρύκειον (latinisiert *caduceus*), das häufig auch geflügelt und mit zwei Schlangen umwunden dargestellt wird. Schon in Homers Ilias und Odyssee wird Hermes zwei Mal mit denselben Versen mit oben genannten Symbolen in Verbindung gebracht und charakterisiert: *Hom. Il. 24, 340-344 bzw. Hom. Od. 5, 44-48*

αὐτίκ' ἔπειθ' ὑπὸ ποσσὶν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα  
ἀμβρόσια χρύσεια, τὰ μιν φέρον ἡμὲν ἐφ' ὑγρῆν  
ἠδ' ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν ἅμα πνοιῆς ἀνέμοιο·  
εἴλετο δὲ ῥάβδον, τῆ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει  
ᾧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει·

Vor allem die Schnelligkeit des Gottes vergleichbar mit dem Wind wird bei Homer besonders unterstrichen. Diese Eigenschaft manifestiert sich auch in den Erzählungen, die Gegenstand dieser Arbeit sind. Merkurs Agilität und die Tatsache, dass er immer „auf dem Sprung“ ist, ist an vielen antiken Statuen ersichtlich. Er wird gerne in Bewegung, bereits mit einem Bein in der Luft dargestellt und sein Blick richtet sich gegen den Himmel, in den er im Begriff ist, aufzubrechen. Auch der Zauberstab wird im obigen Homer-Zitat eingehender beschrieben und dessen Fähigkeit, Menschen in Schlaf zu versetzen und wieder aufzuwecken, spielt in der Erzählung um Argus eine wichtige Rolle.<sup>17</sup> Der *caduceus* war später auch als Attribut der Pax, Concordia und Felicitas bekannt, was von Merkurs Funktionen als Glücks- und Friedensgott herrührt, die er von Hermes geerbt hatte.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Vgl. Kapitel II.1.

<sup>18</sup> Für eine ausführliche Beschreibung des Mercurius als Glücks- und Friedensbringer siehe STEUDING, Mercurius, in: Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, Sp. 2814 – 2816.

## I.2 Die Rolle in der augusteischen Dichtung vor Ovid

Nach der religionsgeschichtlichen Charakterisierung des Gottes, die vor allem als einleitende Hintergrundinformation dient, widmet sich dieser Abschnitt der literarischen Gestalt des Merkur in der augusteischen Dichtung. Denn Ovid knüpft mit seiner Darstellung an die des Horaz und des Vergil an. Bei den beiden Autoren schlüpft Merkur in mehrere verschiedene Rollen.

Im Hymnus auf Merkur des Horaz<sup>19</sup> werden alle gängigen Eigenschaften des hellenistischen Hermes – Götterbote, Rinderdieb, Psychopompos – bedient. Trotzdem ist es dem Autor gelungen, den Gott hier vor allem als literarischen Inspirationsgott darzustellen, denn er folgt nicht „sklavisch [...] [den] griechischen Vorstellungen“, sondern „betont ganz bestimmte Seiten“.<sup>20</sup> Besonders in den ersten beiden Strophen (**Hor. carm. 1, 10, 1-8**) manifestiert sich der poetische, geistige Charakter Merkurs, der von der Überlieferung als Hermes logios bzw. Thot ausgeht:

*Mercuri, facunde nepos Atlantis,  
qui feros cultus hominum recentum  
uoce formasti catus et decorae  
more palaestrae,*

*te canam, magni Iouis et deorum           5  
nuntium curvaeque lyrae parentem,  
callidum quidquid placuit iocosum  
condere furto.*

Bereits in der ersten Zeile wird mit *facunde* die Redegewandtheit des Gottes hervorgehoben, gefolgt von seinem Verdienst als Begründer der Wettkampffregeln, die er *catus* – also scharfsinnig, gewitzt und pfiffig – weiterzugeben versteht. Mit diesen „civilizing gifts of speech and athletic training“<sup>21</sup> zeigt Merkur seine Überlegenheit über die davor noch unkultivierte Menschheit und erhebt sich in höhere geistige Sphären. Für Horaz

---

<sup>19</sup> Hor. carm. 1, 10.

<sup>20</sup> SYNDIKUS, 2001, 125.

<sup>21</sup> MAYER, 2012, 114.

stellt die Gottheit die „Verkörperung des musischen Geistes“<sup>22</sup> dar, die auch durch die Erwähnung der Erfindung der Lyra unterstrichen wird.<sup>23</sup> SYNDIKUS hebt die positive, helle Zeichnung des Mercurius bei Horaz besonders hervor.<sup>24</sup> Auch wenn der Autor mit dem Charakteristikum des Gottes als Meisterdieb eine der unliebsameren Rollen anspreche, so schaffe er es trotzdem gleichzeitig diese Eigenschaft in einem positiven Licht erscheinen zu lassen, indem er das Scherzhafte und die „spielerische Überlegenheit“ betone. Sowohl im Umgang mit dem wegen des Diebstahls seines Bogens erzürnten Apoll, den Merkur schlussendlich zum Lachen bringt, als auch in der sonst so düsteren Funktion als Begleiter der Seelen, die er hier aber ins angenehme Elysium führt, gelinge Horaz eine Wende hin zur wohlwollenden Darstellung des Gottes. „Etwas finster Bedrängendes wird durch Hermes‘ Eingreifen gelöst“ oder anders formuliert: „Die Musenkunst, die hier Hermes verkörpert, nimmt oder lindert auch diese Ängste und Schrecken.“ Dieser Fokus auf die künstlerische Relevanz des Gottes, weg von der kulturellen, religiösen Bedeutung, wird auch in Hor. carm. 3, 11, 1 - 4 noch einmal deutlich.

Im Hinblick auf obige schöpferische, musische Charakterisierung kommt es auch nicht von ungefähr, dass Merkur in Hor. carm. 2, 7 als persönlicher Retter und Schutzgott des Horaz auftritt. Darin erinnert sich der Dichter beim Treffen mit dem ehemaligen Kameraden Pompeius an die Schlacht von Philippi, aus der er vom plötzlich erscheinenden Gott in dichten Nebel gehüllt emporgehoben und gerettet wurde:

***Hor. carm. 2, 7,13-16:***

*sed me per hostis Mercurius celer  
denso pauentem sustulit aere,  
te rursus in bellum resorbens           15  
unda fretis tulit aestuosis.*

Die Rettung eines Helden vom Schlachtfeld durch das Eingreifen eines Gottes ist eine häufige epische Szene<sup>25</sup>, doch, dass gerade Merkur diese Aktion zugeschrieben

---

<sup>22</sup> SYNDIKUS, 2001, 126.

<sup>23</sup> Vgl. auch Hor. carm 1, 21,12.

<sup>24</sup> Vgl. SYNDIKUS, 2001, 127-129.

<sup>25</sup> Vgl. z.B. Hom. Il. 3,380f oder 5,344f, Liv. 4,28,4. Für eine ausführliche Aufzählung solcher Stellen vgl. NISBET/HUBBARD, 1978, 115.

wird, ist auf den ersten Blick ungewöhnlich, da er im Mythos nie mit Krieg assoziiert wird. Mit der Rettung des aufstrebenden Dichters lässt er sich allerdings wieder mit der Kunst in Verbindung bringen, was wiederum seine Charakterisierung als literarischer Inspirationsgott untermauert. „He was also an unpretentious god of poetry, and Horace may even have regarded him in some sense as his special protector.”<sup>26</sup> Dies kommt auch in einem anderen Gedicht<sup>27</sup> zum Ausdruck, als Merkurs Sohn Pan (dort als Faunus) dem Dichter das Leben rettet, und nebenbei auch noch als *Mercurialium custos virorum* bezeichnet wird und somit die Dichter als Männer des Mercurius ausgezeichnet werden. Auf der zeitgeschichtlichen Ebene lässt sich der Gott auch als Chiffre für Octavian interpretieren, den Horaz in seiner pro-augusteischen Haltung auch als „Schutzherr“ seiner Dichtung ansieht.

Besonders explizit äußern sich die panegyrischen Züge Merkurs in Hor. *carm.* 1, 2. Die anfängliche Situation in Rom wird drastisch geschildert: Sturm, Hagel und Überschwemmung bedrängen das Volk, das sich nicht zu helfen weiß. Die Katastrophen stehen als Metaphern für den drohenden Bürgerkrieg und der Dichter ist unsicher, an welche Gottheit er sich um Hilfe wenden soll. Als letzten Kandidaten nennt Horaz Merkur, der sich als junger, geflügelter Sohn der Maia unter die Menschen begibt:

***Hor. carm. 1, 2, 41-52***

*siue mutata iuuenem figura  
ales in terris imitaris, almae  
filius Maiae, patiens uocari  
Caesaris ultor.*

*serus in caelum redeas diuque*                    45  
*laetus intersis populo Quirini,  
neue te nostris vitiis iniquum  
ocior aura*

---

<sup>26</sup> NISBET/HUBBARD, 1978, 116.

<sup>27</sup> Hor. *carm.* 2, 17, 27-30.

*tollat; hic magnos potius triumphos,  
 hic ames dici pater atque princeps,                    50  
 neu sinas Medos equitare inultos  
 te duce, Caesar.*

Während die anderen Götter mit Bitten bedrängt werden, „bestünde [Merkurs] [...] Huld allein darin, hier auf Erden Gestalt des jugendlichen Herrschers angenommen zu haben.“<sup>28</sup> Dass mit *iuvenis* Octavian gemeint ist, ist unbestritten. Neben der Tatsache, dass sowohl Mercurius, als auch der Princeps immer jugendlich dargestellt werden, spricht auch dafür, dass Horaz in Augustus den „uneingeschränkt[en] Friedensbringer und de[n] Garant für den Wiederaufstieg Roms und seine Sicherheit“<sup>29</sup> sieht. Hinzu kommen die zahlreichen Bezeichnungen als *Caesaris ultor*, *pater atque princeps* oder *Caesar* selbst, die eindeutig auf Octavian hinweisen. Umgekehrt stellt sich die Frage, wieso gerade Merkur hier gewählt wurde, um Frieden unter das römische Volk zu bringen. Sonst wird der Kaiser meist mit Apoll assoziiert<sup>30</sup> oder als Stellvertreter Jupiters oder eines Halbgottes (wie Herkules oder die Dioskuren)<sup>31</sup>. MAYER bezeichnet die Wahl Merkurs als „off-the-cuff invention of H[orace]’s“<sup>32</sup> Trotzdem sprechen einige Aspekte für diese Entscheidung: Merkur wird in der mythischen Überlieferung nie mit Krieg assoziiert<sup>33</sup> und ist deshalb auch gut dafür geeignet, Rom zu erneuern.<sup>34</sup> Als persönlicher Schutzgott und Retter des Horaz, als der er auch in Hor. *carm.* II 7 auftritt, liegt es nahe, ihn als Retter des gesamten römischen Volkes einzusetzen. Auch das verwendete Epitheton zu dessen Mutter Maia – *alma* (segenspendend) – färbt auf den Gott ab<sup>35</sup> und lässt ihn dadurch noch geeigneter für diese Aufgabe erscheinen. Der Identifikation Merkurs mit Octavian in der Literatur wird auch in der Kunst und Münzprägung

---

<sup>28</sup> SYNDIKUS, 2001, 52.

<sup>29</sup> SYNDIKUS, 2001, 50.

<sup>30</sup> Vgl. MILLER, 2009, 48f.

<sup>31</sup> Vgl. SYNDIKUS, 2001, 53.

<sup>32</sup> MAYER, 2012, 71.

<sup>33</sup> Im Gegensatz zu Apoll, „der seinen Bogen niemals von den Schultern ablegen will“ (*numquam umeris positurua arcum*) wie Horaz in *carm.* 3, 4,60 anmerkt.

<sup>34</sup> Vgl. MILLER, 2009, 51, der darin allerdings die einzige Begründung für die Wahl Merkurs sieht.

<sup>35</sup> Vgl. MILLER, 2009, 51.



der Weg geebnet.<sup>36</sup> Auch in der berühmten Augustusstatue von Prima Porta erkennt STROTHMANN eine Anlehnung an Mercurius, die „hauptsächlich auf die Mittlerfunktion [zwischen den Göttern und Menschen] und die Assoziation des Augustus als Friedensbringer bezogen werden [sollte].“<sup>37</sup> Die Funktion des Gottes als Friedensstifter hänge laut STROTHMANN mit seiner Aktivität als Richter zusammen, und dadurch erkläre sich auch die Verbindung des gerecht richtenden Princeps mit Merkur. So zeigen sich beim Merkur des Horaz abwechselnd Züge Octavians und die eines persönlichen Inspirationsgottes, zwei Funktionen, die letzten Endes austauschbar werden.

Auch in der Aeneis ist diese Funktion des Friedensbringers zu erkennen. Jupiter schickt seinen Sohn nach Karthago, damit dort bei der Ankunft der Trojaner keine kriegerische Stimmung aufkommt und Dido diese gastfreundlich empfängt.

**Verg. Aen. 1, 297-302:**

*Haec ait et Maia genitum demittit ab alto,  
ut terrae utque novae pateant Karthaginis arces  
hospitio Teucris, ne fati nescia Dido  
finibus arcere. volat ille per aera magnum                    300  
remigio alarum, ac Libyae citus adstitit oris.  
et iam iussa facit,...*

Neben der Schaffung einer gastfreundlichen Atmosphäre stehen die Charakteristika des Gottes aus der hellenistischen Überlieferung erneut im Mittelpunkt: Die fliegende Fortbewegung durch die Lüfte und damit verbunden die Schnelligkeit, mit der Merkur die libyschen Gestade erreicht. Ohne Umschweife oder eigenwilliges Eingreifen des Gottes wird der Befehl des Vaters hier ausgeführt. Einige Wissenschaftler<sup>38</sup> halten diese Szene der Beauftragung des Gottes für überflüssig, da die Trojaner trotz Merkurs Erscheinen feindlich empfangen werden.<sup>39</sup> Auch das zusätzliche Eingreifen der Venus

---

<sup>36</sup> Vgl. SYNDIKUS, 2001, 53f, der zahlreiche Beispiele für die Gleichsetzung Augustus-Merkur liefert.

<sup>37</sup> STROTHMANN, 2000, 71.

<sup>38</sup> Vgl. z.B. FRIEDRICH, 1941 und HEINZE, 1957, 331.

<sup>39</sup> Vgl. Verg. Aen. 1, 525: *oramus: prohibe infandos a navibus ignis*, und 1, 539f: *...quaeve hunc tam barbara morem // permittit patria? hospitio prohibemur harenae.*

zugunsten ihres Sohnes<sup>40</sup> deutet darauf hin, dass die Intervention des Götterboten wenig Wirkung zeigt. Doch durch diese wird Didos Einstellung gegenüber Aeneas und dessen Volk positiv beeinflusst<sup>41</sup>, was auch STÉGEN als Argument für die Relevanz dieser Passage anführt.<sup>42</sup> Ohne diese Einwirkung Merkurs wäre die Königin den Trojanern gegenüber nicht so gastfreundlich eingestellt, und der zusätzliche Auftritt der Venus resultiere ganz einfach aus der Tatsache, dass ihr Jupiters Plan nicht bekannt war und sie ihrem Sohn die Ankunft in Karthago erleichtern wollte. Diese ohnehin doppelte Vorsorge mag auch ein Grund sein, wieso dieser Auftrag von Merkur so rasch, dh. in so kurz geschilderter Ausführung (8 Verse: Verg. Aen. 1 297 - 304) realisiert wird, während die Entsendung zu Aeneas mit 56 Versen (Verg. Aen. 4, 222 - 278) wesentlich länger ausfällt.<sup>43</sup>

An oben erwähnter Stelle tritt Merkur nun zum zweiten Mal als treuer Diener Jupiters auf und wird als Bote zu Aeneas geschickt. Dieser weilt gerade in Karthago und soll durch die Ankunft des Götterboten davon überzeugt werden, dass es an der Zeit ist, aufzubrechen und sein Schicksal ernst zu nehmen, das aber nicht darin liegt, in Nordafrika mit Dido eine Stadt aufzubauen. Eingeleitet wird die Szene mit einer Rede Jupiters, in der er seinem Sohn den Befehl zum Botengang nach Karthago gibt und Argumente für den notwendigen Aufbruch des Aeneas nach Italien anführt.<sup>44</sup> Darin wird ein weiteres Mal die Fortbewegung Merkurs durch die Lüfte hervorgehoben, diesmal aber in Verbindung mit dem Westwind Zephyros. PEASE erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Funktion des Hermes als Windgott, der zwar nicht von den Winden abhängig ist, diese aber doch auszunutzen weiß.<sup>45</sup> Der Göttervater formuliert den Befehl auf epische Weise in „feierlichen Worten“, wobei er Merkur nicht vorschreibt, wie er den Auftrag auszuführen habe, sondern ihm freie Hand dabei lässt.<sup>46</sup> Sobald Jupiter seine

---

<sup>40</sup> Vgl. Verg. Aen. 1, 314 – 417.

<sup>41</sup> Vgl. Verg. Aen. 1, 302-304: *...ponuntque ferocia Poeni//corda volente deo; in primis regina quietum // accipit in Teucros animum mentemque benignam.*

<sup>42</sup> Vgl. STÉGEN, 1975, 139.

<sup>43</sup> Vgl. STÉGEN, 1975, 140, der in der Unterscheidung Vergils zwischen dem Volk der Karthager und einem „homme libre“ den Grund für diese ungleiche Länge der Ausführungen erkennt.

<sup>44</sup> Verg. Aen. 4, 222 – 237.

<sup>45</sup> Vgl. PEASE, 1967, 240.

<sup>46</sup> Vgl. KÜHN, 1971, 67f.

Rede beendet hat, widmet der beauftragte Bote sich sorgfältig seinen Reisevorbereitungen:

**Verg. Aen. 4, 238 – 244:**

*Dixerat. ille patris magni parere parabat  
imperio; et primum pedibus talaria nectit  
aurea, quae sublimem alis sive aequora supra           240  
seu terram rapido pariter cum flamine portant.  
tum virgam capit: hac animas ille evocat Orco  
pallentis, alias sub Tartara tristia mittit,  
dat somnos adimitque, et lumina morte resignat.*

Merkur stattet sich mit seinen Flügelschuhen und seiner *virga* aus, beides bekannte hellenistische Attribute, und wird in Verbindung mit dem Stab auch noch weiter als Psychopompos und Schlafbringer charakterisiert. Eine mögliche Assoziation zwischen Schlaf und Tod ist offensichtlich, wodurch die Erwähnung dieser Funktion auch bereits auf das Ende Didos vorausdeutet. PÖSCHL meint sogar, den „geheimen Sinn“ der Szene darin erkannt zu haben, dass „Merkur [...] als der Bringer des Todes, des Todes der Dido [erscheint]“.<sup>47</sup> Auch der Zwischenstopp, den Merkur bei seinem Großvater Atlas einlegt, sei eine Anspielung auf die „Grausamkeit der Götter und Härte des Schicksals“. Nach der kurzen Rast am großväterlichen Gebirge stürzt der Götterbote sich hinab Richtung Küste und erblickt endlich Aeneas. Nun darf er seinen Auftrag ausführen und beginnt seine Rede sogleich in ungestümer, direkter Weise:

**Verg. Aen. 4, 265 – 270:**

*continuo invadit: "tu nunc Karthaginis altae           265  
fundamenta locas pulchramque uxorius urbem  
exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!  
ipse deum tibi me claro demittit Olympo  
regnator, caelum et terras qui numine torquet,  
ipse haec ferre iubet celeris mandata per auras:       270*

---

<sup>47</sup> PÖSCHL, 1950, 237f.

„Ohne Verhüllung oder Begrüßung greift Mercur sofort Aeneas an.“<sup>48</sup> Mit diesem aggressiven Beginn versucht er, den Trojaner in Schrecken zu versetzen und ihn ehrfürchtig erstarren zu lassen. Der Gott referiert die Worte Jupiters sehr drastisch, und in angriffigem Spott beschimpft er Aeneas als *uxorius*, der Frau verfallen, deren Stadt er hier aufbaut. Merkur gibt die Botschaft des Göttervaters zum Teil wörtlich wieder, zum Teil ändert er sie in einen provokativen Ton verfallend ab, wohl auch im Überschwang seiner Gewissenhaftigkeit. KÜHN relativiert Merkurs Auftreten, indem er erwähnt, dass der Gott trotz des anfänglichen Angriffs „auf Gebot, auf Gewalt und Drohung verzichte[t]“<sup>49</sup> Trotzdem sei es unbestritten, dass der Zweck seines Erscheinens erfüllt sei, und das nur durch die Veranschaulichung der Situation, in der Aeneas sich befindet. Merkurs Worte würden ihm nur vor Augen führen, dass er sein Gewissen befragen und zu einer Entscheidung finden müsse. Doch es fällt kein Wort des Gebotes oder der Vorschrift, „Die Entscheidung bleibt ihm frei.“<sup>50</sup>

Diese Möglichkeit der Interpretation der Gestalt Merkurs auf psychologischer Ebene hat Anlass zur Diskussion und neuen Ansätzen gegeben. HEINZE sieht im Eingreifen des Gottes eine „Umsetzung einfacher psychologischer Vorgänge“.<sup>51</sup> Diese Theorie baut WOODWORTH weiter aus und nennt einige Gestalten in der Aeneis, darunter auch Merkur „symbols of psychological forces“.<sup>52</sup> Der Gott sei etwa vergleichbar mit Aeneas' Gewissen, „[he] represents the voice of Destiny, [...] working in Aeneas own mind“. Die Hauptfigur würde auch ohne Merkurs Intervention zur Einsicht kommen, wenn sie einfach nur die Umstände betrachtete und auf ihre innere Stimme hörte. Denn „Mercury accomplishes here what in modern literature Aeneas himself would accomplish by a calm consideration of his moral obligation“<sup>53</sup> KÜHN stimmt diesen Beobachtungen in gewissem Maße zu, doch der Umschwung des Aeneas ließe „sich nicht völlig rational erklären“, sondern nur durch den kleinen hilfreichen Anstoß von Seiten der Götter. Deshalb nennt er „Mercur ein Symbol [...] für die göttliche Hilfe

---

<sup>48</sup> KÜHN, 1971, 69.

<sup>49</sup> KÜHN, 1971, 70.

<sup>50</sup> KÜHN, 1971, 71.

<sup>51</sup> HEINZE, 1957, 305f.

<sup>52</sup> WOODWORTH, 1930, 117f.

<sup>53</sup> PRESCOTT, 1927, 282.

schlechthin.<sup>54</sup> Trotzdem beendet der Götterbote seinen Vortrag abrupt, entschwindet in die Lüfte und mit einem letzten Hinweis auf die Verantwortung des Aeneas gegenüber dessen Sohn lässt er ihn allein in seiner Entscheidungsfindung.

Kurz vor der bevorstehenden Abreise nach Italien, tritt Merkur noch einmal auf und erscheint Aeneas im Traum:

**Verg. Aen. 4, 556-559:**

*huic se forma dei vultu redeuntis eodem  
obtulit in somnis rursusque ita visa monere est,  
omnia Mercurio similis, vocemque coloremque  
et crinis flavos et membra decora iuventa:*

Die erste Begegnung zwischen Merkur und Aeneas wiederholt sich hier, nur mit dem Unterschied, dass der Gott diesmal im Traum auftritt. Diese Wiederholung wird sogar zweimal (*redeuntis, rursus*) unterstrichen und ist, um noch einmal dem vorhin erwähnten Aspekt Rechnung zu tragen, auch psychologisch nachvollziehbar. Denn es ist nicht ungewöhnlich, dass Aeneas die erste Konfrontation mit dem Götterboten im Schlaf verarbeitet.<sup>55</sup> Auch erzähltechnisch gliedert sich der nochmalige Auftritt Merkurs gut in die Szene ein, denn „ohne Merkurs Eingreifen [hätte] die so folgenschwere Handlung zu ruhig eingesetzt“.<sup>56</sup> Allerdings geht dieses erneute Erscheinen nicht von Jupiter aus. Da Merkur aber freie Hand bei der Durchführung gelassen wurde, steht es ihm auch frei, ein zweites Mal zu erscheinen, um seinem ersten Besuch Nachdruck zu verleihen, und das Fehlen des Befehls des Jupiter ist somit nicht weiter auffällig. In der Formulierung bezüglich der Identität des Gottes ist eine gewisse Unsicherheit spürbar, die Gestalt wird nur als *Mercurio similis* erkannt, doch deren Göttlichkeit steht für Aeneas außer Zweifel.<sup>57</sup> Die Rede beginnt Merkur diesmal weniger angreifend:

---

<sup>54</sup> KÜHN, 1971, 72.

<sup>55</sup> Vgl. PEASE, 1967, 454.

<sup>56</sup> KÜHN, 1971, 75 zitiert hier HEINZE, 1957, 320 indirekt.

<sup>57</sup> Vgl. Verg. Aen. 4, 574: ...*deus aethere missus ab alto*, vgl. PEASE, 1967, 454.

**Verg. *Aen.* 4, 560 – 562:**

*„nate dea, potes hoc sub casu ducere somnos,                       560  
nec quae te circum stent deinde pericula cernis,  
demens, nec Zephyros audis spirare secundos?*

Doch schon im dritten Vers relativiert der Götterbote die gehobene Anrede als *nate dea*, indem er Aeneas wieder aggressiv als *demens* titulierte<sup>58</sup> und ihm erst Vorwürfe und später Angst vor den unberechenbaren Karthagern macht. KÜHN charakterisiert den Gott in diesem Zusammenhang als „ausgeprägt menschliche[s] Wesen[...]“, der „jugendlich rasch und ohne große Hemmungen seine Urteile [fällt]“. <sup>59</sup> Diese erfrischende Jugendlichkeit stehe zwar im Kontrast zu den sonst so erhabenen Göttern, doch gerade deshalb dürfe Merkur es wagen, Aeneas mit solchen Worten zu beschimpfen.

Während Merkur also bei Vergil in seiner Kernfunktion als Götterbote durchaus erfolgreich unterwegs ist, doch in seinem jugendlichen Enthusiasmus gerne einmal mit seinen angreifenden Worten übers Ziel hinausschießt, agiert er bei Horaz als literarischer, erhabener Schutz- und Inspirationsgott, der auch noch Züge Octavians trägt, was austauschbar wird. In dieser Arbeit soll nun untersucht werden, welche dieser Eigenschaften Ovid von seinen Dichterkollegen übernimmt und welche er abändert.

---

<sup>58</sup> Vgl. KÜHN, 1971, 74.

<sup>59</sup> KÜHN, 1971, 75.

### I.3 Strömungen der modernen Forschung

In den letzten Jahrzehnten lagen die Forschungsschwerpunkte zu Ovids Metamorphosen vor allem bei der Struktur und der Intention bzw. Einheit des Werkes. Gleichzeitig setzte man auch einen neuen Fokus auf die Erzähltechnik Ovids - einen Aspekt, der vorher wenig erforscht wurde. Diese Untersuchungen der Narratologie beschäftigen sich vor allem mit dem Erzählfluss in den Metamorphosen, dh. wie der Autor die Geschichten miteinander verbunden und durch Exkurse, Abänderung von Motiven oder Handlungen auf unterschiedlichen Erzählebenen variiert hat.<sup>60</sup>

Im Bezug auf den Gesamtaufbau des Werkes gibt es unterschiedliche Strukturierungsansätze. Eine Zweiteilung vertreten zum Beispiel LIEBERG (mit der Einteilung der Bücher 1-11 und 12-15) und CRABBE, die die Metamorphosen in zwei symmetrische Hälften mit dem Buch 8 als Zentrum gliedert.<sup>61</sup> LUDWIG erkennt drei unterschiedlich lange Großabschnitte (Götter, Heroen und historische Persönlichkeiten), die er in weitere 12 Kleinabschnitte untergliedert.<sup>62</sup> Die Dreiteilung wird später von RIEKS aufgegriffen, allerdings in drei gleich lange Pentaden gruppiert.<sup>63</sup> HOLZBERG steht dieser Dreiteilung, die für ihn nur als grober Raster dienen kann, etwas skeptisch gegenüber, stimmt mit RIEKS jedoch darin überein, dass die Bücher 5 und 10 eine besondere Rolle in der Gesamtstruktur spielen.<sup>64</sup> Mehrere große Abschnitte erkennen OTIS (mit vier unterschiedlichen Teilen) und SCHMIDT, der den Metamorphosen einen symphonischen Aufbau in fünf jedoch weniger streng abgegrenzten Blöcken gibt.<sup>65</sup>

Die Beschäftigung mit der Frage nach der Einheit des ovidischen Werkes lieferte einerseits Ergebnisse auf der formalen, stilistischen Ebene. VON ALBRECHT erkennt zum Beispiel die Relevanz von Humor und Ironie, die sich durch das gesamte Werk

---

<sup>60</sup> Dazu sind vor allem die Arbeiten von SEGAL 1985, 49 – 63; SOLODOW 1988; SPENCER 1997; WHEELER 2002; BARCHIESI 2002 zu erwähnen.

<sup>61</sup> LIEBERG, 1970 und CRABBE, 1981.

<sup>62</sup> LUDWIG, 1965.

<sup>63</sup> RIEKS, 1980.

<sup>64</sup> HOLZBERG, 1998.

<sup>65</sup> OTIS, 1970 und SCHMIDT, 1991.

zieht.<sup>66</sup> LUDWIG sieht mit der durchgehenden Chronologie der Geschichten einen einheitsstiftenden Rahmen gegeben<sup>67</sup>, während sich wieder andere Forscher einig sind, die Einheit des Œuvres liege in der Vielfalt.<sup>68</sup> Andererseits lassen sich auch thematische rote Fäden durch die Metamorphosen erkennen. Alle Forschungsmeinungen stimmen jedoch dahingehend überein, dass der Mensch mit seinen Gefühlsregungen im Mittelpunkt aller Erzählungen steht. Neben den wichtigsten Aspekten der menschlichen Natur, wie Liebe, Leiden(schaften), Tod und dessen Überwindung hin zur Ewigkeit, spielt aber auch der Erfolg oder Misserfolg von Künstlergestalten eine gewichtige Rolle in den Metamorphosen.<sup>69</sup>

Ein weiterer zentraler Punkt in der Forschung ist die Intention, die Ovid mit seinem Werk verfolgt haben möge. Dabei haben sich unterschiedliche Strömungen herauskristallisiert. Während die einen die Metamorphosen als dem Kaiser Augustus positiv gegenüber stehend ansehen,<sup>70</sup> sind sie wieder für andere eher antiaugusteisch,<sup>71</sup> manche halten Ovid auch für neutral gegenüber dem Princeps eingestellt.<sup>72</sup> Ein zusätzlicher Schwerpunkt der modernen Forschung liegt auch beim Versuch, eine Definition für den Begriff der „Metamorphose“ zu formulieren.<sup>73</sup>

Alle bisher in der Forschung untersuchten Aspekte zu berücksichtigen und zu vereinen, versucht die im Entstehen begriffene Arbeit von RATKOWITSCH.<sup>74</sup> Sie kombiniert sowohl die Strukturmöglichkeiten der Zwei- und Dreiteilung des Werkes, als auch die unterschiedlichen einheitsstiftenden Themen, was letztlich im Kernaspekt der Monographie mündet: die Funktion der Kunst und deren Vereinnahmung durch bestimmte Herrschertypen in den Metamorphosen. Der Fokus auf dieses Thema konkurrierte aber

---

<sup>66</sup> VON ALBRECHT, 1963.

<sup>67</sup> LUDWIG, 1965.

<sup>68</sup> Darunter vor allem BERNBECK 1967, SEGAL 1985, JOUTEUR 2001.

<sup>69</sup> Vgl. die Ausführungen von WISE, 1977; LATEINER 1984 oder JOHNSON 2008.

<sup>70</sup> SPAHLINGER, 1996 und COLE, 2008.

<sup>71</sup> DOBLHOFER 1973; LUNDSTRÖM 1980; OTIS 1970, 45 – 90; CURRAN 1972; GALINSKY 1975, 210 – 265; PRIMMER 1983; LATEINER 1984; KNOX 1986.

<sup>72</sup> SCHMITZER 1990, 298 – 307; HOLZBERG 1997, 123 – 158.

<sup>73</sup> Unter anderem haben FRÄNKEL, 1970; ANDERSON, 1963; SOLODOW, 1988; SCHMIDT, 1991 einen solchen Versuch angestellt.

<sup>74</sup> Vgl. RATKOWITSCH. Die ersten Ergebnisse dieser Monographie konnten hier einfließen, da mir Frau Univ.-Prof. Dr. Christine RATKOWITSCH als Betreuerin dieser Diplomarbeit dankenswerterweise die relevanten Teile der Erstfassung ihrer Arbeit zur Verfügung stellte.



keineswegs mit den weiteren, bereits bekannten Aspekten, sondern biete vielmehr ein Grundgerüst, in dem letztere eingefügt werden können. Viele Gestalten in den Erzählungen lassen sich als Typen für Herrscher, Künstler oder gar die Dichtkunst selbst deuten. Durch die manipulative Verwendung von poetischer Fiktion geraten diese Figuren im Laufe des Werkes in gegenseitige Abhängigkeit unterschiedlichster Dimension bzw. schaffen es auch, sich von einer solchen zu lösen. Diese Anspielungen auf Typen, die entweder mit Zügen des Augustus oder anderer Autoren (Vergil, Horaz und Gallus) ausgestattet sind, seien jedoch nie absolut eindeutig, sondern bleiben immer austauschbar. Dies unterstreiche die Wandelbarkeit Ovids, und die sozusagen ständig neue Metamorphose stelle die einzige Möglichkeit dar, dass die Kunst und mit ihr auch der Künstler selbst einer solchen Vereinnahmung bzw. Abhängigkeit entgehen und ihre Freiheit bewahren können.

Es folgt nun ein kurzer Überblick über die neuesten Aufsätze, die sich speziell mit den vier für diese Arbeit relevanten Erzählungen in den ersten beiden Büchern der Metamorphosen auseinandersetzen und auf welche an den jeweiligen Stellen der Interpretation Bezug genommen wird.

Die Szene zwischen Argus und Merkur<sup>75</sup> gehört zum Komplex der Jupiter-Io Erzählung und wird als solche wenig eigenständig behandelt. Der Forschungsschwerpunkt liegt in der Untersuchung der unterschiedlichen Mythenvarianten in der lateinischen Dichtung<sup>76</sup> und des inneren Konflikts, den Io in ihrer Kuhgestalt durchlebt.<sup>77</sup> Im zweiten Buch erscheint Merkur in der Battus-Erzählung wieder auf der Bildfläche.<sup>78</sup> Diese wird vor allem hinsichtlich ihrer früheren Überlieferungen und der Adaptierung der älteren Versionen durch Ovid und bezüglich des skandalösen Verhaltens, das Merkur gegenüber Battus an den Tag legt, untersucht.<sup>79</sup> Die Liebesbeziehung Merkurs zu Herse<sup>80</sup> wird

---

<sup>75</sup> Ov. met. 1, 668-719.

<sup>76</sup> Vgl. GÄRTNER, 2008, der neben der Metamorphosen-Erzählung auch den Mythos in Ov. Her. 14 und bei Valerius Flaccus behandelt; HERTER, 1983, der die Parallelen zwischen Daphne und Io untersucht und STIRRUP, 1981, der die Erzählung allerdings nur bis zum ersten Eingreifen des Argus untersucht.

<sup>77</sup> Vgl. TORNAU, 2008.

<sup>78</sup> Ov. met. 2, 676-707.

<sup>79</sup> Vgl. CASTELLANI, 1980.

<sup>80</sup> Ov. met. 2, 708-832.

ihrer Relevanz entsprechend wenig in der Forschung behandelt<sup>81</sup>, während die Episode mit deren Schwester Aglauros mehr Interesse weckt. Neben der hellenistischen Überlieferung des Mythos um den frevlerischen, verbotenen Blick in den Korb der Athene wird auch die Auswirkung der Invidia auf Aglauros und die Personifikation derselben genauer betrachtet.<sup>82</sup> Das Ende des 2. Buches der Metamorphosen bildet die Entführung der Europa, die auch durch Merkurs Eingreifen mitbestimmt wird. Dieser weit verbreitete Mythos wird vor allem hinsichtlich seiner verschiedenen antiken Quellen untersucht.<sup>83</sup> Neben einer eingehenderen Betrachtung des gesamten Textes über die Entführung der Europa<sup>84</sup> widmete die Forschung sich auch den Techniken des Humors in dieser Episode.<sup>85</sup>

In der vorliegenden Arbeit werden diese vier relevanten Texte aus den ersten beiden Büchern der Metamorphosen anhand inter- und intratextueller Interpretation untersucht. Die Charakterisierung des Gottes Merkur und dessen Entwicklung im Laufe der einzelnen Erzählungen soll dabei im Vordergrund stehen.

---

<sup>81</sup> Vgl. HENRICHs, 1983.

<sup>82</sup> Vgl. WIMMEL, 1962; CHINNICI, 2002 und HARDIE, 2008.

<sup>83</sup> Vgl. LÉTOUBLON, 2007; LANDOLFI, 1994 und ROCCA, 2009.

<sup>84</sup> Vgl. REEVES, 2004 und REEVES, 2007.

<sup>85</sup> Vgl. STIRRUP, 1977.

## **II. 4 x Merkur in den Metamorphosen 1 und 2**

### **II.1 Merkur und Argus**

Die Auseinandersetzung zwischen Merkur und Argus ist eingebettet in die Jupiter-Io Geschichte (1, 568 – 750). Der Göttervater Jupiter hat Io in eine Kuh verwandelt, um seinen Seitensprung mit ihr zu vertuschen, und sie seiner Gattin Juno geschenkt, um die Lüge aufrecht zu erhalten. Doch nun kann er nicht weiter mit ansehen, wie schlecht es seiner Geliebten geht. Denn Juno hat Argus als Wächter engagiert, und nun tritt erstmals Merkur auf, der auf Befehl seines Vaters Argus töten und somit auch Io befreien soll. Zu Beginn (1, 668-672) rüstet sich Merkur auf Veranlassung Jupiters für die Reise zu den Sterblichen. In den folgenden Versen (1, 673-677) begibt er sich auf die Erde, wo er als Hirte verkleidet Argus beeindrucken möchte. Das gelingt ihm auch, und dieser lädt den vermeintlichen Hirtenkollegen ein, sich zu ihm zu gesellen. Merkur nützt die Situation aus und versucht ihn einzuschläfern (1, 678-688). Kunstvoll verschachtelt folgt nun die Geschichte von Pan und Syrinx (1, 689-712), die der Gott zum Besten gibt. Schläfrig von den langen Erzählungen schlummert Argus ein, und es ist für Merkur somit ein leichtes, ihn zu töten (1, 713-719). Aus Zorn wegen des Mordes an ihrem Diener versetzt Juno die kuhgestaltige Io in Raserei, welche jene bis an den Nil verschlägt. Erst auf ihr bittendes Flehen hin erhält Io wieder ihre menschliche Gestalt.

#### **II.1.1 Das Erscheinen Merkurs**

Zum ersten Mal in den Metamorphosen tritt nun in den Versen 1, 669f Merkur in Erscheinung. Es handelt sich aber dabei weniger um ein glanzvolles Erscheinen, etwa ein schwungvolles Einherfliegen über den Himmel, wie man es sich für einen ersten Auftritt vorstellen könnte. Vielmehr wird er von seinem Vater gebraucht und ist auf dessen Rufen hin einfach da; über die Art seines Kommens selbst werden keine Angaben gemacht. Dieser einfache erste Auftritt wird allerdings durch die ausführliche

Beschreibung von dessen Herkunft kompensiert, die an späteren Stellen noch vertieft wird.<sup>86</sup> Die gewählte Formulierung verleiht dem Beginn der „neuen Szene [eine gewisse][...] Feierlichkeit“<sup>87</sup>. Es wird hier die Abstammung des Mercurius durch die Formulierung *quem lucida partu Pleias enixa est* thematisiert, und er somit als Sohn Jupiters und Maias vorgestellt. Letztere wird durch ihren Beinamen auch nur indirekt über ihre Herkunft umschrieben, nämlich als Tochter der Pleione (und des Atlas), was diese Ausführung zusätzlich sehr verschlungen und komplex erscheinen lässt. BERNBECK meint, Ovid bezwecke mit dieser Umschreibung „dem Leser die reizvolle Aufgabe zu[kommen zu lassen], die Gestalt Merkurs aus flüchtigen Hinweisen zu erschließen“<sup>88</sup>. Auch „liebt“ er „solche genealogischen Detailangaben in merkwürdiger Häufigkeit bei der Nennung des Mercurius“<sup>89</sup>, und zwar nicht nur in den Metamorphosen, auch in den Fasti bedient der Autor sich dieser ausgeprägten Umschreibungen<sup>90</sup>, durch die die Figur des Gottes eine besondere Hervorhebung erfährt.

Nachdem Merkur nun den Befehl erhalten hat, Argus zu töten, zögert er nicht lange. Als Mann der Tat verliert er keine Zeit und nimmt den Auftrag so schnell wie möglich in Angriff. Dieser Tatendrang und die Schnelligkeit seiner Ausführungen werden in der Argus-Erzählung mehrfach unterstrichen,<sup>91</sup> ja es lässt sich sogar eine gewisse Steigerung erkennen, von einem kurzen Aufschub zu Beginn, hin zu einem sofortigen Handeln im Augenblick des endgültigen Mordes an Argus. Auch sein Aufbruch vom Olymp entbehrt nicht einer gewissen Dynamik, denn Merkur macht sich nicht einfach so auf den Weg, er springt direkt hinab, um beinahe im Sturzflug auf die Erde zu gelangen. Auch in der Überlieferung gilt Merkur als Gott, der nicht viel Zeit zum Ausruhen hat, immer unterwegs ist und von vielen gebraucht wird.<sup>92</sup> Entsprechend soll mit dieser

---

<sup>86</sup> Vgl. z.B. Ov. met. 2, 685f.: „*Atlantide Maia natus*“ oder Ov. met. 2, 742f.: „*Atlantis Pleionesque nepos*“.

<sup>87</sup> BERNBECK, 1967, 44.

<sup>88</sup> BERNBECK, 1967, 46.

<sup>89</sup> BÖMER, 1969, 202.

<sup>90</sup> Vgl. Ov. fast. 5, 663f: *clare nepos Atlantis...quem montibus olim edidit Arcadiis Pleias una Iovi*.

<sup>91</sup> Vgl. Ov. met. 1, 671: *parva mora*, Ov. met. 1, 715: *extemplo*, Ov. met. 1, 717: *nec mora*.

<sup>92</sup> SIMON, 1990, 158. Auch Petron erwähnt die Schnelligkeit, mit der der Wille der Götter geschieht und überträgt diese somit gleichzeitig auch auf den Götterboten Merkur: *Cito fit, quod di volunt*. (Petron. 76,8).

Formulierung verdeutlicht werden, dass er seine kostbare Zeit auch möglichst gut zu nutzen versucht.

Diese Szene, in der Merkur im Auftrag seines Vaters als Götterbote im Einsatz ist, hat ihre Parallelen in der Aeneis. Dort überzeugt er einerseits Dido davon, die Trojaner gastfreundlich aufzunehmen<sup>93</sup>, andererseits erinnert er Aeneas an dessen *Fatum*<sup>94</sup>, das er zu erfüllen habe. In beiden Fällen ist ein wichtiges Charakteristikum die Fortbewegung mit Hilfe der Flügel. Da dies auch die schnellste Art zu Reisen ist, ist Mercurius wie bei Ovid auch in der Aeneis sofort zur Stelle. Nur in der letztgenannten Erzählung macht der Gott einen kurzen Abstecher ins Atlasgebirge, bevor er Aeneas in Karthago aufsucht. Dieser Aufschub wird aber zugunsten der genealogischen Verbindung zu Merkurs Großvater Atlas in Kauf genommen und liefert somit gemeinsam mit weiteren Benennungen (*Maia genitum*, *Cyllenius*) auch eine Bezugsstelle für die vielen ausgiebigen Herkunftsbeschreibungen Merkurs in den Metamorphosen. Der Auftrag des Gottes nimmt aber nicht einfach nur Anklang an diese Stellen aus der Aeneis, er ist eine „epische Parodie“<sup>95</sup> derselben und auch der nachfolgenden „Rüstungsszene“, die die Kriegsvorbereitungen des Turnus im letzten Buch der Aeneis in Erinnerung ruft<sup>96</sup>. Diese Parallele verweist bereits auf den Kampf, der schlussendlich stattfindet, wenn Merkur Argus in epischer Manier tötet.

Der Gott braucht also nicht lange, um sich für seine Reise zu „rüsten“. Er legt seine geflügelten Schuhe (*alas pedibus*) an und setzt seinen Hut (*tegumen capillis*) auf, Symbole, die Merkur hier auch als Götterboten und Gott der Reisenden auszeichnen. Natürlich darf sein wichtigstes Werkzeug, der *caduceus*, nicht fehlen. Hier wird er als *virga somnifera* bezeichnet, als Stab, der in Schlaf versetzen oder diesen auch abhalten kann<sup>97</sup>, was gleichzeitig auch auf seine spätere Wirkung bei Argus anspielt. Diese Attribute des Gottes sind bereits bei Homer<sup>98</sup> vorgegeben und reihen die hier vorliegende Darstellung in die bekannten Überlieferungen ein. Das Adjektiv *potenti* (1, 671) kann durchaus

---

<sup>93</sup> Vgl. Verg. Aen. 1,297-304.

<sup>94</sup> Vgl. Vergl. Aen. 4, 238-278.

<sup>95</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 141f.

<sup>96</sup> Vgl. Verg. Aen. 12, 81-100.

<sup>97</sup> Vgl. auch Ov. met. 2, 735.

<sup>98</sup> Vgl. Hom. Il. 24, 340 – 344.

mittels Enallage von *manu* hin zu *virgam* verschoben werden, wie auch BÖMER es für naheliegend hält.<sup>99</sup> Denn wie sich im Verlauf der Erzählung herausstellt, ist der Stab Merkurs in mehrfacher Hinsicht mächtig: Er ist nicht nur einfach das Symbol für den Götterboten, er dient dem „*pastor* Merkur als Hirtenstab“, um seine Tarnung aufrecht zu erhalten, und dem „epischen Kämpfer Merkur als Waffe“ und wird somit zum „wichtigste[n] Teil der Rüstung“<sup>100</sup>. Durch die anfangs noch neutrale Funktion der *virga* wird zu Beginn auch die Fiktion aufrecht erhalten, Mercurius sei nur als Herold unterwegs. Ab Vers 1, 676 kann der Gott durch deren Funktion als Hirtenstab die glaubhafte Fiktion einer bukolischen Idylle aufbauen, die erst mit der brutalen Ermordung des Argus zerstört wird. Die *virga* ist also vor allem im Hinblick auf ihre Wandelbarkeit zu Recht als mächtig zu bezeichnen.

Auch sein Auftreten und Aussehen scheinen Merkur wichtig zu sein, denn erst nachdem alles zurechtgerückt ist, macht er sich auf den Weg.<sup>101</sup> Es muss alles an seinem angestammten Platz sein, auch wenn der Gott wenig später unten angekommen, sich gleich wieder seiner Attribute entledigt. Er legt die Flügelschuhe und den Hut ab, um wie ein Sterblicher zu erscheinen,<sup>102</sup> ansonsten behält er nur seinen Stab. Allerdings unterläuft Ovid hier eine „dichterische Ungenauigkeit“<sup>103</sup>, wie BÖMER meint: Er erwähnt nirgendwo den *falcatus ensis*, den Merkur später zur Hand hat, um Argus zu töten. Doch diese „Ungenauigkeit“ an dieser Stelle macht Sinn, wenn man bedenkt, dass Merkurs eigentliche Waffe die *virga* ist, die es ihm ermöglicht, Argus' Vertrauen zu gewinnen (durch die Verkleidung als Hirte mit eben diesem Hirtenstab) und dessen Schlaf später zu festigen. Das Sichelschwert steht „nur“ als endgültige Mordwaffe am Ende des vorangehenden langwierigen Prozesses des Vertrauensaufbaus und der Ermüdung, der den Kern der Erzählung um Argus bildet. Zudem kann als Argument angeführt

---

<sup>99</sup> BÖMER 1969, 202.

<sup>100</sup> RATKOWITSCH, 142.

<sup>101</sup> Ov. met. 1, 673: *haec ubi disposuit*.

<sup>102</sup> Merkur tut dies auch später in der Erzählung um Philemon und Baucis (Ov. met. 8, 626 - 724). GALINSKY (1975, 199) hat dabei eine interessante Beobachtung gemacht: Schon die Wortstellung in 8, 627 (...*positis caducifer alis*) spielt auf die Verkleidung des Gottes an. Das göttliche Symbol des Mercurius (der *caduceus*) wird vom menschlichen Auftreten umrahmt (*positis alis*). „Inside a human form, there is still a god, who will later reveal himself.“ Dieselbe Verschleierung und spätere Enthüllung der Identität findet auch in der Argus-Episode statt.

<sup>103</sup> Vgl. BÖMER 1969, 203.

werden, dass hier auch nicht von der Hirtenflöte die Rede ist, die aber durchaus ein wichtiges Werkzeug für den Gott darstellt, wenn er später auf ihr spielt.<sup>104</sup> SEGAL widerspricht diesem Argument allerdings mit der Begründung, dass die Hirtenflöte und das Sichelschwert hier nicht auf derselben Stufe anzusiedeln sind. Im Auftauchen der Flöte liege ein gewisses Überraschungsmoment (weil sie als „neues Instrument“ eigentlich nicht bekannt sein dürfte), während man vom plötzlichen Zücken des Schwertes wenig erstaunt zu sein brauche<sup>105</sup>. Die unterschiedliche Einstufung lässt sich durchaus nachvollziehen, doch die Differenzierung auf der Ebene der Vorhersehbarkeit scheint nicht so sehr schlüssig wie der Vergleich bezüglich der Relevanz der Objekte. Denn die Syrinx spielt eine viel größere Rolle als der *falcatus ensis*. Sie ist Mittelpunkt der Erzählung Merkurs und gleichzeitig als Instrument für die Aufrechterhaltung der bukolischen Fiktion und die Einschläferung des Argus mit verantwortlich, während das Schwert nur kurz auf der Bildfläche erscheint, um den letzten Akt der Tötung zu vollziehen. Vergleicht man nun die Bedeutung der beiden Objekte, so ist es verständlich, dass die Waffe nicht erwähnt werden muss, wenn auch von der Flöte nicht die Rede ist. Doch SEGAL geht noch weiter, indem er im Unerwähnt-Bleiben des Schwertes ein „deliberately abrupt narrative shift from gentleness to violence“ sieht. Dies mag für den Kenner der Geschichte sehr wohl als subtile Andeutung hinsichtlich der späteren epischen Tötungsszene bzw. als indirekter Aufbau einer gewissen bedrohlichen Atmosphäre zu deuten sein, allerdings ist der von SEGAL genannte „plötzliche Umbruch“ in eine offensichtlich gewaltgeladene Stimmung hier nicht zu erkennen. Gleichzeitig widerspricht SEGAL sich hier selbst, wenn er wenige Zeilen zuvor mit dem Verbergen des Schwertes hinter der *virga* (und gleichzeitig des Mörders hinter einem einfachen Hirten) auch ein Verbergen der Gewalttätigkeit<sup>106</sup> verbindet, die somit nicht so abrupt hervorbrechen kann, wie es oben formuliert ist.

---

<sup>104</sup> Vgl. HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 1966, 76.

<sup>105</sup> Vgl. SEGAL, 1999, 410.

<sup>106</sup> Vgl. SEGAL, 1999, 410.

## II.1.2 Die Begegnung mit Argus

Nun widmet Mercurius sich ganz seinem Auftrag und somit in erster Instanz seiner Tarnung. Der *caduceus* wird zum Hirtenstab umfunktioniert, mit dem er Ziegen durch das Land treibt, um wie ein Hirte zu erscheinen. Es sind in Vers 1, 676f zwei Lesarten überliefert, für die beide gleichermaßen argumentiert werden kann: Einerseits *capellas abductas*<sup>107</sup>, was eine weitere Funktion des Merkur unterstreicht, nämlich die als Gott der Diebe. Die zweite Version *capellas adductas*<sup>108</sup> kann unterschiedlich interpretiert werden. BÖMER übersetzt die Verbindung *capellas adductas agere* mit „die Tiere eng beieinander führen“ und verweist hierbei auf eine Stelle in den *Fasti*.<sup>109</sup> HAUPT, EHWALD und VON ALBRECHT dagegen sehen *hac* mit *adductas* verbunden und die Ziegen somit mit dem Zauberstab herangeholt. Die Verwendung als Hirtenstab ist an dieser Stelle allerdings passender, da Merkur hier zu Beginn versucht, für Argus die Illusion einer bukolischen Szene aufzubauen. Die magischen Kräfte der *virga* kommen erst später zum Einsatz, wenn der Schlaf des Wächters zusätzlich damit verstärkt wird. Nach eingehender Betrachtung fügt sich die Version mit *capellas abductas* besser in das Gesamtbild Merkurs, denn die Rolle des Diebes findet auch später im 2. Buch der *Metamorphosen* Platz, wenn der Gott die Rinder Apolls stiehlt.<sup>110</sup> Auch BARCHIESI hält an dieser Stelle den Ziegenderbstahl für geeigneter und die damit zusammenhängende Schnelligkeit ist für ihn ein Zeichen für die Nonchalance des Gottes und steht gleichzeitig symbolisch für die Geschwindigkeit, mit der Ovid vom epischen in ein neues Genre wechselt.<sup>111</sup>

Dieser Wechsel vollzieht sich hier von der Epik in die Bukolik, mit deren Hilfe Merkur eine poetische Fiktion aufbaut und so Argus täuschen will. Um seine Verkleidung als Hirte noch weiter zu unterstreichen und Argus' Interesse zu wecken, spielt der

---

<sup>107</sup> Vgl. HAUPT/MÜLLER, 1885, 46 und TARRANT, 2004, 27 und BARCHIESI, 2005, 223.

<sup>108</sup> Vgl. LAFAYE, 1961, 31 und HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 1966,72 und BÖMER 1969, 203.

<sup>109</sup> Ov. fast. 6, 586: *adductos intus agemus equos*.

<sup>110</sup> Vgl. Ov. met. 2, 685f.

<sup>111</sup> Vgl. BARCHIESI, 2006, 411.



„*dio en travesti*“<sup>112</sup> unterwegs auch auf der Hirtenflöte. Die Wortwahl (*structis avenis*) für die Umschreibung des Instruments<sup>113</sup> verweist bereits auf die später eingefügte Erzählung über Pan und Syrinx (und gleichzeitig die Erfindung der Flöte), sodass Ovid hiermit eine kunstvolle Verknüpfung der beiden Geschichten schafft.<sup>114</sup> Durch diese Verkleidung lässt sich Argus täuschen. Er ist vom Flötenspiel so begeistert, dass er sich von seiner eigentlichen Aufgabe ablenken lässt und den vermeintlichen Hirtenkollegen anspricht. Er wirbt mit den Vorzügen des Ortes um die Gunst Merkurs. Das saftige Gras und der angenehme Schatten würden dieses Plätzchen zum perfekten Weideplatz machen.<sup>115</sup> Diese idyllische Beschreibung der Landschaft ist topisch für die Hirtendichtung<sup>116</sup> und findet sich auch bei Vergil und Theokrit.<sup>117</sup> Gerade die Erwähnung des Schattens ist ein sehr häufiger Topos in der Bukolik, der für eine erholsame Atmosphäre oft auch im Zusammenhang mit geruhsamem Schlaf steht. In Vergils fünfter Ekloge wird der Genuss eines Nickerchens in der freien Natur sogar mit der Freude an einem bukolischen Lied gleichgesetzt.<sup>118</sup> Argus ist in diesem Zusammenhang als Hirte (denn er muss ja die kuhgestaltige Io bewachen) auch an Schatten und Ruhe interessiert, allerdings in keinsten Weise an Schlaf, wie es sonst für einen bukolischen Hirten der Fall ist.<sup>119</sup> Mit seinen 100 Augen ist der Wächter nicht dazu geboren, jemals zu schlafen. Nur je zwei seiner Augen ruhen sich gleichzeitig aus, die übrigen beobachten wachsam die Umgebung.<sup>120</sup> Merkur kehrt diese positive bukolische Ruhe aber ins Gegenteil und er will seinen Gegner Argus bezwingen, indem er diese gegen ihn einsetzt.<sup>121</sup> Deshalb ist

---

<sup>112</sup> BARCHIESI, 2005, 223.

<sup>113</sup> Vgl. auch Ov. met. 1, 683f: *iunctisque....harundinibus* und Ov. met. 1, 711f: *disparibus calamis...inter se iunctis*.

<sup>114</sup> Dass die Flöte eine noch junge Erfindung ist, wird hier gleich zweimal erwähnt: Ov. met. 1, 678: *voce nova et...arte* und Ov. met. 1, 687f: *namque reperta fistula nuper erat*.

<sup>115</sup> Ov. met. 1, 680f; *neque enim pecori fecundior ullo herba loco est, aptamque vides pastoribus umbram*.

<sup>116</sup> Für eine eingehendere Beschreibung der bukolischen *loca amoena* in den Metamorphosen siehe JOUTEUR, 2001, 168-173.

<sup>117</sup> Vgl. zB. Theokr. eid. 1, 1-24 oder Verg. ecl. 1, 1-5.

<sup>118</sup> Vgl. Verg. ecl. 5, 45f.

<sup>119</sup> Vgl. BARCHIESI, 2006, 412.

<sup>120</sup> Vgl. Ov. met. 1, 625-627.

<sup>121</sup> Vgl. BARCHIESI, 2006, 412.

der erwähnte Schatten für den Wächter der Io keineswegs erholsam und die Situation endet nicht in einer Nacht der Ruhe, sondern in ewiger Dunkelheit.<sup>122</sup>

Auch das Aufeinandertreffen von Merkur und Argus mutet wie das Treffen zweier Hirten an. Die Einladung an den Gott, sich dazu zu gesellen, hat mehrere Parallelen in der Hirtendichtung. Einerseits im ersten Idyll Theokrits, wo Thyrsis den Hirtenkollegen bittet sich zu ihm zu gesellen und auf der Flöte zu spielen, während er dessen Ziegen hütet.<sup>123</sup> Andererseits auch an zwei Stellen in Vergils Eklogen<sup>124</sup>, von denen vor allem die erste Ekloge als Kontrastfolie für die ovidische Formulierung verwendet wird. Darin lädt Tityrus den ziegenhütenden Meliboeus auch zum Verweilen ein.<sup>125</sup> Aber nicht nur die bukolische Landschaft und die Hirtenassoziationen, sondern auch die bukolische Musik spielt hier eine wichtige Rolle.<sup>126</sup> Diese wird im Folgenden von Merkur für dessen Zwecke entfremdet.

Der Atlasenkel (*Atlantiades*), wie der Gott hier bezeichnet wird, lässt sich nicht zweimal bitten, Platz zu nehmen und wird nun als äußerst gesprächiger Zeitgenosse dargestellt (*multa loquendo ... canendo*), der jede freie Minute nutzt, um sein Gegenüber mit Worten und Gesang zu unterhalten und so dessen Vertrauen noch weiter aufzubauen. Durch die bereits vorhandene bukolische Atmosphäre liegt es nahe, dass Merkur auch die Hirtenlieder zu Hilfe nimmt. Dies sei auch nötig, denn die unbezwingbaren Augen des Argus könnten nur durch eine zusätzliche List, nämlich die Einbeziehung der Ohren, besiegt werden, meint BARCHIESI.<sup>127</sup> Und für listige Überraschungen ist Mercurius prädestiniert. Er schöpft die „bezaubernde Wirkung“ der Lieder<sup>128</sup> voll aus und setzt zudem auf den ermüdenden Effekt von Reim und Wiederholung.<sup>129</sup> Dass Merkur aber glaubt, mit den Liedern auf der Syrinx gleichzeitig Argus einschläfern und dessen Interesse wecken zu können, hält BÖMER für eine „psychologische Inkonsequenz“

---

<sup>122</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 224.

<sup>123</sup> Vgl. Theokr. eid. 1, 12-14.

<sup>124</sup> Vgl. Verg. ecl. 1, 79-83 bzw. Verg. ecl. 5, 1-3.

<sup>125</sup> Nähere Ausführungen finden sich in Kapitel III.

<sup>126</sup> Vgl. BARCHIESI, 2006, 405.

<sup>127</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 222.

<sup>128</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 142.

<sup>129</sup> BARCHIESI, 2005, 224 hebt besonders den Reim *loquendo/canendo* (Verse 1, 682f) und die Wiederholung von *reperta* in den Versen 1, 687f hervor.

Ovids. Doch das ist nicht die einzige Unstimmigkeit, denn auch dass der Versuch Merkurs „trotz der falschen Voraussetzungen“ von Erfolg gekrönt ist, mutet widersprüchlich an.<sup>130</sup> Doch diese Diskrepanz lässt sich relativieren: Der Gott nutzt erst Argus' Neugier über den neuartigen Klang aus, um eingeladen zu werden. Im Verlaufe des doch mit zahlreichen Erzählungen gefüllten Tages rechnet er aber damit, den Wächter langweilen zu können. Als das nicht geschieht und Argus weiter interessiert nachfragt, ändert Mercurius seine Taktik und gibt nun nichts Neues mehr zum Besten, sondern formuliert die geforderte aitiologische Sage über die Entstehung der Syrinx in bereits mehrmals gehörter Weise mit zahlreichen Parallelen und hat damit schließlich Erfolg.<sup>131</sup>

Das Interesse des Argus am Hirten Merkur, an dessen bukolischen Liedern und an der Hirtenflöte ist verständlich, denn er tritt selbst als vergilisch bukolische Figur auf.<sup>132</sup> BARCHIESI führt zu dieser Stelle weiter aus, dass Argus für die Frage nach der Erfindung der bukolischen Musik in Merkur den besten aber gleichzeitig auch den gefährlichsten Lehrmeister gefunden hat. Der Gott ist die ideale Besetzung für diese Aufgabe, da er als Vater Pans und eigentlicher Erfinder des Instruments<sup>133</sup> direkt an der Quelle der Informationen sitzt. Andererseits ist Mercurius im Auftrag seines Vaters Jupiter, dessen geliebte Io Argus festhält, unterwegs und dem Wächter somit feindlich eingestellt. Doch dieser vertraut zu sehr auf die Äußerlichkeiten (diese Fixiertheit auf optische Reize ist mit seinem wichtigsten Charakteristikum, seinen 100 Augen, erklärbar) und mit dieser Leichtgläubigkeit, die ihn den Gott nicht erkennen lässt, legt er bereits den Grundstein für seinen späteren „fatal lapse of attention“<sup>134</sup>.

### II.1.3 Die Erzählung Merkurs über Pan und Syrinx

Auf Argus' interessierte Frage nach der Herkunft der Hirtenflöte zieht Merkur seinen Trumpf aus dem Ärmel, nämlich die durchdacht formulierte Erzählung über Pan

---

<sup>130</sup> Vgl. BÖMER 1969, 204.

<sup>131</sup> Die vielen Parallelen und der Grund für das Ermüden des Argus werden im Folgenden noch näher erläutert.

<sup>132</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 224.

<sup>133</sup> Vgl. Hom. h. 4, 511f.

<sup>134</sup> FELDHERR, 2010, 23.

und Syrinx<sup>135</sup>, die sich in kunstvoller Ausgestaltung auf zwei Teile aufteilt: Einen in direkter Rede von Mercurius wiedergegeben (1, 689-700) und, nachdem Argus bereits eingeschlafen ist, einen in indirekter Rede aus der Sicht des übergeordneten Erzählers (1,700-712).

Den ersten Teil bildet die einleitende Beschreibung der Nymphe Syrinx und deren Entdeckung durch den begierigen Pan. Ovid schafft es auf geschickte Weise, schon mit dem Anfangsvers<sup>136</sup> der Erzählung Verwirrung zu schaffen, was die Identität des Hauptakteurs bzw. Erzählers angeht. Man weiß anfangs nicht, ob von Merkur oder Pan die Rede ist. BARCHIESI<sup>137</sup> konstatiert, dass mit dem Nebeneinanderstellen der ersten beiden Wörter *deus Arcadiae* der Eindruck entstehe, sie gehörten zusammen, und so werde die Verbindung des Merkur mit Arkadien in Erinnerung gerufen. Gleichzeitig sei man sich nicht sicher, ob nicht doch dessen Sohn Pan damit gemeint sei, der genauso in die Hirtenwelt Arkadiens gehört und zur zusätzlichen raffinierten Anspielung bei Vergil genau dasselbe Epitheton erhält.<sup>138</sup> Hier spielt der Dichter wieder mit der fingierten bukolischen Identität Merkurs<sup>139</sup>, indem er den eigentlichen Erfinder der Hirtenflöte geschickt verschleiert, der erst am Ende der Erzählung<sup>140</sup> offenbar wird. Die überlieferte Version der Entstehung sowohl der Hirtenflöte als auch der Lyra geht ursprünglich von Hermes (und somit gleichzeitig von Mercurius) als Urheber aus.<sup>141</sup> Doch dieser „hat sich weder Apollo [späterer Gott der Lyra] noch Pan [später Gott der Hirtenflöte<sup>142</sup>] gegenüber behaupten können“<sup>143</sup> Als zusätzliche Verwirrungsquelle kommt noch Pans Verwandtschaft mit Merkur und der Hirtendichtung hinzu. Diese komplizierte

---

<sup>135</sup> Ov. met. 1, 689 – 712. Diese Art der Erzählung von Entstehungsgeschichten lässt Ovid öfter von handelnden Personen vortragen, was bereits HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 74 festgehalten haben. Als Beispiele dienen dort die Version des Aeacus der Pest auf Aegina (Ov. met. 7, 490ff) und die Erzählung über die Herkunft von Cephalos' Wurfspieß (Ov. met. 7, 675ff).

<sup>136</sup> Ov. met. 1, 689: *tum deus 'Arcadiae gelidis sub montibus' inquit.*

<sup>137</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 225.

<sup>138</sup> Vgl. Verg. ecl. 10, 26: *Pan deus Arcadiae venit, quem vidimus ipsi* und Verg. georg. 3, 392: *Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit.*

<sup>139</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 142, die von einer „zweifachen Fiktion“ spricht, nämlich die der Verkleidung und die der Verwendung der Hirtenflöte und bukolischer Musik zur Täuschung des Argus.

<sup>140</sup> Ov. met. 1, 705-712.

<sup>141</sup> Hom. h. 4, 511f.

<sup>142</sup> Vgl. Verg. ecl. 2, 32f und 8, 22-24, wo Pan als Erfinder der Flöte genannt wird.

<sup>143</sup> BÖMER, 1969, 206.

Überlieferungslage hat Ovid gekonnt in der Erzählung verarbeitet. „Er läßt *Mercurius* erzählen, wie *Pan* die Flöte „erfand“, und zwar so erzählen, daß man auf den ersten Blick den Eindruck erhält, als ob *Mercurius* der Erfinder sei.“<sup>144</sup>

Sowohl durch das Spiel mit den Götternamen, als auch mit der gesamten Inszenierung des Schauplatzes dieser Erzählung „*Mercure fait alors revivre pour un instant le monde de l’Arcadie*“<sup>145</sup>, der bukolischen Landschaft schlechthin. Neben der Erwähnung des Ortes selbst und der Anspielung an die beiden mit der Bukolik verbundenen Götter wird das Ambiente einer idyllischen Hirtenwelt auch durch die Beschreibung des fruchtbaren Landes, des schattigen Waldes und der vielen Nymphen und Satyrn hervorgerufen.<sup>146</sup> Diese bekannte und friedliche Atmosphäre soll den Wächter Argus in Sicherheit wiegen. Nun setzt Merkur seinen perfiden Plan fort. Vordergründig macht es den Anschein, dass die Flöte als Einschläferungsmittel von ihm angedacht war.<sup>147</sup> Doch *Mercurius* ist sich der Tatsache bewusst, dass ein Medium allein nicht ausreicht „to ensure success in case of somebody who has a hundred eyes and is fighting sleep“.<sup>148</sup> Deshalb setzt er auf die Verbindung von bukolischer Flötenmusik, einer bereits im Kern bekannten Geschichte<sup>149</sup> und schließlich der mächtigen Wirkung seines einschläfernden Zauberstabs. Anfangs stellt man sich die Frage, wieso Merkur nicht sofort seine *virga somnifera* dazu verwendet, Argus einzuschläfern, wo diese doch gerade dafür hervorragend geeignet wäre.<sup>150</sup> Genau das war nämlich auch von Anfang an die Grundfunktion des sogenannten Kerukeion, das Einschläfern und wieder Erwecken, bevor es später allgemein als Zauberstab galt. Auch wenn diese Option Merkurs gerade in dieser Geschichte häufig attestierter Schnelligkeit sehr gelegen käme, erkennt man bei genauerer Betrachtung, dass Ovid die poetische Fiktion des trügerischen Bukolikers und damit

---

<sup>144</sup> BÖMER, 1969, 206.

<sup>145</sup> JOUTEUR, 2001, 167.

<sup>146</sup> Vgl. Ov. met. 1, 690-694.

<sup>147</sup> Ov. met. 1, 683f: *iunctisque canendo vincere harundinibus servantia lumina temptat.*

<sup>148</sup> MURGATROYD, 2001, 620.

<sup>149</sup> Ein Gott verliebt sich in eine Jungfrau, welche vor ihm die Flucht ergreift und letztlich ihre „Rettung“ in der Metamorphose in eine Pflanze findet. Vgl. Ov. met. 1, 452 – 567 (Apoll und Daphne) und Ov. met. 1, 588 – 600 (Jupiter und Io); Vgl. ANDRAE, 2003, 75.

<sup>150</sup> Ov. met. 1, 671f: *virgamque potentem // somniferam.*

verbunden die Musik auf der Hirtenflöte und die Erzählung braucht, um eine Steigerung zu den folgenden Geschichten über Battus und Aglauros gewährleisten zu können.

Somit formuliert der Gott die Erzählung über das Aufeinandertreffen von Pan und Syrinx in unspektakulärer Weise, um Argus nicht unnötig wach zu halten. MURGATROYD nennt den Stil gewollt „dry and dull“ mit einem „slow and wordy beginning“ und schließlich „plain and unexciting too“<sup>151</sup>. Dieser bereits ermüdende Effekt wird auch noch durch die zahlreichen Parallelen zur vorhergehenden Geschichte über Apoll und Daphne verstärkt. Beide weiblichen Figuren sind jungfräuliche Verehrerinnen der Diana, beide werden von unerbittlichen Göttern verfolgt und entkommen ihnen am Ende durch eine Metamorphose in eine Pflanze, die danach zum Symbol des jeweiligen Verfolgers wird.<sup>152</sup> Das Publikum bekommt das Gefühl, in einer „endlosen Spirale“<sup>153</sup> immer wiederkehrender, ähnlicher Erzählungen gefangen zu sein. Diese Wiederholungen kulminieren im Vers 1, 709 (*arte nova vocisque deum dulcedine captum*), der eine beinahe wörtliche Replik von 1, 678 (*voce nova et captus custos Iunonius arte*) darstellt.<sup>154</sup> Diese Wirkung mag bei Argus nicht in diesem Maße eintreten wie es beim Leser der Fall ist, denn er hat die Schilderung um Apoll und Daphne selbst nicht gehört<sup>155</sup>, doch trotzdem sind ihm solche Vergewaltigungsgeschichten bekannt. Denn sie sind erstens nach Ovids häufigen Erwähnungen gang und gäbe, zweitens ist Argus selbst als Wächter der missbrauchten Io auch in eine solche verwickelt. Und hier liegt auch der tatsächliche tiefere Grund für das Entschlummern. Er ist eigentlich am Schicksal der Syrinx nicht interessiert, genauso wenig wie die arme kuhgestaltige Io sein Mitleid erregt. Merkur hat dieses Desinteresse erkannt, und mit der Erzählung, die normalerweise niemanden kalt lassen würde, Argus persifliert, wie MURGATROYD festhält.<sup>156</sup> Zusätzlich schildert dieser die zahlreichen Verbindungen zwischen Io und Syrinx sehr

---

<sup>151</sup> Vgl. MURGATROYD, 2001, 621.

<sup>152</sup> Damit geraten die verfolgten Mädchen trotzdem in eine Art von Abhängigkeit, wenn sie auch durch die Verwandlung der Vergewaltigung entgehen. Genauere Angaben zu den zahlreichen Anspielungen zwischen den beiden Erzählungen liefern BARCHIESI, 2005, 225; GALINSKY, 1975, 174 und RATKOWITSCH, 143f.

<sup>153</sup> FRÄNKEL, 1970, 93.

<sup>154</sup> RATKOWITSCH, 142 erkennt in der Ähnlichkeit der beiden Verse eine Hervorhebung der Gemeinsamkeit der beiden bukolischen Figuren Argus und Pan, auf die diese beiden Textstellen Bezug nehmen.

<sup>155</sup> Vgl. MURGATROYD, 2001, 621.

<sup>156</sup> Vgl. MURGATROYD, 2001, 621.

ausführlich, die bei genauem Hinsehen bereits auf das Ende des Argus vorverweisen. „The narratee really should have paid close attention and stayed awake, but Argus *panoptes* saw none of the above points.“<sup>157</sup> Denn dessen rein oberflächliche Neugierde hindert den Wächter daran, sich ganz auf die Erzählung einzulassen und kostet ihn schließlich - im wahrsten Sinne des Wortes - den Kopf.<sup>158</sup>

So kommt es gar nicht mehr zum Höhepunkt der Geschichte - nämlich der Verfolgung und Verwandlung der Syrinx, denn Argus ist bereits vom Schlaf übermannt. Die Erzählung bricht ab, bevor Pan überhaupt das Wort ergreift. Die Schlusszene und damit auch die Metamorphose der Syrinx bleiben also von Merkur unausgesprochen, doch sie finden als gedankliche Abrundung in den Köpfen der Leser statt, denn Ovid will die Schilderung nicht unvollständig stehen lassen. Er möchte auch vermeiden, dass beim Leser derselbe ermüdende Effekt eintritt, den die Geschichte bei Argus hatte.<sup>159</sup> Dies gelingt Ovid mit diesem unerwarteten Abbruch der Erzählung, denn er schafft damit ein Überraschungsmoment, das so unverhofft und an einer so markanten Stelle eintritt, dass „der Hörer [nicht einmal weiß,] worüber er überrascht sein soll“<sup>160</sup>. Laut MURGATROYD bricht der Dichter die Erzählung des sonst so redegewandten Gottes dreist ab, um selbst den Höhepunkt in viel lebendigerer Weise erzählen zu können, als Merkur es getan hat. Der Autor preist sich mit dieser Ablösung des Gottes als Erzähler gewissermaßen selbst, denn ihm gelingt es besser, das Publikum zu unterhalten als dem „eloquent god of speech himself“<sup>161</sup>. Das Ende gestaltet er sodann indirekt in einer Aneinanderreihung von Infinitiven, die alle vom vorausgehenden *restabat referre* abhängig sind. Seine eigene Formulierung als Erzähler setzt Ovid der gemächlichen Art Merkurs entgegen, indem er die Handlung komprimierter, dramatischer und interessanter gestaltet.<sup>162</sup> Auf der Metaebene wird durch den Einsatz der indirekten Rede auch die poetischen Fiktion hinterfragt, mit der der Gott hier spielt. Ovid lässt den scheinbar bukolischen Gott Mercurius nicht weiter erzählen, denn in seiner eigentlich epischen

---

<sup>157</sup> Vgl. MURGATROYD, 2001, 622f.

<sup>158</sup> Auch FELDHERR, 2010, 22 erkennt darin den eigentlichen Fehler des Argus.

<sup>159</sup> Vgl. ROSATI, 2002, 274f.

<sup>160</sup> BÖMER, 1969, 209.

<sup>161</sup> Vgl. MURGATROYD, 2001, 621.

<sup>162</sup> Vgl. MURGATROYD, 2001, 621.

Gesinnung ist dieser nicht am Ausgang der Geschichte interessiert. Er hat bereits was er wollte: freie Bahn für sein Vorhaben, Argus zur Strecke zu bringen.

## II.1.4 Das Ende des Argus

Sobald Merkur bemerkt, dass sein Versuch, den Wächter einzuschläfern, erfolgreich war, verstummt er augenblicklich. Hier kommt wieder seine bereits oben erwähnte Mentalität zum Vorschein, nämlich sein Tatendrang und sein schnelles Handeln, aber auch seine Gewissenhaftigkeit. Um sicher zu gehen, festigt er den Schlaf auch noch mit seiner *medicata virga*.<sup>163</sup> Der Gott sieht nach dem gelungenen Einschläferungsversuch, wie die zahlreichen Augen des Argus alle vom Schlaf überwältigt sind. Diese Formulierung hier, wie auch bereits in den Versen vor der eingeschobenen Erzählung, als Argus noch gegen den Schlaf ankämpft,<sup>164</sup> erwecken bei BÖMER den Eindruck des Ringens zwischen Merkur und dem Wächter der Io.<sup>165</sup> Man könnte auch soweit gehen, zu sagen, die Auswahl der Wörter vermittelt beinahe eine kriegerische Stimmung zwischen den beiden, was wiederum auf die Beziehung zum Epos hinweist. RATKOWITSCH erkennt diese Affinität der Argus-Darstellung zu militärischen Anspielungen, und damit verbunden „bukolische und epische Züge vereint“<sup>166</sup>, bereits in der erstmaligen Beschreibung des Wächters.<sup>167</sup> Diese kampfbезogenen Assoziationen verweisen auf das nahende Ende des Wächters der Io, das in seiner Brutalität kaum zu übertreffen ist. Diese Spannung steigert sich kontinuierlich bereits vom Beginn der indirekten Rede an, wie BÖMER bekräftigt<sup>168</sup>, und entlädt sich erst mit dem Griff zur Waffe. Merkur nützt den Augenblick, und ohne zu zögern zückt er seine Harpe<sup>169</sup> und verwundet Argus tödlich, „dort, wo der Kopf an den Hals grenzt“<sup>170</sup>, wie Ovid es etwas umständlich formuliert.

---

<sup>163</sup> Ov. met. 1, 725f: *firmitque soporem languida permulcens medicata lumina virga*.

<sup>164</sup> Ov. met. 1, 684-686: *vincere, pugnat, evincere, vigilat* und Ov. met. 1, 714: *succubuisse*.

<sup>165</sup> Vgl. BÖMER, 1969, 205 und 212.

<sup>166</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 139.

<sup>167</sup> Vgl. Ov. met. 1, 627: *cetera servabant atque in statione manebant* und Ov. met. 1, 631: *...indigno circumdat vincula collo*.

<sup>168</sup> Vgl. BÖMER, 1969, 211.

<sup>169</sup> Ov. met. 1, 717: *falcato ... vulnerat ense*, dh. mit einem Schwert mit gerader Klinge und sichelförmigem Ansatz. Diese Waffe ist für den Gott typisch und kehrt auch in Ov. met. 4, 727 und Ov. met. 5, 80 wieder.

<sup>170</sup> Ov. met. 1, 718: *qua collo est confine caput*.



Diese Ausdrucksweise hat laut BERNBECK eine „spielerisch befremdliche Wirkung“, wenn nicht explizit die Enthauptung des Argus formuliert wird, sondern sich der tödliche Charakter der Verwundung erst in Vers 1, 720 „beiläufig [...] in einer feierlichen Apostrophe (720: *Arge, iaces...*)“ eröffnet.<sup>171</sup> Nach der Tat wirft Merkur den Wächter auf brutale Weise<sup>172</sup> über einen Felsen hinab, als wollte er seinen Auftrag nur zu gut erfüllen und sicher gehen, dass dieser die Begegnung mit ihm nicht überlebt. Dieser episch - kriegerische Tod des Argus lehnt sich an den Sieg des Aeneas über Turnus an<sup>173</sup>, der in ähnlicher Weise den Feind an der richtig gewählten Stelle mit der Lanze verwundet, wie Merkur sein Schwert gekonnt am Hals des Wächters ansetzt. Hier fällt die bukolische Verkleidung des Gottes, und er handelt als epischer Kämpfer im Auftrag Jupiters, als der er eigentlich unterwegs ist. SEGAL und BARCHIESI sind sich einig, dass Merkurs Handeln (das sofortige Verstummen, der Hieb mit dem Schwert, das blutige Beflecken des Felsens) in seiner Effizienz und Grausamkeit einen harten Kontrast zur bukolischen Welt darstellt, deren friedliche Stimmung Merkur für seine Zwecke missbraucht hat, ja sogar deren Zerstörung versinnbildlicht.<sup>174</sup>

Die Erzählung schließt mit einem Zweizeiler nach Art eines Grabepigramms ab, der Argus und damit auch dessen Ableben ein letztes Mal in den Mittelpunkt rückt.<sup>175</sup> Doch nicht erst mit der Versetzung seiner Augen in die Pfauenfedern wird Argus einer Verwandlung unterzogen. Die Metamorphose vollzieht sich bereits durch Merkurs tödliches Eingreifen. BARCHIESI<sup>176</sup> erkennt das kunstvolle etymologische Spiel Ovids mit den beiden Wortbedeutungen von ἀργός<sup>177</sup>: Mercurius hat aus dem erst leuchtenden, voll im Leben stehenden Argus durch den Mord einen untätigen, inaktiven gemacht, der nicht mehr als Wächter der Io tätig sein kann, und genau das war das Ziel und die Aufgabe des Gottes.

---

<sup>171</sup> Vgl. BERNBECK, 1967, 97.

<sup>172</sup> Ov. met. 1, 718f: *saxoque cruentem deicit et maculat praeruptam sanguine rupem.*

<sup>173</sup> Verg. Aen. 12, 919-952.

<sup>174</sup> Vgl. SEGAL, 1999, 410f und BARCHIESI, 2005, 227.

<sup>175</sup> Ov. met. 1, 720f: *Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas  
extinctum est, centumque oculos nox occupat una.*

<sup>176</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 227.

<sup>177</sup> ἀργός: schimmernd, weiß, leuchtend bzw. müßig, untätig, träge, unwirksam.

## II.2 Merkur und Battus

Nach der langen Phaethon-Erzählung, die sowohl das Ende des ersten als auch den Beginn des zweiten Buches einnimmt, finden die Liebesgeschichten ihre Fortsetzung mit der Affäre Jupiters mit Callisto und jener Apollos mit Coronis. Eingebettet in letztere ist die Erzählung der Krähe über ihre und Nyctimenes Verwandlung und damit verbunden ihre Warnung an den geschwätzigen Raben, die Verfehlung der Coronis Apoll nicht zu melden. Jener plaudert sie trotzdem aus, und in seiner Wut bestraft Apoll die Geliebte mit dem Tod, doch nicht ohne vorher seinen leiblichen Spross Aesculapius zu retten und diesen Chiron anzuvertrauen.

Damit wird die Verbindung zur Battus-Erzählung eingeleitet. Chirons Tochter ist mit der Gabe der Weissagung gesegnet und kündigt ihrem Vater und dem Ziehbruder die Zukunft. Doch zur Strafe wird sie in eine Stute verwandelt. Hier setzt nun die zweite Geschichte mit Merkurs Beteiligung ein. Vergeblich fleht Chiron Apoll um Hilfe für seine Tochter an, doch dieser weilt bereits in Messenien und lässt dort seine Rinderherde wegen einer Liebschaft unbeaufsichtigt (2, 676-685). Somit ist es für Merkur ein leichtes, das Vieh zu stehlen. Doch ganz ohne Zeugen verläuft der Diebstahl nicht, denn der alte Hirte Battus beobachtet den Gott dabei (2, 685-690). Mit einer Kuh als Belohnung kann Merkur ihn zur Verschwiegenheit überreden, von welcher der Gott aber letztendlich nicht überzeugt ist (2, 691-696). Er kehrt in anderer Gestalt wieder, um die Loyalität des Battus auf die Probe zu stellen. Mit der Aussicht auf den doppelten Lohn vergisst der Hirte sein Versprechen schnell und gibt das Versteck der Rinder preis (2, 697-703). Doch die Strafe Merkurs lässt nicht lange auf sich warten. Er verwandelt Battus in einen Stein; gerade für die Verschwiegenheit eines solchen hat dieser sich vorher noch gerühmt. (2, 704-707).

### II.2.1 Apoll als Hirte

Für die Überleitung zwischen den beiden Erzählungen wählt Ovid Apoll als Bindeglied. Nachdem dieser zuvor kurz in den Hintergrund gerückt war, um Platz zu schaffen für die Geschichte um Chiron und dessen Tochter, taucht er nun noch einmal auf, um an

Merkur seine Rolle als Hauptakteur weiterzugeben.<sup>178</sup> Dies gelingt Ovid, indem er die Erklärung für die Ignoranz des Gottes bezüglich des Hilferufes des Chiron liefert, nämlich dessen Hirtenauftrag in Messenien. Wie in der Argus-Geschichte verdichten sich auch hier die Details und Anspielungen auf die bukolische Dichtung.<sup>179</sup> Apoll wird durch das Hirtenfell und einen wildgewachsenen Stab als Hirte charakterisiert, und auch die Hirtenflöte darf natürlich nicht fehlen.<sup>180</sup> Ovid verwendet ähnliche Formulierungen öfter, wobei er immer den Stab (*baculum*) in Verbindung mit einem Hirten hervorhebt.<sup>181</sup> Gleichzeitig ist Apoll aber auch als Hirte nicht wirklich bei der Sache, denn die Rinder lässt er unbeaufsichtigt und widmet sich lieber einer Liebschaft. Der Autor bemüht hier den Topos des verliebten Hirten, der seine Tiere unbeaufsichtigt lässt, wie er bereits bei Vergil und Theokrit<sup>182</sup> vorgegeben ist. Doch im Gegensatz zu den „echten“ Hirten, die sich später wieder ihrer Pflicht besinnen, gehört Apoll gar nicht in die bukolische Atmosphäre, sondern agiert gezwungenermaßen in dieser Rolle, weshalb er die ihm anvertrauten *boves* auch so leicht vergisst, „die für die bukolische Dichtung selbst stehen.“<sup>183</sup> Wie Merkur handelt auch Apoll als bukolischer Hirte, obwohl er eigentlich nicht in diese Welt gehört. Doch der eine tut das freiwillig, während der andere zur Strafe für die Tötung der Giganten bzw. des Python<sup>184</sup> unter Knechtschaft dazu verpflichtet ist.

---

<sup>178</sup> Vgl. BÖMER, 1969, 398.

<sup>179</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 294.

<sup>180</sup> Ov. met. 2, 680 – 682.

<sup>181</sup> Vgl. Ov. met. 8, 218: *pastor baculo...innixus*, Ov. met. 15, 655: *baculumque tenens agreste sinistra trist.* 4, 1,11f: *fessus ubi incubuit baculo saxove resedit / pastor.*

<sup>182</sup> Vgl. z.B.: Verg. ecl. 2 (der Hirte Corydon ist in den jungen Alexis verliebt) oder Theokr. eid. 3 (der Hirte dort ist in Amaryllis verliebt).

<sup>183</sup> RATKOWITSCH, 189.

<sup>184</sup> Die überlieferten Versionen von Hes. frg.54c MW, Apollod. 3, 122 und Hyg.fab. 49 sprechen von der Tötung der Kyklopen aus Rache für den Mord an Apolls Sohn Asklepios; Anaxandridas FGrHist 404 F 5 erwähnt die Tötung des Python als Grund für die Strafe an Apoll, die darin bestand, als Knecht für den thessalischen König Admetos zu arbeiten.

## II.2.2 Merkurs Auftritt als Rinderdieb

Als hätte Merkur nur darauf gewartet bzw. die Unaufmerksamkeit seines Bruders erahnt, erblickt er die allein gelassene Herde und ist sofort zur Stelle.<sup>185</sup> Die hier verwendete genealogische Umschreibung (*Atlantide Maia natus*) ist sonst nirgends in den Metamorphosen zu finden. Trotz der häufigen Herkunftsbeschreibungen dieser Art bei Ovid<sup>186</sup> wird Merkur nur an dieser Stelle gleichzeitig als Sohn der Maia und als Enkel des Atlas tituiert. Die doppelte Herkunftsbeschreibung ist eine Kombination der Herkunftsangaben in zwei Horazgedichten, in denen Merkur einerseits als Inspirationsgott andererseits als Schutzgott des Dichters dargestellt ist.<sup>187</sup> Diese ausführliche und auch diffizile Bezeichnung verleiht ihm sofort eine gewisse Präsenz. Durch die relativ lange Benennung wird der Gott gleich als zentrale Figur erkennbar, viel deutlicher, als dies einfach nur durch *deus, Iove natus* oder *Mercurius* möglich wäre.

Im folgenden Vers<sup>188</sup> entführt Merkur die einsamen Rinder des Apoll durch seine Geschicklichkeit, für die er schon von jeher bekannt ist. Bereits in der *Ilias*<sup>189</sup> und im sogenannten homerischen Hermeshymnus<sup>190</sup> ist er der Meisterdieb schlechthin, und der Rinderdiebstahl ist kennzeichnend für ihn. Darin stiehlt Hermes bereits am Tag seiner Geburt 50 Rinder und treibt diese dann rückwärts davon, um die Spuren zu verfälschen. Die Sage wird auch von zahlreichen anderen Autoren<sup>191</sup> behandelt, darunter auch Horaz *carm.* 1,10, in dem Merkur seinem Bruder nicht nur die Rinder sondern auch noch den Köcher entführt. Die horazische Version verbindet mit dem Rinderdiebstahl auch die Erfindung der Lyra, deren Musik den erst noch drohenden Apoll besänftigt und ihm ein Lächeln auf die Lippen zaubert. Wie bereits bei Argus nutzt Merkur auch bei Horaz die Macht der Musik, auf deren Kunst er sich bestens versteht, um sein Gegenüber von sich

---

<sup>185</sup> Ov. met. 2, 685f: *videt has Atlantide Maia // natus*.

<sup>186</sup> Vgl. die Anm. 86 und 89.

<sup>187</sup> Vgl. Hor. *carm.* 1, 2,43: *filius Maiaie...* und Hor. *carm.* 1, 10,1: *Mercuri, facunde nepos Atlantis*.

<sup>188</sup> Ov. met. 2, 686: *arte sua silvis occultat abactas*.

<sup>189</sup> Hom. *Il.* 24, 109: Ἐκτορος ἀμφὶ νέκῃ καὶ Ἀχιλλῆϊ πτολιπόρθῳ·  
κλέψαι δ' ὀτρύνουσιν εὖσκοπον Ἀργειφόντην.

<sup>190</sup> Hom. *h.* 4, 74 – 104.

<sup>191</sup> Vgl. Alkaios (frg. 308, 2 LP, Vorlage für Hor. *carm.* 1, 10), Pausanias (7, 20,4) und Philostratos (*imag.* 1, 26).

zu begeistern bzw. für seine Zwecke zu manipulieren. Doch so „heiter-harmlos“<sup>192</sup> die oben erwähnte *ars* des Mercurius anfangs erscheint, hier endet die Erzählung nicht wie bei Apoll in einem Lächeln, sondern mit der unbarmherzigen Bestrafung des Battus.

Die Battus-Erzählung selbst ist eine Weiterdichtung des traditionellen Rinderdiebstahls und somit nicht bei allen Autoren tradiert.<sup>193</sup> Trotz dieser zahlreichen Überlieferungen, die belegen, dass Merkur im Umgang mit Rindern sehr geschickt ist, relativiert Ovid hier dessen Fertigkeit, denn diese Rinder sind unbewacht, und es ist somit ein leichtes, sie zu stehlen. Diese negative Nuance ist gewollt und nicht, wie BÖMER meint, nur darauf zurückzuführen, dass Ovid zu „befangen in diesem [bukolischen] Topos“<sup>194</sup> des allein gelassenen Viehs ist, um zu bemerken, wie dieser das Bild Merkurs verändert. Auch die Parallele zum Raub der Rinder des Herkules durch Cacus in der *Aeneis*<sup>195</sup>, die RATKOWITSCH<sup>196</sup> erkennt, wirft kein gutes Licht auf den Gott. Denn an die Stelle des grausamen listigen Ungeheuers tritt in diesem Fall der listenreiche Merkur. So wird der Gott gleich mehrmals pejorativ dargestellt: Einmal im Kontrast zum kleinen frechen Knaben, als der er bei Horaz geschildert wird, außerdem wird seine Kunst des Rinderdiebstahls durch die fehlende Aufsicht abgeschwächt, und schließlich wird Mercurius mit dem Monster Cacus aus der *Aeneis* assoziiert.

### II.2.3 Der einzige Zeuge

Zu oben angeführter Relativierung von Merkurs diebischem Können kommt noch hinzu, dass es ihm nicht gelingt, die Rinder ohne Zeugen zu entwenden, denn der greise Hirte Battus hat alles mit angesehen. In Anspielung an dessen Aufgabe und auch die bukolische Szenerie, die hier dargestellt wird, ist der Hirte nach einer Figur aus Theokrits vierter Ekloge benannt.<sup>197</sup> Die Bezeichnung „Battus“ fügt sich hier als

---

<sup>192</sup> RATKOWITSCH, 190.

<sup>193</sup> bei Hesiod (Ἡοῖαι - Eöen), Nikander (Ἐτεροποιούμενα – Verwandlungen) und Apollonios von Rhodos ist sie aber zu finden. Vgl. BÖMER, 1969, 401f.

<sup>194</sup> Vgl. BÖMER, 1969, 401.

<sup>195</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 8, 193 – 212, Auch hier ist die Verbindung zum Herkules-Hymnus offensichtlich, denn Cacus versucht auf die gleiche Weise den Diebstahl zu verheimlichen.

<sup>196</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 190.

<sup>197</sup> Vgl. JOUTEUR, 2001, 167.

„sprechender Name“<sup>198</sup> sehr gut ein, denn der „Schwätzer“ passt hervorragend zu dessen Rolle als Verräter, die sich im Laufe der Handlung abzeichnet.

In Vers 2, 691<sup>199</sup> ist statt *timuit* auch *tenuit* überliefert.<sup>200</sup> Die zweite Lesart wäre mit „er hielt ihn fest“ zu übersetzen und würde durchaus dem Zusammenhang entsprechen. Allerdings beinhaltet *tenuit* eine gewisse Härte und forsche Herangehensweise, die hier den Charakter Merkurs nicht richtig unterstreicht. Er handelt zwar immer sehr beherzt und aktiv, doch auch immer mit einer gewissen List und Indirektheit. In diesem Falle versucht er auf schmeichelnde Art und Weise (*blanda manu*), Battus für sich zu gewinnen, welche mit einem strengen *tenuit* nicht gut vereinbar wäre. Deshalb ist hier das Verb *timuit* vorzuziehen, das laut BÖMER auch „dem komischen Tenor der Szene“ gerecht wird.<sup>201</sup>

Merkur nimmt nun den alten Mann beiseite und spricht ihn mit *quisquis es, hospes* an.<sup>202</sup> Diese Stelle ruft sofort die Anrede des Argus an Merkur in Erinnerung.<sup>203</sup> Der Wächter der Io freut sich dort einfach über die Gesellschaft des Hirtenkollegen, während der Gott hier von vornherein etwas im Schilde führt und diese freundschaftlich anmutende Anrede mit Absicht wählt. Er möchte sich damit und durch den zusätzlichen Anreiz einer Kuh als Belohnung das Wohlwollen des Battus und dessen Verschwiegenheit, was den Diebstahl betrifft, sichern. Der alte Hirte zögert nicht lange, nimmt sich die versprochene Kuh und garantiert sofort sein Schweigen mit den Worten: '*hospes, tutus eas! lapis iste prius tua furta loquetur*'.<sup>204</sup> In einigen Textausgaben<sup>205</sup> beginnt die direkte Rede nicht mit *hospes*, sondern das Substantiv wird vorgezogen zu: *accepta voces has reddidit hospes*. Dadurch würde hier die Bezeichnung des Battus als (Gast)Freund wieder aufgenommen und noch einmal verstärkt. Die im Gegensatz dazu

---

<sup>198</sup> BÖMER, 1969, 401: von βαπτολογέω – stammeln, schwätzen, BÖMER gibt auch nähere Informationen und Quellen zur Etymologie des Namens.

<sup>199</sup> Ov. met. 2, 691: *hunc timuit blandaque manu seduxit...*

<sup>200</sup> Vgl. HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 1966, 132 und TARRANT, 2004, 65 und BARCHIESI, 2005, 114.

<sup>201</sup> BÖMER, 1969, 403.

<sup>202</sup> Ov. met. 2, 692.

<sup>203</sup> Ov. met. 1, 679: *quisquis es, hoc poteras mecum considerare saxo*'.

<sup>204</sup> Ov. met. 2, 695f, die hier verwendete Interpunktion ist ein Vorschlag von Merkel.

<sup>205</sup> Vgl. MAGNUS, 1914, 80 und TARRANT, 2004, 57.

formulierte Betitelung des Merkur als ebensolcher betont, dass die Absicht des Gottes Früchte getragen hat und Battus ihm die Rolle des freundlichen Diebes glaubt, womit die von Merkel vorgeschlagene Version passender erscheint. BARCHIESI sieht in dieser Wiederholung des *hospes* aus dem Mund des Battus die gegenseitige Beziehung des *hospitium* bestätigt, die eine wichtige Voraussetzung für den späteren Verrat und die Bestrafung darstelle.<sup>206</sup> Er bemerkt weiter, dass an anderen Stellen<sup>207</sup> eine genaue Separation von direkter und indirekter Rede wesentlich schwieriger sei, interessanterweise aber oft in Verbindung mit Mercurius, dem Gott der Eloquenz selbst. Dies liegt wohl auch daran, dass er als listiger Verdreher der Worte gerne mehrdeutige bzw. erst auf den zweiten Blick verständliche Aussagen tätigt. Aber Ovid legt auch dem Battus Worte in den Mund, die bei genauerem Hinsehen eine Anspielung beinhalten. BÖMER bemerkt nämlich, dass die Formulierung des Schwures an den „römischen Schwur bei Iuppiter Lapis“ anklingt<sup>208</sup>, was im Hinblick auf die Metamorphose des Hirten sehr passend ist. Denn mit dem Vergleich seiner Verschwiegenheit mit der eines Steines spielt Battus hier bereits, ohne es zu ahnen, auf sein eigenes Ende an.<sup>209</sup> Gleichzeitig evoziert er den Anklang an das ähnliche Ende der Aglauros in der folgenden Geschichte, die ebenfalls in Stein verwandelt wird.<sup>210</sup>

## II.2.4 Verrat und Strafe

Doch Merkur vertraut nicht leichtgläubig auf die Loyalität des Battus, sondern zieht sich mit der Rinderherde geschickt zurück, um ihn auf die Probe zu stellen. Sein eigener Charakterzug der Verschlagenheit und Hinterlist lässt ihn misstrauisch werden und er schließt von sich selbst auf sein Gegenüber. Deshalb kehrt der Gott in einer anderen Gestalt wieder und prüft die Zuverlässigkeit des Battus. Die Beschreibung von Merkurs Verschleierung<sup>211</sup> klingt an dessen Erscheinen bei Horaz an<sup>212</sup>. Im dortigen

---

<sup>206</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 294.

<sup>207</sup> Vgl. Ov. met. 2, 742f und 1, 689.

<sup>208</sup> BÖMER, 1969, 403.

<sup>209</sup> Ov. met. 2, 705f: *...periuraque pectora vertit / in durum silicem.*

<sup>210</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 191.

<sup>211</sup> Ov. met. 2, 698: *mox redit et versa pariter cum voce figura.*

<sup>212</sup> Vgl. Hor. carm. 1, 2, 41-43: *sive mutata iuvenem figura // ales in terris imitaris, almae // filius Maiae.*

Zusammenhang tritt Octavian in Gestalt Merkurs als Retter der römischen Welt auf. BARCHIESI wirft Ovid hier vor, nicht ausreichend Fingerspitzengefühl bewiesen zu haben, weil er die Anspielung an den Kaiser gerade in diesem unmoralischen Kontext gewählt hat.<sup>213</sup> Doch dieser Seitenhieb auf Augustus ist hier nicht einmalig, denn der Dichter lässt oft unterschwellig Kritik an ihm anklingen.<sup>214</sup>

Mercurius mimt nun den ahnungs- und hilflosen, der verzweifelt auf der Suche nach seiner Herde zu Battus gelangt ist, und bietet für einen Hinweis zu deren Aufenthaltsort sogar zwei seiner Rinder als Belohnung.<sup>215</sup> Der Hirte fällt auf die gespielte Verzweiflung herein und zögert nicht lange – nur die verdoppelte Prämie im Kopf –, sein Wissen preis zu geben. Dem Atlasenkel läuft auf diesen Verrat hin ein Lächeln über die Lippen (*Atlantiades risit*), weil er sich freut, dass sein Spiel mit der fingierten Rolle wieder (wie bei Argus) funktioniert hat und er damit seinen Verdacht bestätigt sieht. Hier kommt das verschlagene Wesen des Gottes in besonderer Ausprägung zum Vorschein, was BARCHIESI sehr passend formuliert: „Ovidio ha accentuato notevolmente le caratteristiche di ingannatore e *trickster* proprie di Mercurio, e la sua beffarda padronanza della situazione.“<sup>216</sup> Dieses Schmunzeln über seinen gelungenen Coup hält BÖMER für die einzige Stelle, in der unter den häufigen Äußerungen der Freude im 2. Buch der Metamorphosen<sup>217</sup> keine echte Freude ausgedrückt werden soll.<sup>218</sup> Es handelt sich hier um Schadenfreude oder vielleicht um Freude beim Gedanken an die Strafe, die er nun gleich verhängen wird. Merkur drückt seine Entrüstung über den Verrat und das gebrochene Versprechen durch *me mihi, perfide, prodis?*<sup>219</sup> aus. Solche rätselhaften Verbindungen mag Ovid anscheinend, denn sie sind in den Verwandlungsgeschichten häufiger anzutreffen.<sup>220</sup> Mit dieser ungewöhnlichen Formulierung spielt Merkur aber auch auf seinen eigenen Charakter an. Denn dessen Empörung liegt darin, dass Battus

---

<sup>213</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 295.

<sup>214</sup> siehe Kapitel III.

<sup>215</sup> Ov. met. 2, 699-701.

<sup>216</sup> BARCHIESI, 2005, 293.

<sup>217</sup> Vgl. Ov. met. 2, 152: *gaudet*, Ov. met. 2, 429f: *ridet.../...gaudet*, Ov. met. 2, 634: *laetus erat ... gaudebat* oder Ov. met. 2, 862: *gaudet*.

<sup>218</sup> Vgl. BÖMER, 1969, 404.

<sup>219</sup> Ov. met. 2, 704.

<sup>220</sup> Vgl. Ov. met. 2, 303; 2, 430 und 8, 862; siehe BÖMER, 1969, 404 und HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 1966, 133.



es wagt, ihn mit seinen eigenen Waffen zu schlagen, nämlich einem erst geheuchelten Versprechen, um danach zum persönlichen Vorteil für die Belohnung bereitwillig Auskunft zu geben. Mercurius gaukelt nämlich selbst falsche Identitäten vor, um zum Ziel zu gelangen und seinen Willen durchzusetzen. Der Gott handelt im Folgenden also sehr inkonsequent, wenn er Battus für ein Vergehen bestraft, das er selbst zu seinem Charakteristikum gemacht hat.<sup>221</sup>

Die Strafe hat der greise Hirte bereits mit seinem unvorsichtigen Schwur vorweggenommen. Denn als Gott der Rede und Interpretation manipuliert Mercurius die Worte zu seinen Gunsten.<sup>222</sup> Auch Aglauros in der anschließenden Erzählung hat das Pech, mit ihrem unbedachten Versprechen an den falschen geraten zu sein.<sup>223</sup> Dieses Spiel mit den Aussprüchen, die entgegen der vom Sprecher gewollten Intention verwendet werden, nennt TISSOL „Ovid’s adaptation of traditional κληδόνες“.<sup>224</sup> Und so verwirklicht Merkur, was der Hirte mit seinen eigenen Worten prophezeit hat: Er verwandelt den Meineidigen (*periura pectora*) in einen Stein, als Bestrafung und um zu verhindern, dass er das Geheimnis ausplaudert. Dadurch stellt Merkur die Weltvorstellung des Battus, Steine würden nicht sprechen, vollkommen auf den Kopf, denn er selbst ist nun zu einem „metaphorically speaking stone“<sup>225</sup> geworden. Ironischerweise wird gerade durch diese Verwandlung Battus zu einem *index*, einem sogenannten Anzeiger, der die Geschichte um den Rinderdiebstahl öffentlich macht, anstatt sie zu verheimlichen, wie es eigentlich Merkurs Absicht war. Obwohl er als Stein seine Sprache verloren hat, informiert er über das Geschehene in seiner Form als Bildwerk. Ovid spielt hier<sup>226</sup> mit der Bedeutung von *infamia*, die nicht nur den schlechten Ruf des versteinerten Battus als Verräter bezeichnet, sondern auf den zweiten Blick auch dessen „Sprachlosigkeit“.<sup>227</sup> Auch im Ausdruck *nihil merito* ist bereits die unverhältnismäßige Härte der Bestrafung erkennbar. Mit dieser aitiologischen Geschichte erklärt der Autor die Herkunft des

---

<sup>221</sup> Siehe auch die Ausführungen in Kapitel III.

<sup>222</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 295.

<sup>223</sup> Vgl. Ov. met. 2, 817: „*hinc ego me non sum nisi te motura repulso*“.

<sup>224</sup> TISSOL, 1997, 34. κληδόν - Vorbedeutung, dh. die Assoziation, die bereits vorgegeben ist und die unkonventionelle Deutung des Gesagten durch Merkur nicht vorhersehen lässt.

<sup>225</sup> TISSOL, 1997, 35.

<sup>226</sup> Ov. met. 2, 707: *inque nihil merito vetus est infamia saxo*.

<sup>227</sup> Vgl. *in-famia* (\* for 1): bezeichnet hier auch das Nicht-Sprechen-Können.

Battus – Felsens, der sich laut den Erzählungen einiger anderer Autoren<sup>228</sup> in der Peloponnes befand.

## II.2.5 Wenn die Geschwätzigkeit zum Verhängnis wird

Es kommt bei Ovid häufig vor, dass Figuren etwas zu Gesicht bekommen, das nicht für ihre Augen bestimmt war. Auch wenn sie davor gewarnt werden, etwas auszuplaudern, tun sie es doch und werden danach mit den Konsequenzen konfrontiert. Dieses Motivelement findet in dieser Geschichte ihre Fortführung<sup>229</sup>, denn nicht nur Battus wird zur Strafe für seinen Verrat verwandelt, auch der geschwätzige *corvus* verliert sein schönes weißes Gefieder, weil er die Untreue der Coronis nicht für sich behalten konnte.<sup>230</sup> Die redselige Krähe wird aus dem Gefolge der Minerva verbannt, weil sie die neugierige Aglauros bei der Göttin denunziert hat.<sup>231</sup> Doch nicht nur der verräterische Vogel sondern auch Aglauros selbst – wenn auch erst im Nachhinein - wird für ihr gebrochenes Versprechen der Minerva gegenüber bestraft und zwar in ähnlicher Weise, wie Battus.<sup>232</sup> Auch in den *Fasti* wird die Preisgabe von Jupiters Affären hart bestraft: Der Nymphe Lara wird dafür die Zunge herausgerissen, und sie wird in die Unterwelt verbannt.<sup>233</sup> Im weiteren Sinne reiht sich auch die Seherin Ocyroe in diese Gruppe ein, denn auch sie wird mit der Verwandlung in eine Stute dafür bestraft, dass sie ihre Zukunftsvision laut kundtut. Die obigen Beispiele lassen sich in zwei Kategorien einteilen: Die einen Hauptfiguren verraten Geheimnisse, die die Götter verheimlichen wollten (Battus, Lara, Aglauros und Ocyroe), die anderen zeigen diejenigen bei den Göttern an, die ihre Versprechen gebrochen haben (*corvus*, und *cornix*). Erstere Vergehen werden viel brutaler geahndet, nämlich mit Versteinerung bzw. tierischer Metamorphose und dem grausamen Verlust der Sprache. Die Verhänger dieser Strafen sind Jupiter und dessen Sohn Merkur, die diesen Verrat an ihnen nicht auf sich sitzen lassen und ihre strenge, harte Seite hervorkehren. Der Götterbote äußert hier, welche brutale Konsequenz er an den

---

<sup>228</sup> Vgl. Hes. frg. 256 MW, Nikander, frg. 40 Gow-Scholfield und Apollonios von Rhodos, ἐν ἐπιγράμμασιν.

<sup>229</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 191.

<sup>230</sup> Ov. met. 2, 542 - 546 und 596-599.

<sup>231</sup> Ov. met. 2, 550 – 565.

<sup>232</sup> Ov. met. 2, 705 – 707.

<sup>233</sup> Ov. fast. 2, 571 – 616.

Tag legen kann, wenn man ihm in die Quere kommt bzw. ihn hintergeht. Doch wie bereits oben erwähnt, sind diese Strafen bei genauerer Betrachtung sehr ungerecht. Denn während Mercurius selbst seine Worte nicht nach dem Wahrheitsgehalt wählt, sondern diese zu seinen Gunsten wohl überlegt fingiert, plaudern hier alle Gestalten eine Wahrheit aus, nur die Götter wollen diese nicht hören bzw. verheimlichen. TISSOL beschreibt speziell die Rache an Battus als streng und von Merkur aus einer unberechenbaren Laune heraus vollzogen<sup>234</sup>, ohne wirklich eine Rechtfertigung für diese Härte zu haben.

Im Hinblick auf diese Willkür kann man nicht auf eine faire Behandlung der Menschen durch die Götter hoffen, wie es auch WILLIAMS, allerdings mit anderen Beispielen, illustriert.<sup>235</sup> Dies werfe natürlich auch ein schlechtes Licht auf das Gerechtigkeitsverständnis des Kaisers Augustus. Die hier praktizierte „voicelessness as punishment“<sup>236</sup> deutet auch in Richtung des Umgangs mit Dichtern der damaligen Zeit, auf den Ovid versteckt aufmerksam machen möchte. Denn Künstler, die mit ihren Werken nicht den Herrscherzwecken Octavians dienlich waren, wurden entfernt<sup>237</sup>, was auch Ovid einige Jahre später am eigenen Leib erfahren musste. Somit ist auch die negative Darstellung des Merkur verständlich, die gleichzeitig ein Seitenhieb gegen den Kaiser sein soll und sich somit von der positiven Spiegelung des Princeps in der Gottheit bei Horaz absetzt.<sup>238</sup>

---

<sup>234</sup> Vgl. TISSOL, 1997, 162.

<sup>235</sup> Vgl. WILLIAMS, 2009, 165: Er nennt dafür die Bestrafung des Actaeon (Ov. met. 3, 138 - 252) und der Arachne (Ov. met. 6, 1-145).

<sup>236</sup> WILLIAMS, 2009, 165.

<sup>237</sup> Vgl. SCHMITZER, 1990, 76.

<sup>238</sup> Vgl. Hor. carm. 1, 2, 40-44. Ausführlicher wird der Aspekt der Kaiserkritik in Kapitel III betrachtet.

## II.3 Merkur, Herse und Aglauros

Merkur lässt den versteinerten Battus zurück und macht sich wieder auf den Weg. Im Flug kommt er an Athen vorbei, wo gerade ein Festzug zu Ehren der Pallas im Gange ist. Er erblickt die schönste unter den Jungfrauen, Herse, und erglüht in Leidenschaft zu ihr (2, 708-729). Nachdem er sich zurechtgemacht hat, fliegt der Götterbote zur Erde und besucht das Haus der Cecropstöchter, zu denen seine Angebetete gehört. Als erstes trifft er auf deren Schwester Aglauros, die sogleich neugierig nach seinem Ansinnen fragt. Merkur gibt sich zu erkennen und eröffnet ihr den Grund für sein Kommen. Diese wittert allerdings schnell die Chance auf Reichtum und fordert für seinen Einlass eine große Menge Gold (2, 730-751). Doch vorerst verweist sie ihn des Hauses.

Athene bemerkt erbost die Absicht der Aglauros und beauftragt die personifizierte Invidia, sie mit ihrem Geifer anzustecken (2, 760-786). Sie befolgt den Befehl, und die Schwester der Herse wird zerfressen von Zorn und Eifersucht (2, 787-813). Als Merkur wieder erscheint und eintreten möchte, verwehrt sie ihm den Zutritt und droht, sich nicht von der Stelle zu bewegen. Genau das widerfährt ihr nun als Strafe, denn der Gott lässt sie auf der Türschwelle zu Stein erstarren (2, 814-832).

### II.3.1 Merkurs Begierde und die Rolle der Herse

Die Rache für Battus' Verrat ist geschehen, und Merkur macht sich wieder auf den Weg. Sein eigentliches Ziel bleibt unerwähnt, allerdings ist anzunehmen, dass er sich zurück auf den Olymp begeben möchte, denn von einem sonstigen Auftrag ist nicht die Rede. An dieser einleitenden Stelle werden die Attribute des Gottes erneut hervorgehoben: <sup>239</sup> die Flügel, mit deren Hilfe er sich fortbewegt, und der Stab, der in der Battus-Geschichte keine wesentliche Funktion hatte und hier an prominenter Stelle im ersten Vers der Erzählung wieder an Bedeutung gewinnt.

Im Flug betrachtet der Götterbote die Gegend um Athen, die Minerva heilig ist. Mit der Erwähnung der Göttin verweist Ovid bereits auf deren späteres Erscheinen, wo sie

---

<sup>239</sup> Ov. met. 2, 708: ...*paribus Caducifer alis*.

durch ihr Eingreifen das Ende der Aglauros mitbestimmt.<sup>240</sup> Der ungeplante Zwischenstopp Merkurs in der Stadt besiegelt das Schicksal der drei Cecropstöchter, und der Gott bringt, ohne es anfangs zu wollen, Verderben über deren Haus.<sup>241</sup> Die Lokalisierung der Erzählung in Athen sei hier laut BARCHIESI sehr passend, weil sie mit der Handlung ein typisches Sujet der attischen Komödie behandelt.<sup>242</sup> Der Festumzug, der gerade stattfindet und an dem keusche Mädchen heilige Gerätschaften auf die Akropolis tragen, lässt sich als das Fest der Panathenäen identifizieren.<sup>243</sup> Dadurch ergeben sich die vornehme Herkunft und die besondere Auszeichnung der jungen Frauen, unter denen Herse noch einmal als schönste und strahlendste hervorsticht. Auch mit der etymologischen Herkunft ihres Namens<sup>244</sup> verkörpert sie Frische und Jugendlichkeit, was ihr herausragendes Äußeres noch unterstreicht. Um die außerordentliche Schönheit der Herse noch weiter hervorzuheben, wird sie durch den Vergleich mit Lucifer und Phoebe gleich zweimal in den Rang der Götter erhoben<sup>245</sup>, während „Lucifer’s association with Venus, and Phoebe’s with the goddess Diana, conjure up Herse’s sexual innocence and attraction simultaneously.“<sup>246</sup> Neben der erotischen Komponente der Beschreibung sind wohl auch die astronomischen Analogien für Merkur sehr ansprechend, was BARCHIESI aus der Tatsache schließt, dass der Gott selbst zu den Planeten zählt, die die Erde umkreisen.<sup>247</sup> Entsprechend verwundert es nicht, dass Merkur gerade bei Herses Anblick sofort in Leidenschaft zu ihr erglüht.

Außerdem ist es für diese Erzählung wichtig, dass die Wahl gerade auf Herse fällt, denn durch sie wird die Verbindung zu Aglauros hergestellt, in deren Verwandlung die Geschichte letzten Endes mündet. Doch eigentlich bekommt man den Eindruck, dass im ersten Moment beinahe bedeutungslos ist, wer Merkurs Verlangen stillt. Seine

---

<sup>240</sup> Ov. met. 2, 752-786.

<sup>241</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 295.

<sup>242</sup> Ein Jüngling verliebt sich auf einem religiösen Fest auf den ersten Blick in ein Mädchen. Vgl. BARCHIESI, 2005, 297. Vergleiche auch die humoristischen Züge Merkurs beim zurechtmachen für sein erstes Treffen mit Herse.

<sup>243</sup> Vgl. HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 1966, 134.

<sup>244</sup> ἔρση – der Tau; vgl. BÖMER, 1969, 375.

<sup>245</sup> Ov. met. 2, 722-725.

<sup>246</sup> GLINSKI, 2012, 49.

<sup>247</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 298 der aus den Erklärungen in Hygins *Astronomica* entnimmt, dass diese astronomische Gegebenheit bereits in der Antike bekannt war.

überbordende Begierde ist nämlich schon da, bevor er Herse erblickt, das heißt, nicht erst sie erweckt diesen Trieb in ihm. Deshalb ist es auch wenig überraschend, dass die Liebesgeschichte zwischen den beiden unvollendet bleibt, beziehungsweise gar nicht erst zustande kommt. Denn nachdem Merkur sich Zutritt zum Schlafgemach der Herse verschafft hat, indem er Aglauros zu Stein werden lässt, nutzt er die freie Bahn zu seiner Angebeteten nicht, sondern verlässt sofort das Land und macht sich auf den Weg in den Himmel.<sup>248</sup> Trotzdem ist die Liebschaft zwischen den beiden nicht nur als „Einführung einer Metamorphose“<sup>249</sup> zu betrachten, wie sie im Kommentar von HAUPT, EHWALD und VON ALBRECHT bezeichnet wird. Denn obwohl die Liebesbeziehung auch sonst in den mythologischen Überlieferungen keine große Rolle spielt<sup>250</sup>, wird ihr hier eine gewisse Relevanz zuteil, da Ovid Merkur hier bewusst auch parallel zu Apoll zeichnet, der beim Anblick Daphnes genauso in Leidenschaft erglüht<sup>251</sup>, und wie dieser wird er auch bei Horaz als Inspirationsgott charakterisiert bzw. trägt Züge Octavians.

Doch vorerst zieht der Gott seine Kreise über der feiernden Menge, ohne Herse bereits erblickt zu haben. Man hat das Gefühl, dieser Festzug kommt Merkur ganz gelegen und er lässt sich spontan von seinem Heimweg abbringen und beobachtet neugierig die Mädchen. Durch seinen Flug hat er von oben die „ideal perspective of mastery and control“<sup>252</sup> und verkörpert dadurch den erhabenen Gott, der die gesamte Situation im Griff hat. Dieser Blick von oben sei laut RATKOWITSCH auch eine Parodie zweier ähnlicher Situationen in der Aeneis, „den Hilfe garantierenden Blick Jupiters“ und „den feindlichen Blick“<sup>253</sup> der Juno im Zusammenhang mit dem Seesturm im ersten Buch. Diese Erhabenheit weiß Mercurius im Gegensatz zu den anderen beiden Göttern nicht gut zu nutzen und verliert diese später schnell durch sein allzu triebgesteuertes und

---

<sup>248</sup> Ov. met. 2, 833-835.

<sup>249</sup> HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 1966, 134.

<sup>250</sup> Sie wird kurz bei Apoll. 3, 14, 3 erwähnt: Ἔρσης δὲ καὶ Ἑρμοῦ Κέφαλος... belegt die Existenz des Nachkommen Kephalos von Hermes und Herse und in der Inschrift IG XIV 1389, I 32;54 ist von einem Sohn Keryx die Rede.

<sup>251</sup> Vgl. Ov. met. 1, 490 – 496.

<sup>252</sup> FELDHERR, 2010, 287.

<sup>253</sup> RATKOWITSCH, 192: Die zornige Juno beobachtet die Trojaner von oben und entfacht daraufhin einen Seesturm (Verg. Aen. 1, 29-32), während Jupiter danach sorgenvoll auf die gestrandeten Schiffe blickt. (Verg. Aen. 1, 223-227).

menschliches Verhalten.<sup>254</sup> Die Frage nach der Perspektive auf die drei Schwestern bringt auch noch andere interessante Aspekte hervor. FELDHERR stellt fest, dass die Mädchen bereits in einer Szene zuvor aus derselben Vogelperspektive beobachtet wurden<sup>255</sup>, nämlich als die Krähe Aglauros dabei ertappte, wie sie gegen den Befehl Minervas den geheimen Inhalt des ihr anvertrauten Korbes lüftete.<sup>256</sup> Doch nicht nur der Blickwinkel, auch die zweifache Erwähnung von Körben – einerseits dem Versteck des Erichthonius, andererseits den Körben mit denen die Weihegeschenke für Minerva transportiert wurden – stellt eine Verbindung zwischen den beiden Erzählungen her. Der Fokus fällt dadurch indirekt bereits auf Minerva, deren Beziehung zu Aglauros später in den Mittelpunkt rückt.

Zunächst jedoch rückt Ovid die Begierde Merkurs ins Zentrum, die er mit zwei epischen Vergleichen zu illustrieren versucht. Der erste Vergleich bringt den Gott mit einem Raubvogel in Verbindung, der begierig um die geopferten Eingeweide kreist<sup>257</sup>, und erweckt damit den Eindruck eines beinahe lüsternen Gottes, der seine Augen nicht von diesem Anblick lassen kann und seine Gier unbedingt stillen muss. Man wird hier auch an den Göttervater selbst erinnert, der ja sonst als Verführer und Frauenheld schlechthin gehandelt wird. Merkur könnte eine genetische Vorbelastung attestiert werden, oder die zahlreichen Liebschaften des Vaters haben aufgrund seiner häufigen Verwicklungen darin, die sich durch seine Aufgaben als Götterbote nicht vermeiden lassen, auf ihn abgefärbt. Mit dieser Begierde verspielt der Sohn Jupiters bereits hier seine anfängliche Erhabenheit. Während er seine Kreisbahnen zieht, hat er zwar noch den Vorteil der Vogelperspektive, doch die Kontrolle über sein Handeln hat er schon verloren. Mercurius ist nur mehr wie ein wildes Tier von seinen Trieben geleitet und kann nicht gegen diese ankämpfen. Dieser Abstieg von der göttlichen Ebene auf eine zutiefst animalische wird durch den Kontrast zur „göttlichen“ Herse zusätzlich verstärkt.<sup>258</sup> Der Fall Merkurs kündigt sich bereits im ersten Vers<sup>259</sup> der Erzählung an, wo Ovid mit dem

---

<sup>254</sup> Genauere Ausführungen dazu folgen im nächsten Absatz und im nachfolgenden Kapitel.

<sup>255</sup> Vgl. FELDHERR, 2010, 284f.

<sup>256</sup> Ov. met. 2, 552-561.

<sup>257</sup> Ov. met. 2, 716-721.

<sup>258</sup> Vgl. GALINSKY, 1975, 165.

<sup>259</sup> Ov. met. 2, 708: *hinc se sustulerat paribus Caducifer alis*.

Gegensatz zwischen *se sustulerat* und seiner eigenen Wortkreation *caducifer* spielt. Letzteres könnte man nämlich nicht nur mit dem Zauberstab *caduceus*, sondern auch mit dem Adjektiv *caducus* - (herab)fallend in Verbindung bringen, was somit schon auf den späteren Absturz des Gottes vorverweist.<sup>260</sup>

Noch dazu steigern die Bezeichnungen *rapidissima volucris*, *miluus* und *avidus*<sup>261</sup> die Dimension der „Entgöttlichung“. Neben den wiederholten allgemeinen Vergleichen Merkurs mit einem Vogel auch bei anderen Autoren<sup>262</sup> wählt Ovid hier passenderweise den Raubvogel *miluus*.<sup>263</sup> BARCHIESI erkennt an gerade diesem Tier Analogien, die speziell für Merkur sehr geeignet sind<sup>264</sup>: Der Milan gilt als schneller, schlauer Vogel, der sprichwörtlich dafür ist, schwierigste Beute zuerspähnen und zu ergreifen. Dies sind alles auch Attribute des Gottes und in diesem Vergleich stellen die Opferspeisen am Altar diese schwer zu erreichende Beute dar bzw. auf die vorliegende Situation umgelegt – die keuschen Mädchen, die Mercurius nicht aus den Augen lässt. Die dargestellte Opfersituation am Panathenäenfest liefert genau dasselbe Szenario, wie es die *miluus* – Metapher vorgibt. Doch hier werden die Rollen vertauscht: Die opfernden Jungfrauen werden im Vergleich Merkurs mit einem Raubvogel zu den Opfern selbst.<sup>265</sup> Und somit wird der Gott zu einem Eindringling in die Opferhandlung für eine andere Gottheit, nämlich Minerva.<sup>266</sup> Merkurs Anwesenheit bleibt also nicht unbemerkt: Zum einen ruft sie die Göttin Minerva auf den Plan, die so bald darauf das frevlerische Verhalten der Aglauros gegenüber Merkur beobachten kann. Zum anderen meint auch GLINSKI, dass „The focalization of the simile from the ground perspective implies that Mercury is

---

<sup>260</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 296.

<sup>261</sup> Ein zweifaches *avidus* in 2, 719f, wie es auch HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 1966, 135 und MAGNUS, 1914, 81 gewählt haben, würde zwar eine zusätzliche Steigerung der Gier ausdrücken, jedoch wird diese auch bereits durch den anschaulichen Vergleich mit einem Raubvogel genügend dargestellt. Deshalb ist die *lectio difficilior agilis* im zweiten Vers, dem wiederholten *avidus* vorzuziehen, wie es auch BÖMER, 1969, 408 und TARRANT, 2004, 57 tun, die hier Merkurs häufig erwähnte Schnelligkeit hervorhebt.

<sup>262</sup> Vgl. Verg. Aen. 4, 253f: *hinc toto praeceps se corpore ad undas // misit avi similis* oder Hom. Od. 5, 51: *σεβάρ' ἔπειτ' ἐπὶ κῆμα λάρω ὄρνιθι ἑοικώς*.

<sup>263</sup> *miluus* bezeichnet einen Milan, Falken oder eine Weihe.

<sup>264</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 297.

<sup>265</sup> Vgl. GALINSKY, 1975, 165.

<sup>266</sup> Vgl. GLINSKI, 2012, 48.



being noticed at his entrance in the mortal sphere“<sup>267</sup>. Da das Erscheinen eines Vogels während einer Opferzeremonie immer ein willkommenes Zeichen ist, mag Merkurs Flug über die Stadt die Menschen nicht weiter beunruhigt haben. Doch trotz der positiven Konnotation eines solchen Anblicks, müsste immer hinterfragt werden, was dieses Omen für eine Bedeutung hat. Denn „A bird is not just a bird, it is always potentially charged with meaning“<sup>268</sup>. Doch die Teilnehmer des Festzuges scheinen sich nicht weiter für den geflügelten Gott über ihnen zu interessieren. Somit ahnt auch niemand, dass, was mit dem Erscheinen Merkurs am Himmel begonnen hat, ein böses Ende für die Familie des Cecrops nehmen wird. In der Formulierung des Verses 2, 719<sup>269</sup> klingt allerdings bereits eine gewisse unheimliche, düstere Atmosphäre an, die BARCHIESI aus einer horazischen Parallelstelle schließt, in welcher der Tod in beinahe gleichem Wortlaut beschrieben wird.<sup>270</sup> Auch RATKOWITSCH erkennt in diesem epischen Vergleich bereits ein Aufblitzen des schlimmen Ausgangs, doch sie schließt dies aus der gleichzeitigen „Parodie der Verfolgung des Turnus durch Aeneas“<sup>271</sup>, der dort mit einem wilden Jagdhund verglichen wird.

Diese Begierde Merkurs führt dazu, dass er beim Erblicken von Herses Schönheit wie gebannt an einer Stelle in der Luft verweilt.<sup>272</sup> Die Bezeichnung Merkurs hier beinhaltet noch einmal den bereits vollzogenen Abstieg von der göttlichen Ebene, aber auch den noch bevorstehenden. Einerseits geschieht das durch die Abschwächung verglichen mit der Benennung als *deus* am Beginn der Geschichte<sup>273</sup>, andererseits geht mit der Erwähnung Jupiters auch ein unterschwelliger Tenor verringerter Würde einher, denn dieser hat in der Io - Szene einiges an derselben einbüßen müssen.<sup>274</sup> Mercurius ist von tiefster Leidenschaft zur Cecropstochter erfüllt, was im zweiten epischen Vergleich mündet.<sup>275</sup> Ovid zieht eine Parallele zwischen der Erregung des Götterboten und einer

---

<sup>267</sup> GLINSKI, 2012, 48.

<sup>268</sup> GLINSKI, 2012, 48.

<sup>269</sup> Ov. met. 2, 719: *...motis avidus circumvolat alis*.

<sup>270</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 297: Hor. sat. 2, 1,58: *mors atris circumvolat alis*.

<sup>271</sup> RATKOWITSCH, 193. Vgl. Verg Aen. 12, 746 – 755.

<sup>272</sup> Ov. met. 2, 726: *obstipuit forma Iove natus et aethere pendens*.

<sup>273</sup> Vgl. Ov. met. 2, 714: *inde revertentes deus adspicit ales...*

<sup>274</sup> Vgl. GALINSKY, 1975, 166.

<sup>275</sup> Ov. met. 2, 727f: *non secus exarsit, quam cum Balearica plumbum // funda iacit*.

Bleikugel, die im Flug erglüht. Und zwar ist es nicht irgendeine Kugel, sondern eine, die von einer balearischen Schleuder geworfen wird. Nach Livius<sup>276</sup> war das Volk der Balearen in dieser Kampfstechnik allen anderen überlegen, was hier die Intensität der Leidenschaft noch größer erscheinen lässt. GALINSKY sieht im unerwarteten Wechsel von der passenden Metapher des „in Liebe Erglühens“ hin zur wörtlich technischen Verwendung des Bildes der geschleuderten Bleikugel einen Ausdruck des ovidischen Humors.<sup>277</sup> Mit diesem profanen Vergleich soll die Passion Merkurs aber auch ironisiert werden, wie es zum Beispiel ebenfalls beim Bild eines schadhafte Wasserrohres der Fall ist, das Ovid für die pathetische Beschreibung des Sterbens des Pyramus gewählt hat.<sup>278</sup>

Hingegen kann dieser technische Vergleich des Gottes mit einem passiven Gegenstand auch den weiteren Abstieg aus der Götterwelt, über die animalische Ebene hin zur nur noch leblosen Materie symbolisieren, die gar keinen Einfluss mehr auf ihr eigenes Tun hat. Doch dies soll nur metaphorisch die Richtung der Veränderung Merkurs andeuten, denn der Endpunkt der innerlichen Verwandlung ist das menschliche Verhalten, das er in der Begegnung mit Aglauros an den Tag legt. GLINSKI hat diesen Wechsel vom Gott zum irdischen Liebhaber genauer unter die Lupe genommen. Der Bleikugel-Vergleich zeige die wachsende Vermenschlichung Merkurs in seiner Leidenschaft<sup>279</sup> und damit auch den oben genannten Identitätswechsel. Durch die erneute Verwendung eines solchen Vergleichs bei der Apotheose des Romulus<sup>280</sup>, der allerdings in der entgegengesetzten Richtung in den Himmel unterwegs ist und dabei seinen sterblichen Körper verliert, manifestiere sich die Relevanz der Körperlichkeit der Götter. Wie Romulus sich seiner menschlichen Hülle entledigen müsse, so müsse analog auch Merkur beim Abstieg auf die Erde menschliche Züge annehmen. Deshalb bereite dieser Vergleich auch auf die folgende Beschreibung des menschlichen Auftretens des Gottes vor.<sup>281</sup>

---

<sup>276</sup> Liv. 28,37,6: *fundis ut nunc plurimum, ita tum solo eo telo utebantur, nec quisquam alterius gentis unus tantum ea arte quantum inter omnes alios Baliares excellunt.*

<sup>277</sup> Vgl. GALINSKY, 1975, 166.

<sup>278</sup> Vgl. Ov. met. 4, 121-124: Eine weitere Gemeinsamkeit ist auch die Erwähnung von Blei in beiden Situationen, hier das Bleirohr und im Merkur-Vergleich die Bleikugel.

<sup>279</sup> Ov. met. 2, 729: *quos non habuit...invenit ignes.*

<sup>280</sup> Vgl. Ov. met. 14, 824-826.

<sup>281</sup> Vgl. GLINSKI, 2012, 51f.

Neben dem Abstieg von der göttlichen auf die irdische Ebene und der Intensität der Leidenschaft ruft der Vergleich mit der Bleikugel, die ja als Geschoss an erster Stelle mit Schlacht und Krieg in Verbindung gebracht wird, aber auch die Brutalität und den kämpferischen Aspekt Merkurs in Erinnerung, die bereits in den Episoden mit Argus und Battus deutlich zu Tage traten. Gleichzeitig weist die Anspielung auf diesen Charakterzug Merkurs auch schon auf den verhängnisvollen Ausgang der Erzählung.

### II.3.2 Merkurs Auftreten

Von diesem starken Gefühl der Begierde überwältigt, kann Merkur nicht anders handeln als so schnell wie möglich zur Erde zu fliegen, um seiner Angebeteten nahe zu sein. Doch im Gegensatz zu seinem Vater, der sich den Frauen meist in neuer Gestalt nähert, bleibt er seinem Aussehen treu. Er ist so stolz auf sein Äußeres, dass er es nicht für nötig hält, die Kunst „der Verstellung, [...] die er in vollkommener Weise beherrscht“<sup>282</sup>, anzuwenden. Dieses Verhalten fügt sich gut in die Charakterisierung Merkurs ein, denn bereits im ersten Buch legt der Götterbote großen Wert auf sein Äußeres und sein Auftreten als Gott<sup>283</sup>, auch wenn er nur einen kurzen Flug vor sich hat und sich danach ohnehin wieder seiner Erkennungszeichen entledigt. Diese Eitelkeit ist auch mit ein Grund, warum er sich nicht dazu herablässt, in irgendeiner menschlichen oder gar tierischen Gestalt aufzutreten, obwohl Ovid bereits durch die beiden oben erwähnten Vergleiche den Weg in diese Richtung geebnet hat.<sup>284</sup> Doch Merkur gleitet unfreiwillig auf diese tiefere Ebene hinab, die er vermeiden wollte, und verliert mit seiner Reaktion die Überlegenheit, die er durch die Vogelperspektive vorher noch hatte. Denn er verfällt bei den Vorbereitungen für sein Treffen in beinahe menschliches Verhalten, wenn er seine Kleidung zurechtrückt, sein Haar in Form bringt und seine Attribute möglichst gut zur Geltung bringen will, um einen guten ersten Eindruck zu hinterlassen.<sup>285</sup> Damit möchte Mercurius doch noch einen letzten kleinen Rest von Fiktion erhalten, denn ganz kann er die Affinität zu dieser nicht ablegen. Denn er möchte sich selbst treu bleiben,

---

<sup>282</sup> RATKOWITSCH, 193.

<sup>283</sup> Ov. met. 1, 671 – 673.

<sup>284</sup> Vgl. GLINSKI, 2012, 51: „While the poet disguises the god through the simile, the god himself [...] does not“.

<sup>285</sup> Ov. met. 2, 732 – 736.

gleichzeitig aber auch nachhelfen, um möglichst dem Idealbild eines Gottes zu entsprechen.<sup>286</sup> Dieses „Herausputzen“ für die Angebetete ruft zwei ähnliche Szenen in Erinnerung: Zum einen – wie GLINSKI<sup>287</sup> bemerkt – ist die Situation eine ironische Anspielung auf die Verschönerung des Aeneas durch dessen Mutter Venus in der Aeneis<sup>288</sup>, zum anderen ähnelt das Verhalten Merkurs dem seines Bruders Apoll bei der Werbung um Daphne. Der Götterbote achtet äußerst genau auf die Perfektion seiner Erscheinung, während dessen Bruder sich mit gewählten Worten zu präsentieren versucht und mit seiner Herkunft und Identität punkten möchte.<sup>289</sup>

ANDRAE findet einen passenden Vergleich für Merkurs menschliches Handeln: „Bevor Mercur sich auf den Weg zu Herse macht, putzt er sich zurecht wie ein Römer vor seiner ersten Verabredung.“<sup>290</sup> Nicht nur sie hat in der Darstellung des Götterboten humoristische Züge entdeckt, sondern auch BÖMER fand diese vor allem hinsichtlich der Intertextualität. Denn im Verhalten Merkurs in Anbetracht der bevorstehenden Begegnung mit Herse gibt es auch zahlreiche Anklänge an die erotische Dichtung.<sup>291</sup> Die entfachte Leidenschaft des Merkur zusammen mit der Sorgfalt, die er im Bezug auf sein Äußeres an den Tag legt, und der Erwähnung der Haare und des Gewandes, die in der Liebesdichtung eine große Rolle spielen, hinterlässt diese Stelle den Eindruck, man befände sich mitten in einem erotischen Werk Ovids. Doch indem Ovid den Gott die Tipps aus der *Ars amatoria* selbst anwenden lässt, parodiert er die Figur Merkurs und bringt sie auch noch „*in conflitto con le concezioni tradizionali della mascolinità romana*“.<sup>292</sup> Denn mit den Eigenschaften, die hier auf Merkur übertragen werden, werden in der Liebesdichtung meist Frauen bedacht, was den Gott in seinem Verhalten noch weiter vom Göttlichen entfernt.<sup>293</sup> BARCHIESI erkennt in der Verbindung der elegischen

---

<sup>286</sup> Vgl. GLINSKI, 2012, 52.

<sup>287</sup> Vgl. GLINSKI, 2012, 52.

<sup>288</sup> Vgl. Verg. Aen. 1, 588 – 593.

<sup>289</sup> Vgl. Ov. met. 1, 512-524.

<sup>290</sup> ANDRAE, 2003, 117: Ovid stellt die Götter häufig mit menschlichen, teilweise karikaturistischen Zügen dar und fügt somit ein humoristisches Element mit ein.

<sup>291</sup> Vgl. BÖMER, 1969, 410f zählt die betreffenden Stellen in der Liebesdichtung Ovids aber u.a. auch bei Seneca oder Tacitus auf.

<sup>292</sup> BARCHIESI, 2005, 298.

<sup>293</sup> Vgl. BÖMER, 1969, 410 und GALINSKY, 1975, 167.

Formeln mit einem Gott auch eine Provokation und die Tendenz, dass die Liebeslegie die Metamorphosen mit ihren Werten und ihrer Sprache „infiziert“.<sup>294</sup>

Neben der Kleidung und der Haarpracht, auf die Merkur großen Wert legt, spielen natürlich auch die *virga* und die geflügelten Schuhe<sup>295</sup> des Götterboten eine wichtige Rolle, denn ohne diese ist er nicht vollständig. Diese Attribute zeichnen ihn als Gott aus und mit dementsprechendem Stolz stellt er sie auch zur Schau. Sein Stab, den er „als Zeichen seiner Macht wie ein Szepter“<sup>296</sup> präsentiert, und das Zurechtlegen und Hervorheben des goldenen Mantels lassen sein Auftreten wie das eines Kaisers erscheinen, ja die Figur Merkurs ist sogar mit Augustus persönlich austauschbar, wie RATKOWITSCH meint.<sup>297</sup> Die Verbindung Merkurs mit der Herrscherfigur ist hier sehr passend, weil er – wie auch der Kaiser – mit seinem Auftreten seine Überlegenheit und Machtposition demonstrieren und voll Stolz zeigen möchte, was er zu bieten hat. Einen anderen Vergleich zieht BARCHIESI, denn er sieht in der ausgesuchten Kleidung und dem zur Schau Stellen des Goldes den Versuch Merkurs, wie ein reicher Liebhaber da zustehen, der wiederum gleichzeitig als verhasster Rivalen des mittellosen elegischen Dichters gilt.<sup>298</sup> Auch dieser Aspekt fügt sich gut ein, wenn man bedenkt, dass Ovid gerade hier sehr intensiv mit den Motiven der Liebeslegie spielt und Merkur, der seinen epischen Hintergrund auch in dieser Erzählung nicht verleugnen kann, hier als Gegenspieler der Liebesdichtung auftritt.

### II.3.3 Die Begegnung mit Aglauros

Mit den Vorbereitungen des Merkur endet dieser Abschnitt, und es folgt die Beschreibung des Palastes des Cecrops, zu dem der Gott sich begibt, um seiner Angebeteten das erste Mal zu begegnen.<sup>299</sup> Die sich über drei Verse erstreckende Ausführung über die Beschaffenheit der Räume und deren Verteilung unter den drei Schwestern bezeichnet BÖMER als „Abschweifung“, und erst im Vers 741 rückt „Mercurius wieder

---

<sup>294</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 298.

<sup>295</sup> Ov. met. 2, 735f.

<sup>296</sup> RATKOWITSCH, 193.

<sup>297</sup> RATKOWITSCH, 193.

<sup>298</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 299.

<sup>299</sup> Ov. met. 2, 737 – 739.

in den Mittelpunkt“.<sup>300</sup> Doch diese genaue Beschreibung des Hauses hat ihre Berechtigung, denn zwischen den Zeilen verstecken sich bereits die ersten Andeutungen auf den schlechten Ausgang der Erzählung. Es ist kein Zufall, dass Herse Schwester Aglauros das linke Zimmer bewohnt. Links wurde in der antiken Wahrsagerei mit dem Unglück assoziiert, und hier verweist es bereits auf das böse Ende der Cecropstochter.<sup>301</sup> Um den Fokus wieder auf Merkur zu setzen, wird dieser erstmals in den Metamorphosen direkt und ohne jegliche Umschreibung beim Namen genannt.<sup>302</sup> Doch die erste, die ihn bemerkt, ist nicht wie gewünscht Herse, sondern deren Schwester Aglauros. Sie fragt den Gott nun ohne Umschweife oder gar Zurückhaltung nach dessen Namen und dem Grund des Besuches. Daraus lässt sich schließen, dass sein gewollt göttliches Auftreten keinerlei Wirkung zeigt. Der Götterbote hat sich so viel Mühe gegeben, und er wird nicht einmal als Gott erkannt, obwohl er sowohl seine Flügelschuhe als auch seinen Stab offensichtlich zur Schau stellt. Natürlich waren seine Bemühungen in erster Linie für Herse gedacht, trotzdem hätte seine Erscheinung auch die Schwester beeindrucken müssen. Sein auffälliges Auftreten hat neben der Wirkungslosigkeit auch einen negativen Nebeneffekt: Es verhindert ein ungesehenes Eintreten in den Palast, und möglicherweise bringt sein prunkvolles Gewand Aglauros auch erst auf die habgierige Idee, aus dem Zusammentreffen Profit schlagen zu können.<sup>303</sup>

Doch Merkur lässt sich von dieser unerwarteten Reaktion nicht aus der Ruhe bringen und erklärt stolz und selbstbewusst, wer er ist. Bezüglich der Interpunktion und damit des Anfangs der nun folgenden direkten Rede sind sich die Herausgeber nicht einig:

... *cui sic respondit: 'Atlantis  
Pleionesque nepos ego sum, qui iussa per auras  
verba patris porto, pater est mihi Iuppiter ipse.'*<sup>304</sup>

---

<sup>300</sup> BÖMER, 1969, 413.

<sup>301</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 299.

<sup>302</sup> Sonst laut BÖMER nur noch in Ov. met. 4, 288 und 4, 754.

<sup>303</sup> Vgl. GLINSKI, 2012, 52.

<sup>304</sup> Ov. met. 2, 742 – 744.

Für obige Version<sup>305</sup> spricht, dass Merkur gerade in dieser Erzählung sehr auf sein Auftreten als Gott und somit auch auf seine Herkunft bedacht ist. Und auch in Hinsicht auf die Unwissenheit der Aglauros seine Person betreffend ist es nur zu verständlich, wenn er ihr seine Herkunft genau beschreibt, indem er seine Abstammung von Atlas und Pleione hervorhebt. Diese Stelle erinnert auch stark an die Formulierung bei Horaz,<sup>306</sup> wo der Gott als *facunde nepos Atlantis* angesprochen wird und verweist somit bereits auf das Wortspiel, das Aglauros später zum Verhängnis wird.<sup>307</sup> Zusätzlich zur ohnehin nicht einfachen Frage der Interpunktion wird das Verständnis – wie BARCHIESI meint – auch durch die Tatsache verkompliziert, dass der vorhin erstmals im gesamten Werk erwähnte Name Merkurs in seiner Rede keinen Platz findet.<sup>308</sup> Dafür hebt Merkur aber seine wichtigste Funktion hervor, nämlich die des Götterboten, der die Befehle des Vaters ausführt bzw. dessen Aufträge verlautbart. Und um klarzustellen, wer dieser besagte Vater ist, rühmt er sich damit, der Sohn Jupiters, des Göttervaters selbst, zu sein. Mit seiner Präsentation ähnelt der Gott wieder seinem Bruder Apoll beim Werben um Daphne.<sup>309</sup> Dieser versucht auf ähnliche Weise die Nymphe zu beeindrucken und rühmt sich neben seinen Funktionen und Errungenschaften auch damit, der Sohn Jupiters zu sein.

Nach diesem „kurzen Hymnus auf sich selbst, sozusagen einem panegyrischen Gedicht“<sup>310</sup> verändert sich der Tenor der Szene, und Merkurs Rede mündet in einem schmeichlerischen Versuch, das Vertrauen der Aglauros für sich zu gewinnen.<sup>311</sup> Mit der Aussage „*nec fingam causas*“<sup>312</sup> nimmt Merkur selbst Abstand von der List und den Irreführungen, die er sonst für seine Zwecke zu nutzen pflegt. RATKOWITSCH<sup>313</sup> sieht

---

<sup>305</sup> Diese vertreten auch TARRANT, 2004, 58 und MAGNUS, 1914, 82.

HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 1966, 137 dagegen setzt die Rede erst ab „*ego sum...*“ an, womit aber die genealogische Beschreibung des Gottes zu einem Epitheton gemindert wird, das für den Leser keine neuen Informationen mehr enthält.

<sup>306</sup> Vgl. Hor. *carm.* 1, 10.

<sup>307</sup> Vgl. Ov. *met.* 2, 817f.

<sup>308</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 299.

<sup>309</sup> Vgl. Ov. *met.* 2, 515 – 522.

<sup>310</sup> RATKOWITSCH, 194.

<sup>311</sup> Ov. *met.* 2, 745 – 747.

<sup>312</sup> Ov. *met.* 2, 745.

<sup>313</sup> RATKOWITSCH, 194.

in dieser Distanzierung von der „Kunst der Verstellung“ nur einen erneuten Versuch, durch seine Hinterlist zu agieren und Aglauros zu einem ebensolchen trügerischen Vorhaben zu verleiten, wie der Götterbote es für gewöhnlich handhabt, womit in diesem Fall der Einlass Merkurs ins Schlafgemach der Herse und die Geheimhaltung der Liebenschaft zwischen den beiden gemeint sei. Dasselbe Anliegen – nämlich Stillschweigen zu bewahren und nichts zu verraten - hat er auch gegenüber Battus geäußert und ruft damit auch dessen Ende in Erinnerung. Auch ein weiterer Aspekt zieht sich durch mehrere Geschichten hindurch, denn wie der Götterbote bereits in den beiden vorhergehenden Erzählungen gehandelt hat, so versucht er auch hier seine Fähigkeit zu nutzen, sein Gegenüber mit wohl gewählten Worten auf seine Seite zu holen. Er spricht den Familienzusammenhalt und damit die Treue zur Schwester Herse an und stellt Aglauros göttliche Verwandtschaft in Aussicht. BARCHIESI erkennt eine Strategie in Merkurs Handeln: Er wolle den Anschein einer normalen Verhandlung mit einem *custos* erwecken. Dadurch könne er Aglauros in Sicherheit wiegen und er betone auch noch den folgenden Effekt der Überraschung, wenn er sein wahres Gesicht zeigt.<sup>314</sup>

Doch der schmeichelhafte Versuch Merkurs, Aglauros für sein Anliegen zu gewinnen fruchtet nicht. Auch der plötzliche Wechsel in den *Pluralis maiestatis*<sup>315</sup>, mit dem Merkur unverkennbar noch einmal seine Erhabenheit und Göttlichkeit hervorheben will, lässt die Schwester unbeeindruckt. Dies liegt vielleicht daran, dass der sonst so wortgewandte Gott in seinem Eifer und Liebestaumel übersieht, dass er mit dem nebenstehenden Singular *amanti* die Erhabenheit ins Gegenteil verkehrt. Hier wird erneut der Abstieg von der göttlichen Ebene angedeutet, der bereits durch die beiden epischen Vergleiche ausgedrückt wurde. Merkur selbst vollzieht diesen Übergang von einem Gott zum Liebhaber auch in seiner Rede mit Aglauros, wenn er sich anfangs mit seiner Herkunft rühmt und danach in seinen Bitten nur mehr als einfacher Liebender auftritt.<sup>316</sup> Doch dieses Ansinnen stößt bei der Schwester der Herse auf taube Ohren, so leicht wie Argus und Battus lässt sie sich nicht betören. Denn wie sie bereits zuvor das Verbot der Minerva missachtet und neugierig den Inhalt des ihr anvertrauten Korbes betrachtet

---

<sup>314</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 300.

<sup>315</sup> Ov. met. 2, 747: ... *faveas oramus amanti*‘.

<sup>316</sup> Vgl. GLINSKI, 2012, 50.



hat<sup>317</sup>, so gering schätzt sie auch die Bitte des Merkur um Unterstützung in seiner Liebesangelegenheit. Vielmehr nutzt Aglauros die Abhängigkeit des Gottes von ihrem Wohlwollen aus und verlangt für dessen Einlass eine große Menge Gold.<sup>318</sup>

### II.3.4 Merkur Rückzug und Minervas Auftritt

Trotz dieses Frevels, einen Gott wie Merkur erpressen zu wollen, ist seine Reaktion darauf mit keinem Wort erwähnt. Er ist von seinem Verlangen nach Herse so vereinnahmt, dass er dieses Verhalten der Aglauros einfach so hinnimmt. Er lässt sich sogar von der habgierigen Schwester aus dem Haus vertreiben und willigt somit auf den ersten Eindruck stumm in deren Forderung ein. Nach dieser Szene zieht Merkur sich aus der Erzählung zurück. Es rückt der noch unbestrafte Verstoß der Aglauros gegen das Verbot der Minerva in den Mittelpunkt.<sup>319</sup> Dadurch erfährt das Liebeswerben des Götterboten ein jähes Ende, ähnlich wie auch bereits der einschläfernde Vortrag für Argus abrupt abgebrochen wurde. Nur hier ist es nicht offensichtlich, dass Merkur und Herse auch später nicht zueinanderfinden. Denkt man an die Schilderung um Pan und Syrinx, die noch nachträglich vervollständigt wird, könnte es der Autor an dieser Stelle genauso handhaben. Doch weil die Merkur - Herse Erzählung nicht als Verwandlungsgeschichte von Belang ist, sondern in erster Linie Mittel zum Zweck der Herstellung einer Verbindung zu Aglauros, wird sie nicht zu Ende geführt. Ovid spielt nicht nur hier mit den Erwartungen des Publikums. Bereits in der Erzählung über das Geheimnis der Minerva, das die drei Schwestern geheim halten sollen<sup>320</sup>, ist es nicht Pandrosus (wie es von Callimachus überliefert ist), die ihr Versprechen nicht hält, sondern Aglauros. Nach dieser ersten Überraschung folgt hier nun das unerwartete Finale der längst in Vergessenheit geratenen Geschichte.<sup>321</sup>

---

<sup>317</sup> Vgl. Ov. met. 2, 552 – 561.

<sup>318</sup> Ov. met. 2, 750f.

<sup>319</sup> Vgl. Ov. met. 2, 552 – 561: Minerva gibt den drei Schwestern einen Korb, in dem sich Erichthonius befindet, zur Aufbewahrung unter der strengen Auflage, nicht hineinzusehen. Doch Aglauros hält sich nicht daran.

<sup>320</sup> Ov. met. 2, 552 – 561.

<sup>321</sup> Vgl. TISSOL, 1997 136.

Bereits nach dem Ende der merkurischen Rede verschiebt sich der Fokus vom Gott auf das frühere Vergehen der Schwester der Herse. Obwohl sich ihr Blick noch auf Merkur richtet, wird gleichzeitig wieder ihr verbotener Blick in den geheimen Korb ins Gedächtnis gerufen.<sup>322</sup> Überhaupt spielen in der gesamten folgenden Episode die Augen eine wichtige Rolle.<sup>323</sup> Bereits kurz nach der Änderung der Perspektive in der Geschichte, die ja durch Aglauros' Blick veranlasst wurde, wird die Aufmerksamkeit gleich ein zweites Mal auf die Augen gerichtet. Minerva verfolgt mit finsterem Blick, was auf der Schwelle des Palastes vor sich geht, während sie das gebrochene Versprechen schmerzlich vor Augen hat. Das Motiv des „Unheil verheißenden göttlichen Blicks“<sup>324</sup>, wie es bereits beim Blick Merkurs auf die Stadt Athen im Hintergrund mitschwingt, wird hier wieder aufgenommen. Deshalb fügt es sich auch gut ein, dass die Göttin gerade Invidia mit der Bestrafung der Aglauros beauftragt, „un demone dello sguardo“<sup>325</sup>, wie BARCHIESI sie bezeichnet. Als Minerva diese in deren Haus aufsucht, ist sie erschrocken vom abstoßenden Anblick der schaurigen Gestalt und muss sich abwenden. Invidia dagegen wendet sich auf ihrem Weg nach Athen dem verabscheuungswürdigen Anblick der friedvollen Landschaft zu, nur auf der Suche nach einem kleinen Anzeichen von Unglück. Doch sie muss schmerzlich feststellen, dass das Glück allgegenwärtig ist. Denselben Schmerz lässt sie auch Aglauros verspüren, indem sie ihr das zukünftige Glück der Herse vor Augen führt. FELDHERR spannt den Bogen zur früheren Battus-Erzählung. Auch dort spielt die visuelle Aktivität eine wichtige Rolle. Denn die Aufgabe des Hirten besteht ja darin, die Herden mit beständigem Blick im Auge zu behalten. Doch es sind nicht seine eigenen Stuten, sondern er verbringt seinen Tag damit, den Besitz eines anderen zu bewachen, wie auch Aglauros das Glück einer anderen ungewollt sehen muss.<sup>326</sup> So missbraucht Invidia die Fiktion, mit deren Hilfe sie – ähnlich wie Merkur – erreicht, womit sie beauftragt wurde.<sup>327</sup> FELDHERR erkennt neben dem Spiel mit der Fiktion noch weitere interessante Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Figuren: Invidias Distanzierung beim Blick auf Athen stehe in direktem Kontrast zu

---

<sup>322</sup> Ov. met. 2, 748f.

<sup>323</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 300.

<sup>324</sup> RATKOWITSCH, 194.

<sup>325</sup> BARCHIESI, 2005, 300.

<sup>326</sup> Vgl. FELDHERR, 2010, 292.

<sup>327</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 196.

Merkur, der voll Begierde auf dieselbe Szenerie hinabblicke. Mit ihrem dornenumkränzten Stab wirke sie im Flug über der Stadt, umgeben von schwarzen Wolken, wie eine böse Doppelgängerin des Götterboten.<sup>328</sup>

Die Rolle der Minerva dagegen ist auf den ersten Blick nicht so einfach zu durchschauen. Es erscheint plausibel, dass sie voll Zorn über Aglauros' wiederholte Anmaßung, sich einer Gottheit zu widersetzen, eingreift, um der Frevlerin eine endgültige Lektion zu erteilen. Doch obwohl es verständlich ist, dass Minerva Aglauros bestrafen will, stellt sich doch die Frage, wieso erst so spät? Nach BARCHIESI basieren die nachtragenden Rachegefühle vielleicht auf der Tatsache, dass die Cecropstochter plötzlich Aussicht auf Reichtum hat und nun für ihren Frevel auch noch belohnt werden soll, zumal Merkur als Gott des Handels auch für die plötzliche Bereicherung steht, die sich hier abzeichnet.<sup>329</sup> Der innere Zustand der Göttin erinnert dabei an den Monolog der Juno in der 2. Hälfte der Aeneis, als sie schmerzlich feststellen muss, dass die Trojaner glücklich nach Latium gelangt sind.<sup>330</sup> Wie Juno sich die Furie Allecto zu Hilfe holt, so wendet Minerva sich an die personifizierte Missgunst, die die Schwester Hereses mit glühendem Hass infizieren soll. Nach einer detaillierten, sehr anschaulichen Darstellung der ausgezehnten Invidia und der unheimlichen Gegend, in der sie haust,<sup>331</sup> gibt Minerva nur schnell ihren Auftrag weiter, um diesen düsteren Ort so rasch wie möglich wieder zu verlassen. Man bekommt den Eindruck, sie möchte Aglauros unbedingt bestraft sehen, selbst aber möglichst wenig involviert sein, und da kommen ihr die strategischen Fähigkeiten zugute, die ihr als kriegerische Göttin eigen sind. Deshalb rächt sie sich mit der Beauftragung der Invidia nur indirekt, denn mit dem Aglauros eingepflanzten Hass wird deren Reaktion gegenüber Merkur provoziert, die letztendlich zu deren Ende führt. Minerva betritt das unheimliche Haus auch nicht, sondern berührt nur kurz die Tür mit ihrer Lanze. Diese Distanz steht im Kontrast zu Merkurs gebieterischem Eindringen in den Cecrops-Palast und unterstreicht somit die fragwürdige Beziehung zwischen der Göttin und Invidia.<sup>332</sup> Doch trotz des möglichst kurzen Kontaktes zwischen den beiden,

---

<sup>328</sup> Vgl. FELDHERR, 2010, 286f.

<sup>329</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 301.

<sup>330</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 195: Verg. Aen. 7, 286 – 322.

<sup>331</sup> Ov. met. 2, 760 – 782.

<sup>332</sup> Vgl. FELDHERR, 2010, 281.

scheint es, als könnte der korrupte Einfluss auf Minerva nicht verhindert werden.<sup>333</sup> Denn in weiterer Folge erträgt die Göttin es später aus Eifersucht nicht, dass Arachne ihr in der Webkunst das Wasser reichen kann, und sie zerstört deren Gewebe.<sup>334</sup> RATKOWITSCH erkennt sogar, dass Minerva schon vor ihrem Zusammentreffen mit Invidia erste „Anzeichen einer minimalen Infizierung“ aufweist, weil sie aus eigenem Antrieb den abgelegenen Ort aufsucht.<sup>335</sup> Möglicherweise bemerkt sie ihre Ansteckung bereits selbst und hält ihren Aufenthalt dort zu ihrem eigenen Schutz so kurz wie möglich.

### II.3.5 Die Metamorphose der Aglauros

Voll des von Invidia gezielt angestachelten Hasses gegenüber ihrer Schwester schwelt in Aglauros die Wut dahin, die sich langsam und schmerzlich in deren Herz frisst.<sup>336</sup> Dieses schwache aber beständige Glosen der Eifersucht steht im Kontrast zum starken Entbrennen der Leidenschaft in Merkur beim Anblick der Herse.<sup>337</sup> Während die zuerst heftige Zuneigung des Gottes zugunsten der in ihm keimenden Rachegefühle an Aglauros verhältnismäßig schnell abebbt und Merkur bald das Interesse an Herse verliert, nimmt das Nagen des Schmerzes an Aglauros kein Ende. Aus der ursprünglichen Habgier und dem nun zusätzlichen Kummer setzt die Cecropstochter sich dem erneut ankommenden Götterboten entgegen, um ihn auszusperrern. BARCHIESI erkennt, dass Ovid dieser Situation einen elegischen Touch verliehen hat, indem er Merkur in Art eines Paraklausithyron als *exclusus amator* darstellt. Gleichzeitig gebe es mit der Erwähnung des *limen* aber auch eine epische Anspielung auf das böse Ende mit dem Anklang an die Unterweltsbeschreibung in der Aeneis, in der der todbringende Krieg an der Schwelle wacht.<sup>338</sup> Der ausgeschlossene Gott versucht, wie es in der Liebeslegie der Liebhaber handhabt, mit schmeichelnden Worten an die Türwächterin Einlass zu

---

<sup>333</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 301.

<sup>334</sup> Vgl. Ov. met. 6, 129 – 131.

<sup>335</sup> RATKOWITSCH, 195.

<sup>336</sup> Ov. met. 2, 806 – 811.

<sup>337</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 305.

<sup>338</sup> Verg. Aen. 6, 279; vgl. BARCHIESI, 2005, 305.

finden. Diese sind ein weiteres Mal Ausdruck seiner „fintenreichen *ars* in Form von süßen Verlockungen“.<sup>339</sup>

Die Frage nach der beim letzten Zusammentreffen ausgesprochenen Erpressung und die damit verbundene große Goldsumme stellt sich bei beiden nicht. Aglauros möchte den Gott einfach um jeden Preis fernhalten, jetzt, da ihr das zukünftige Glück der Schwester schmerzlich vor Augen geführt wurde. Und auch Merkur denkt gar nicht daran, dem gierigen Wunsch nach Reichtum in irgendeiner Weise entgegenzukommen. Stattdessen setzt er auf seine Überredungskünste und hat auch die Möglichkeit im Hinterkopf, seine göttliche Macht zu nutzen, sollte Aglauros sich nicht freiwillig fügen. Doch sie geht auf Merkurs schmeichlerischen Versuch, sie umzustimmen gar nicht ein, sondern droht damit, sich nicht von der Schwelle wegzubewegen, ehe sie ihn vertrieben hat.<sup>340</sup> Dieses nicht überdachte Versprechen nutzt der Gott sofort gegen Aglauros, und als *velox Cyllenius*, in Anspielung darauf, wie schnell er den Schwur der Cecropstochter zu deren Ungunsten auslegt, willigt er sofort in diese Übereinkunft ein. Die Frevlerin soll wenigstens dieses Mal ihr Wort halten, auch wenn sie es hier nicht wohl bedacht hat,<sup>341</sup> denn „to Aglauros, the divine interpretation is accidental, unforeseen and unintended by her“<sup>342</sup>. Diese wörtliche Auslegung des Gesagten ist bereits Battus zum Verhängnis geworden, als er seine Verschwiegenheit mit der eines Steines verglich.<sup>343</sup> Merkur legt also sehr viel Wert auf die Wortwahl, sowohl in seiner eigenen Rede als auch bei seinem Gegenüber, was schon bei Horaz<sup>344</sup> seine Erwähnung findet. Aber auch bereits bei Platon<sup>345</sup> wird er als listig in seiner Redegewandtheit und als gekonnter Ausleger und Deuter des Wortes beschrieben, und deshalb sieht TISSOL Merkur auch als „the best qualified divine punster“ und es gebe keinen geeigneteren Gott für dieses doppeldeutige Spiel mit der Sprache.<sup>346</sup>

---

<sup>339</sup> RATKOWITSCH, 196.

<sup>340</sup> Ov. met. 2, 817.

<sup>341</sup> Im Gegensatz zu ihrem Versprechen der Minerva gegenüber, den Korb mit dem kleinen Erichthonius nicht zu öffnen.

<sup>342</sup> TISSOL, 1997, 34.

<sup>343</sup> Vgl. Ov. met. 2, 696.

<sup>344</sup> Vgl. Hor. carm. 1, 10, 1-4.

<sup>345</sup> Vgl. Pl. Krat. 407 E-408A.

<sup>346</sup> TISSOL, 1997, 35.

Da sich die Schwester der Herse in keiner Weise einsichtig zeigt, öffnet Merkur einfach über ihren Kopf hinweg die Türen zum Palast mit seiner *virga* und zeigt ihr somit, dass er letzten Endes ihrer Unterstützung nicht bedarf. Während er so handelt, versucht Aglauros sich zu erheben, um ihm weiter den Weg abzuschneiden, doch es gelingt ihr nicht mehr. Die Metamorphose in einen Stein setzt langsam ein, jedoch ohne die Erwähnung, dass der Gott in irgendeiner Weise direkt eingegriffen hätte. Es ist zwar von der Benutzung des Zauberstabs zur Öffnung der Tür die Rede, doch nicht von einer weiteren Handlung Merkurs, die eine Verwandlung hervorgerufen hätte, wie es bei Battus der Fall war.<sup>347</sup> Es ist trotzdem anzunehmen, dass er aus gekränkter Eitelkeit oder Wut über das Verhalten der Aglauros für deren Metamorphose verantwortlich ist. Die zurückhaltende Rolle, die der Gott hier spielt, liegt daran, dass die Metamorphose quasi als natürliches Geschehen beinahe von selbst stattfindet. Denn Aglauros ist durch ihr Wesen – das heißt durch ihre Habgier und ihren Neid - schon von vornherein sehr anfällig für das Gift der Invidia, und zu einem gewissen Teil wird deren Versteinerung durch die Infizierung bereits vorbereitet. Denn wie die personifizierte Eifersucht ihr Gift in Aglauros Brust und Gebeine sprießen lässt,<sup>348</sup> so kriecht auch die fortschreitende Starre durch deren Körper. Im Prozess der Verwandlung treten immer mehr Parallelen zur körperlichen Verfassung der Invidia bzw. auch zum Palast derselben auf.<sup>349</sup> Merkur vollendet also nur den physischen Prozess, die innere Verwandlung ist bereits durch das Eingreifen der Invidia vollzogen.<sup>350</sup> Die Versteinerung wird vom Gott gern als Strafe eingesetzt, denn das Schicksal der Aglauros ruft unweigerlich auch das Ende des Battus in Erinnerung. Letztlich nimmt der Götterbote, ohne es zu wissen, gleichzeitig für sich und für seine Schwester Minerva Rache an Aglauros. Diese wird sowohl für ihr gottloses Verhalten ihm gegenüber, als auch für das gebrochene Versprechen gegenüber Pallas bestraft. Doch auch die beiden Götter sind nicht frei von negativen Affekten. Sowohl Minerva als auch Merkur wollen beide etwas verheimlichen: er seine Beziehung zu Herse und sie ihre Verwicklung als jungfräuliche Göttin in die Zeugung des

---

<sup>347</sup> Vgl. Ov. met. 2, 705f.

<sup>348</sup> Ov. met. 2, 798 – 801.

<sup>349</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 196. Der Körper der Aglauros wird träge und schwer, Kälte durchzieht ihn und sie erbleicht. Das alles sind auch Eigenschaften der Invidia und deren Palastes. Vgl. Ov. met. 2, 760 – 777.

<sup>350</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 306.

Erichthonius. Beide sind auch durch gerade die negativen Charakterzüge motiviert, die sich in Aglauros wiederfinden: Gier (nach sexueller Befriedigung bzw. Rache) und Eifersucht. Auch die Götter sind nicht vor diesen Gemütszuständen gefeit und handeln dementsprechend gefühlsbetont und daher nicht immer von vornherein aus Böswilligkeit oder „malice“, womit TISSOL das meiste göttliche Verhalten begründet.<sup>351</sup> Letztendlich wurde den beiden Göttern durch Aglauros vor Augen geführt, welche Abgründe sich auch in ihnen selbst verbergen. Da die Schwester der Herse es wagte, gegen die Götter so zu agieren, erstarrt sie zur Strafe gänzlich zu einem schwarzen Stein, auf den ihre frevlerische Gesinnung abgefärbt hat. So hat Merkur nicht nur für die Menschen ein Mahnmal errichtet, das vor der göttlichen Rache warnen soll, sondern ungewollt auch den Göttern selbst, die sich nun bei Aglauros' Anblick an ihre eigenen Affekte und somit auch an die Nähe zu den Sterblichen erinnern müssen, ähnlich dem Battus-Felsen, der als *index* den Rinderdiebstahl des Merkur in Erinnerung ruft.

---

<sup>351</sup> Vgl. TISSOL, 1997, 34.

## II.4 Merkur und Europa

Sobald der Götterbote Aglauros für ihre Habgier bestraft hat, macht er sich auf den Weg zurück auf den Olymp. Dort erhält er von Jupiter einen neuen Auftrag, jedoch ohne genau zu wissen, worum es geht. Er soll nur die Rinderherde, die er im Gebiet von Sidon weiden sieht, zur Küste führen (2, 833-842), denn dort spielt auch das Mädchen Europa, auf das der Göttervater ein Auge geworfen hat. Diese Aufgabe für Merkur bildet die Einleitung zur Entführung Europas, mit welcher gleichzeitig auch das zweite Buch der Metamorphosen abschließt.

### II.4.1 Merkur im Auftrag seines Vaters

Als Überleitung zum Ende des zweiten Buches wird die Strafe Merkurs an Aglauros noch einmal kurz zusammengefasst, bevor der Gott sich wieder in die Lüfte erhebt. Dieselbe Verbindung zweier Geschichten, nämlich das Fliegen von einem Schauplatz zum nächsten, verwendet Ovid auch schon am Beginn der vorigen Erzählung.<sup>352</sup> Die Identität des Gottes wird allerdings erst im zweiten Vers als *Atlantiades* offenbart, was laut BÖMER die Spannung für den Leser erhöhen soll.<sup>353</sup>

Jupiter ruft seinen Sohn zu sich und charakterisiert ihn in seiner Anrede als „*fide minister iussorum meorum*“.<sup>354</sup> Der Götterbote wird hier bereits zum wiederholten Mal als helfende Hand seiner Vaters dargestellt, nachdem er dessen Auftrag zur Tötung des Argus angenommen und sich selbst der Aglauros als derjenige vorgestellt hat, „*qui iussa per auras verba patris porto*“. Jupiter scheint sehr stolz auf Merkur und dessen Arbeit zu sein, wenn er ihn als „treuen Diener“ bezeichnet. Es ist für ihn auch selbstverständlich, dass sein Sohn immer als sein „galoppino amoroso“<sup>355</sup> verfügbar ist. Trotzdem verrät der Göttervater nicht die volle Wahrheit bzw. den Grund für seinen Auftrag.<sup>356</sup> Jupiter wird in der Forschung an dieser Stelle als Schwindler und Manipulator

---

<sup>352</sup> Ov. met. 2, 708, Vgl. HAUPT/EHWALD/VON ALBRECHT, 1966, 143.

<sup>353</sup> Vgl. BÖMER 1969, 432.

<sup>354</sup> Ov. met. 2, 837.

<sup>355</sup> BARCHIESI, 2005, 308: Laufbursche in Liebesangelegenheiten.

<sup>356</sup> Ov. met. 2, 836: *sevocat hunc genitor nec causam fassus amoris*.



der Götter bezeichnet, der auch das epische Motiv des einher fliegenden Götterboten manipuliert, um eine neue Affäre einzufädeln.<sup>357</sup> Entweder Merkur fällt auf diese Täuschung herein, obwohl er selbst sonst der listige Blender schlechthin ist, denn auch den Verrat des Battus konnte er mit seiner Erfahrung als solcher vorhersehen. Dann wäre er seinem eigenen Vater, der die Kunst der Verstellung im Laufe der zahlreichen Affären perfektioniert hat, diesbezüglich unterlegen, was die mehrfache Relativierung seiner Fähigkeiten in der Battus-Erzählung fortführen würde.<sup>358</sup> Oder Mercurius durchschaut die Absichten seines Vaters sehr wohl und spielt in seiner Funktion als gewissenhafter und verlässlicher Götterbote einfach mit.

Der Grund für Jupiters umständliche Formulierung ist möglicherweise, dass er seinen Wunsch nach einer neuerlichen Affäre möglichst lange geheim halten möchte, um nicht wieder in dieselbe Erklärungsnot gegenüber seiner Gattin zu gelangen wie mit Io. An diese findet die Einleitung zur Europa-Erzählung auch Anklang, denn da wie dort vertraut Jupiter seinem Sohn eine wichtige Aufgabe an. Im Fall der Io muss Merkur sich um die Konsequenzen des Liebesabenteuers kümmern, während er hier selbiges erst einfädeln soll. Auch in der Aeneis wird Mercurius in Liebesangelegenheiten entsandt, doch im umgekehrten Sinne: Er soll nicht den Grundstein für ein neuerliches Liebesabenteuer legen, sondern die Beziehung zwischen Dido und Aeneas beenden<sup>359</sup>.

Es folgt nun eine umständliche Beschreibung mittels des Sternbildes der Maia, wo der Auftrag Merkur hinführen soll, nämlich nach Phönizien.<sup>360</sup> Doch diese „ungewöhnliche geographische Bezeichnung“<sup>361</sup> wählt Ovid nicht, wie BÖMER meint, um seine Qualitäten als poeta doctus unter Beweis zu stellen. Er stellt dadurch vielmehr eine Verbindung des beauftragten Gottes mit dessen Mutter her, durch die ein Rahmen in den ersten beiden Büchern der Metamorphosen entsteht, der den ersten und letzten Auftritt Merkurs jeweils durch sehr gewählte Umschreibungen mit der Pleiade assoziiert. Zusätzlich entsteht durch die astronomische Beschreibung des Weges eine passende

---

<sup>357</sup> Vgl. WHEELER, 2000, 81; BARCHIESI, 2005, 308; RATKOWITSCH, 198.

<sup>358</sup> Vgl. Kapitel II.2.2.

<sup>359</sup> Vgl. Verg. Aen. 4, 238-278.

<sup>360</sup> Ov. met. 2, 839f: *quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra // suspicit (indigenae Sidonida nomine dicunt).*

<sup>361</sup> Vgl. BÖMER 1969, 434.

Assoziation zu den Phöniziern, die von jeher berühmt für ihre hervorragende Orientierung an den Sternen waren.<sup>362</sup> Ein weiterer Grund für die „verschlüsselten Flugkoordinaten“<sup>363</sup> Jupiters ist möglicherweise der oben erwähnte Wunsch nach Geheimhaltung seiner Absichten. Der Hinweis auf Maia, eine frühere Affäre des Göttervaters, verweist aber gleichzeitig auch auf die noch bevorstehende Liebschaft mit Europa und - wenn man genau hinsieht – lässt er auch bereits die Verwandlung Jupiters in einen Stier erahnen, denn die Pleiaden sind Teil des Sternbildes Taurus.<sup>364</sup>

Kaum hat Jupiter seinen Auftrag ausgesprochen, ist er auch schon vollbracht<sup>365</sup>: Der Sohn des Göttervaters hat die Rinder sogleich an die Küste getrieben, wie es von ihm verlangt wurde. Wie bereits in den Episoden mit Argus und Battus, handelt Merkur auch hier als Hirte. Und obwohl hier nicht klar ist, wem die Rinder gehören, die an den Strand getrieben werden sollen, und ob es sich hier um einen Rinderdiebstahl handelt, so kommt Merkur seine von Beginn an zugeschriebene Rolle des Diebes sicher zu Gute. Im Unterschied zu den ersten beiden Erzählungen ist der Götterbote aber nun nicht der einzige, der sich der bukolischen Fiktion bedient.<sup>366</sup> Während er sich in der altbewehrten fingierten Rolle als Hirte um die Rinder kümmert, verschleiert diesmal auch Jupiter sein wahres Vorhaben. Doch verglichen mit den ersten beiden Geschichten, wo Merkur von sich aus bzw. durch die Umstände mit Argus den bukolischen Weg einschlägt, um ans Ziel zu kommen, wird ihm hier diese Rolle durch den exakt geäußerten Auftrag von Jupiter vorgegeben. Unter diesen Voraussetzungen ist es nicht verwunderlich, dass er zum wiederholten Mal seine Schnelligkeit unter Beweis stellen kann, die sein Vater bereits vor der eigentlichen Ausführung in der Formulierung der Aufgabe mit *celer* hervorhebt.<sup>367</sup> Nach vollbrachter Tat verschwindet Mercurius und taucht erst im 8. Buch wieder als handlungstragende Figur auf der Bildfläche auf.

---

<sup>362</sup> Vgl. BARCHIESI, 2005, 308.

<sup>363</sup> Vgl. WHEELER, 2000, 81.

<sup>364</sup> Diese Assoziation erkennt Reeves, 2003, 163 und BÖMER, 1969, 434 erwähnt auch bereits diese astronomische Eigenschaft der Pleiaden. Ovid erklärt dieses Sternbild in den *Fasti* auch mit Hilfe der Erzählung über den Raub der Europa. (Vgl. *Ov. fast.* 5, 506-520).

<sup>365</sup> *Ov. met.* 2, 843f.

<sup>366</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 198.

<sup>367</sup> *Ov. met.* 2, 838, vgl. *Ov. met.* 1, 671: *parva mora*, *Ov. met.* 1, 715: *extemplo* und *Ov. met.* 1, 717: *nec mora*.

### III. Zusammenschau und Conclusio

Die ersten beiden Bücher der Metamorphosen, auf welchen in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk liegt, widmen sich neben der Entstehung der Welt hauptsächlich den Liebesgeschichten der beiden Götter Apoll und Jupiter.<sup>368</sup> Der Gott Merkur tritt erst nach der Kosmogonie mit dem Einsetzen der Liebesabenteuer seines Bruders und seines Vaters in Erscheinung. Die Daphne-Erzählung und die Affäre Apolls mit Coronis bilden einen Rahmen, welcher die beiden Seitensprünge Jupiters mit Io und Callisto umschließt. In die Erzählung um Io ist die Episode zwischen Merkur und Argus eingebettet, die selbst wiederum einen Rahmen für Pan & Syrinx darstellt. Auf diese Liebesabenteuer folgen die Geschichten, in denen Merkur mit Battus bzw. mit Herse und Aglauros in Kontakt tritt. Den Abschluss des zweiten Buches bildet als eine Art Coda die Erzählung über die Entführung Europas, in der der Götterbote nur zu Beginn kurz zum Einsatz kommt.<sup>369</sup>

Betrachtet man die Erzählungen, in denen Merkur in Erscheinung tritt genauer, so bilden die Affäre Jupiters mit Io bzw. Europa einen Rahmen, der die Episoden mit Battus und Herse/Aglauros einschließt. Die Verbindung der beiden Rahmenerzählungen ist auf mehreren Ebenen ersichtlich. Einerseits spielt der Götterbote darin zweimal die wichtige Rolle des Helfers im Auftrag seines Vaters. Ovid verstärkt diesen Rahmenaufbau weiter, indem er Merkur jeweils am Anfang und am Ende durch sehr gewählte Umschreibungen mit dessen Mutter Maia in Verbindung bringt.<sup>370</sup> Auch durch Jupiters Handeln ergibt sich eine interessante Assoziation zwischen den beiden Geschichten: Während der Göttervater zu Beginn seines Liebeswerbens Io in eine Kuh verwandelt,

---

<sup>368</sup> Nach RATKOWITSCH entsteht durch diesen einleitenden Block über die Götter Jupiter und Apollo und mit dem Abschluss der Metamorphosen (über die Götter Romulus und Caesar) ein Rahmen über das gesamte Werk. vgl. RATKOWITSCH, 40.

<sup>369</sup> Die Struktur der ersten beiden Bücher stützt sich auf die Analyse von OTIS, 1970, 93.

<sup>370</sup> Vgl. Ov. met. 1, 669f: *quem lucida partu // Pleias enixa est* und Ov. met. 2, 839f: *quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra // suspicit*.

tritt er am Ende selbst als wunderschöner Stier auf, damit Europa Gefallen an ihm findet.<sup>371</sup>

Im Gegensatz zur Beauftragung durch den Vater in den obigen Episoden, handelt Merkur in den beiden Binnenerzählungen in Eigenregie. Einerseits als hinterlistig strafender Gott gegenüber dem Hirten Battus, andererseits als Liebhaber in der Liebesgeschichte mit Herse, die allerdings auch wieder mit der Rolle des Gottes als Rächer endet. Für GALINSKY entsteht der Eindruck, „as if a little Mercuriad was developing“<sup>372</sup> mit Merkur als Hauptfigur in der Battus- und Herse-Erzählung. Doch mit nur knapp 150 Versen sei die Länge eher enttäuschend und auch das Ende inkonsequent, denn sowohl die gestohlene Herde als auch die Geliebte Herse würden einfach zurückgelassen. Auf der narratologischen Ebene betrachtet geschehe dasselbe auch mit der Figur des Merkur: er stelle nur einen Übergang von einem großen Erzählstrang zum nächsten dar. Die beiden Erzählungen bilden zwar eine Verbindung zwischen den Affären Apolls mit Coronis und Jupiters mit Europa, doch auf diese Funktion allein können sie nicht reduziert werden. Mit der Battus-Episode wird die Rächer-Rolle Merkurs in den Vordergrund gerückt, die danach mit Aglauros' Bestrafung einen zweiten Höhepunkt findet und auf das später häufigere Motiv der Rache aus (Künstler)Neid vorbereitet.<sup>373</sup> Dazwischen reiht der Gott sich mit seiner Leidenschaft gegenüber Herse in die Abfolge der Liebesgeschichten der anderen beiden Götter ein, wenn auch der „erfolgreiche“ Ausgang bei ihm nicht dieselbe Relevanz besitzt wie bei Jupiter und Apoll.

Durch Merkurs Zurückhaltung trotz seiner überbordenden Gefühle im Bezug auf die Erfüllung seiner Gier am Ende der Episode mit Herse und Aglauros hinterlässt er verglichen mit den anderen Göttern noch den würdevollsten Eindruck.<sup>374</sup> Jupiter und Apoll erscheinen zwar anfangs (dh. in der Götterversammlung bzw. bei der Tötung des Python) als die erhabenen, starken Götter, doch durch ihren Drang nach Liebesabenteuern verlieren sie an Würde. Auch Juno erscheint als betrogene Ehefrau eher in parodistischem Licht, und Minerva ist in ihrem Handeln eher von Rachegefühlen als von

---

<sup>371</sup> Vgl. OTIS, 1870, 92.

<sup>372</sup> GALINSKY, 1975, 94.

<sup>373</sup> Vgl. die Ausführungen weiter unten.

<sup>374</sup> Vgl. FREDERICKS, 1977, 244.

wohlüberlegten Taktik geleitet. FREDERICKS stellt in seinem Aufsatz fest, dass Merkur erfolgreicher als die anderen Götter agiert. Während der Erfolg in Liebesdingen bei Jupiter und Apoll zwar sukzessive zunimmt, doch keineswegs immer gegeben ist,<sup>375</sup> lässt Merkur sich nicht auf das ungewisse Liebesspiel ein, da ein anderes Gefühl in den Mittelpunkt rückt. Er setzt seinen Fokus auf die Rache an Aglauros, die er natürlich erfolgreich auszuführen imstande ist, wie er es bereits bei Battus gezeigt hat.<sup>376</sup> Somit ist er den anderen beiden Göttern in der Erfolgsbilanz überlegen. FREDERICKS hebt besonders den Kontrast zwischen Merkur und Apoll im Umgang mit den Worten stark hervor. Merkurs Erfolg basiere auf seiner Anpassungsfähigkeit in jeder Situation. Er schaffe es, die vorschnellen Worte seines Gegenübers zu seinen Gunsten auszunutzen. Durch seine Vielseitigkeit falle auch ein anfänglicher Misserfolg nicht ins Gewicht. Er halte sich nicht lange damit auf, denn „when Mercury’s persuasive efforts fail, he has other tricks up his verbal sleeve“<sup>377</sup> Apollo hingegen stehe sich mit seiner unüberlegt vorschnellen Art zu sprechen und seiner Unachtsamkeit selbst im Weg und reagiere sehr unflexibel auf unvorhergesehene Situationen. Er lässt sich dadurch zu sehr aus dem Konzept bringen, während Merkur solche Herausforderungen noch weiter anzuspornen scheinen. Denn “Apollo is interrupted by failure; he would have said more if he had been allowed to. Mercury is interrupted by success; he would have said more if he had needed to”<sup>378</sup> In Merkurs so erfolgreicher Art zu kommunizieren, nämlich mit unerwarteten und unvorhersehbaren Winkelzügen, spiegle sich laut FREDERICKS “the flux of the *Metamorphoses*<sup>379</sup>” und unterstreiche somit schon zu Beginn des Werkes die Relevanz des Themas “Kommunikation”. Und wie der Götterbote mit dieser sich ständig wandelnden Interaktion mit seiner Umwelt erfolgreich ist, so kann auch die wandelbare Erzähltechnik Ovids nur von Erfolg gekrönt sein.

---

<sup>375</sup> Vgl. Daphne flieht und wird gerade noch „gerettet“, Io flieht, entkommt aber nicht mehr, Callisto lässt sich auf Gespräch ein und Coronis gibt sich schließlich bereits selbst hin.

<sup>376</sup> Hier kommen übrigens auch noch einmal die unterschiedlichen Prioritäten der Götter zum Vorschein: Während Apoll sich der Liebe hingibt, stiehlt Merkur dessen Rinder. Vgl. Ov. met. 2, 683 – 686.

<sup>377</sup> FREDERICKS, 1977, 247.

<sup>378</sup> FREDERICKS, 1977, 248; Vgl. Apolls unterbrochene Rede bei Daphnes Flucht (Ov. met. 1, 525f), Merkurs durch den Schlaf des Argus unterbrochene Erzählung (Ov. met. 1, 713-715).

<sup>379</sup> FREDERICKS, 1977, 248.

Neben Merkurs Erfolg zeichnen sich auch noch andere Charaktereigenschaften im Laufe der vier Erzählungen mehr oder weniger stark ab. Vor allem in den Rahmenerzählungen sticht seine Schnelligkeit hervor, die sicher mit seiner Dienstefrigkeit zusammenhängt. Merkur möchte dem Vater immer treu ergeben und stets als Bote zu Diensten sein, auch ohne wirklich zu wissen, worum es bei einem gewissen Auftrag geht (wie etwa in der Europa-Erzählung). Diese rasche Ausführung der Befehle wird von Jupiter aber auch erwartet.<sup>380</sup> Trotzdem handelt Merkur bedacht und wählt – um auf Nummer sicher zu gehen – auch einmal den aufwendigeren Umweg, hat zum Beispiel Zeit für ausgiebige Gespräche, um Argus' Vertrauen zu gewinnen. Hat er seinen Auftrag allerdings erfüllt, schweift er ab und verfolgt seine eigenen Ziele, wie in den Erzählungen um Battus und Herse/Aglauros. Hier ist die Schnelligkeit eher zweitrangig, Merkur genießt seine Leidenschaft und auch seine Rache. Trotzdem sucht er immer konsequent das Ziel und handelt in den wichtigen Momenten auch schnell, zum Beispiel um Battus und Aglauros an ihren unbedachten Schwüren festzunageln.

Merkurs Gier äußert sich vor allem in den beiden Binnenerzählungen, wenn er auf eigene Faust handelt und somit auch gefühlstechnisch involviert ist. Im Zusammenhang mit Battus und Aglauros bezieht sich seine Gier auf die Rache, die er an den Meineidigen nehmen will. Diese lässt er sich auch nicht nehmen, und in seiner Überschwänglichkeit wird er (ähnlich wie Apoll) unachtsam und verrät sein eigenes Geheimnis, indem er Battus zum *index* macht, und auch Aglauros erinnert als Stein an die Laster der Götter. Zwischen den beiden Versteinerungen gelangt Merkurs Gier zum Höhepunkt, als er nämlich Herse erblickt und in Leidenschaft entbrennt. In seinem Liebesrausch steht er den anderen beiden Göttern in nichts nach. Merkur erglüht beim Anblick der Angebeteten wie Apoll bei Daphne, er verlässt seine göttliche Ebene und „wird zum Tier“, wie Jupiter sich auch freiwillig in einen Stier verwandelt. Dennoch gelingt es Merkur als einzigem, dieses Verlangen hintanzustellen, als es darum geht, Aglauros zu bestrafen. Seine Rachsucht ist also wesentlich ausgeprägter als sein Drang nach Erfüllung seiner Liebesleidenschaften. Diese Rachgier und Merkurs Dienstefrigkeit führen auch dazu, dass er in seiner Brutalität übers Ziel hinausschießt. Genaugenommen lässt sich im Verlauf der Erzählungen sogar eine absteigende Linie erkennen. Der Mord an

---

<sup>380</sup> Vgl. Ov. met. 2, 838: *pelle moram solitoque celer delabere cursu.*

Argus stellt mit großem Abstand die brutalste Handlung des Merkur dar, die im Kontrast zur vorher aufgebauten bukolisch friedlichen Atmosphäre noch grausamer erscheint. Auch Battus wird Opfer der brutalen Konsequenz und Härte, mit der Merkur den geleisteten Meineid bestraft. Aglauros' Schicksal ist ein ähnliches, doch hier ist nicht Merkur allein federführend. Nach Minervas Eingreifen bleibt ihm lediglich die endgültige Vollendung der Versteinerung, die sich durch Invidias Gift bereits abzeichnet. Trotz der geminderten Verantwortlichkeit bei der Verwandlung der Aglauros manifestiert sich die Brutalität auch im „Endprodukt“, nämlich der unheimlichen, Furcht einflößenden Felsstatue (wie auch bei Battus), die im Kontrast zu den unvergänglichen Bildern von Daphne und Europa<sup>381</sup>, noch bedrohlicher erscheinen. Nur in der abschließenden Erzählung des zweiten Buches erscheint der Götterbote harmlos und vollendet den Auftrag seines Vaters ohne großen Schaden anzurichten.

Nun stellt sich die Frage nach der Berechtigung für alle diese grausamen Taten. Der Wächter Argus muss mit seinem Leben bezahlen, nur weil er seine Arbeit verrichtet. Er wird zum Spielball der Götter. Während er Junos Befehl ausführt und die kuhgestaltige Io bewacht, ist er Jupiter im Weg. Deshalb wird er von Merkur im Auftrag des Göttervaters einfach eliminiert. Battus hingegen hat sich selbst auch etwas zu Schulden kommen lassen, indem er besitzgierig seinen Schwur bricht. Doch dessen Bestrafung ist in gewisser Weise ungerechtfertigt und zeugt von Merkurs Inkonsequenz, ja CASTELLANI nennt die Ungerechtigkeit im Titel seines Aufsatzes sogar einen „divine scandal“.<sup>382</sup> Der Skandal bestehe darin, dass Merkur die ärmliche Situation des Hirten ausnutze, ihm eine Falle stelle und ihm dann die versprochene Belohnung vorenthalte. Heuchlerisch bestrafe der Gott sofort jedes Vergehen, während er selbst für seinen Diebstahl nie zur Rechenschaft gezogen werde. Für die Götter möge das Schicksal des kleinen Mannes amüsant sein, doch eigentlich handle es sich um eine „blatant hypocrisy“.<sup>383</sup> Ähnlich scheinheilig geht es auch bei der Bestrafung der Aglauros zu. Sowohl Merkur als auch Minerva sind nicht frei von menschlichen Affekten, die sie zu vertuschen versuchen. In Aglauros werden ihnen genau diese Abgründe der Gier und

---

<sup>381</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 199: Daphne in ihrer Erstarrung zu einem Baum und Europa, deren Erstarrung aus Angst sie im Schlusssatz des 2. Buches wie eine (trotzdem wunderschöne) Statue erscheinen lässt.

<sup>382</sup> Vgl. CASTELLANI, 1980.

<sup>383</sup> CASTELLANI, 1980, 49.

Eifersucht vor Augen geführt. Damit die heuchlerischen Götter nicht weiter damit konfrontiert werden, schaffen sie die Schwester der Herse gemeinsam aus dem Weg, ohne zu bedenken, dass mit der versteinerten Gestalt gleichzeitig gerade ein Mahnmal für sich selbst geschaffen haben.

Doch dieses Spiel der Ungerechtigkeit ist nicht das einzige, das Merkur mit seiner Umwelt spielt. Er bedient sich der Fiktion, um sein eigentliches Bestreben zu verbergen und sein Gegenüber in die Irre zu führen. In den beiden Rahmenerzählungen, in denen der Götterbote im Auftrag seines Vaters unterwegs ist, ist seine Rolle als bukolischer Hirte gewissermaßen bereits vorgegeben. In der Europa-Erzählung liefert allein der Auftrag, eine Rinderherde an den Strand zu führen, schon die Assoziation Merkurs mit einem Hirten. Und in dieser Erzählung ist er nicht der einzige, der sich der Fiktion bedient: Auch Jupiter verwandelt sich, um Europa zu täuschen. Bei Argus ist die Frage nach der Verkleidung auch nicht schwer zu beantworten, da ihm als Wächter einer Kuh ein Hirtenkollege sicher sehr vertrauenswürdig erscheint. Doch hinter dem vermeintlichen Bukoliker verbirgt sich letzten Endes der epische Mörder. Merkur vollzieht einen Wandel vom anfangs epischen Götterboten hin zum freundlichen Rinderhirten und wieder zurück. Er benutzt in manipulativer Weise die Kunst und Macht der Musik, um Argus' Vertrauen zu gewinnen. Innerlich bleibt er aber weiterhin seiner epischen Gesinnung treu, weshalb er am Ausgang des bukolischen Gesangs über Pan und Syrinx auch nicht wirklich interessiert ist. Schließlich fällt seine bukolische Maske, und er vollendet seinen Auftrag in epischer Manier mit dem Schwert. Auch in der Binnenerzählung mit Battus mimt Merkur wieder den bukolischen Hirten, doch im Gegensatz zu den anderen Geschichten und zu Apoll freiwillig und um seinen Rinderdiebstahl zu vertuschen. Er erweist sich vor allem in dieser Episode als hervorragender Schauspieler, der die falsche Identität des hilflos suchenden Hirten vorgaukelt und Battus mit schmeichlerischer List das Geheimnis über den Aufenthaltsort der Rinder entlockt. Von sich auf andere schließend, sieht Merkur den Verrat bereits voraus und mimt trotzdem den zutiefst Entrüsteten, um schließlich am Ende seine Genugtuung zu bekommen und Battus zu Stein erstarren zu lassen

Im Gegensatz zu den restlichen Erzählungen wird Merkur im Liebestaumel um Herse von einem ungewollten „Identitätswechsel“ erfasst. In seiner überbordenden Leidenschaft entfernt er sich immer mehr von der göttlichen Ebene und nimmt menschliche (in



seinem Verhalten als elegischer Liebhaber), ja sogar animalische Züge an (im Vergleich mit einem Raubvogel). Dieses unfreiwillige Abgleiten ist vielleicht auch ein Grund dafür, dass Merkur sich diesmal dazu entscheidet, seinem Aussehen treu zu bleiben. Gerade in dieser Situation, in der er mit seinen nicht steuerbaren Affekten konfrontiert wird, setzt der Götterbote auf seine Göttlichkeit und versucht damit (auch für sich selbst), die göttliche Erhabenheit wieder herzustellen. Obwohl Merkur auf eine Verkleidung verzichtet und sich als idealer Gott präsentiert, lässt er es sich nicht nehmen, noch einmal mit Fiktion zu spielen. Doch diesmal verbirgt er weder sein Aussehen noch sein Vorhaben, sondern er gebraucht seine *ars* stattdessen, um für Aglauros ein schmeichelhaftes Bild ihrer Zukunft zu fingieren. Durch die hinterlistige Lüge, er wolle ehrlich sein und keine Ausreden erfinden, versucht Merkur bei Aglauros das Gefühl einer Verbundenheit zu erwecken. Dieses Spiel mit der Fiktion ist in allen Erzählungen der Garant für den Erfolg des Gottes.

Diese auf den ersten Blick sichtbaren Charakterzüge des Merkur weisen bei genauem Hinsehen auch auf unterschiedliche Persönlichkeiten und Figuren hin, für die der Gott als Typus steht. Vor allem die erste Erzählung um Argus bietet viele solcher Parallelen, die RATKOWITSCH besonders ausführlich beschreibt.<sup>384</sup> Sie erkennt in der Figur des Merkur zwei Funktionen, die Ovid bereits bei Horaz vorgefunden hat. Zum einen den *ultor* bzw. Friedensbringer<sup>385</sup>, durch dessen Assoziation der Gott Züge Octavians erhalte, zum anderen den Inspirationsgott<sup>386</sup>, durch den er wiederum Züge Vergils annehme.

Die Verbindung mit dem Kaiser ergebe sich durch die Parallelen in der Aeneis. Wie Merkur den Wächter Argus ermorde, so töte Aeneas den Konkurrenten Turnus, wobei letztere wiederum Züge des Augustus und dessen politischen Gegners Antonius bzw. des oppositionellen Dichters Gallus tragen. Somit lasse die Figur des Aeneas bzw. der Herrscher selbst sich mit Merkur identifizieren. Die Schilderung, wie der Götterbote den unliebsamen Gegner aus dem Weg räumt, wie Octavian es mit Antonius in der Schlacht von Actium getan hat, sei „ein für den Herrscher panegyrisch auswertbares

---

<sup>384</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 132-148.

<sup>385</sup> Vgl. Hor. *carm.* 1,2.

<sup>386</sup> Vgl. Hor. *carm.* 1,10.

Ereignis<sup>387</sup>. Gleichzeitig schwinge auch die Funktion als Inspirationsgott mit, die sich mit der Assoziation zu Vergils Schaffen am Kaiserhof erklären lasse. Denn wie Merkur als Bukoliker getarnt in epischer Manier in den Kampf ziehe, so handle auch der Dichterkollege Ovids indem er im Dienst des Augustus versteckte Panegyrik verfasse. Hier schwingt bereits Kritik am Herrscher selbst und an dessen missbräuchlichem Umgang mit Kunst<sup>388</sup> mit, die durch eine weitere intertextuelle Interpretation, nämlich den Vergleich mit der 1. Ekloge Vergils verstärkt wird. RATKOWITSCH assoziiert die Begegnung des Hirten Argus mit dem verkleideten Merkur auch mit dem Angebot des Tityrus an Meliboeus, doch bei ihm zu verweilen<sup>389</sup>. Dadurch ergebe sich die Assoziation zwischen Argus und Tityrus, die den Wächter gleichzeitig auch mit Vergil in Verbindung bringe, da dessen Identifikation mit dem Hirten der 1. Ekloge bereits in der Antike präsent war. Doch im Kontrast zur positiven Schilderung eines gewissen *iuvenis* (= Octavian) bei Vergil, der Tityrus in den Wirren des Bürgerkrieges die Freiheit ermöglicht habe, bringe in den Metamorphosen der Kontakt mit Merkur, der ja Züge des Herrschers trägt, nur Verderben und Tod über Argus.

Betrachtet man die Figur allerdings genauer, bleibt zwar die Funktion des Rächers, aber als Friedensstifter ist Merkur in dieser Erzählung nicht zu bezeichnen. Er rächt wohl die unmenschliche Behandlung Ios, doch Frieden schafft er damit keinen. Argus findet auf brutale Weise sein Ende, und auch Io kommt nicht zur Ruhe, sondern muss in ihrem Wahn durch den ganzen Erdkreis rasen. Erst am Nil wird sie durch das Eingreifen Jupiters zurückverwandelt, doch mit der Vergewaltigung, der Gefangenschaft unter Argus und der Furcht, die daraus resultiert, geht auch ihr altes, bukolisches Wesen verloren.<sup>390</sup> Im Gegensatz zur friedentiftenden Funktion Merkurs bei Horaz und Vergil manifestiert sich in den ersten beiden Büchern der Metamorphosen der Eindruck eines brutalen, rachsüchtigen Gottes, der keineswegs auf friedvolles Miteinander bedacht ist, was auch in den folgenden Erzählungen bestätigt wird. Lediglich in der letzten Erzählung des zweiten Buches ist von dieser Feindseligkeit nichts zu spüren. Doch sowohl Battus als auch Aglauros werden für ihre Gier und Eifersucht, beides natürlich menschliche

---

<sup>387</sup> RATKOWITSCH, 136.

<sup>388</sup> Vgl. zu dem Thema auch SCHMITZER, 1990, 74-76.

<sup>389</sup> Verg. ecl. 1,79-83.

<sup>390</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 145-147.

Züge, vor denen auch die Götter nicht gefeit sind (wie bereits weiter oben geklärt wurde), übermäßig hart von Merkur bestraft. Der Gott zieht es gar nicht in Erwägung, bei Battus Milde walten zu lassen, sondern fordert dessen habgierige Reaktion noch heraus. Bei Aglauros geht Merkur erst noch behutsamer vor, weil er ja Hilfe von ihr erwartet, doch nachdem Hertes Schwester sich weigert, hat sie das Pech, gleich von zwei Göttern bestraft zu werden. In dieser Episode zeigen sich in der Figur des Merkur zum wiederholten Male Züge Octavians, wenn er sich mit seinem golddurchwirkten Gewand und seinem Stab festlich ausstaffiert, beinahe wie der Kaiser selbst.<sup>391</sup> Doch diese häufigen Anspielungen auf Augustus gepaart mit den immer wieder erkennbaren Seitenhieben gegen Merkur werfen kein gutes Licht auf den Herrscher. Ovid stellt den Gott des Öfteren abwertend dar, sei es indem er Merkurs ersten Teil der Geschichte über Pan und Syrinx neben der darauffolgenden, viel lebendiger erzählten Hälfte alt aussehen lässt, sei es indem er den Gott nicht als den großen Meisterdieb hinstellt, sondern ihn nur unbewachte Rinder stehlen lässt. Merkurs *ars* wird immer wieder relativiert und wenn er diese einmal erfolgreich auslebt, dann nur zu Zwecken der Fiktion und Manipulation. Diesen Missbrauch der Kunst und deren Instrumentalisierung für die eigenen Absichten wirft Ovid somit auch dem Kaiser vor. Das unterscheidet den Autor von Vergil und Horaz, die sich beide für eben diese Zwecke einspannen lassen. Auch die Charakterisierung Merkurs bei den verschiedenen Dichtern differiert auf dieser Ebene besonders. In den horazischen Gedichten tritt Merkur als hellenistischer Hermes mit all seinen Funktionen und Attributen auf und erhält als literarischer Inspirationsgott, Retter in der Not und Friedensbringer eine äußerst positive Zeichnung. Auch in der Aeneis handelt er als friedentiftender Götterbote und „mahndendes Gewissen“ durchaus viel versprechend. Doch zeichnen sich hier bereits erste negative Nuancen ab, wie die aggressive Direktheit, der überbordende Enthusiasmus und seine Assoziation als Todesbringer (der Dido). Doch erst Ovid wagt es, den (hier mit Augustus assoziierten) Merkur so kritisch zu beleuchten:

Grundpfeiler dieser Kritik ist – wie schon weiter oben angeklungen ist – der missbräuchliche Umgang des Merkur (und somit gleichzeitig auch des Octavian) mit Kunst und Gesang. Dieser künstlerische Aspekt zieht sich durch die gesamten Metamorphosen

---

<sup>391</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 193.

und bildet auch das Hauptthema der Monographie von RATKOWITSCH<sup>392</sup>, weshalb die folgenden Ausführungen auch auf diesem Werk basieren. In allen vier Erzählungen lassen sich Elemente ausmachen, die in ihrer Interpretation darauf hinweisen, dass die Bukolik ihrer Freiheit beraubt bzw. von Merkur und Jupiter gleichermaßen missbräuchlich verwendet wird, um eigene Interessen zu verfolgen. Auf der Metaebene ergibt sich daraus die Kritik an der persönlichen Vereinnahmung der Kunst und der Dichter durch den Herrscher und deren Verwendung zum Zweck panegyrischen Lobes auf seine Person.

Besonders in der ersten Erzählung tritt der epische Charakter Merkurs hervor, auch wenn er diesen gekonnt zu verbergen weiß. Bereits die Darstellung zu Beginn mit der Betonung der vornehmen Herkunft und die Verwendung von Patronymika hat epische Tradition.<sup>393</sup> Gleichzeitig tarnt er sich als Bukoliker, was in der Assoziation mit dem arkadischen Berg Cyllene sichtbar wird.<sup>394</sup> Als Symbol für diese Mischung der beiden Genera identifiziert RATKOWITSCH hier die *virga*, die gleichzeitig als Götterstab, Hirtenstab und episches Kampfinstrument verwendet wird.<sup>395</sup> Diese Verschmelzung von Epik und Bukolik äußert sich auch darin, dass die Metamorphosen an dieser Stelle als „epic poem posing for a while as a pastoral text“<sup>396</sup> betrachtet werden können. Doch diese Nutzung der Hirtendichtung bekommt ihr nicht gut, denn indem Merkur den Wächter Argus mit ihrer Hilfe ermüden möchte, wertet er die Hirtenflöte und deren Musik ab, worin bereits eine Abwendung von der Bukolik zu erkennen ist. Noch drastischer wird die Situation, betrachtet man eben diesen Hirtengesang über Pan und Syrinx, den SEGAL als „Ovid’s harshest and most direct subversion of the Virgilian Arcadia“<sup>397</sup> bezeichnet. Diese Zerstörung der Hirtenwelt schlechthin entspricht dem Untergang der Bukolik selbst und findet mit der Ermordung des Hirten Argus ihren endgültigen Höhepunkt, sehr im Gegensatz zum Merkur in Horaz *carm.* 1,10, wo er als Inspirations- und Schutzgott der Dichtung auftritt. Der Hirtengott Pan zwingt Syrinx durch seine Verfolgung zwar nicht in ein ihr fremdes Genre (wie es bei Apoll und Daphne der Fall war),

---

<sup>392</sup> RATKOWITSCH.

<sup>393</sup> Vgl. BERNBECK, 1967, 46f.

<sup>394</sup> Mitten in seiner Handlung als Hirte, dh. während seiner einschläfernden Erzählung, wird Merkur Cyllenius genannt (vgl. *Ov. met.* 1, 713: *talia dicturus vidit Cyllenius omnes*).

<sup>395</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 142.

<sup>396</sup> BARCHIESI, 2006, 411.

<sup>397</sup> Vgl. SEGAL 1999, 409.

denn als Schilfrohr und damit als Teil der Hirtenflöte darf sie in der bukolischen Welt verweilen, trotzdem wird sie ihrer Freiheit beraubt. Dasselbe geschieht auch in der übergeordneten Rahmenerzählung mit der ebenfalls für die bukolische Dichtung stehenden Io, die durch den Wächter Argus gefangen gehalten wird. Auf der Metaebene kritisieren somit beide Szenen die Einnahme der Kunst durch Augustus. Indem der epische Götterbote den „distanziert – polemischen Wächter Ios“<sup>398</sup> aus dem Weg räumt, setzt sozusagen das panegyrische Epos der Bukolik ein Ende. Da Argus durch seine oppositionellen Züge symbolisch für die politischen Gegner des Octavian und die dem Kaiser abtrünnigen Künstler steht, wird mit dem Mord am Wächter auch auf die Eliminierung derselben unter dem Herrscher angespielt. Dementsprechend könnte die Tötung als „panegyrisch auswertbares Ereignis in epischer Form“<sup>399</sup> von Augustus für dessen Zwecke verwendet werden. Doch Ovid schafft es durch die immer wiederkehrenden Anspielungen auf die unfreie Dichtung und die Destruktion der Bukolik trotzdem, den Eindruck zu hinterlassen, dass man der wiedergewonnenen Freiheit der Io bzw. des Volkes (von den Feinden) nicht trauen kann und diese einen gefährlich merkwürdigen Nachgeschmack hinterlässt. Dieselbe Fesselung der Kunst zeichnet sich auch in der Battus-Erzählung ab, wo Merkur die zuerst noch frei umherlaufenden Rinder, die als Symbol für die freie Dichtung auch schon in der ersten Ekloge Vergils vorkommen<sup>400</sup>, an sich nimmt und sie daran hindert, ihre Wege zu gehen. Sowohl durch diese Abhängigkeit der Bukolik vom epischen Götterboten, als auch durch die erwähnten Stuten des Hirten Battus, die das Epische symbolisieren, verliert die Hirtendichtung ihre Bedeutung und muss dem Epos ihren Rang abtreten. In der dritten Erzählung mit Merkurs Beteiligung geht Ovid zurückhaltender mit den Symbolen für Kunst um. Was hier allerdings mit dem Auftritt der Invidia in den Mittelpunkt rückt, ist der Neid. Dieses Terrain wird hier für später geebnet, wenn das Motiv an bedeutungsvollen Stellen wieder auftaucht, wo die Zerstörung von Kunst aufgrund von Künstlerneid eine wichtige Rolle spielt.<sup>401</sup> Wie Minerva mit dem Zutun des personifizierten Neids und am Ende auch des

---

<sup>398</sup> RATKOWITSCH, 136.

<sup>399</sup> RATKOWITSCH, 136.

<sup>400</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 189.

<sup>401</sup> Vgl. die Verwandlung von Arachne nach der Zerstörung ihres gewebten Teppichs durch Minerva in Ov. met. 6, 1 – 145 oder den Mord am talentierten Perdix durch dessen Onkel Daedalus in Ov. met. 8, 236 – 259.

Gottes Merkur im zweiten Buch der Metamorphosen ihre Macht missbraucht, um ihre Eifersucht auf Aglauros zu stillen, so lässt sich auch mit dem später ausgebauten Motiv im Hinterkopf der Umgang des Kaisers mit „unpassender“ Kunst bzw. Künstlern in diese Richtung deuten. Betrachtet man das Haus der Invidia, das mit seiner kalten, finsternen Atmosphäre und der Verbindung der Bewohnerin mit dem späteren Ende der Aglauros mit dem Tod assoziiert werden kann, lässt sich auch eine Parallele zum Kaiserpalast ziehen: denn auch dort muss man sich vor dem Tod in Acht nehmen, nämlich vor dem Tod der (nicht Kaiser-konformen) Kunst.<sup>402</sup> Schließlich zeichnet sich auch in der letzten Erzählung der Sieg der epischen Panegyrik über die Bukolik ab. Mit der freiwilligen Verwandlung Jupiters in einen (bukolischen) Stier erreicht der anfangs so erhabene Göttervater seinen Tiefpunkt. Merkur fingiert ein weiteres Mal die Figur eines Hirten, um das Vorhaben seines Vaters und damit auf einer anderen Ebene auch die Panegyrik hinter der Bukolik zu verbergen. Auch das Abschlussbild des zweiten Buches, mit der auf das Meer als ein episches Gewässer entführten Europa, verweist auf die Überlegenheit des Epos. Gleichzeitig schafft der Autor es, mit Kritik an Augustus nicht zu sparen, indem er diese Erzählung im herrscherkritischen Gewebe der Arachne noch einmal aufgreift.<sup>403</sup> Mit seinen oft ambivalenten, teils für Octavian positiv auswertbaren, teils kritischen Nuancen in all diesen Erzählungen versucht Ovid, sich dem Herrscher zu entziehen, dh. seine Angreifbarkeit zu minimieren und trotzdem seine Meinung kundzutun.

---

<sup>402</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 195.

<sup>403</sup> Vgl. RATKOWITSCH, 198.

## **IV. Anhang**

### **IV.1 Kurzfassung**

Diese Arbeit befasst sich mit der Darstellung des Gottes Merkur in den ersten beiden Büchern der Metamorphosen Ovids. Die Figur tritt dort in vier Erzählungen in Erscheinung, die den Mord an Argus, die Bestrafung des Battus, die Leidenschaft für Herse und die daraus resultierende Auseinandersetzung mit deren Schwester Aglauros und die Ermöglichung der Entführung der Europa beinhalten. Diese Textstellen werden zuerst einzeln im Hinblick auf Merkurs Agieren interpretiert. Daran schließt sich eine Zusammenschau an, in der die erkennbaren Entwicklungslinien in dessen Darstellung im Laufe der Geschichten aufgezeigt werden. Dabei zeichnet sich ein Rahmenaufbau ab, wobei Merkur in den äußeren Episoden im Auftrag Jupiters agiert, während er in den Binnenerzählungen auf eigene Faust handelt. Als seine wichtigsten Charakterzüge kristallisieren sich seine Raffinesse und Flexibilität im Umgang mit Worten, seine Brutalität und Rachsucht und schließlich sein schauspielerisches Talent heraus. Letzteres ermöglicht dem Gott das Spiel mit der Fiktion über alle Erzählungen hinweg und dient als Garant für seinen Erfolg. In den meisten Fällen verbirgt Merkur seine epische Gesinnung hinter der Fassade eines bukolischen Hirten und führt sein Gegenüber so hinter das Licht. Dies lässt sich auf der Metaebene als Manipulation und Missbrauch der Kunst deuten und die Figur des Gottes kann dadurch auch als herrscherkritischer Typus für Octavian identifiziert werden. Diese Kritik wird überdies durch die mehrfache Relativierung des Könnens und pejorative Nuancierungen gegenüber Merkur verstärkt. Schließlich wird auch ein Vergleich mit der positiven Darstellung des Götterboten bei den beiden augusteischen Dichtern Vergil und Horaz vorgenommen, welcher Merkur in den Metamorphosen zusätzlich unheilvoller erscheinen lässt.

## IV.2 Abstract

This thesis deals with the presentation of the god Mercury in the first two books of Ovid's *Metamorphoses*. The character appears in four stories, containing the murder of Argus, the punishment of Battus, the lovestory with Herse and the resulting conflict with her sister Aglauros and the enabling of Europa's abduction. These text passages are examined in particular regarding Mercury's actions. Thereafter a synopsis is following, which shows the observable developments in the course of the stories and identifies a pattern, where Mercury acts on behalf of Jove in the outer stories, whereas he acts on his own account in the two inner ones. As his most relevant characteristics crystallize his sophistication and flexibility concerning his use of words, his brutality and revengefulness and finally his talent for acting. The latter one enables him the play with fiction, which he uses in all narratives and which is his guaranty for success. In most of the cases the god hides his epic attitude behind the facade of a bucolic shepherd and tricks his counterparts that way. On a meta-level this may be interpreted as manipulation and misuse of art and therefor also Mercury's character may be identified as a ruler - critical type for Octavian. On top, this criticism is intensified through several relativizations of the god's skills and pejorative shadings towards him. There has also been made a comparison with the positive image of the messenger of the gods at the two augustian poets Virgil and Horace, which makes Mercury additionally appear more baleful in the *Metamorphoses*.



## IV.3 Merkur und Argus (Ov. met. 1, 668 – 723)

Auf den folgenden Seiten befinden sich die in der Arbeit besprochenen Textstellen aus den ersten beiden Büchern der Metamorphosen mit anschließender deutscher Übersetzung.<sup>404</sup> Der Text folgt der Ausgabe von TARRANT, die vereinzelt Abweichungen sind in den Anmerkungen erklärt.

### IV.3.1 Text

Nec superum rector mala tanta Phoronidos ultra  
ferre potest natumque vocat quem lucida partu  
Pleias enixa est letoque det imperat Argum.                    670  
parva mora est alas pedibus virgamque potentem<sup>405</sup>  
somniaferam sumpsisse manu tegumenque capillis.  
haec ubi disposuit, patria Iove natus ab arce  
desilit in terras. illic tegumenque removit  
et posuit pennas; tantummodo virga retenta est:                    675  
hac agit ut pastor per devia rura capellas  
dum venit abductas et structis cantat avenis.  
voce nova captus custos Iunonius 'at tu,  
quisquis es, hoc poteris mecum considerare saxo',  
Argus ait; 'neque enim pecori fecundior ullo                    680  
herba loco est, aptamque vides pastoribus umbram.'  
sedit Atlantiades et euntem multa loquendo  
detinuit sermone diem, iunctisque canendo  
vincere harundinibus servantia lumina temptat.  
ille tamen pugnat molles evincere somnos  
et, quamvis sopor est oculorum parte receptus,  
parte tamen vigilat. quaerit quoque (namque reperta

---

<sup>404</sup> Die deutschen Übersetzungen wurden von mir selbst angefertigt.

<sup>405</sup> Weicht hier von TARRANTs *potenti* ab. Zur Argumentation siehe Seite 29.

fistula nuper erat) qua sit ratione reperta.

Tum deus 'Arcadiae gelidis sub montibus' inquit  
'inter hamadryadas celeberrima Nonacrinas 690  
naias una fuit; nymphae Syringa vocabant.  
non semel et satyros eluserat illa sequentes  
et quoscumque deos umbrosaue silva feraxque  
rus habet. Ortygiam studiis ipsaque colebat  
virginitate deam; ritu quoque cincta Dianae 695  
falleret et posset credi Latonia, si non  
corneus huic arcus, si non foret aureus illi.  
sic quoque fallebat. redeuntem colle Lycaeo  
Pan videt hanc pinuque caput praecinctus acuta  
talìa verba refert' -- restabat verba referre, 700  
et precibus spretis fugisse per avia nympham  
donec harenosi placidum Ladonis ad amnem  
venerit; hic illam cursum impredientibus undis  
ut se mutarent liquidas orasse sorores;  
Panaque, cum prensam sibi iam Syringa putaret, 705  
corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres;  
dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos  
effecisse sonum tenuem similemque querenti;  
arte nova vocisque deum dulcedine captum  
'hoc mihi conloquium tecum' dixisse 'manebit' 710  
atque ita disparibus calamis conpagine cerae  
inter se iunctis nomen tenuisse<sup>406</sup> puellae.  
talìa dicturus vidit Cyllenius omnes  
succubuisse oculos adopertaque lumina somno.  
supprimit extemplo vocem firmatque soporem, 715  
languida permulcens medicata lumina virga;

---

<sup>406</sup> Weicht hier von TARRANTs Konjektur *posuisse* ab, der damit auf eine Aeneisstelle anspielt (Verg. Aen. 7, 63), in der die Laurenter ihren Namen vom Lorbeerbaum erhalten. Die hier gewählte Lesart wiederholt *tenuisse* aus Vers 1, 706.

nec mora, falcato nutantem vulnerat ense  
qua collo est confine caput, saxoque cruentum  
deicit et maculat praeruptam sanguine rupem.  
Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas                   720  
exstinctum est centumque oculos nox occupat una.  
excipit hos volucrisque suae Saturnia pennis  
conlocat et gemmis caudam stellantibus implet.

### IV.3.2 Übersetzung

Der Lenker der Götter kann die so großen Leiden der Phoronis (=Io) nicht länger ertragen und er ruft seinen Sohn herbei, den die strahlende Pleiade geboren hat, und er befiehlt ihm, Argus zu töten. Der Aufschub währt nicht lange, und er hat die Flügel für seine Füße, den schlafbringenden, mächtigen Stab und die Bedeckung für sein Haar zur Hand genommen. Sobald er dies alles angelegt hat, springt der Sohn Jupiters von der väterlichen Festung auf die Erde hinab. Dort entfernte er den Hut und legte die Flügel ab, nur den Stab behielt er: damit führt er die Ziegen, die er auf dem Weg geraubt hat, wie ein Hirte über die entlegenen Felder und spielt auf den angeordneten Rohren (= Hirtenflöte).

Vom neuartigen Klang und der Kunstfertigkeit ergriffen, spricht Argus, der von Juno beauftragte Wächter, folgendes: „Wer auch immer du bist, du könntest mit mir auf diesem Felsen Platz nehmen, denn das Gras ist nirgends nahrhafter für das Vieh und du siehst auch den für uns Hirten geeigneten Schatten.“ Der Atlasenkel setzte sich und erfüllte den fortschreitenden Tag mit vielen ausgiebigen Gesprächen und er versucht die wachenden Augen durch sein Spiel auf der Flöte zu bezwingen. Jener aber ringt damit, den sanften Schlaf zu besiegen, und obwohl der Schlummer bereits einen Teil der Augen überfallen hat, so ist doch noch ein Teil wachsam. Er fragt auch, auf welche Art die Rohrpfefe erfunden wurde (denn sie war erst vor kurzem erfunden worden).

Dann erzählte der Gott: „In den kalten Bergen Arkadiens gab es unter den arkadischen Quellnymphen eine sehr berühmte Naiade, die Nymphen nannten sie Syrinx. Nicht nur einmal war sie den Satyrn entwischt, die ihr nachjagten, und den anderen

Göttern, welche auch immer der schattige Wald und das fruchtbare Land beherbergt. Die ertygische Göttin verehrte sie mit Eifer und besonders durch ihre Jungfräulichkeit. Sogar gegürtet nach der Sitte der Diana hätte sie täuschen und für Latonas Tochter selbst gehalten werden können, wenn nicht diese einen Bogen aus Horn, jene einen aus Gold besäße. Auch so sah sie ihr zum Verwecheln ähnlich.

Pan erblickt diese, wie sie vom Lycaeus herabsteigt, und sein Haupt bekränzt mit stacheligen Pinienzweigen, spricht er solche Worte:“ – es bliebe noch die Worte wiederzugeben, wie die Nymphe die Bitten ignoriert hatte und danach durch die Wildnis floh, bis sie zum sanften Wasser des sandigen Ladon kam; dass sie ihre Schwestern des Wassers bat, sie zu verwandeln, nachdem die Wogen ihren Lauf gehemmt hatten; und dass Pan, als er Syrinx schon gefasst glaubte, Schilfrohr anstelle des Körpers der Nymphe festhielt und während er dort seufzte, bewegte Winde einen feinen Ton im Rohr bewirkten, ähnlich einer Klagenden; und wie der Gott, ergriffen von der neuen Kunst und der Süße des Klangs sagte: „Diese Kommunikation mit dir wird mir bleiben“. Und wie er, nachdem er ungleiche Rohre mit Wachs als Bindemittel zusammengefügt hatte, wenigstens den Namen des Mädchens festhielt.

Als der Gott von Cyllene solches sprechen wollte, sah er, dass bereits alle Augen geschlossen und vom Schlaf zugefallen waren. Sofort verstummt er und festigt den Schlaf, indem er die müden Augen mit dem wirksamen Zauberstab berührt. Ohne Zögern verwundet er den Schwankenden mit einem Sichelschwert, dort, wo der Kopf an den Hals grenzt, und er wirft den Blutenden vom Felsen hinab und befleckt den schroffen Stein mit Blut. Argus, nun liegst du hier, und das Licht, das du für so viele Augen hattest, ist erloschen, und eine einzige Nacht erfasst hundert Augen. Saturnia nimmt diese und setzt sie in die Federn ihres Vogels und füllt den Schweif mit funkelnden Juwelen.

## IV.4 Merkur und Battus (Ov. met. 2, 676 – 707)

### IV.4.1 Text

Flebat opemque tuam frustra Philyreius heros,  
Delphice, poscebat. nam nec rescindere magni  
iussa Iovis poteras nec, si rescindere posses,  
tunc aderas: Elin Messeniaque arva colebas.  
illud erat tempus, quo te pastoria pellis                   680  
textit onusque fuit baculum silvestre sinistrae,  
alterius dispar septenis fistula cannis.  
dumque amor est curae, dum te tua fistula mulcet,  
incustoditae Pylios memorantur in agros  
processisse boves. videt has Atlantide Maia                   685  
natus et arte sua silvis occultat abactas.  
senserat hoc furtum nemo nisi notus in illo  
rure senex (Battum vicinia tota vocabat);  
divitis hic saltus herbosaque pascua Nelei  
nobiliumque greges custos servabat equarum.                   690  
hunc timuit blandaque manu seduxit et illi  
'quisquis es, hospes' ait, 'si forte armenta requireret  
haec aliquis, vidisse nega; neu gratia facto  
nulla rependatur, nitidam cape praemia vaccam'  
et dedit. accepta voces has reddidit: 'hospes,<sup>407</sup>                   695  
tutus eas; lapis iste prius tua furta loquetur'  
et lapidem ostendit. simulat Iove natus abire;  
mox redit et versa pariter cum voce figura  
'rustice, vidisti si quas hoc limite' dixit  
'ire boves, fer opem furtoque silentia deme.                   700  
iuncta suo pretium dabitur tibi femina tauro.'

---

<sup>407</sup> Die hier gewählte Interpunktion unterscheidet sich von TARRANTs ...*vores has reddidit hospes: 'tutus...* Ausführungen dazu befinden sich auf Seite 45f.

at senior, postquam est merces geminata, 'sub illis  
montibus' inquit 'erunt,' (et erant sub montibus illis).  
risit Atlantiades et 'me mihi, perfide, prodis?  
me mihi prodis?' ait periuraque pectora vertit           705  
in durum silicem, qui nunc quoque dicitur index,  
inque nihil merito vetus est infamia saxo.

#### IV.4.2 Übersetzung

Der Heros (= Chiron), Sohn des Philyras, weinte und forderte vergeblich deine Hilfe an, delphischer Gott. Denn du konntest die Befehle des großen Jupiter nicht ungeschehen machen, noch, wenn du sie aufheben hättest können, warst du damals da: Du weiltest in Elis und der messenischen Gegend. Dies war zur Zeit, als dich ein Hirtenfell bedeckte und ein wild gewachsener Stab belastete deine linke Hand, die andere hielt eine Hirtenflöte mit sieben verschieden langen Rohren. Und während dich nur die Liebe sorgt und deine Flöte dich besänftigt, erzählt man sich, dass deine unbewachten Rinder auf die Pyliischen Felder weitergezogen sind.

Der Sohn der Maia und Enkel des Atlas sieht diese und versteckt die durch sein Geschick entführten Rinder in den Wäldern. Niemand hatte diesen Diebstahl bemerkt, außer einem alten Mann, der in jenem Land bekannt war. Die ganze Nachbarschaft nannte ihn Battus. Als Wächter hütete dieser die Wälder des reichen Neleus, die grasreichen Weiden und die Herden an vortrefflichen Stuten. Merkur fürchtete diesen und führte ihn mit schmeichlerischer Hand beiseite und sprach zu ihm: „Wer auch immer du bist, mein Freund, falls jemand sich zufällig nach diesem Vieh erkundigt, sag, du hättest es nicht gesehen, und damit der Dank für deine Tat nicht ausbleibt, nimm eine wohlgenährte Kuh als Belohnung.“, und er gab sie ihm. Nachdem er sie erhalten hatte, sprach Battus folgende Worte: „Mein Freund, zieh nur sicher weiter. Eher soll dieser Stein deinen Diebstahl verraten.“, und er deutete auf einen Stein.

Der Sohn Jupiters gibt vor, weg zu gehen, kehrt aber bald wieder zurück und in gleicher Weise mit verstellter Stimme und in neuer Gestalt sprach er: „Landmann, wenn du auf diesem Weg irgendwelche Rinder gesehen hast, hilf mir, brich dein Schweigen

über den Raub. Gleichsam werde ich dir eine Kuh zusammen mit dem dazugehörigen Stier geben.“ Der alte Mann aber sprach, nach dem sich der Lohn verdoppelt hatte: „Unter diesen Bergen werden sie sein.“, und sie waren am Fuße dieser Berge. Der Atlasenkel lachte und sagte: „Mich verrätst du an mich selbst, Wortbrüchiger? Mich verrätst du an mich selbst?“, und er verwandelte das meineidige Herz in harten Stein, der nun auch „Anzeiger“ genannt wird und der üble Ruf des Steins, der dies in keiner Weise verdient hat, währt nun schon lange.

## IV.5 Merkur, Herse und Aglauros

(Ov. met. 2, 708 – 832)

### IV.5.1 Text

Hinc se sustulerat paribus Caducifer alis  
Munychiosque volans agros gratamque Minervae  
despectabat humum cultique arbusta Lycei. 710  
illa forte die castae de more puellae  
vertice supposito festas in Pallados arces  
pura coronatis portabant sacra canistris.  
inde revertentes deus aspicit ales iterque  
non agit in rectum, sed in orbem curvat eundem. 715  
ut volucris visis rapidissima miluus extis,  
dum timet et densi circumstant sacra ministri,  
flectitur in gyrum nec longius audet abire  
spemque suam motis avidus circumvolat alis,  
sic super Actaeas agilis Cyllenius arces 720  
inclinat cursus et easdem circinat auras.  
quanto splendidior quam cetera sidera fulget  
Lucifer et quanto quam Lucifer aurea Phoebe,  
tanto virginibus praestantior omnibus Herse

ibat eratque decus pompae comitumque suarum. 725  
 obstipuit forma Iove natus et aethere pendens  
 non secus exarsit quam cum Balearica plumbum  
 funda iacit; volat illud et incandescit eundo,  
 et quos non habuit sub nubibus invenit ignis.  
 vertit iter caeloque petit terrena relicto 730  
 nec se dissimulat; tanta est fiducia formae.  
 quae quamquam iusta est, cura tamen adiuvat illam  
 permulcetque comas chlamydemque ut pendeat apte  
 conlocat, ut limbus totumque appareat aurum,  
 ut teres in dextra quae somnos ducit et arcet 735  
 virga sit, ut tersis niteant talaria plantis.  
 pars secreta domus ebore et testudine cultos  
 tres habuit thalamos, quorum tu, Pandrose, dextrum,  
 Aglauros laevum, medium possederat Herse.  
 quae tenuit laevum venientem prima notavit 740  
 Mercurium nomenque dei scitarier ausa est  
 et causam adventus; cui sic respondit: 'Atlantis  
 Pleionesque nepos ego sum, qui iussa per auras  
 verba patris porto; pater est mihi Iuppiter ipse.  
 nec fingam causas; tu tantum fida sorori 745  
 esse velis prolisque meae matertera dici.  
 Herse causa viae; faveas oramus amanti.'  
 aspicit hunc oculis isdem quibus abdita nuper  
 viderat Aglauros flavae secreta Minervae,  
 proque ministerio magni sibi ponderis aurum 750  
 postulat; interea tectis excedere cogit.  
 Vertit ad hanc torvi dea bellica luminis orbem  
 et tanto penitus traxit suspiria motu  
 ut pariter pectus positamque in pectore forti  
 aegida concuteret; subit hanc arcana profana 755  
 detexisse manu, tum cum sine matre creatam



Lemnicolae stirpem contra data foedera vidit,  
 et gratamque deo fore iam gratamque sorori  
 et ditem sumpto quod avara poposcerat auro.  
 protinus Invidiae nigro squalentia tabo                    760  
 tecta petit. domus est imis in vallibus huius  
 abdita, sole carens, non ulli pervia vento,  
 tristis et ignavi plenissima frigoris et quae  
 igne vacet semper, caligine semper abundet.  
 huc ubi pervenit belli metuenda virago,                    765  
 constitit ante domum (neque enim succedere tectis  
 fas habet) et postes extrema cuspide pulsat.  
 concussae patuere fores; videt intus edentem  
 vipereas carnes, vitiorum alimenta suorum,  
 Invidiam, visaque oculos avertit. at illa                    770  
 surgit humo pigra semesarumque relinquit  
 corpora serpentum passuque incedit inertii;  
 utque deam vidit formaque armisque decoram,  
 ingemuit vultumque ima ad<sup>408</sup> suspiria duxit.  
 pallor in ore sedet, macies in corpore toto,                    775  
 nusquam recta acies, livent rubigine dentes,  
 pectora felle virent, lingua est suffusa veneno.  
 risus abest, nisi quem visi movere dolores,  
 nec fruitur somno vigilacibus excita curis,  
 sed videt ingratos intabescitque videndo                    780  
 successus hominum carpitque et carpitur una  
 suppliciumque suum est. quamvis tamen oderat illam,  
 talibus adfata est breviter Tritonia dictis:  
 'inface tabe tua natarum Cecropis unam;  
 sic opus est. Aglauros ea est.' haud plura locuta                    785  
 fugit et inpressa tellurem reppulit hasta.

---

<sup>408</sup> Weicht von *una ac* bei TARRANT ab.

Illa deam obliquo fugientem lumine cernens  
 murmura parva dedit successurumque Minervae  
 indoluit baculumque capit quod spinea totum  
 vincula cingebant, adopertaque nubibus atris 790  
 quacumque ingreditur florentia proterit arva  
 exuritque herbas et summa papavera<sup>409</sup> carpit  
 adflatuque suo populos urbesque domosque  
 polluit. et tandem Tritonida conspicit arcem  
 ingeniis opibusque et festa pace virentem, 795  
 vixque tenet lacrimas, quia nil lacrimabile cernit.  
 sed postquam thalamos intravit Cecrope natae,  
 iussa facit pectusque manu ferrugine tincta  
 tangit et hamatis praecordia sentibus inplet  
 inspiratque nocens virus piceumque per ossa 800  
 dissipat et medio spargit pulmone venenum.  
 neve mali causae spatium per latius errent,  
 germanam ante oculos fortunatumque sororis  
 coniugium pulchraque deum sub imagine ponit  
 cunctaque magna facit. quibus irritata dolore 805  
 Cecropis occulto mordetur et anxia nocte,  
 anxia luce gemit lentaque miserrima tabe  
 liquitur, ut glacies incerto saucia sole,  
 felicisque bonis non lenius uritur Hersed  
 quam cum spinosis ignis supponitur herbis, 810  
 quae neque dant flammas lentoque tepore cremantur.  
 saepe mori voluit, ne quidquam tale videret,  
 saepe velut crimen rigido narrare parenti;  
 denique in adverso venientem limine sedit  
 exclusura deum. cui blandimenta precesque 815  
 verbaque iactanti mitissima 'desine' dixit;

---

<sup>409</sup> Die *papavera* unterstreichen die Schönheit der Natur besser, deren Anblick Invidia Schmerzen zufügt, als die *cacumina* (sc. *arborum*) bei TARRANT.

'hinc ego me non sum nisi te motura repulso.'  
 'stemus' ait 'pacto' velox Cyllenius 'isto'.  
 caelestique fores virga patefecit; at illi  
 surgere conanti partes, quascumque sedendo 820  
 flectitur ignava nequeunt gravitate moveri  
 illa quidem pugnat recto se attollere trunco,  
 sed genuum iunctura riget frigusque per unguis  
 labitur et pallent amisso sanguine venae;  
 utque malum late solet inmedicabile cancer 825  
 serpere et inlaesas vitiatis addere partes,  
 sic letalis hiems paulatim in pectora venit  
 vitalesque vias et respiramina clausit.  
 nec conata loqui est nec, si conata fuisset,  
 vocis habebat iter; saxum iam colla tenebat 830  
 oraque duruerant signumque exsanguie sedebat.  
 nec lapis albus erat; sua mens infecerat illam.

## IV.5.2 Übersetzung

Von hier hatte sich der stabtragende Gott mit seinem Flügelpaar in die Lüfte erhoben und im Vorbeifliegen erblickte er die Munychischen Felder, den Minerva geweihten Boden und die Büsche des gepflegten Lyceum. An jenem Tag trugen keusche Mädchen nach alter Tradition gerade reine heilige Gegenstände mit geschmückten Körben auf den gesenkten Köpfen auf die festliche Burg der Pallas. Der geflügelte Gott erblickt die von dort zurückkehrenden und sein Weg führt ihn nicht mehr geradeaus, sondern er krümmt ihn zur immer gleichen Kreisbahn. Wie ein äußerst wilder Raubvogel, nachdem er die geopferten Eingeweide erblickt hat, solange er furchtsam ist und die Diener dicht um das Heiligtum stehen, sich im Kreis dreht und es nicht wagt, sich weiter zu entfernen und er den Gegenstand seiner Hoffnung begierig mit flatternden Flügeln umschwebt: So lenkt der flinke Cyllener seinen Kurs über die athenische Burg und durchkreist immer dieselben Lüfte. Wie viel Lucifer heller als die übrigen Sterne strahlt und

die goldene Phoebe heller als Lucifer, so sehr übertraf Herse alle anderen Jungfrauen und ging einher; sie war der Schmuck des Festzuges und ihrer Begleiterinnen.

Der Sohn Jupiters geriet in Erstaunen über deren Schönheit und in der Luft schwebend entbrannte er nicht weniger, als wenn eine balearische Schleuder eine Bleikugel wirft: Jene fliegt und im Flug erglüht sie und sie findet unter den Wolken die Feuer, die sie vorher nicht hatte. Er ändert seinen Weg und als er den Himmel verlassen hat, steuert er auf die Erde zu, ohne sich zu tarnen: so groß ist das Vertrauen in seine Gestalt. Obwohl diese einwandfrei ist, hilft er ihr dennoch durch Sorgfalt nach und streicht seine Haare glatt, legt seinen Mantel zurecht, damit er angemessen fällt und damit der Saum und das ganze Gold in Erscheinung tritt, damit der Stab in seiner rechten Hand, der den Schlaf herbeiführt oder fernhält, schön blank ist und damit die Flügelschuhe an den reinen Füßen glänzen.

Der verborgene Teil des Hauses beherbergte drei mit Ebenholz und Schildpatt geschmückte Schlafgemächer, von denen du, Pandrosos, das rechte, Aglauros das linke und das mittlere Herse besaß. Die Bewohnerin des linken Zimmers bemerkte als erste den ankommenden Merkur und sie wagte es, sich nach dem Namen des Gottes und dem Grund für dessen Ankunft zu erkundigen. Er antwortete ihr folgendermaßen: „Ich bin der Enkel des Atlas und der Pleione, der die aufgetragenen Worte des Vaters durch die Lüfte trägt, und mein Vater ist Jupiter selbst. Ich möchte keine Ausreden erfinden; willst du nur deiner Schwester treu sein und Tante meiner Nachkommenschaft genannt werden: Herse ist der Grund für meine Reise; ich bitte dich, sei mir Verliebtem gewogen.“

Aglauros betrachtet diesen mit denselben Augen, mit denen sie neulich das verborgene Geheimnis der blonden Minerva gesehen hatte, und sie fordert für ihren Dienst eine große Menge an Gold; inzwischen zwingt sie Merkur, das Haus zu verlassen. Die kriegerische Göttin wandte dieser ihren grimmigen Blick zu und seufzte mit einer so großen Regung tief auf, dass sie gleichsam die Brust und die Aegis erschütterte, die auf ihrer tapferen Brust lag. Es kommt ihr in den Sinn, dass diese damals das Geheimnis mit unheiliger Hand aufgedeckt hat, als sie den Nachkommen des Vulcanus, der ohne Mutter geschaffen wurde, gegen ihren Treuevertrag sah, und dass sie beim Gott und bei

ihrer Schwester beliebt sein werde und noch dazu reich, nachdem sie das Gold genommen hätte, das sie habgierig gefordert hatte.

Unverzüglich sucht sie das Haus der Eifersucht auf, das vor schwarzer Fäulnis nur so strotzt: deren Heim liegt in den tiefsten Tälern verborgen, entbehrt der Sonne, ist unzugänglich für jegliches Lüftchen, trostlos und voll lähmender Kälte, es brennt dort nie ein Feuer, und zahllose Nebelschwaden ziehen umher. Sobald die im Kampf zu fürchtende Heldenjungfrau dort ankommt, stellt sie sich vor das Haus (denn einzutreten hat sie kein Recht) und schlägt mit dem Ende der Lanze an den Türpfosten; die erschütterte Tür springt auf: drinnen sieht sie Invidia Vipernfleisch essen, Nahrung für ihre Laster, und wendet die Augen von deren Anblick ab; jene aber erhebt sich träge vom Boden, lässt die halbverzehrten Körper der Schlangen zurück und nähert sich mit tragem Schritt; und wie sie die Göttin, die mit Schönheit und ihren Waffen geschmückt war, gesehen hatte, stöhnte sie und verzog ihr Gesicht zu tiefen Seufzern. Blässe sitzt ihr im Antlitz, ihr ganzer Körper ist ausgezehrt, nirgends ist ihr Blick gerade, die Zähne sind dunkel von Fäulnis, die Brust ist grün von Galle, die Zunge läuft über vom Gift. Das Lachen fehlt, außer sie sieht jemanden von Schmerzen bewegt, sie genießt keinen Schlaf, weil sie von aufregenden Sorgen wach gehalten wird, sondern sie sieht die unerfreulichen Erfolge der Menschen und vergeht bei dem Anblick. Gleichzeitig zerreißt sie die anderen und wird selbst zerrissen, sie ist ihre eigene Strafe. Doch obwohl Tritonia jene hasste, sprach sie sie mit solchen Worten kurz an: „Infiziere eine der Töchter des Cecrops mit deiner Seuche; das ist der Auftrag, es ist Aglauros.“ Sie floh ohne noch weiter zu sprechen und sie stieß sich mit aufgestützter Lanze von der Erde ab.

Jene sah die fliehende Göttin mit schrägem Blick, gab kleine Seufzer von sich, und es schmerzte sie, dass Minerva erfolgreich sein würde. Sie nimmt ihren Stab, den Ranken aus Dornen ganz umgeben, und verhüllt von schwarzen Wolken vernichtet sie die blühenden Felder, wohin sie gerade kommt, versengt die Gräser, reißt die Mohnköpfe ab und verseucht mit ihrem Atem die Völker, Städte und Häuser. Schließlich erblickt sie die Burg der Minerva, die blüht vor Talenten, Kunstwerken und festlichem Frieden, und sie kann kaum ihre Tränen zurückhalten, weil sie nichts Beweinenswertes sieht. Aber nachdem sie das Zimmer der Cecrops-Tochter betreten hat, befolgt sie den Befehl und berührt deren Brust mit ihrer rostig dunkel gefärbten Hand und sie erfüllt das Herz mit hakenförmigen Dornen, sie haucht ihr das schädliche Gift ein, verbreitet pechschwarzes

Gift in den Knochen und verspritzt es mitten in der Lunge. Und damit die Gründe für das Übel nicht durch einen weiten Raum irren, stellt sie ihr die Schwester, deren glückliche Ehe und den Gott in einem schönen Bild vor Augen und sie macht alles zu etwas Großem; von diesen Dingen zum Zorn gereizt, wird die Tochter des Cecrops gebissen vom versteckten Schmerz, sie stöhnt unruhig bei Tag und Nacht und die Ärmste fließt in langsamer Fäulnis dahin, wie von schwankender Sonne aufgelöstes Eis, und sie wird vom reichlichen Glück Herses nicht sanfter verbrannt, als wenn in dorniges Gras Feuer gelegt wird, das Gras schlägt keine Flammen, sondern es wird versengt durch milde Hitze. Oft wollte sie sterben, um nichts Derartiges zu sehen, oft wollte sie es dem unerbittlichen Vater erzählen wie ein Verbrechen; schließlich saß sie auf der Schwelle dem ankommenden Gott gegenüber und wollte ihn aussperren; sie sagte ihm, der schmeichelnde Worte und sehr sanfte Bitten vorbrachte: „Hör auf, ich werde mich nicht von hier fort bewegen, außer wenn ich dich vertrieben habe.“ Der schnelle Cyllener erwiderte: „Lass uns an dieser Übereinkunft festhalten!“ Er öffnete die Tür mit Hilfe des himmlischen Stabs, jene aber, die versucht, sich zu erheben, kann die Körperteile, die man beim Sitzen anwinkelt, wegen der trägen Schwere nicht bewegen. Sie bemüht sich zwar, sich mit aufrechtem Rumpf emporzurichten, aber die Kniegelenke sind steif, die Kälte kriecht durch die Nägel, und die Adern erbleichen durch den Verlust des Blutes; und wie das unheilbare Leid, der Krebs, sich weit zu verbreiten und die gesunden Teile den geschädigten beizufügen pflegt, so kam der tödliche Winter nach und nach in ihre Brust und verschloss die Kehle und die Atemwege, sie versuchte nicht zu sprechen, und wenn sie es versucht hätte, hätte ihre Stimme keinen Weg gefunden; der Stein hatte schon den Hals erreicht, und das Antlitz hatte sich verhärtet, und sie saß dort als bleiches Mahnmal; der Stein war aber nicht weiß, ihre Gesinnung hatte ihn gefärbt.

## IV.6 Merkur und Europa (Ov. met. 2, 833 – 845)

### IV.6.1 Text

Has ubi verborum poenas mentisque profanae  
cepit Atlantiades, dictas a Pallade terras  
linquit et ingreditur iactatis aethera pennis.                    835  
sevocat hunc genitor nec causam fassus amoris  
'fide minister' ait 'iussorum, nate, meorum,  
pelle moram solitoque celer delabere cursu,  
quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra  
suspicit (indigenae Sidonida nomine dicunt),                    840  
hanc pete quodque procul montano gramine pasci  
armentum regale vides, ad litora verte.'  
dixit, et expulsi iamdudum monte iuveni  
litora iussa petunt, ubi magni filia regis  
ludere virginibus Tyriis comitata solebat.                    845

### IV.6.2 Übersetzung

Sobald der Enkel des Atlas jene für ihre Worte und die unheilige Absicht bestraft hat, verlässt er die nach Pallas benannten Ländereien und taucht mit seinen schwingenden Flügeln in den Himmel ein. Der Vater ruft ihn zu sich und, ohne ihm den Grund dafür – nämlich die Liebe - zu verraten, spricht er: „Mein Sohn, treuer Diener meiner Befehle, zögere nicht länger und gleite in deinem gewohnt schnellen Lauf hinab in das Land, das das Sternbild deiner Mutter auf der linken Seite erblickt (die Eingeborenen nennen es Sidonis). Dieses suche auf und die königliche Herde, die du in der Nähe auf einer Bergweide grasen siehst, lenke zur Küste.“ So sprach er, und die vom Berg getriebenen Jungtiere suchen sofort den befohlenen Strand auf, wo die Tochter des großen Königs begleitet von Tyrischen Mädchen zu spielen pflegte.

# Literaturverzeichnis

## *Primärliteratur*

### **Ovid:**

HAUPT, M., erklärt von MÜLLER, H. J., Die Metamorphosen des Publius Ovidius Naso. Erster Band. Buch I – IV, Berlin <sup>7</sup>1885

MAGNUS, H. P., Ovidi Nasonis Metamorphoseon libri XV, Berlin 1914

LAFAYE, G., Ovide. Les Metamorphoses. Tome I, Paris 1961

HAUPT, M. – EHWALD – VON ALBRECHT, P. Ovidius Naso Metamorphosen  
1. Band, Zürich/Dublin <sup>10</sup>1966

BÖMER, F., P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Bd. 1, Heidelberg 1969

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

BARCHIESI, A. – KOCH, L., Ovidio. Metamorfosi I (libri I – II), Milano 2005

### **Horaz:**

NISBET, R.G.M. and HUBBARD M., A Commentary on Horace: Odes. Book II, Oxford 1978

MAYER, R., Horace. Odes. Book I, Cambridge 2012

### **Vergil:**

PEASE, A.S., Publi Vergili Maronis Aeneidos. Liber Quartus, Darmstadt 1967

STÉGEN, G., Virgile. Le livre I de l'Énéide. Texte latin avec un plan détaillé et un commentaire critique et explicatif, Namur 1975



## ***Sekundärliteratur***

- ALBRECHT, M. von, Ovids Humor und die Einheit der Metamorphosen, AU VI 2 (1963), 47 - 72
- ANDERSON, W. S., Multiple Change in the Metamorphoses, TAPhA 94 (1963), 1 - 27
- ANDRAE, J., Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis, Trier 2003
- BARCHIESI, A., Narrative Technique and Narratology in the Metamorphoses, in: HARDIE 2002, 180 - 199
- BARCHIESI, A., Music for Monsters: Ovid's Metamorphoses, Bucolic Evolution, and Bucolic Criticism, in: Marco Fantuzzi, Theodore Papanghelis (Hg.), Brills Companion to Greek and Latin Pastoral, Leiden/Boston 2006
- BERNBECK, E. J., Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen, München 1967 (Zetemata 43)
- BOYD, B. W. (Hg.), Brill's Companion to Ovid, Leiden/Boston/Köln 2002
- CASTELLANI, V., Two divine scandals. Ovid Met. 2.680ff. and 4.171ff. and his sources, in: TAPhA CX (1980), 37-50
- CHINNICI, V., Volti d'invidia : Aglauro e il paradigma dell'invidioso: a margine di Ov. Met. 2, 737 ss., in: Pan 20 (2002), 105-116
- COLE, Th., Ovidius Mythistoricus. Legendary Time in the Metamorphoses, Frankfurt am Main, 2008 (Studien zur Klassischen Philologie 160)
- CRABBE, A., Structure and Content in Ovid's Metamorphoses, ANRW II 31.4 (1981), 2274 - 2327
- CURRAN, L. C., Transformation and Anti-Augustianism in Ovid's Metamorphoses, Arethusa 5 (1972), 71 - 91
- DOBLHOFER, E., Ovid – "ein Urvater der Résistance"? Beobachtungen zur Phaethon-erzählung in den Metamorphosen 1,747 – 2,400, in: Festschrift 400 Jahre Akademisches Gymnasium in Graz, 1573 – 1973, Graz 1973, 143 - 154

- FELDHERR, A., *Playing Gods: Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton 2010
- 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, in: *CJ LXXII* (1977), 244-249
- FRIEDRICH, W. H., Exkurse zur Aeneis, *Philol.* 94, 1941, 142 - 174
- GALINSKY, G.K., *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975
- GÄRTNER, T., Untersuchungen zum Io-Mythos in der lateinischen Dichtung, in: *Prometheus* 34 (3) (2008), 257-274
- GLINSKI, M. L., *Simile and Identity in Ovid's Metamorphoses*, Cambridge 2012
- HARDIE, P. (Hg.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002
- HARDIE, P., The word personified : fame and envy in Virgil, Ovid, Spenser, in: *MD* 61 (2008), 100-115
- HEINZE, R., *Virgils Epische Technik*, Leipzig 1915, (4. Aufl: Darmstadt 1957)
- HENRICHS, A., Die Kekropidensage im PHerc. 243. Von Kallimachos zu Ovid, in: *BCPE XIII*, 33-43.
- HERTER, H., Daphne und Io in Ovids Metamorphosen, in: *Hommages A Robert Schilling*, édités par Hubert Zehnacker et Gustave Hentz, Abbeville/Paris, 1983, 315-335
- HOLZBERG, N., *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997
- HOLZBERG, N., Ter quinque volumina as carmen perpetuum: The Division into Books in Ovid's Metamorphoses, *MD* 40 (1998), 77 - 98
- JOHNSON, P. J., *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*, Wisconsin, 2008
- JOUTEUR, I., *Jeux de genre dans les metamorphoses d'Ovide*, Louvain/Paris/Sterling 2001
- KNOX, P. E., *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge 1986

- KÜHN, W., Götterszenen bei Vergil, Heidelberg 1971
- LANDOLFI, L., Europa: da Mosco a Ovidio, in: BStudLat 24 (2) (1994), 500-526
- LATEINER, D., Mythic and Non-Mythic Artists in Ovid's Metamorphoses, Ramus 13 (1984), 1 - 30
- LÉTOUBLON, F., Le mythe d'Europe dans la littérature romaine au début de l'empire, in: Klassizismus und Modernität. Beiträge der internationalen Konferenz in Szeged (11-13 September 2003), Szeged, Acta Universitatis Szegediensis. Acta antiqua et archaeologica XXX, 2007, 34-50
- LIEBERG, G., Apotheose und Unsterblichkeit in Ovids Metamorphosen, in: Silvae, Festschrift für E. Zinn, Tübingen 1970, 125 - 135
- LUDWIG, W., Struktur und Einheit der Metamorphosen, Berlin 1965
- LUNDSTRÖM, S., Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers, Uppsala 1980
- MILLER, J., Apollo, Augustus and the Poets, Cambridge 2009
- MURGATROYD, P., Ovid's Syrinx, in: Classical Quarterly, Bd. 51 (2) (2001), 620 - 623
- OTIS, B., Ovid as an Epic Poet, Cambridge, 1970<sup>2</sup>
- PÖSCHL, V., Die Dichtkunst Vergils, <sup>2</sup>Darmstadt 1964
- PRESCOTT, H. W., The Development of Virgil's art, Chicago 1927
- PRIMMER, A., Ovids Metamorphosen in neuer Sicht, WHB 25 (1983), 15 - 39
- RATKOWITSCH, Ch., [Erstfassung einer im Entstehen begriffenen Monographie] Der Kunst ihre Freiheit. Zu Intention und Struktur der Metamorphosen
- REEVES, B. T., The rape of Europa in ancient literature, 2004
- REEVES, B. T., A sleight of hand: the opening of Ovid's Met. II, 833 ff., in: Latomus 66 (1) (2007), 110-113
- RIEKS, R., Zum Aufbau von Ovids Metamorphosen, WJb N. F. 6b (1980), 85 - 103
- ROCCA, S., Una strana navigazione: il viaggio di Europa, in: Itineraria 8-9 (2009 - 2010), 389-405

- ROSATI, G., Narrative Techniques and Narrative Structures in the Metamorphoses, in: BOYD 2002 (s.d.), 271 – 304
- SCHMIDT, E. A., Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch - historische Klasse 1991, 2, Heidelberg 1991
- SCHMITZER, U., Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart 1990, (BzA 4)
- SCHUBERT, W. (Hg.), Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag, Frankfurt am Main, 1999 (Studien zur Klassischen Philologie 100)
- SEGAL, Ch., Ovid: Metamorphosis, Hero, Poet, Helios 12 (1985), 49 – 63
- SEGAL, Ch., Ovid's Arcadia and the Characterization of Jupiter in the Metamorphoses, in: Schubert 1999 (s.d.), 401 - 412
- SIMON, E., Die Götter der Römer, München 1990, 158 – 167
- SOLODOW, J.B., The World of Ovid's Metamorphoses, Chapel Hill/London 1988
- SPAHLINGER, L., Ars latet arte sua. Die Poetologie der Metamorphosen Ovids, Stuttgart/Leipzig 1996
- SPENCER, R.A., Contrast as Narrative Technique in Ovid's Metamorphoses, Lewiston 1997
- STROTHMANN, M., Augustus - Vater der res publica. Zur Funktion der drei Begriffe *restitutio - saeculum - pater patriae* im augusteischen Principat, Stuttgart 2000
- STIRRUP, B. E., Techniques of rape. Variety of wit in Ovid's Metamorphoses, in: G&R XXIV (1977), 170-184
- STIRRUP, B. E., Ovid, poet of imagined reality, in: Latomus XL (1981), 88-104
- SYNDIKUS, H. P., Die Lyrik des Horaz: eine Interpretation der Oden, 1. Erstes und zweites Buch, Darmstadt 2001
- TISSOL, G., The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses, Princeton 1997

- TORNAU, Ch., „Mens antiqua manet“ oder Wie es ist, eine Bärin zu sein, in: Mensch und Tier in der Antike: Grenzziehung und Grenzüberschreitung; Symposion vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock, Alexandridis, A., (Hg.), Wiesbaden 2008, 243-261
- WHEELER, S., Narrative dynamics in Ovids Metamorphoses, Tübingen 2000 (Classica Monacensia 20)
- WILLIAMS, G. D., The Metamorphoses: Politics and Narrative, in: Knox, P. E. (Hg.), A Companion to Ovid, Oxford 2009
- WIMMEL, W., Aglauros in Ovids Metamorphosen, in: Hermes XC (1962), 326-333
- WISE, V. M., Flight Myths in Ovid's Metamorphoses: An interpretation of Phaethon and Daedalus, Ramus 6 (1977), 44 - 59
- WOODWORTH, D.C., The Function of the Gods in Vergil's *Aeneid*, in: CJ XXVI (1930), 112-126

### ***Nachschlagewerke***

- DNP. Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Cancik H. & Schneider H. (Hg.), Stuttgart/Weimar 1996 - 2002
- Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, Roscher, W.H. (Hg.), Leipzig 1884 – 1937

# Danksagung

Schlussendlich sollen noch einige Worte des tiefempfundenen Dankes an die Menschen beigefügt werden, die zum Gelingen dieser Arbeit und zum Abschluss meines Studiums beigetragen haben:

An erster Stelle möchte ich Frau Univ.-Prof. Mag. Dr. Christine Ratkowitzsch danken, die sich dazu bereit erklärt hat, diese Arbeit zu betreuen. Ihre hilfreichen Anleitungen und Kommentare und besonders ihre Geduld und ihre Bemühungen in der letzten Phase vor dem Abschluss meines Studiums sollen hier ausdrücklich erwähnt werden.

Vor allem ist es mir ein Anliegen, meinen Eltern zu danken, die mir meine gesamte Ausbildung und dieses Studium erst ermöglicht haben. Auch für die immer wieder herzliche Aufnahme zu Hause und die Teilnahme an meinem Leben, obwohl es sich oft in größerer Entfernung abspielt, gebührt allen Lieben – diesseits wie jenseits der Koralpe - großer Dank.

Ein herzliches Dankeschön gilt auch meinen Freunden, die gemeinsam mit mir durch die Höhen und Tiefen des Studiums gegangen sind, und die stets ein offenes Ohr für meine Probleme, aber auch Fortschritte im Zuge der Diplomarbeit und darüber hinaus hatten.

Zu guter letzt möchte ich meinem Freund Lorenz von Herzen danken, der nicht nur das Korrekturlesen der vorliegenden Arbeit übernommen hat, sondern vor allem immer an mich geglaubt und mir den Rücken gestärkt hat. Auch wenn ich selbst einmal entmutigt war, hat er mich in meinen Vorhaben mit seinem Optimismus und seiner Zuversicht unterstützt.

*Maximas gratias vobis ago.*