

Anke Walter

Erzählen und Gesang im flavischen Epos

Göttinger Forum für Altertumswissenschaft



Beihefte
Neue Folge

Herausgegeben von Bruno Bleckmann,
Thorsten Burkard, Gerrit Kloss und Jan Radicke

Band 5

Anke Walter

Erzählen und Gesang im flavischen Epos

DE GRUYTER

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

ISBN 978-3-11-033620-7
e-ISBN 978-3-11-033658-0
ISSN 1866-7651

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2014 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Meiner Mutter

Vorwort

Die vorliegende Arbeit stellt eine überarbeitete Version meiner im Mai 2011 an der Philosophischen Fakultät Heidelberg eingereichten Doktorarbeit mit demselben Titel dar.

Danken möchte ich ganz besonders den beiden Betreuern meiner Dissertation: den Professoren Gerrit Kloss (Heidelberg) und Denis Feeney (Princeton), die diese Arbeit bis zum Ende mit ungeheurem Engagement, Geduld und unzähligen Anregungen ermöglicht und gefördert haben. Dafür und für alles, was ich von ihnen lernen durfte, bin ich ihnen sehr dankbar.

Besonders danke ich darüber hinaus meinen Freunden und Kollegen, die mich mit Anregungen, Gesprächen und Ermutigung unterstützt haben: Dr. Kathrin Winter, Rebecca Roth, Martin Stöckinger, Dr. Carolin Warmer (alle Heidelberg), Prof. Dr. Takashi Fuji (Kyoto), Dr. John Weisweiler (Basel), Elaine Raju und Dr. Hanna Wisseler (beide Heidelberg); Katrin Wagner (Berlin) sowie Prof. Dr. Christiane Reitz, Dr. Anja Behrendt, Dr. Andreas Fuchs und Evelyn Syré in Rostock. Weiterhin danke ich den Professoren und Graduate Students des Department of Classics der University of Princeton für ihre große Gastfreundschaft und das äußerst lehrreiche und schöne Semester, das ich dort verbringen durfte. Ebenso danke ich den Teilnehmern und Diskutanten an den Konferenzen des Flavian Epic Network in Edinburgh im Juli 2010 und in London im Juni 2011 für Kritik und Anregungen. Für die Erstellung der Indices und die Durchsicht des Manuskripts danke ich Dr. Anika Strobach (Berlin).

Gefördert wurde die Arbeit mit den Mitteln der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg; für die Förderung eines siebenmonatigen Aufenthaltes an der University of Princeton danke ich darüber hinaus dem DAAD.

Ein besonderes Anliegen ist es mir, an dieser Stelle meiner Familie zu danken, die mich immer liebevoll begleitet und unterstützt hat und der ich mehr verdanke, als ich hier ausdrücken kann.

Rostock, im Juni 2013

Anke Walter

Inhalt

- 1 Einleitung — 1**
 - Methodische Vorüberlegungen — 2

- 2 Valerius Flaccus' *Argonautica* — 10**
 - 2.1 Einleitung — 10
 - 2.2 Der Erzähler der *Argonautica* — 15
 - 2.2.1 Das Proömium — 18
 - Die Argo und der epische Erzähler — 18
 - Die Argo und der römische Kaiser — 21
 - Das flavische Rom — 25
 - 2.2.2 Die Lemnos-Episode: *heu vatem monstros quibus intulit ordo!* — 29
 - Der Bürgerkrieg, Hypsipyle und das flavische Rom — 30
 - Die Rückkehr der Argonauten — 37
 - 2.2.3 Erinnern und Vergessen: Die Cyzicus-Episode — 42
 - 2.2.4 *incipi nunc cantus alios*: Der Krieg in Kolchis — 51
 - Der Weg in den Krieg — 53
 - Die Musenanrufung — 55
 - Medea und die Argo — 60
 - 2.3 Der Sänger Orpheus — 68
 - Das Lied von Phrixus und Helle — 69
 - Das Lied von Io — 74
 - Ein Denkmal für Orpheus — 78
 - 2.4 Propheten in den *Argonautica* — 80
 - 2.4.1 Das „Gründungsopfer“ der Argonautenfahrt und seine Interpretation — 82
 - 2.4.2 Die Unterwelt — 88
 - 2.4.3 Typhon, Phineus und die Grenzen des *fatum* — 93
 - Typhon und die Harpyien — 94
 - Die Worte des Phineus — 97
 - Die Überwindung des Sprachlosigkeit? — 101
 - 2.4.4 Mopsus' prophetischer Ausblick — 105
 - 2.5 Zusammenfassung zum Erzählen in den *Argonautica* — 108

- 3 Statius' *Thebais* — 112**
 - 3.1 Einleitung — 112
 - 3.2 Der Erzähler der *Thebais* — 117
 - 3.2.1 Das Proömium — 120

- 3.2.2 Ruhm in einer ruhmlosen Welt: Die Elogien — 130
 - Die Thespiaden — 130
 - Hopleus und Dymas — 134
- 3.2.3 *hactenus arma*: Capaneus im Kampf gegen die Sterne — 137
- 3.2.4 *soli memorent haec proelia reges* – der Bruderkampf und das epische Andenken — 143
- 3.2.5 Das Ende und der Epilog: Abschied des Erzählers von seinem Werk — 147
- 3.3 Propheten in der *Thebais* — 158
 - 3.3.1 Maeon — 159
 - 3.3.2 Amphiaraus — 165
 - Amphiaraus' Vergangenheit — 167
 - similes non ante metus notavi*: Amphiaraus' Gegenwart — 169
 - Amphiaraus und der epische Erzähler — 178
 - 3.3.3 Thiodamas — 181
 - 3.3.4 Teiresias — 190
 - 3.3.5 Manto — 202
- 3.4 Erzählerfiguren in der *Thebais*: Hysipyle — 208
 - Hysipyles Lemnos — 209
 - Hysipyle in der *Thebais* — 220
 - Hysipyle und der epische Erzähler — 222
- 3.5 Zusammenfassung zum Erzählen in der *Thebais* — 234

- 4 **Silius Italicus' *Punica*** — 240
 - 4.1 Einleitung — 240
 - 4.2 Der Erzähler der *Punica* — 248
 - 4.2.1 Proömium — 250
 - 4.2.2 Der Erzähler in Aktion: Das Ende Sagunts — 255
 - 4.2.3 *tempore, Roma, nullo maior eris*: Die Schlacht von Cannae — 263
 - 4.2.4 Das Ende — 268
 - 4.3 Erzähler- und Sängerfiguren in den *Punica* — 276
 - 4.3.1 Anna — 277
 - 4.3.2 Der Sänger Teuthras: Erzählen und Gesang in Capua — 286
 - 4.4 Propheten in den *Punica* — 298
 - 4.4.1 Bostar und das Orakel des Zeus Ammon — 298
 - 4.4.2 Proteus, ein *ambiguus vates* — 307
 - 4.4.3 Die Unterweltsepisode: Wiederauferstehung einer alten Prophezeiung — 321
 - 4.5 Zusammenfassung zum Erzählen in den *Punica* — 327

5	Schlussbetrachtung — 332
	Epische Erzähler — 332
	Seher und Propheten — 336
	Epische Sänger- und Erzählerfiguren — 343
	Zusammenfassung und Ausblick — 346
6	Literaturverzeichnis — 351
	Stellenindex — 370
	Sachindex — 389

1 Einleitung

Das Epos ist die Literaturform der flavischen Zeit. Mit Valerius Flaccus' *Argonautica*, Statius' *Thebais* und Silius Italicus' *Punica* entstehen innerhalb von nicht einmal dreißig Jahren gleich drei große Epen.¹ Ihre Dichter arbeiten fast zeitgleich und in so enger Interaktion an ihren Werken, dass die genaue Chronologie ihres Schaffens und die Richtung der gegenseitigen Beeinflussungen kaum mehr festzustellen ist.² Hierin liegt eine gewisse Paradoxie: Wie keine andere literarische Gattung gibt das Epos vor, zeitlos zu sein und zeitlose Wahrheiten zum Ausdruck zu bringen, die weit über die eigene Gegenwart hinaus Gültigkeit beanspruchen können. In der flavischen Zeit tritt dagegen deutlicher als jemals zuvor die Zeitgebundenheit epischer Äußerungen hervor. In dem Moment, in dem eine epische Vision formuliert ist, wird sie bereits von einer neuen ersetzt, ja noch während die eine vermeintlich überzeitliche epische Vision niedergeschrieben wird, entsteht bereits eine andere – nur um ihrerseits noch einmal von einer anderen überlagert zu werden. Das Epos, die zeitlose Erzählform par excellence, wird stärker als jemals zuvor zum Gegenstand und Schauplatz sich wandelnder Zeiten und damit auch sich wandelnder Auffassungen von Form und Funktion epischen Erzählens.

Dass es in der flavischen Zeit überhaupt zu einer solchen Renaissance des Epos kommt, könnte durchaus überraschen. Zum einen hätte die *Aeneis*, die bald nach ihrem Erscheinen zu dem großen Klassiker der lateinischen Literatur geworden ist, mögliche Nachfolger einschüchtern und vom epischen Dichten abhalten können; zum anderen hätte auch das *Bellum Civile* Lucans, das epische Erzählkonventionen so nachdrücklich ad absurdum führt, bewirken können, dass spätere Dichter gänzlich den Glauben an diese Erzählform verlieren. Und doch zeigt sich das epische Dichten mit dem Beginn der flavischen Dynastie so lebendig wie selten zuvor. Unter diesen besonderen Bedingungen im Hinblick sowohl auf die Gegenwart als auch auf die literarische Vergangenheit des flavischen Epos muss neben dem Inhalt auch die erzählerische Form der drei Epen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Wie reagieren sie auf die doppelte Herausforderung, vor die die Epen Vergils und Lucans sie stellen? Inwiefern erzählt jeder der drei anders

1 Da Statius' zweites Epos, die *Achilleis*, am Anfang des zweiten Buches abbricht und daher keine ausreichende Textgrundlage für eine fundierte Beurteilung dieses Werkes im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit vorhanden ist, kann die *Achilleis* hier leider nicht in die Betrachtung einbezogen werden.

2 Zu den vorhandenen Anhaltspunkten zur Datierung der drei Werke s. u. a. STEELE (1930); WISTRAND (1956); RIPOLL (1998) 3–8; RIPOLL (1999). Zum Verhältnis der *Punica* zur *Thebais* vgl. u. a. VENINI (1969). Allgemein zur Rolle der Literatur in der flavischen Zeit s. u. a. AHL (1984); COLEMAN (1986).

als seine Zeitgenossen, worin besteht seine individuelle erzählerische Handschrift? Welche Auffassung von Form und Funktion des epischen Erzählens steht hinter einem jeden der drei Werke?

Um Antworten auf diese Fragen geben zu können, ist es nötig, das flavische Epos in seiner Gesamtheit in den Blick zu nehmen und Valerius Flaccus, Statius und Silius Italicus als Repräsentanten eines größeren epischen Diskurses der flavischen Zeit zu verstehen – eine Perspektive, die in der Forschung insgesamt noch zu selten eingenommen wird.³ Gerade die unterschiedlichen Auffassungen vom epischen Erzählen, über die die drei Epiker, wie sich zeigen wird, teilweise ganz explizit in einen Dialog miteinander treten, legen eine solche eposübergreifende Betrachtungsweise jedoch besonders nahe. Ich werde daher untersuchen, welches Bild der Erzähler⁴ in einem jeden der drei Epen von sich konstruiert, welche Haltung er seinem Erzählgegenstand gegenüber an den Tag legt und inwiefern die Erzählerfiguren, die innerhalb des Epos auftreten – Propheten, Sänger, menschliche Geschichtenerzähler –, die Haltung des epischen Erzählers widerspiegeln. So wird deutlich werden, was die erzählerische Stimme kennzeichnet, die aus einem jeden der drei flavischen Epen spricht und die den besonderen Charakter jedes dieser Werke ausmacht – immer im Kontext des flavischen Epos insgesamt und des neuen, sich ständig wandelnden flavischen Diskurses um Form und Funktion des vermeintlich so zeitlosen Epos.

Methodische Vorüberlegungen

Die vorliegende Arbeit ist nicht primär erzähltheoretisch ausgerichtet; es kommt mir nicht darauf an, ein bereits hochentwickeltes theoretisches und begriffliches Instrumentarium weiter zu verfeinern, sondern umgekehrt mit Hilfe der Begriffe und Konzepte, wie sie in der Nachfolge von GENETTE geprägt worden sind, die Charakteristika des Erzählens in den drei ausgewählten Epen zu beschreiben und zu analysieren. Eine zentrale Rolle werden dabei die Konzepte des epischen Er-

³ Bedeutende Ausnahmen bilden die Untersuchungen zur Darstellung der Götter (FEENEY [1991]) und Jupiters im flavischen Epos (SCHUBERT [1984]), zu Selbstmord und Bürgerkrieg (MCGUIRE [1990]; MCGUIRE [1997]) sowie zur Rolle der epischen Heldenfigur (RIPOLL [1998]); vgl. auch NAUTA [2006] zum Gebrauch der *recusatio* bei den flavischen Dichtern sowie SCHÖNBERGER [1965] zum „Weltbild“ der drei Epiker. Auf die relevante Literatur zu den einzelnen Epen wird jeweils in der Einleitung zu den folgenden Kapiteln eingegangen.

⁴ Dass dieser nicht mit dem historischen Autor eines Textes gleichzusetzen ist, ist dabei als selbstverständlich vorausgesetzt. Wenn gelegentlich dennoch der Name des Autors verwendet wird, dann nur, um die etwas umständlichere Formulierung „der Erzähler des Epos“ zu vermeiden.

zählers,⁵ dessen „Stimme“ aus dem Text spricht,⁶ der von diesem dargestellten Welt⁷ sowie der Erzählerfiguren spielen, die innerhalb des Textes eine Geschichte erzählen und damit die Funktion des übergeordneten Erzählers widerspiegeln. Wie diese Konzepte die vorliegende Betrachtung bestimmen und strukturieren, soll im Folgenden erläutert werden.

Den Konventionen des antiken Epos gemäß ist auch im flavischen Epos die Stimme des epischen Erzählers nicht zu überhören, sondern sie wird immer wieder direkt greifbar, besonders etwa im Proömium und den Musenanrufungen. Dabei gehen die flavischen Epen jedoch insofern noch weit über die meisten ihrer literarischen Vorgänger hinaus, als der Erzähler in allen drei Werken durch zahlreiche Kommentare zum Geschehen, kleinere wertende Andeutungen, Interjektionen und Apostrophen an die Figuren immer wieder seine Stimme hören lässt.⁸ Wie Bernd EFFE hervorhebt, nimmt der Erzähler in allen drei flavischen Epen emotional sehr starken Anteil am Schicksal der epischen Figuren; er lässt keinen Zweifel daran aufkommen, was er von den Geschehnissen, die er selbst darstellt, hält und ob er sie gutheißt oder tadelt.⁹ Für den Leser ist damit unmöglich, die ständige Gegenwart des epischen Erzählers zu vergessen. Der Leser sieht die Handlung des Epos immer schon mit den Augen des Erzählers, gebrochen durch dessen spezielle Perspektive. Der Erzähler wiederum entwirft für sich ganz

5 Zur Definition des Begriffs ‚Erzähler‘ vgl. z. B. JANNIDIS (2006) 161, der den Erzähler in fiktionalen Texten als „informationsorganisierende Gestalt, als mentales Modell“ auffasst, „das weitgehend anthropomorph ist, aber in der Möglichkeit der Aufspaltung von Fokalisierung und Stimme eine gegenüber dem Ich-Erzähler in der Lebenswelt auffällige Besonderheit aufweist“.

6 Auch wenn Erzähltheoretiker wie z. B. FLUDERNIK (1993), bes. 448–9, darauf hinweisen, dass es sich bei der vermeintlichen Figur des Erzählers und der „Stimme“ eines Textes lediglich um eine Illusion und ein Konstrukt von Seiten des Lesers handelt, so möchte ich diese Illusion doch ernst nehmen und für die vorliegende Untersuchung an beiden Begriffen (und besonders an der anthropomorphen Metapher, die ihnen zugrundeliegt) festhalten; sie erscheinen mir als geeignete kritische Instrumente, um zentrale Charakteristika der Texte, um die es hier gehen wird, zu beschreiben. Zur Forschungsdiskussion über das Konzept der „Stimme“ vor dem Hintergrund der Theorie von GENETTE s. JONGENEEL (2006).

7 Grundlage dieser Überlegungen ist die Systematisierung von SCHEFFEL (1997) 49–50, der in Anlehnung an GENETTE zwischen „drei Komponenten der Erzählung“ differenziert: dem Erzählten („die Gesamtheit der erzählten Ereignisse“), der Erzählung („der gesamte geschriebene oder gesprochene ‚Diskurs‘, in dessen Rahmen die Folge der erzählten Ereignisse auf eine bestimmte Weise angeordnet und dargestellt ist“) und dem Erzählen („der Akt, der den Diskurs hervorbringt“).

8 Zur Apostrophe im antiken Epos vgl. ENDT (1905); ZYROFF (1971); BLOCK (1982); D’ALESSANDRO BEHR (2005); GEORGACOPOULOU (2005); ASSO (2009).

9 Vgl. EFFE (2004) 97 („Die emotionale Subjektivität ist *das* narrative Charakteristikum flavischer Epik.“).

explizit eine *persona*, die einerseits außerhalb der dargestellten Handlung und der erzählten Welt¹⁰ steht, die aber andererseits nicht ganz hinter dieser verschwindet, sondern neben oder über ihr als eine eigene Instanz greifbar wird.

In der formalen Gestaltung des antiken Epos kommt hierbei der Nennung des Themas in den ersten Versen und der sehr groben Skizzierung der epischen Handlung zu Beginn des Proömiums eine große Bedeutung zu. Hier wird die Illusion einer außerhalb der Erzählung existierenden Geschichte erschaffen und eine Richtschnur für die Erzählung vorgegeben, mit der der Erzähler im Verlauf des Epos dann wiederum selbst in einen Dialog tritt. Aufgrund der starken Präsenz des Erzählers tritt dieser Dialog in den flavischen Epen neben der eigentlichen Geschichte, die erzählt werden soll, in den Fokus der Aufmerksamkeit. Dabei wird sich zeigen, dass zwischen dem Erzählen des Silius Italicus auf der einen und dem des Valerius Flaccus und Statius auf der anderen Seite ein deutlicher Unterschied besteht: Der Erzähler der *Punica* ist als eine starke kontrollierende Instanz in seiner Darstellung präsent. Immer wieder erinnert er daran, dass er von der höheren Warte des geschichtlichen Rückblicks aus erzählt und dass diese Position es ihm ermöglicht, die widerstreitenden Strömungen der Erzählung (Rom und Karthago, der Weg zum Ruhm und der Weg in die Niederlage des Bürgerkriegs) in Einklang zu bringen.

In den *Argonautica* und der *Thebais* dagegen lässt sich ein Phänomen beobachten, das ansonsten vor allem aus dem modernen Roman bekannt ist: Die Ebenen des Erzählers auf der einen und der dargestellten Welt auf der anderen Seite vermischen sich, und der Erzähler wird mindestens ebenso sehr von der dargestellten Welt gelenkt und beeinflusst wie sie von ihm.¹¹ Die Illusion eines Erzählers, der weit über der Handlung steht und von dieser überlegenen Position aus von lange vergangenen Ereignissen berichtet, wird aufgegeben. So kommt es zum einen, wie die vorliegende Arbeit deutlich machen wird, in den *Argonautica* zu einer direkten Interaktion zwischen dem epischen Erzähler und den Figuren der dargestellten Welt. Wiederholt lassen die Argonauten einen Teil der Ereignisse, die der Erzähler zuvor explizit verewigt und dem er das ewige Andenken der Nachwelt zugesprochen hat, symbolisch wieder in Vergessenheit geraten und lenken so die Handlung, anders als es der epische Erzähler zuvor erklärt hatte, in eine neue

10 Zum Konzept der „erzählten Welt“ bzw. der „text world“ vgl. z. B. GAVINS (2003).

11 Vgl. die zahlreichen bei WOOD (2009), bes. 5–31, aufgeführten Beispiele. Vgl. auch BODE (2011) 198 Anm. 28; COBLEY (2001) 104–6 zu anderen vergleichbaren Beispielen einer solchen Ebenenüberschreitung und zum Wettstreit verschiedener Stimmen im Text. Eine genauere theoretische Auseinandersetzung hiermit sowie ein genauerer Vergleich dieses erzählerischen Phänomens im antiken Epos und im modernen Roman wären ein aufschlussreicher Forschungsgegenstand.

Richtung. Die epischen Figuren scheinen direkt Einfluss auf die Handlung des Werkes nehmen und dem Erzähler ihre Gestaltung streckenweise aus der Hand zu nehmen. Noch deutlicher zeigt sich die direkte Rückwirkung der erzählten Welt auf den Erzähler zum anderen in der *Thebais*. Hier wird der Erzähler gegen seinen immer wieder aufblitzenden Widerstand von dem Wahnsinn, der die Figuren seines Epos ergriffen hat, angesteckt.¹² Diese auf den Erzähler selbst übergreifende Macht des *furor* und die Bedeutung von Statius' „poetics of madness“ heben besonders Debra HERSHKOWITZ und Helen LOVATT in ihren Arbeiten hervor.¹³ Dabei findet, wie LOVATT beobachtet, ein komplexes Wechselspiel der gegenseitigen Beeinflussung zwischen den vom *furor* ergriffenen Figuren des Epos und dem Erzähler der *Thebais* statt.¹⁴

Hier zeigt sich Statius sehr deutlich als ein Erbe Lucans: Wie besonders John HENDERSON und Jamie MASTERS aufzeigen, befindet sich der Erzähler des *Bellum Civile* in einem ständigen Kampf mit und gegen seinen eigenen Text. Immer wieder lässt er deutlich werden, dass er die Schreckenstaten, die er zu schildern hat, ablehnt, doch dass der Wahnsinn, den die Figuren seines Epos an den Tag legen und der sie zu ihren ungeheuren Taten treibt, auch von ihm selbst bereits Besitz ergriffen hat. Der epische Erzähler spricht mit der „gespaltenen Stimme“ dessen, der von dem, was er erzählt, gleichermaßen fasziniert und zutiefst abgestoßen ist.¹⁵ Dieses Bewusstsein um die Stimme des Erzählers und sein potentiell äußerst spannungsreiches Verhältnis zu seinem eigenen Text, das der Dichter des *Bellum Civile* zum Kennzeichen seines eigenen Erzählens gemacht hat, prägt zum einen das Erzählen des Statius zutiefst. Den unterschiedlichen Formen der Interaktion zwischen dem Erzähler und der dargestellten Welt nachzugehen und sie in den größeren Kontext des flavischen Epos insgesamt einzuordnen, wird das Ziel der vorliegenden Arbeit darstellen. Wie prägt die unterschiedliche Rolle des Erzählers

12 Zum Begriff der „Ansteckung“ und zu verwandten Fällen einer solchen „Ansteckung“ der Erzählerrede am Figurentext und der Verwischung der Grenzen in der modernen Prosa vgl. z. B. SCHMID (1995); s. auch SCHMID (2008) 181–229.

13 S. HERSHKOWITZ (1994); HERSHKOWITZ (1995); HERSHKOWITZ (1998a) 247–301; LOVATT (1999); LOVATT (2001); LOVATT (2005); s. auch HENDERSON (1998).

14 S. bes. LOVATT (2001) 115: „Statius does not straightforwardly identify his poetic persona as mad, but instead presents multiple versions of poet figures, competing for power within the text, whose (in)sanity changes in the course of the poem.“

15 S. HENDERSON (1987); MASTERS (1992); vgl. u. a. auch O'HIGGINS (1988); zu Lucans Erzähltechnik s. auch die Analyse von MARTI (1975). Zusammen mit den grundlegenden Werken zur Erzähltechnik Vergils (erwähnt seien stellvertretend nur HEINZE (1928) und PÖSCHL (1964); s. auch FOWLER (1997b); O'HARA (1997) mit weiterer Literatur) stellen diese Arbeiten ein zentrales methodisches Vorbild für die vorliegende Untersuchung dar; vgl. auch die bahnbrechende Arbeit zum Erzählen in den homerischen Epen von DE JONG (2004).

ein jedes der drei Epen, und was hat es zu bedeuten, dass die spannungsreiche Interaktion des Erzählers mit seinem Gegenstand in dieser Zeit so sehr in den Vordergrund tritt?

Im Kontext dieser Fragestellung kommt darüber hinaus auch der zwischen dem Erzähler und der dargestellten Welt liegenden Erzählinstanz eine besondere Bedeutung zu: Die Rede ist von den Propheten, Sängern und menschlichen Geschichtenerzählern, kurz den Erzählerfiguren eines Epos.¹⁶ Diese nehmen eine Vermittlerposition zwischen dem Erzähler und der erzählten Welt ein: Einerseits sind sie ein fester Bestandteil der dargestellten Welt wie alle anderen Haupt- und Nebenfiguren eines Epos auch.¹⁷ Andererseits sind sie aber auch insofern über diese herausgehoben, als sie mit ihrem Prophezeien, Singen und Erzählen die Tätigkeit des epischen Erzählers widerspiegeln und damit in einer größeren Nähe zu diesem stehen als andere Figuren.¹⁸ Erzähltechnisch gesehen stellen diese intradiegetischen Erzählungen eine besondere Situation dar. Bei den Worten, die einer innerfiktionalen Erzählerfigur in den Mund gelegt werden, handelt es sich um eine „Erzählung zweiten Grades“: Obwohl es nach wie vor der epische Erzähler selbst ist, der dem Leser die Worte einer Erzählerfigur übermittelt, tritt er eine Zeitlang ganz hinter die Stimme eines anderen zurück.¹⁹ Die Einführung solcher Erzählerfiguren verschafft dem epischen Erzähler eine Atempause; er gibt zumindest ‚offiziell‘ die Verantwortung für das Gesagte ab und lässt den Eindruck entstehen, dass nicht er selbst es ist, der hier spricht. Anders als in der modernen Literatur gibt es in der innerfiktionalen Welt antiker Epen drei Gruppen von Figuren, deren Äußerungen einen unterschiedlichen Stellenwert haben und die formal unterschieden werden müssen: die Propheten, die als „Mundstück“ der Götter deren Willen verkünden, die göttlich inspirierten Sänger und schließlich die

16 Zu den hier relevanten Begriffen von „intradiegetischem“ gegenüber „extradiegetischem“ Erzählen und dem Konzept des „unreliable narrator“ vgl. z. B. MARTINEZ/SHEFFEL (2003) 67–107; RIMMON-KENAN (2002) 87–106. Die erzähltheoretische Literatur zu diesen Phänomenen ist für die moderne Literatur kaum überschaubar, und auch für die antike Literatur sind diese Erscheinungen anhand vieler Beispiele überzeugend untersucht worden; beispielhaft sei hier nur die Monographie von WINKLER (1985) zu den verschiedenen Erzählern in Apuleius’ *Metamorphosen* genannt.

17 Zum Begriff der literarischen Figur generell vgl. z. B. JANNIDIS (2004).

18 Zu diesem Vorgehen s. SCHEFFEL (1997), der die „Formen selbstreflexiven Erzählens“ in zwei Gruppen einteilt: Erstens die „Betrachtung“ des Erzählers, d. h. seine direkten Reflexionen, und zweitens alle Fälle der „Spiegelung“, in denen die Erzählung einer Figur das Werk oder Teile davon sowie sein poetologisches Programm widerspiegelt.

19 Zum zeitlichen Verhältnis von Erzähler- und Figurenrede vgl. SCHMID (2008) 154 („Während sich die Erzählerrede erst im Erzählakt herstellt, werden die Reden der Figuren fingiert als vor dem Erzählakt existierend und in dessen Verlauf lediglich wiedergegeben.“).

„gewöhnlichen“ (d. h. nicht mit besonderen prophetischen oder sängerischen Gaben ausgestattete) Menschen, die eine Geschichte erzählen.²⁰

Zunächst zu den Propheten: Diese stehen in einer besonderen Nähe zum epischen Erzähler; wie dieser werden auch sie als *vates* bezeichnet (der Begriff deckt die Bereiche „Prophet“ und „Dichter“, ebenso wie auch „Sänger“ gleichermaßen ab),²¹ die ähnlich dem Erzähler etwas „singen“ oder „künden“ (was beides mit dem Verb *canere* bezeichnet wird). Sie sind eng mit einer Gottheit, meist Apoll, verbunden, dessen Worte oder Weisungen sie den Menschen übermitteln – ganz so wie der epische Erzähler, der ebenfalls von Apoll in seiner Funktion als Gott der Dichtung die Inspiration für sein Werk empfängt. Aufgrund dieser besonderen Nähe zu den Göttern nehmen die Propheten gegenüber der epischen Welt eine herausgehobene Position ein; sie verfügen über ein Wissen, das weit über das der übrigen epischen Figuren hinausreicht. Ihre Worte können eine besondere Autorität für sich in Anspruch nehmen, denn das, was die Propheten verkünden und „besingen“, ist das *fatum* – das bereits „Gesprochene“ des göttlichen Willens.²² Dieses *fatum* deckt sich in den meisten Fällen weitgehend mit dem Erzählgegenstand des Epos oder weist darüber hinaus, und oft nehmen die Propheten in verkürzter und verschlüsselter Form die epische Erzählung und damit die Worte des epischen Erzählers vorweg. Obwohl die Propheten offensichtlich ein Produkt der Erzählung und des epischen Erzählers sind, scheinen sie als Künder des göttlichen Willens zugleich doch auch ihrerseits die epische Erzählung zu legitimieren, indem sie sie im ewigen *fatum* und dem Willen der Götter verankern. So ergibt sich eine enge Verbindung, aber auch ein spannungsreiches Wechselspiel zwischen dem Erzähler und den Propheten, ein Wettstreit um privilegiertes Wissen, die Nähe zu den Göttern, Urheberchaft und die Macht über den eigenen Text.

In der Hierarchie der innerfiktionalen Erzählerfiguren nehmen nach den Propheten die Sänger den nächsten Rang ein. Äußerlich weisen diese, ähnlich den Propheten, eine große Ähnlichkeit mit dem Erzähler auf: Auch die Sänger sind oft von einem Gott oder den Musen inspiriert, sie tragen alle äußeren Merkmale eines *vates* und sie „singen“ (*canere*). Der Inhalt ihrer Gesänge ist es, der sie am deutlichsten von den Propheten unterscheidet: Sie treten nicht als ein „Mundstück“

20 Zusammenfassend auch als „Erzählerfiguren“ (im Gegensatz zum übergeordneten epischen Erzähler) bezeichnet.

21 S. OLD s.v. „*vates*“; zum Konzept des *vates* in der augusteischen Dichtung s. u. a. NEWMAN (1967).

22 Wobei auch die Möglichkeit offenbleibt, dass auch die Propheten nur über ein beschränktes Wissen verfügen oder sie sich als ‚unreliable prophet‘ erweisen und sich irren; zu diesem Phänomen s. O’HARA (1990).

der Götter auf und haben keinen privilegierten Zugang zum *fatum*. Sie sind damit auch nicht an die Worte gebunden, die von göttlichen Autoritäten bereits „gesprochen“ und unumstößlich festgelegt sind. Sänger können vielmehr prinzipiell jeden beliebigen Gegenstand besingen, und sie können ihre Gesänge selbst gestalten und werden für ihr Wissen und ihre Fähigkeiten auf diesem Gebiet bewundert. Meist handelt es sich dabei um mythische Ereignisse oder um die Vermittlung kosmo- und theogonischen Wissens, so dass ihre Gesänge häufig als ein Epos im Kleinen erscheinen.

Am stärksten gelockert ist die Bindung zwischen Erzählerfigur und epischem Erzähler schließlich im Falle „gewöhnlicher“ Menschen, die eine Geschichte erzählen und allein durch diesen Akt des *narrare* in Analogie zum epischen Erzähler stehen. Anders als die Propheten und Sänger sind die menschlichen Erzähler nicht von einem Gott inspiriert und damit auch in der Wahl ihres Erzählgegenstandes gänzlich ungebunden. Sie können grundsätzlich alles darstellen: sei es, dass sie es selbst erlebt haben, sei es, dass es sich um einen Mythos handelt, sei es, dass es dem Epos selbst thematisch nahe- oder fernliegt. Ihre Erzählungen stellen eine weitaus flexiblere Erzählform dar als etwa Prophezeiungen, denn als Erzähler kann grundsätzlich jede epische Figur jederzeit hervortreten und mit einer Erzählung auf die Bedürfnisse des jeweiligen Augenblicks reagieren. Urheber ihrer Äußerungen ist kein anderer als sie selbst, und so ist der Rezipient geneigt, mit der eigenen Agenda von Erzählerfiguren und dem Auftreten „unzuverlässiger Erzähler“ zu rechnen. Und doch können auch – manchmal sogar gerade – diese menschlichen Erzähler in ihren Erzählungen selbst oder in ihrem Verhältnis zum epischen Erzähler zentrale Charakteristika seiner Erzählhaltung zum Ausdruck bringen oder verdeutlichen. Dieser Typologie der verschiedenen Erzählerfiguren, ihrer Hierarchisierung und der Erwartung der Rezipienten, in intradiegetischen Erzählungen mehr als an anderen Stellen des Epos eine Spiegelung des epischen Erzählers zu finden, sind sich die flavischen Epiker durchaus bewusst. Virtuos nutzen sie die mit den verschiedenen Erzählerfiguren verbundenen Möglichkeiten, ihr eigenes Erzählen, aber auch ihr Spiel mit den verschiedenen Ebenen von Erzähler und erzählter Welt abzubilden, zu hinterfragen und in jedem Fall zu bereichern.

Die Kategorien vom Erzähler und den verschiedenen Gruppen von Erzählerfiguren geben auch die Gliederung der vorliegenden Arbeit vor: Nach einer kurzen Einleitung werden in drei Kapiteln, die jeweils dem Erzählen in einem der flavischen Epen gewidmet sind, zuerst die Aussagen und die Charakterisierung des Erzählers betrachtet, gefolgt von Sektionen zu den epischen Propheten-, Sänger-

und Erzählerfiguren.²³ Im Rahmen einer Schlussbetrachtung werden die für die einzelnen Epen erzielten Ergebnisse schließlich in den breiteren Kontext des flavischen Epos insgesamt eingeordnet.²⁴ Dabei werden sich neben einigen Gemeinsamkeiten besonders die großen Unterschiede zwischen den drei flavischen Epen zeigen. Aus jedem dieser Werke sprechen eine ganz eigene, unverwechselbare Stimme und eine eigene Auffassung von dem, was episches Erzählen bedeutet. Hier zeigt sich ein weiteres Paradoxon des flavischen Epos: Obwohl die drei Dichter nahezu Zeitgenossen sind, scheint es, als wäre weitaus mehr Zeit zwischen ihnen vergangen, als das tatsächlich der Fall ist. Wenn man die *Argonautica*, die *Thebais* und die *Punica* als Zeugnisse für ihre eigene Zeit liest, dann liegt hierin eine deutliche Mahnung, die flavische Zeit nicht als monolithische Einheit zu verstehen. Die Zeit der flavischen Herrscher scheint vielmehr eine Zeit großer Umbrüche und schneller gesellschaftlicher Veränderungen gewesen zu sein, die unter den Zeitgenossen durchaus kontrovers beurteilt wurden. Zumindest wäre das eine mögliche Erklärung dafür, dass hier drei Epiker in kurzer Zeit drei epische Visionen entwickeln, die der uralten, vermeintlich zeitlosen Gattung des Epos immer wieder ein neues Gesicht geben.

23 Wobei es für die *Argonautica* und die *Punica* neben den Propheten- nur Sängerfiguren sind, die in die Betrachtung einbezogen werden. In den *Argonautica* gibt es keine menschliche Erzählerfigur, die ausführlicher zu Wort kommen würde.

24 Bei der Auswahl der genauer zu analysierenden Aussagen des Erzählers wie auch der Erzählerfiguren musste notwendigerweise selektiv vorgegangen werden. Einige, gerade auch kürzere Passagen, konnten hier nicht betrachtet werden, doch wurden zumindest die längsten und am bedeutsamsten scheinenden Passagen ausgewählt. Auf die beiden größeren Ausnahmen (die Erzählung des Adrastus in der *Thebais* und die des Marus in den *Punica*, die in dieser Untersuchung fehlen), wird im Kontext der jeweiligen Epen noch genauer eingegangen werden.

2 Valerius Flaccus' *Argonautica*

2.1 Einleitung

Am Anfang war die Argo. Gemäß der Chronologie, die zwar keineswegs sicher ist, die sich aber als Richtschnur für die zeitliche Abfolge der drei flavischen Epiker etabliert hat, gab Valerius mit dem Beginn seines Epos auch den Startschuss für die epische Literatur der flavischen Zeit. Valerius übernimmt damit als erster die Aufgabe, dem epischen Erzählen nach dem überragenden Klassiker Vergil und dem „Anti-Epiker“ Lucan, der so respektlos mit epischen Erzähltraditionen umgeht, neues Leben einzuhauchen und damit zugleich auch Maßstäbe für eine neue Epoche der Literaturgeschichte zu setzen. Umso mehr muss man sich fragen, welche Haltung Valerius dem epischen Erzählen gegenüber einnimmt. Welche *persona* des epischen Erzählers spricht aus diesem Werk, wie positioniert er sich gegenüber der Handlung des Epos und seinen Protagonisten, und wie interagiert er mit den Sänger- und Prophetenfiguren des Werkes? Inwiefern wird Valerius damit prägend für das epische Erzählen seiner Nachfolger, und welche dauerhaften Impulse gibt er dem flavischen Epos insgesamt?

Der Erzählgegenstand, den Valerius wählt, ist alles andere als unbekannt; man könnte die Geschichte der Argo sogar als das Paradigma einer bereits bekannten und verbreiteten Erzählung ansehen. Noch ehe ein literarisches Werk über die Argo entstanden ist, wird sie bei ihrer ersten schriftlichen Erwähnung, in der *Odyssee* Homers, von Kirke als das Schiff bezeichnet, das bereits „alle in ihren Erzählungen beschäftigt“, als Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα (*Od.* 12,70). Und doch ist diese altbekannte Geschichte zugleich auch sehr umstritten. In der *Odyssee* wird die Argo zur unnachahmlichen Heldin: Kirke erklärt, dass es diesem Schiff bisher als einzigem gelungen sei, die Plankten zu durchqueren. Odysseus entschließt sich daher, nicht denselben Weg zu nehmen wie einst die Argo, sondern stattdessen zu versuchen, der Skylla und Charybdis zu entkommen (vgl. *Od.* 12,101–26). Er wird einen anderen Weg zum epischen Ruhm einschlagen als die Argo und ihre Besatzung;¹ mit diesem Schiff, das bereits zu großer Bekanntheit gekommen ist, kann und will sich der große homerische Held nicht messen.

Die Geschichte der Argo bietet aber auch Anlass zu einer ganz anderen Interpretation: Für die Amme der Medea in Euripides' gleichnamiger Tragödie hätte es die Argo, die ihre Herrin ins Unglück gestürzt hat, nie geben dürfen; mit der Verwünschung der Argo, die gemäß der Amme nie Kolchis erreichen und die Symplegaden hätte durchqueren dürfen, beginnt denn auch die gesamte Tragödie

¹ Vgl. WEST (2005) 39–40.

um Medea (εἴθ' ὄφελ' Ἄργους μὴ διαπτάσθαι σκάφος / Κόλχων ἐς αἴαν κυανέας Συμπληγάδας, Eur. *Med.* 1–2).² Von Anfang an ist die Argo damit nicht nur ein von allen besungenes Schiff, sondern auch ein Schiff der vielen verschiedenen Geschichten, das man preisen oder verfluchen muss.³ Welche Geschichte wird nun Valerius über dieses Schiff erzählen – zumal im Umfeld des flavischen Rom, das nach allen Erfahrungen der Vergangenheit seine eigenen Ansichten über rühmens- und verurteilenswerte epische Helden haben muss?

Die Forschung zu den *Argonautica* hat sich auf verschiedene Weise mit dem Kontrast zwischen der Bekanntheit der Argonautensage, deren sich Valerius selbst nur zu bewusst ist,⁴ und seinem Anspruch auf Neuheit beschäftigt. Dieser Kontrast tritt von Anfang an dadurch hervor, dass Valerius sein Epos über die altbekannte Argo geradezu herausfordernd mit dem Wort *prima* beginnt. Besonders Debra HERSHKOWITZ stellt in ihrer Monographie zu den *Argonautica* Valerius' selbstbewussten und selbstreflexiven Umgang mit seiner späten literaturgeschichtlichen Stellung ins Zentrum ihrer Überlegungen. Detailliert und überzeugend arbeitet sie heraus, was das Neue und Eigene von Valerius' Behandlung dieses altbekannten Mythos ausmacht.⁵ Als ein zentraler Bestandteil der Neuheit und Eigenständigkeit von Valerius' Darstellung ist auch der Einfluss des lucanischen *Bellum Civile* auf die *Argonautica* mehr und mehr in den Blickpunkt der Forschung getreten. So macht etwa Andrew ZISSOS in zahlreichen Artikeln auf den großen Einfluss aufmerksam, den Lucan auf Valerius' *Argonautica* ausübt.⁶ Als ein klarer Hinweis auf die große Bedeutung, die dem Werk Lucans für die *Argonautica* zukommt, kann laut ZISSOS auch die „Poetik des *nefas*“ interpretiert werden, die in der zweiten Eposhälfte mehr und mehr in den Vordergrund tritt und die Betonung der zivilisatorischen Errungenschaften dieses Schiffes ablöst, die die erste Werkshälfte bestimmt.⁷

Die Erzählweise des Valerius nimmt Christoph SAUER in den Blick. SAUER sieht in Valerius einen dezidiert „dramatischen“ Erzähler, dem es gelingt, „durch

2 Vgl. auch die *Medea* des Ennius (*utinam ne in nemore Pelio securibus / caesa accidisset abiegna ad terram trabes*, Enn. *Med.* 246–54 Vahl.).

3 Zur Fahrt der Argo als erstem Schiff und den mit ihr verbundenen Assoziationen s. FEENEY (2007) 118–31. Zum Platz des Argonautenmythos in der römischen Kultur s. ausführlich FABRE-SERRIS (2008).

4 S. STOVER (2010); vgl. BARCHIESI (2001) 317–20.

5 S. HERSHKOWITZ (1998b), bes. S. 35–241. Vgl. auch die grundlegenden Artikel von DAVIS (1989) und MALAMUD/MCGUIRE (1993) zu Valerius' später literaturgeschichtlicher Stellung und seinem poetischen Programm; vgl. auch FUHRER (1998) zu Valerius' Technik des „Erzählens von Bekanntem“.

6 S. u. a. ZISSOS (1999); ZISSOS (2004a); ZISSOS (2004b).

7 S. bes. ZISSOS (2004b).

eine zielgerichtete, spannungsreiche und in sich geschlossene Handlungsführung [...] sowohl in inhaltlicher als auch formaler Hinsicht eine künstlerisch wirkungsvolle Einheit und Qualität zu erreichen.⁸ Daneben betont SAUER die häufig szenische Präsentation der geschilderten Begebenheiten und die Reduzierung der rein erzählerischen Partien, so dass „über weite Strecken ausschließlich die Protagonisten das Geschehen bestreiten“;⁹ diese Beobachtung wird im Hinblick auf die Interaktion zwischen dem epischen Erzähler und den Protagonisten der *Argonautica* im Folgenden von Bedeutung sein. Den Prophezeiungen und Prodigien der *Argonautica* widmet sich Annedore GROSS in ihrer Monographie. GROSS geht es dabei jedoch weniger um die Frage, ob die Propheten in Valerius' Epos als Spiegelbilder des epischen Erzählers fungieren und was ihre Prophezeiungen für die Erzählweise des gesamten Epos aussagen, sondern sie bietet eine geschlossene Untersuchung aller Prophezeiungen und Prodigien, um diese „in Hinblick auf den metaphysischen Hintergrund der Argonautenfahrt, Jupiters Weltenplan, auszuwerten“.¹⁰ Sie kommt zu dem Ergebnis, dass Jupiters Weltenplan „den Ablauf des Geschehens auf der Erde bestimmt“, doch dass „der darin enthaltene Bewährungsaspekt die Geheimhaltung der Pläne des Weltenlenkers“ bedinge. Der Mensch sei so der Meinung, „er sei Herr seiner Entscheidungen“, doch letztlich stehe „ein übergreifender Sinn hinter seinem Handeln“ und werde dadurch verwirklicht.¹¹

Die mögliche zeitgeschichtliche Bedeutung der *Argonautica* nimmt Tim STOVER in seinem Buch „Epic and Empire in Vespasianic Rome“ in den Blick. Er sieht Valerius' erzählerisches Projekt als eine „Erneuerung des Epos“ als Antwort auf Lucans *Bellum Civile*. Valerius wolle dem epischen Dichten einen Neubeginn ermöglichen, so wie auch Kaiser Vespasian im Rom der Nachbürgerkriegszeit mit seiner Politik der Wiederherstellung einen Neuanfang markiere. In einem ähnlichen Licht sieht STOVER die Prophetenfiguren der *Argonautica*: Diese symbolisieren für ihn die „Rehabilitierung des Bildes des *vates*“; sie würden die Sprachlosigkeit, zu der Lucan die *vates*-Figuren verurteile, überwinden und ihre göttliche Begabung dazu einsetzen, die Mission der Argo voranzutreiben und damit der Verwirklichung von Jupiters Weltenplan den Weg zu ebnen.¹² Wie etwa Mopsus am Ende der Cyzicus-Episode – für STOVER ein Bild des „idealen Sängers“ der *Argonautica* –, so vollziehe auch Valerius mit einem Epos eine „Reinigung“ Roms vom Miasma des Bürgerkrieges und ermögliche seinen Zeitgenossen den

8 SAUER (2011) 200.

9 SAUER (2011) 202.

10 GROSS (2003) 5.

11 GROSS (2003) 248–9.

12 STOVER (2012), bes. 151–79.

Aufbruch in eine neue Epoche, die von der Wiederherstellung der Werte einer alten, besseren Ära geprägt sei. Die vorliegende Untersuchung wird demgegenüber zeigen, dass das Bild nicht immer so eindeutig ist. Zwar gewinnen bei Valerius die Prophetenfiguren wieder eine Stimme, doch wird genauso das Schweigen erkennbar, zu dem sie verurteilt sind, etwa wenn es um ein mögliches großes und weitreichendes *fatum* geht.

Mein Bestreben wird es im Folgenden sein, die Äußerungen des epischen Erzählers und die Darstellungen einzelner Erzählerfiguren systematisch zueinander in Beziehung zu setzen, um erkennen zu können, welche Auffassung vom epischen Erzählen das Werk des Valerius prägt und inwiefern er damit beispielgebend für die flavische Epik als ganze geworden ist. Hierzu werde ich zunächst von den Passagen der *Argonautica* ausgehen, in denen der epische Erzähler seine eigene Stimme hören lässt. Im Proömium wirft er eine im Hinblick auf die Rezeption und Funktion seines Epos bedeutende Frage auf: In welcher Beziehung stehen die mythischen Ereignisse, die er darstellt, zu seiner römischen Gegenwart? Liegt in der Wahl des mythologischen Erzählgegenstandes eine Abwendung vom zeitgenössischen Rom, eine „Flucht in den Mythos“, oder hat Valerius gerade mit der Erzählung von der Argo dem flavischen Rom etwas zu sagen?¹³ Es zeichnet sich ab, dass er seinem Epos durchaus eine zeitgeschichtliche Bedeutung zuschreibt, auch wenn das charakteristische Wechselspiel zwischen Hinwendung zu und Abwendung von seiner römischen Gegenwart, das das Proömium bestimmt, die genaue Natur und Reichweite eines solchen Bezuges bewusst offenlässt.

Wenn man nach dem Proömium auch die weiteren Kommentare und Interventionen des Erzählers in die Betrachtung einbezieht, zeigt sich, dass nicht nur das Verhältnis der *Argonautica* zum flavischen Rom, sondern auch das des Erzählers zu den von ihm selbst geschaffenen Figuren seines Epos äußerst spannungsreich ist. Was der Erzähler in seinen Musenanrufungen und Kommentaren zum Geschehen besonders hervorhebt und verewigt, ist für die Protagonisten seines Werkes anscheinend nicht von großer Bedeutung. So lassen sie sowohl die Taten der Hypsipyle auf Lemnos als auch die Schrecknisse des Krieges auf Cyzicus, die der Erzähler mit jeweils zwei sehr markanten Musenanrufungen und Kommentaren hervorhebt und verewigt, plakativ in Vergessenheit geraten. Zwischen den Argonauten und dem epischen Erzähler zeichnet sich ein Widerstreit um die Frage ab, welche Ereignisse dem Andenken der Nachwelt überliefert werden und welche Richtung die epische Handlung einschlagen soll.

13 Der Text der *Argonautica* wird nach der Ausgabe von EHLERS (1980) zitiert. In der Frage nach der geplanten Länge von Valerius' *Argonautica* folge ich der u. a. von Debra HERSHKOWITZ und Andrew ZISSOS vertretenen Auffassung, dass das Epos ursprünglich acht Bücher umfassen sollte; für eine ausführliche Diskussion dieser Frage s. bes. HERSHKOWITZ (1998b) 1–34.

Etwas Ähnliches zeichnet sich im Zusammenhang mit den Musenanrufungen ab, mit denen der epische Erzähler den Krieg in Kolchis, das Herzstück der zweiten Hälfte seines Werkes, einleitet und untermalt: Noch während der Erzähler programmatisch den kriegerischen Charakter der Ereignisse betont, ist sein Werk dabei, mehr und mehr zu einer Liebeserzählung zu werden und – zumindest eine Zeitlang – dem Zauber der Medea, die die Regie über die Erzählung zu übernehmen beginnt, zu verfallen. Das Verhältnis des Erzählers zur Handlung und den Protagonisten seines Werkes erweist sich somit als außerordentlich spannungsreich. Entgegen seinen eigenen programmatischen Erklärungen muss der Erzähler an bedeutenden Punkten der Handlung den Figuren des Epos das Vorrecht einräumen, den Geschehnissen eine Richtung vorzugeben. Was bedeutet es, wenn die epische Handlung einerseits und die Stimme, die diese Handlung beschreibt und unsterblich macht, andererseits eine Zeitlang so unterschiedliche Wege gehen – für die Botschaft dieses Erzählers an das zeitgenössische Rom wie auch für das epische Erzählen überhaupt?

Wenn schon zwischen dem epischen Erzähler und den Protagonisten der *Argonautica* nicht immer Einmütigkeit herrscht, dann stellt sich mit umso größerer Dringlichkeit die Frage, wie sich die Sänger- und Prophetenfiguren des Epos, die *per se* eine gewisse Zwischenstellung zwischen der erzählenden Stimme und den handelnden Figuren einnehmen, zwischen diesen beiden Polen positionieren. Hier spielt zunächst die Figur des Orpheus, des ersten, archetypischen Sängers auf dem ersten Schiff der Menschheit, eine wichtige Rolle. Anders als sein intertextuelles Vorbild, der Orpheus aus Apollonios' *Argonautica*, zeigt sich Valerius' Orpheus zu Beginn wenig daran interessiert, die Geschichte von Phrixus und Helle, die er besingt, in größere welthistorische Zusammenhänge einzuordnen oder sie explizit in Beziehung zur Argonautenfahrt zu setzen. Stattdessen betont er die dezidiert elegischen Momente dieses Mythos. Erst in seinem zweiten Gesang im vierten Buch wandelt sich Orpheus zu einem wahrhaft epischen Sänger, der auch im Stil eines aitiologischen Erzählers die übergreifende Bedeutung seines Liedes über die Irrfahrten der Io anklingen lässt. Die Erzählung des Valerius selbst ist zu dieser Zeit jedoch bereits dabei, eine neue Richtung einzuschlagen und Medea in den Vordergrund treten zu lassen. Orpheus wird zum Abbild eines epischen Erzählers, der mehr auf die Erzählung und ihren Verlauf reagiert, als sie aktiv vorherzubestimmen und zu lenken.

In einem Epos, in dem der Erzähler selbst nicht immer voraussehen scheint, in welche Richtung die Handlung seines Werkes als nächstes gehen wird, stellt sich auch die Frage, was die epischen Prophetenfiguren von künftigen Ereignissen wissen und vorhersagen. In diesem Zusammenhang fällt besonders die große Zahl an verschiedenen Geschichten auf, die von Propheten über die Argo erzählt werden. So sehen Mopsus und Idmon vor dem Auslaufen der Argo zwei unter-

schiedliche Formen der Zukunft voraus: eine von Schrecknissen geprägte Fahrt, die in die Tragödie um Medea mündet, sowie eine von einer glücklichen Heimkehr geprägte Reise. Im Kontrast zu einem solchen „Überschuss“ an prophetischer Energie steht eine Leere, die sich an der Stelle zeigt, an der in anderen Epen die große Vision einer Unterweltsepisode eingeflochten wird. Am Ende der Cyzicus-Episode erinnert sich Mopsus an seine Reise zum Eingang der Unterwelt; hier hat er jedoch keine großen Helden vergangener Generationen gesehen oder Prophezeiungen über die Zukunft der Argonauten gehört. Stattdessen hat er ein Ritual erlernt, mit dessen Hilfe er die unmittelbar vorangegangenen kriegerischen Ereignisse, in die die Argonauten verwickelt waren, in Vergessenheit geraten lassen kann. Im Zentrum der *Argonautica*, so zeigt sich hier, klafft eine Lücke. Die Unterwelt kann in diesem Epos nicht als Wissensspeicher vergangener Generationen und als Quelle des Wissens um die Zukunft fungieren; die Argonauten sind als „Helden der ersten Stunde“, die gerade erst dabei sind, ein neues episches Zeitalter anbrechen zu lassen, auf sich selbst zurückgeworfen.

Auch wenn diese Helden Großes erreichen, als erste die Schifffahrt begründen und damit neue Welten eröffnen und die menschliche Zivilisation voranbringen, so werden ihre Errungenschaften, wie Mopsus am Ende des Epos prophezeit, doch mehr und mehr von der beginnenden Tragödie um Medea überschattet. In dieses Bild fügt sich auch die Prophezeiung des Phineus ein, der großen Wert auf die Grenzen legt, die dem Erzählen und Prophezeien in den *Argonautica* gesetzt sind. Wie sein Dialog mit den Prophezeiungen der *Aeneis* deutlich werden lässt, eröffnet sich den Argonauten als Perspektive auf die Zukunft kein neues, für künftige Jahrhunderte wegweisendes *fatum*, wie es der vergilische Aeneas begründet hat. Im Epos des Valerius ist es vielmehr die Vielzahl der über die Argo erzählten Geschichten, ihrer verschiedenen *fata*, die in den Vordergrund drängen und die anscheinend auch den Erzähler selbst mitunter nicht klar erkennen lassen, welche Art des *fatum* im Zentrum seines Werkes stehen soll. Nach dem vergilischen *fatum* und dem von Lucan besungenen *nefas* des Bürgerkriegs ist es das Erzählen über immer neue *fata*, das Valerius mit seinem Epos über die Argo, das „weissagende Schiff“ (*fatidica ratis*, 1,2), unsterblich macht.

2.2 Der Erzähler der *Argonautica*

In seinen Bemerkungen zur Gestaltung des Erzählers bei Valerius Flaccus arbeitet Bernd EFFE heraus, dass dieser Erzähler großen emotionalen Anteil an der Handlung des Epos nimmt. Seine Anteilnahme bringt er in zahlreichen Kommentaren, Ausrufen und Apostrophen zum Ausdruck, so dass die Erzählung noch stärker emotional gefärbt erscheint als die der *Aeneis*. Daneben macht auch

Christoph SAUER auf die durch den häufigen Gebrauch des *praesens historicum*, durch Ausrufpartikel und Apostrophen bedingte unmittelbare, anschauliche Darstellungsweise des Valerius aufmerksam.¹⁴ Der Erzähler der *Argonautica* scheint den Figuren seines Werkes in besonderer Weise nahe zu sein, ihre Empfindungen zu teilen und auch in seinen Lesern eine ähnliche Anteilnahme wecken zu wollen.

Kennzeichnend für den Erzähler der *Argonautica* ist weiterhin die Tatsache, dass er sich als ein dezidiert „kriegerischer“ Erzähler begreift, der nicht nur – anders als Apollonios –¹⁵ der Darstellung von Kriegen viel Raum in seinem Werk gibt,¹⁶ sondern darüber hinaus auch die Musenanrufungen und die großen programmatischen Erklärungen fast ausschließlich in den Kontext dieser Kriegsschilderungen stellt. Der Unterschied zu Apollonios Rhodios ist markant: Der Erzähler der griechischen *Argonautica* rückt die Argonauten selbst ins Zentrum sowohl seiner ersten als auch seiner letzten programmatischen Äußerung. Wie Argos das Schiff nach den Unterweisungen Athenes gebaut habe, so heißt es im Anschluss an das Proömium des Epos, hätten bereits die früheren Sänger beschrieben;¹⁷ der Erzähler dieser *Argonautica* hingegen wolle nun mit Hilfe der Musen „vom Geschlecht und von den Namen der Helden berichten, von ihrer weiten Fahrt über das Meer und von den Taten, die sie auf ihrer Irrfahrt vollbrachten“ (Apoll. Rhod. 1,18–22).¹⁸ Auch am Ende seines Epos widmet sich der Erzähler den Argonauten, die er als „Helden aus dem Geschlecht der seligen Götter“ anruft, deren Mühen er nun bis zum Ende geschildert habe und die schließlich – mit diesen Worten endet das Epos – freudig an der Küste von Pagasai an Land gegangen seien (Apoll. Rhod. 4,1773–81).¹⁹

Valerius dagegen verlegt den Katalog der Argonauten im Vergleich zu seinem griechischen Vorgänger deutlich nach hinten; erst als die Besatzung der Argo auf den Ruderbänken Platz nimmt, werden die Helden dem Leser einzeln vorgestellt (1,350–483). Die Hilfe der Musen benötigt Valerius für diesen Katalog nicht; auch

14 S. EFFE (2004) 74–80; SAUER (2011) 203. Zur Verwendung der „erlebten Rede“ im Erzählstil des Valerius vgl. AUHAGEN (1998).

15 Zu Apollonios' weitgehendem Verzicht auf Kriegsdarstellungen nach dem Vorbild der *Ilias* vgl. u. a. GOLDHILL (1991) 284–333; HUNTER (1993).

16 Vgl. u. a. BUCKLEY (2010) 442.

17 Valerius nimmt dagegen auf den Bau der Argo, über den der Dichter der griechischen *Argonautica* in den zitierten Versen hinweggeht, deutlich ausführlicher Bezug (1,120–9) – fast als wäre er einer jener „früheren Sänger“ (οἱ πρόοθεν, Apoll. Rhod. 1,18), die Apollonios zufolge diese Szene geschildert haben; zu Valerius' Darstellung des Baus der Argo und ihrer metapoetischen Bedeutung s. STOVER (2010).

18 Text und Übersetzung von Apollonios' *Argonautica* zitiert nach GLEI/NATZEL-GLEI (2007).

19 Zu diesem Ende der *Argonautica* s. u. S. 13 Anm. 13.

durch andere explizite Interventionen des Erzählers wird er nicht besonders herausgehoben. Erst viel später, in der Lemnos-Episode des zweiten Buches, tritt der Erzähler mit seinen ersten beiden programmatischen Äußerungen hervor – die jedoch auffälligerweise nicht direkt im Zusammenhang mit den Taten der Argonauten stehen. Vielmehr reflektiert der Erzähler hier über seine Aufgabe, den großen Schrecken des von den Lemnierinnen begangenen Männermordes darzustellen (2,216–9) und schließlich der Heldentat der Hypsipyle den ewigen Nachruhm zukommen zu lassen, den sie verdiene (2,242–6). Die erste große Musenanrufung der *Argonautica* findet sich erst zu Beginn des dritten Buches, bald gefolgt von einer zweiten (3,15–9. 212–9). Im Vordergrund steht das grausige Kriegsgeschehen auf Cyzicus, in das die Argonauten – die erst am Ende der zweiten Musenanrufung zum ersten Mal direkt in einer programmatischen Erklärung des Erzählers erwähnt werden (3,219) – ohne ihr Wissen und gegen ihren Willen bei Dunkelheit verwickelt werden und in das der Erzähler mit Hilfe der Musen Licht bringen möchte. Wenn die Argonauten genau diese Ereignisse etwas später aktiv in Vergessenheit bringen, könnte kaum deutlicher werden, dass das Verhältnis dieses Erzählers zu den Argonauten mindestens spannungsreich zu nennen ist.

Im fünften und sechsten Buch tritt der Erzähler vollends als Berichterstatter eines Krieges in Erscheinung; der Krieg, den Jason in Kolchis führt, wird vor der Raserei Medeas als Hauptgegenstand der zweiten Eposhälfte eingeführt (*incipit nunc cantus alios, dea, visaque vobis / Thessalici da bella ducis*, 5,217–8). Nicht den Katalog der Argonauten, wie Apollonios, sondern den der Streitkräfte des Perses leitet Valerius im sechsten Buch mit einer langen Musenanrufung ein (6,33–41). Soweit im überlieferten Text der *Argonautica* für uns greifbar, stehen schließlich auch die letzten bedeutenderen Interventionen und Musenanrufungen des Erzählers im Zusammenhang mit dem Krieg in Kolchis (6,103–5. 515–6). Schon dieser erste Überblick über die Verteilung von Valerius' Musenanrufungen lässt erahnen, dass das Erzählen in diesem Epos nicht ohne seine eigenen charakteristischen Widersprüche und problematischen Tendenzen bleiben kann. Warum tritt gerade Valerius, der Dichter eines Epos über die erste Schifffahrt und Nachfolger des so „unkriegerischen“ Apollonios, in seinen Musenanrufungen als Erzähler eines Kriegsepos in Erscheinung? In welchem Verhältnis steht dieser Erzähler zu den Argonauten, für die der Krieg bestenfalls nur ein Hindernis und eine Verzögerung auf ihrem Weg zum Goldenen Vlies darstellt – und denen der epische Erzähler emotional doch so nah zu sein scheint?

2.2.1 Das Proömium

Im Zentrum des Werkes, mit dem die epische Literatur der flavischen Zeit beginnt, steht eine Erzählerfigur: die *fatidica ratis*, die „*fatum*-sprechende Argo“ (1,2). Ihre Geschichte wird in den ersten vier Versen skizziert; im Rest des Proömiums nimmt der Erzähler ausführlich auf die Taten des Kaisers Vespasian und seiner Söhne Bezug. Als wollte er im zeitgenössischen Rom einen Platz für sein Epos herausbilden, deutet er an, dass sein Erzählgegenstand zwar thematisch kaum weiter von Rom entfernt sein könnte, doch dass die Ruhmestat der Argo zugleich das Paradigma für die Taten des römischen Kaisers darstellt. So wird deutlich, dass die *Argonautica* der noch jungen flavischen Dynastie – wenn auch nur mittelbar und indirekt – durchaus etwas zu sagen haben.

Die Argo und der epische Erzähler

Das zentrale Verdienst der Argo besteht darin, dass sie als erste²⁰ das Meer für die Schifffahrt geöffnet hat.²¹ Die Argo, so heißt es weiter, habe es gewagt, „den Küsten des Scythischen Phasis zu folgen und mitten durch die Symplegaden zu brechen“, ehe sie sich als Sternbild auf dem „flammentragenden Olymp“ niedergelassen habe (1,4):

Prima deum magnis canimus freta pervia natis
fatidicamque ratem, Scythici quae Phasidis oras
ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus
rumpere, flammifero tandem consedit Olympo.

Der Kontrast zu den ersten vier Versen von Apollonios Rhodios' Argonautenepos ist markant. Die griechischen *Argonautica* sind nicht der Argo, sondern dem Ruhm der Argonauten, der „vor langer Zeit geborenen Helden“, gewidmet, unter deren Händen die „gutgefügte Argo“ nur das Fortbewegungsmittel ist, mit dessen Hilfe

20 Wobei sich Valerius der durch das erste Wort des Epos, *prima*, geweckten Erwartung widersetzt, dass die Argo selbst als die „erste“ gepriesen wird, wie es in der lateinischen Literatur üblich geworden ist (vgl. z. B. Catull. *carm.* 64,11; Ov. *am.* 1,15,21–2; 2,11,1–4). Zur Bedeutung der Argo als erstem Schiff in der lateinischen Literatur s. FEENEY (2007) 118–22 m. Anm. 52 mit weiterführender Literatur. Zur Charakterisierung der Argo als erstem Schiff in Valerius' Epos s. GETTY (1940) 261 Anm. 7; ADAMIETZ (1976) 21; GUINEE (1999) 118–20; MANUWALD (1999) 132–3 Anm. 5.

21 Dieses Verdienst der Argo wird von Valerius nicht nur hier, sondern im Verlauf des Epos immer wieder betont; s. dazu SPALTENSTEIN (2002) ad loc. Zur kosmischen Bedeutung, die Valerius seinem Epos zuweist, vgl. HERSHKOWITZ (1998b) 36–7.

sie durch die Meerenge des Pontos und zwischen den Kyanischen Felsen hindurchfahren (παλαιγενέων κλέα φωτῶν / μνήσομαι, οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας / Κυανέας [...] εὐζυγον ἤλασαν Ἄργῳ, Apoll. Rhod. 1,1–4), auf den Befehl des Pelias auf der Suche nach dem Goldenen Vlies. Valerius verwendet demgegenüber in den ersten vier Versen seines Epos eine deutlich geringere Zahl an Eigennamen;²² der „Scythische Phasis“ ist hier zusammen mit der Erwähnung der „zusammenschlagenden Felsen“ der einzige Hinweis, der die Reise der Argo geographisch lokalisiert und die Argo an die irdische Sphäre bindet. Auch eine Anspielung auf den eigentlichen Grund und den Zweck der Reise, das Goldene Vlies,²³ fehlt. Hierdurch ist die Fahrt von Valerius' Argo zeitlich nur schwer einzuordnen; außer, dass sie an einem Anfangspunkt steht (vgl. *prima*) und zur Zeit der „großen Söhne der Götter“ spielt, werden keine genaueren Angaben gemacht. Ganz aus eigenem Antrieb und weitgehend losgelöst von Zeit und Raum, so scheint es, vollendet Valerius' Argo ihre Reise, die sie schließlich auf den Olymp führen und damit vollends in die Sphäre der Götter entrücken wird.

Diese Argo übernimmt nicht nur die Rolle der Protagonistin des Epos,²⁴ sondern, wie Martha DAVIS überzeugend ausführt, auch die typischen Charakteristika einer epischen Erzählerfigur.²⁵ Während andere epische Protagonisten wie etwa der vergilische Aeneas vom *fatum* durch die Welt getrieben werden (vgl. *Aen.* 1,2), kennt Valerius' Argo ihr eigenes *fatum* und besitzt die Fähigkeit, es zu verkünden.²⁶ Selbst den Gott Apoll, der zu Beginn von Apollonios' *Argonautica* so nachdrücklich angerufen wird, scheint dieses Schiff überflüssig zu machen; als *fatidica ratis* ist die Argo ihre eigene Inspirationsquelle und ihr eigenes Orakel. Nachdem der Erzähler nur durch das Wort *canimus* im ersten Vers die Präsenz

22 S. KLEYWEGT (2005) ad 1–4.

23 Laut HUNTER (1988) 440 „th[e] single obsessive end“ in Apollonios' *Argonautica*, und auch in der römischen Tradition – neben dem Status der Argo als „erstes“ Schiff – ein wesentliches Charakteristikum des Argonautenmythos, vgl. z. B. Ov. *am.* 1,15,21–2; 2,11,1–4.

24 Vgl. LEFÈVRE (1971) 11–2; s. auch LODGE (1981) 79–87; DAVIS (1989) 46; GALLI (2007) ad 1–4. Die Argonauten werden bei Valerius gegenüber der Argo zu den ersten Nutznießern der großen Heldentat des Schiffes, der Öffnung des Meeres, herabgestuft; zu Valerius' ungewöhnlichem Umgang mit den menschlichen Protagonisten in seinem Proömium vgl. LÜTHJE (1971) 1–3. Vgl. auch LEFÈVRE (1971) 11–6; HERSHKOWITZ (1998b) 36 zu den engen strukturellen Parallelen zwischen dem Beginn von Apollonios' und Valerius' Proömien.

25 Die Metapher von der Dichtung als Schiffsreise ist ohnehin weit verbreitet. Auch das „Wagnis“, das Dichter mit ihren Werken auf sich nehmen, wie auch ihr Status als „Nachfolger“ anderer großer Werke spiegeln sich darin wider, dass die Argo es wagt, den Küsten des Phasis zu folgen (*ausa sequi*); s. DAVIS (1989) 46–8. DAVIS hebt darüber hinaus besonders den Charakter der Hybris hervor, der in dieser „wagemutigen“ Argo steckt.

26 Vgl. ZISSOS (2008) ad loc. zum ungewöhnlichen Gebrauch des Adjektivs *fatidicus*, das normalerweise für Propheten oder Gottheiten verwendet wird.

seiner eigenen Person angedeutet und auf sein eigenes Erzählen hingewiesen hat, überlässt er ganz der Argo die Bühne, die ihr eigenes *fatum* erzählt und selbständig den Weg zum Olymp findet. Von Anfang an ist damit ein Spannungsverhältnis zwischen Valerius und seinem Erzählgegenstand angelegt.

Unterstrichen wird das dadurch, dass sich der epische Erzähler zu Beginn des fünften Verses umso lauter zu Wort meldet.²⁷ Er ruft nun seinerseits den Gott Apoll an und bittet ihn um seine Inspiration (*Phoebe, mone*, 1,5). Hiermit wird die zeitlich und geographisch weitgehend losgelöste Reise der Argo unmissverständlich an die Stimme des Erzählers gebunden und, wie die folgenden Worte deutlich machen, fest in einem bestimmten Erzählkontext verankert. Der Gott Phoebus, den auch Apollonios an den Beginn der griechischen *Argonautica* stellt,²⁸ wird hier sogleich zu einer dezidiert römischen Stimme gemacht: Bei seiner Anrufung des Gottes beruft sich der Erzähler auf den Lorbeerkranz, den er auf dem Kopf trage, sowie auf den Dreifuß, der das Wissen der Sibylle von Cumae teile und der in seinem „keuschen Haus“ stehe (*si Cumaeae mihi conscia vatis / stat casta cortina domo, si laurea digna / fronte viret*, 1,5–7). Das Epos oder vielmehr die Stimme seines Erzählers erhält damit einen festen Standort (vgl. *stat*). Dieser Ort ist für Valerius' römische Leser von großer symbolischer Bedeutung: Im unteritalischen Cumae hat Vergil zufolge Aeneas, der Stammvater der Römer, zum ersten Mal italischen Boden betreten (vgl. *Aen.* 6,2), um die dortige Sibylle über die Zukunft zu befragen.

In seiner ersten Rede, die er auf diesem Boden hält, verspricht Aeneas, den Gottheiten Phoebus und Trivia einen Tempel zu errichten und ein Fest für Apoll zu stiften; die Sibylle selbst erwarte in seinem Reich ein großes Heiligtum, wo er ihre Orakel und das „geheime Schicksal“, das sie seinem Volk weissagen werde, aufbewahren und ihr ausgewählte Männer weihen werde (*hic ego namque tuas sortes arcanaque fata / dicta meae genti ponam, lectosque sacro, / alma, viros,*

27 Dabei scheint er so sehr als Person greifbar zu werden, dass in diesen Versen immer wieder ein Hinweis darauf gesehen wurde, dass der historische C. Valerius Flaccus das Amt eines *quindecimvir sacris faciundis* innegehabt habe. Einer solchen Lesart begegnen jedoch verschiedene Forscher zu Recht mit Skepsis, zumal es außerhalb von Valerius' Epos keinerlei weitere Indizien dafür gibt, dass Valerius dieses Amt ausgeübt hat: S. u. a. NEWMAN (1986) 221 Anm. 70; DAVIS (1989) 72 Anm. 14; SPALTENSTEIN (2002) ad loc.; FEENEY in OCD (2003) s.v. „Valerius Flaccus“.

28 Auch wenn der Erzähler etwas später ankündigt, von den Taten der Männer einer alten Zeit singen zu wollen (*veterum [...] canenti / facta virum*, 1,11–2), legen sich eindeutige Anspielungen auf den ersten Vers von Apollonios' *Argonautica* (vgl. ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν / μνήσομαι, Apoll. Rhod. 1,1–2) wie ein Rahmen um diesen Abschnitt von Valerius' Proömium (1,5–12). Innerhalb dieses Rahmens tritt der Erzähler der *Argonautica* jedoch als eine dezidiert römische Stimme hervor, wie sich zeigen wird.

Verg. *Aen.* 6,72–4).²⁹ Diese Ankündigung ist für den Erzähler der *Argonautica* inzwischen Wirklichkeit geworden. Damit, dass in seinem Haus der Dreifuß der Sibylle von Cumae steht, ist ihr Orakelkult offenbar tatsächlich, wie von Aeneas in Aussicht gestellt, in das von diesem begründete „Reich“ gekommen und zum Gegenstand eines Kultes gemacht worden; kein anderer als der Erzähler selbst scheint einer der „ausgewählten Männer“ zu sein, die Aeneas der Prophetin als ihre Kulddiener verheißen hatte. Mit der Übertragung dieses Dreifußes hat – in der Tradition der hesiodeischen Theogonie (vgl. Hes. *theog.* 1,29–34) – ein regelrechter Akt der Dichterweihe stattgefunden:³⁰ Zum einen wird angedeutet, dass das prophetische Wissen der Sibylle auf diesen Dreifuß übergegangen ist (vgl. *conscia*), der dieses nun im Haus des Dichters auf diesen überträgt. Diesem Haus wird dadurch, dass es als keusch (*casta*) bezeichnet wird, eine religiöse Aura zugeschrieben, so dass es als ein angemessenes neues Heim des Wissens der *casta Sibylla* Vergils (*Aen.* 5,735) erscheint.³¹ Valerius stellt sich ganz in die Tradition Apolls und der vergilischen Sibylle und erhebt den Anspruch, ihre Stimme im Gehorsam gegenüber den Versprechungen des Aeneas in eine neue Zeit zu tragen.³²

Die Argo und der römische Kaiser

Neben dieser literarischen Inspirationsquelle beruft sich der Erzähler im Folgenden noch auf eine zweite, deren Präsenz von da an den Gedankengang und den Inhalt seines Proömiums bestimmen wird:³³ den römischen Kaiser.³⁴ Diesen bittet

29 Zu diesen Parallelen s. auch USSANI (1955) 111–5.

30 Zu dieser s. KLOSS (2010) mit weiterer Literatur.

31 Vgl. SPALTENSTEIN (2002) ad loc., dem zufolge *domus* hier als „Tempel“ verstanden werden kann (vgl. auch u. a. Verg. *georg.* 3,13–4 zum Bild der Dichtung als Tempel).

32 An dieser Stelle lässt sich ein interessanter Fall eines indirekten Dialogs unter den flavischen Epikern beobachten: Auf dieselben Versprechungen des vergilischen Aeneas spielt auch die cumaeische Sibylle an, auf die Scipio in Silius Italicus' *Punica* in der Unterwelt trifft und die dort zu neuem Leben erwacht. Während sich der Erzähler der *Argonautica* anschickt, ihre Stimme weiterzutragen, erklärt die Sibylle bei Silius, dass spätere Generationen den Worten des Aeneas nicht treu geblieben seien und ihre Worte hätten in Vergessenheit geraten lassen (*Pun.* 13,497–502). Zur Sibylle der *Punica* s.u. S. 321–7.

33 Zu dieser Doppelung der Inspirationsquelle vgl. LEFÈVRE (1971) 48–9; ZISSOS (2008) ad 9–12.

34 Die Frage, welcher Kaiser hier angerufen wird und wie Valerius' Proömium datiert werden kann, ist Gegenstand einer langen Debatte. EHLERS (1971) 113–6 datiert das Proömium in die Zeit kurz nach Vespasians Tod (vgl. EHLERS [1985] 336–9); GETTY (1936), USSANI (1955) 9–82 und SMALLWOOD (1962) in die Zeit des Titus, während SYME (1929) und SCOTT (1934) annehmen, dass das Proömium unter Domitian geschrieben worden sei. Am überzeugendsten erscheint

er darum, ihn „den Völkern und der umwölkten Erde“ zu entreißen (*eripe me populis et habenti nubila terrae, / namque potes*, 1,10–1) und ihm seine Gunst zu erweisen (*fave*, 1,11).³⁵ Dieser Kaiser soll den Erzähler der *Argonautica* ebenso der Erde entreißen, wie der Gott Apoll am Ende des ersten Buches des *Bellum Civile* die rasende Matrone in ihrer Vision in den Himmel und durch die ganze Welt reißt (vgl. u. a. *quo feror, o Paeon? qua me super aethera raptam / constituis terra?*, *BC* 1,678–9). Bei dieser Entrückung des Erzählers bleibt es jedoch nicht: Am Ende des Proömiums schildert Valerius, wie Vespasian nach seinem Tod als Sternbild am Himmel stehen wird. Der Dichter schließt mit der Bitte, dass der Kaiser sein Vorhaben mit heiterer Miene³⁶ unterstützen solle, damit seine Stimme die Städte Latiums erfüllen könne (*nunc nostra serenus / orsa iuves, haec ut Latias vox impleat urbes*, 1,20–1). Die Sprache der dichterischen Besessenheit wird auch hier verwendet, allerdings mit einer auffälligen Umkehrung der Bewegungsrichtung: So, wie dem dichterischen Topos zufolge ein Gott die Brust des Sängers oder Propheten erfüllt (vgl. z. B. *animum si veris implet Apollo*, *Verg. Aen.* 3,434), ist es nun der epische Erzähler, der mit seiner Stimme seinerseits die Städte erfüllen will. Er trägt nicht nur die Stimme der vergilischen Sibylle in eine neue Zeit, sondern er wird auch zu einem Glied in der Kette der Kommunikation zwischen Vespasian und den Städten Latiums:³⁷ Vom Kaiser wird er der Welt entrissen, um von einer

jedoch die von WISTRAND (1956) 24–8, LEFÈVRE (1971) 16–25, CAMBIER (1971) 196–223, STRAND (1972) 23–34 und RIPOLL (1998) 504–9 vertretene Datierung in die Zeit Vespasians. Wie STOVER (2008) hervorhebt, legen vor allem zwei Tatsachen nahe, dass sich das Proömium an den noch lebenden Kaiser Vespasian richtet: Vespasians Vergöttlichung wird als ein zukünftiges Ereignis dargestellt, und das Lob des Erzählers gilt besonders Vespasian und erst in zweiter Linie seinen Söhnen; vgl. auch KLEYWEGT (2005) ad 15–17a; ZISSOS (2008) xvi.

35 Für die Verse 11–13 wird hier von der Ausgabe von (1980) abgewichen; die Umstellung dieser Verse gegenüber ihrer überlieferten Form, wie sie zuerst SAMUELSSON (1905) 82–3 vorgeschlagen hat (s. auch GETTY [1940] 267–9), scheint, zusammen mit BAEHRENS' *venerande* für *veneranda*, die plausibelste Lesart zu sein. Sowohl die Anrede *venerande* als auch die Worte *namque potes*, an Vespasian gerichtet, stellen eine angemessene und keineswegs untypische Anrede an einen Herrscher dar, der schon bald göttliche Ehren erlangen wird. Der Vergleich mit Apollonios liefert ein weiteres mögliches Argument für diese Form des Textes: Wenn die Verse 11–12 gelesen werden als *veterumque fave, venerande, canenti / facta virum*, hat in der Wendung *veterum* [...] *canenti / facta virum* jedes Wort eine Entsprechung in Apollonios' παλαιγενέων κλέα φωτῶν / μνήσομαι, während nach dem Text von EHLERS (*veterumque fave veneranda canenti / facta virum*) das Wort *veneranda* keine Parallele bei Apollonios hat. Auch vor diesem Hintergrund ist die Konjektur, die BAEHRENS nach der Umstellung der Verse vorgeschlagen hat, dem überlieferten *veneranda* vorzuziehen.

36 Vgl. ZISSOS (2008) ad loc. zu *serenus* als übliches Epitheton Jupiters.

37 Vgl. das platonische Bild der Kette aus magnetisierten Eisenringen (Ion 533d-e).

höheren dichterischen Warte aus ein Werk zu schaffen, mit dem er dem römischen Reich etwas zu sagen hat.

Worin könnte diese Botschaft des Dichters an seine Zeit bestehen? Im Vergleich mit dem Proömium des Apollonios scheint Valerius' Argo weitaus weniger an die konkrete Welt gebunden zu sein. Ihre Fahrt liegt lange zurück, und der Erzähler muss den Völkern und der Erde entrissen werden (vgl. 1,10), um davon erzählen zu können. Und doch ist diese Erzählung keineswegs so weit von der römischen Realität entfernt, wie es hiernach den Anschein hat. Der Kaiser zumindest steht fest in der Tradition der von Valerius besungenen Argo. Er wird dafür gepriesen, dass ihm ein „größerer Ruhm“ für die Öffnung des Meeres zukomme; schließlich habe das Caledonische Meer, das sich zuvor über die Iulier „empört“ habe,³⁸ seine Segel getragen (*tuque o, pelagi cui maior aperti / fama, Caledonius postquam tua carbasa vexit / oceanus Phrygius prius indignatus Iulos*, 1,7–9).³⁹ Vespasian ahmt auf diese Weise die große Pioniertat der Argo nach und macht sie im römischen Bereich heimisch: Aus dem unbestimmten großen Meer zwischen dem Westen und dem Scythischen Phasis wird der konkrete Bereich des *Caledonius oceanus*. Einzelne Details der Seefahrt wie die Segel der Schiffe (*carbasa*) werden auf diesem Meer sichtbar, und die Nutznießer der Tat sind nicht mehr die „großen Söhne der Götter“, sondern die Nachfolger der Iulier, die sich zuvor vergeblich an einer solchen Tat versucht hatten.

Hierfür erntet Vespasian „größeren Ruhm“ (*maior fama*). Diese Wendung ist ambivalent: Ist dieser Ruhm Vespasians größer als der seiner in der Seefahrt weniger erfolgreichen Vorgänger, der Iulier?⁴⁰ Oder ist er gar größer als der Ruhm, den die Argo für die von ihr erreichte Öffnung des Meeres verdient? Für letzteres spricht unter anderem die Tatsache, dass Vespasian das Meer noch weiter für die Seefahrt öffnet als das erste Schiff, das nach Osten, nicht aber nach Westen bis zum Caledonischen Meer vorgedrungen ist.⁴¹ Andererseits ist der Argo die zeitliche Vorrangstellung und das Verdienst, als erste das Meer geöffnet zu haben (vgl. *prima*), nicht mehr zu nehmen. Der Kaiser kann diese Tat nur nachahmen, wobei er wiederum durch die erfolgreiche Übertragung des von der Argo geschaffenen Paradigmas auf den römischen Bereich und die weitere geographische Auswei-

³⁸ Zu dieser Wendung s. FEENEY (1991) 335; LEFÈVRE (1971) 53.

³⁹ Der Frage, welche nautischen Unternehmungen hiermit gemeint sein können, gehen LEFÈVRE (1971) 50–2 und ZISSOS (2008) ad 7–9 nach. Zur Bedeutung der Weltherrschaft und der Sieghaftigkeit zur See für die Selbstdarstellung der flavischen Kaiser, soweit sie sich im Bildprogramm des *Templum Pacis* widerspiegeln, s. BRAVI (2010).

⁴⁰ Zu den Hinweisen darauf, wie sehr die mit dem abwertenden Adjektiv *Phrygius* bezeichneten Iulier hier übertroffen werden, s. auch RIPOLL (1998) 505 Anm. 192; GOSSAGE (1969) 90 Anm. 31.

⁴¹ Wie KLEYWEGT (2005) ad loc. feststellt.

tung der Schifffahrt den Ruhm seines Vorbildes noch übertreffen kann. Der Ruhm der Argo und der des Kaisers, so zeigt sich hier, durchdringen sich gegenseitig. Diese Tatsache, aber auch die Größe des kaiserlichen Ruhmes spiegeln sich in der Struktur des Proömiums selbst wider: Das Epos nimmt seinen Ausgang von den Taten der Argo, doch sobald der römische Kaiser ins Blickfeld des Erzählers gerät (1,7), nimmt er zusammen mit seinen Söhnen den größten Teil des Proömiums der *Argonautica* für sich in Anspruch (1,7–21) und lässt die Argo, die eigentliche Heldin des Epos, in den Hintergrund treten.

Auch am Ende des Proömiums wird deutlich, dass Vespasian die Taten der Argo nachahmt und sie zugleich übertrifft. Der Erzähler prophezeit, dass er einst „von jedem Teil des Himmels leuchten“ und den Seefahrern aus Ost und West noch „sicherere“ Zeichen geben werde als die Sternbilder Cynosura und Helice (1,16–20).⁴² Die Parallele zur Argo, die sich am Ende ihrer Reise auf dem „flammentragenden Olymp“ niederlässt (1,4), liegt auf der Hand. Wieder macht Vespasian sein Vorbild in einem Bereich, der den Menschen zugänglich ist, heimisch und übertrifft es dabei zugleich: Auf die Sagentradition, dass die Argo als Sternbild künftigen Schiffen zur Orientierung dienen werde, wird im ersten Satz des Proömiums nur implizit angespielt. Genauer ausgeführt wird ein solcher Gedanke erst in Bezug auf die Verstirnung Vespasians. Hier heißt es zugleich auch, dass er die Funktion der bekannten und für die Schifffahrt so bedeutsamen Gestirne Cynosura und Helice in sich vereinen und sie überstrahlen werde. Für die Schiffe der ganzen Welt wird der Kaiser zum einzigen, zentralen Orientierungspunkt am Himmel werden (vgl. *te duce Graecia mittet / et Sidon Nilusque rates*, 1,19–20). Dass dieser der Verstirnung des Kaisers gewidmete Abschnitt mit dem Wort *rates* endet, ist bezeichnend: Vespasian wird als der wahre Nachkomme der Argo dargestellt, der ihr Erbe vollendet, indem er die Seefahrt endgültig auf die gesamte Welt ausdehnt und sie sicher macht, und der aus der ersten, der *fatidica ratis* Argo die *rates*, die Schiffe aus allen Himmelsrichtungen werden lässt.⁴³

42 Zu dieser Darstellung der Verstirnung Vespasians und ihren Parallelen in Lucans *Bellum Civile* und Vergils *Georgica* s. LEFÈVRE (1971) 48–9; ZISSOS (2008) ad 15–21. – Auch in Ovids *Metamorphosen* wird auf die Verstirnung Caesars eingegangen, der nach Kriegen gegen auswärtige Feinde und dem Bürgerkrieg als Gestirn in den Himmel aufsteigt und, so prophezeit es Jupiter, in Tempeln verehrt werden wird (*met.* 15,807–42). Auch am Ende des Epos wird auf die Verstirnung des Augustus hingedeutet (*met.* 15,868–70); vgl. ZISSOS (2008) ad 15–21 für weitere Parallelen.

43 Mit einem etwas anderen Schwerpunkt weist auch RIPOLL (1998) 509 auf Parallelen zwischen der Argonautenfahrt und dem Kaiser hin, wenn er feststellt, dass die Abfolge aus der Öffnung des Meeres mit der Britannienumsegelung, dem Krieg des Titus in Jerusalem und der Verstirnung des Vespasian der Reise der Argonauten von der Öffnung des Meeres über den Krieg

Das flavische Rom

Als Gestirn am Himmel wird der Kaiser einer aus den Fugen geratenen Welt wieder Sicherheit und Ordnung geben. Das wird durch die auffälligen Parallelen nahegelegt, die sich zwischen der Darstellung von Vespasians Verstirnung und einer Passage aus dem lucanischen *Bellum Civile* ergeben, in der geschildert wird, wie aus aller Welt Schiffe und Truppen zur Unterstützung des Pompeius zusammenkommen (BC 3,169 – 297). Wie bei Valerius werden auch bei Lucan Schiffe aus Griechenland, dem Gebiet des Nils sowie Tyros und Sidon (3,171. 199. 217) erwähnt, die, dem Sternbild der Cynosura folgend, das Meer befahren.⁴⁴ Im *Bellum Civile* heißt es jedoch, dass es kein Sternbild gebe, das die Schiffe aus Tyros und Sidon sicherer als Cynosura geradewegs in den Krieg lenke (*has ad bella rates non flexo limite ponti / certior haud ullis duxit Cynosura carinis*, BC 3,218–9). Valerius' Darstellung zufolge kann hingegen Cynosura für die tyrischen Schiffe keineswegs sicherer sein, wenn Vespasian als Sternbild am Himmel Zeichen geben werde (*neque enim Tyriis Cynosura carinis / certior [...], si tu signa dabis*, 1,17–9). Vespasian überstrahlt buchstäblich das Sternbild, das bei Lucan die Schiffe direkt in den Krieg geführt hat, und ermöglicht damit wieder eine geordnete, friedliche Schifffahrt.⁴⁵

Auch die Argo selbst gerät in der hier betrachteten Passage des *Bellum Civile* in Verruf. Sie hat Lucan zufolge zum ersten Mal das Meer „verletzt“, unbekannte Völker miteinander vermischt und den Sterblichen mit dem Tod auf See eine neue Todesart gebracht (*inde lacessitum primo mare, cum rudis Argo / miscuit ignotas temerato litore gentes / primaque cum ventis pelagique furentibus undis / composuit mortale genus, fatisque per illam / accessit mors una ratem*, BC 3,193–7).⁴⁶ Die Argo wird als Vorbild dafür präsentiert, dass Pompeius „im gesamten Erdkreis“ die Städte mobilisiert, die mit ihm zugrunde gehen sollten (BC 3,169–70). Etwas später heißt es, dass es diese Ansammlung von Streitkräften Caesar Lucan ermöglichen werde, in der Schlacht von Pharsalos den gesamten Erdkreis auf einmal zu erobern (BC 3,296–7). Von dieser *rudis Argo*, die nichts als den Tod bringt, unterscheidet sich Valerius' *fatidica ratis* grundlegend. Sie schafft das Paradigma

in Kolchis bis hin zur Verstirnung der Argo entspricht; zu Parallelen zwischen den Taten der Argonauten und denen des Kaisers vgl. auch WACHT (1991) 17–22.

⁴⁴ Auf diese Parallelen weist LEFÈVRE (1971) 43–4 hin. Sie verlangen jedoch eine noch größere Aufmerksamkeit, als LEFÈVRE ihnen zuteilwerden lässt, sind sie für die *Argonautica* doch von großer programmatischer Bedeutung.

⁴⁵ Sein Sohn Titus ist hieran nicht unbeteiligt: Auch Jerusalem, *Idume*, schickt Lucan zufolge Schiffe in den Krieg (BC 3,216), während es Titus gelingt, diese Stadt nach ihrem Aufstand endgültig niederzuwerfen.

⁴⁶ Vgl. OTTE (1992) 47–8 zu dieser Parallele. Zu Lucans Anspielungen auf die Fahrt der Argo als Anfangspunkt des Bürgerkriegs s. BUCKLEY (2010) 444–5.

für einen Kaiser, der der ganzen Welt als zuverlässiger Orientierungspunkt dienen und damit wiederum auch den Ruhm der Argo wiederherstellen wird, den Lucan in seinem Epos so deutlich ins Negative verkehrt.

Valerius' Argo, die mit der Öffnung des Meeres ein neues Zeitalter einläutet,⁴⁷ wird unter Vespasian zum Paradigma einer neuen Zeit und einer neuen Epoche in der römischen Geschichte, die konstruktive Wege in eine neue Weltordnung weisen kann. Diese Weltordnung, wie Valerius sie schildert, ist wiederum ganz vom Aufstieg des flavischen Herrscherhauses bestimmt. Auf den Spuren der Argo gelingt es Vespasian, seine julisch-claudischen Vorgänger in der Eroberung des Meeres zu übertreffen und zugleich die Brüche, die die römische Weltpolitik in der Endphase der julisch-claudischen Epoche gekennzeichnet haben, zu überwinden. Eine entscheidende Rolle spielen dabei seine Söhne. Dramatisch und lebendig beschreibt Valerius, wie Titus, schwarz vom Staub Jerusalems, Fackeln schleudernd und „in jedem Turm rasend“, die Stadt Jerusalem niedergeworfen habe (1,12–4). Er erweist sich auf diese Weise als ein zu fürchtender – ja fast schon zu bedrohlich „rasender“ – Heerführer, der zeigt, dass er ähnlich wie sein Vater das Reich und seine Ordnung verteidigen können. Darüber hinaus prophezeit Valerius, dass Titus zu Ehren seines Vaters nach dessen Tod einen Kult einrichten und seiner gesamten *gens* einen Tempel bauen werde (1,15–6).⁴⁸ Hiermit stellt Titus seine *pietas* gegenüber seinem Vater und seinem gesamten Geschlecht unter Beweis.

47 Wenn es heißt, dass das Meer durch die Fahrt der Argo künftig den „großen Söhnen der Götter“ (vgl. 1,1) für neue heldenhafte Unternehmungen offenstehen werde, darf zugleich auch nicht vergessen werden, dass diese Göttersöhne die vorletzte Generation von Halbgöttern darstellen, ehe ein weniger privilegiertes Zeitalter, das der Heroen, beginnt und die Nähe zwischen Göttern und Menschen zu einem Ende kommen wird; s. FEENEY (2007) 110–20 mit weiterer Literatur. Auch die Möglichkeit einer Verschlechterung, die mit der Ankunft eines neuen Zeitalters verbunden ist, kann bei Valerius damit nicht ausgeschlossen werden.

48 Die Frage, ob sich *ille* auf Titus oder auf Domitian bezieht, ist ähnlich umstritten wie die Datierung des Proömiums (vgl. die oben in Anm. 34 angeführte Literatur); die naheliegendste, von GETTY (1936) und anderen vorgeschlagene und von den meisten akzeptierte Lösung scheint es jedoch zu sein, dass sich *ille* auf Titus bezieht, das Wort *fratrem* in Vers 13 wiederaufnehmend, vgl. ZISSOS (2008) ad 15–6; STOVER (2008) 218. Zur Frage, auf welchen Tempel im Text angespielt wird, s. SYME (1929) 135–6; GETTY (1936) 55–7; USSANI (1955) 9–34; WISTRAND (1956) 24–8; LEFÈVRE (1971) 25–40 (der *delubra* metaphorisch als Anspielung auf die Dichtung Domitians versteht, s. dagegen jedoch VENINI [1972] 176–8); STRAND (1972) 23–34; KLEYWEGT (1986) 319–22. Besonders überzeugend erscheint es jedoch, mit WISTRAND (1956) 26, STRAND (1972) 32 und STOVER (2008) 221–3 anzunehmen, dass Valerius hier an keinen bestimmten Tempel denkt, sondern allgemein an die üblicherweise einem vergöttlichten Herrscher dargebrachten Ehren, zu denen traditionell auch der Bau eines Tempels gehörte.

Ähnliches gilt auch für seinen Bruder Domitian: Von diesem heißt es, dass er die Taten seines Bruders und dessen Sieg über Jerusalem – und damit den für die flavische Dynastie und ihre Herrschaftslegitimation zentralen Krieg – literarisch festhalte und verbreite (1,12–4);⁴⁹ so wird nahegelegt, dass auch das Verhältnis der Brüder untereinander von Harmonie und *pietas* geprägt ist. Die Sicherheit und Ordnung des Reiches, familiäre *pietas*, die religiöse Ordnung und der Bau neuer Tempel werden auch über den Tod Vespasians hinaus andauern und sich in der nächsten Generation fortsetzen. Die Zeiten, in denen während der Wirren des Bürgerkriegs Tempel geplündert und in Brand gesteckt wurden und der Bruder den Bruder oder der Sohn den Vater getötet hat, sind endgültig überwunden.⁵⁰ Dadurch, dass Vespasian zwei Söhne hat und damit anders als zu Beginn der julisch-claudischen Kaiserdynastie auch die Nachfolgeproblematik von Anfang an gelöst ist, scheinen sie sich zudem nicht so schnell wiederholen zu können.⁵¹

Welchen Platz sieht der Dichter der *Argonautica* für sich und sein Werk im Rom dieser Zeit? Einerseits wendet er sich mit Hilfe einer *recusatio* von diesem ab: Valerius kontrastiert seinen Gesang von den „Taten der Männer einer alten Zeit“ mit der Feststellung, dass Vespasians eigener Sohn Domitian die Zerstörung Jerusalems besinge (*veterumque fave, venerande, canenti / facta virum. versam proles tua pandit Idumen* [...], 1,11–2). Damit ist Valerius selbst, so wird impliziert, von der Aufgabe befreit, ein solches dem zeitgenössischen Krieg gewidmetes Epos zu schreiben. Vom Staub, den Fackeln und den Belagerungstürmen, die Valerius

49 Zu Domitian als Dichter vgl. COLEMAN (1986) 3087–95. Zum jüdischen Krieg s. u. a. LEVICK (1999) 115–21; FIRPO (2009).

50 Vgl. auch FEENEY (1991) 335, der darauf hinweist, dass es unter Nero innerhalb des Herrscherhauses keine von solcher *pietas* gekennzeichneten familiären Verbindungen gab, wie Valerius sie hier für Vespasian und seine Söhne skizziert.

51 Zum Scheitern der julisch-claudischen Dynastie und der Hervorhebung der positiven dynastischen Aspekte der flavischen Herrschaft in Valerius' Proömium s. auch CANOBBIO (2012). RIPOLL (1998) 506 stellt fest, dass sich diese Darstellung mit der Betonung des Aufbaus einer stabilen Dynastie, in der sich Vespasian und Titus politisch und militärisch ergänzen, und die von *pietas* zwischen den beiden Brüdern und ihrem Vater gegenüber bestimmt ist, gut in die vespasianische Propaganda einfügt. Auch die weitere Ausdehnung des Reiches sowie der Versuch, sich einerseits in die Tradition der julisch-claudischen Kaiser einzuordnen, andererseits aber auch der Anspruch, dieser Dynastie moralisch überlegen zu sein, ist laut RIPOLL ein wichtiges Kennzeichen der flavischen Dynastie und ihrer Selbstdarstellung; s. dazu SCOTT (1936) 20–39; WISTRAND (1956) 26–8; GIRARD (1987); s. auch OTTE (1992) 46–7; s. bes. LEVICK (1999) 65–78; GRIFFIN (2000), bes. 11–25; LEVICK (2009). Zur Darstellung der Söhne und Nachfolger Vespasians in der Geschichtsschreibung sowie der flavischen Münzpropaganda s. SEELENAG (2010); zu den Bezügen zwischen den militärischen Erfolgen der Flavier und den Siegen des Augustus, soweit sie sich im flavischen Münzprogramm widerspiegeln, s. WINKLER-HORAČEK (2010).

zufolge Domitians Werk kennzeichnen (1,12–4), ist er selbst denkbar weit entfernt, wenn er Vespasian bittet, ihn „den Völkern und der bewölkten Erde“ zu entreißen (1,10–1). Auch ein panegyrisches Epos zur Verherrlichung des Kaisers muss Valerius nicht dichten, da dessen Sohn Titus seinem Vater und der gesamten *gens* die angemessenen Ehren erweisen werde (vgl. *ille tibi cultusque deum delubraque genti / instituet*, 1,15–6). So kann sich Valerius einerseits von einem direkten Zeitbezug seines Epos lossagen. Andererseits gibt gerade die Tatsache, dass das Werk über die Zerstörung Jerusalems und die Ehrung Vespasians fest in der Hand seiner eigenen Familie liegt, dem Dichter der *Argonautica* die Freiheit, sich der Erde entreißen zu lassen und sich einer fernen, großen Zeit zuzuwenden. In dieser Hinsicht ist sein von der Gegenwart abgewandtes Werk dieser Gegenwart doch zutiefst verpflichtet.

Valerius' Stimme mischt sich zudem mit der des Titus und Domitian, wenn er den Kaiser zweimal als „Vater“ (*sancte pater*, 1,13; *genitor*, 1,16) anredet. Darüber hinaus preist der Erzähler der *Argonautica* den „größeren Ruhm“ (*maior fama*, 1,7–8), den Vespasian zur See erwirbt, und erhebt den Kaiser durch die Beschreibung seiner künftigen Verstirnung zumindest metaphorisch „zu den Sternen“. Auf diese Weise nimmt er seiner eigenen *recusatio* zum Trotz in seinem Proömium durchaus die göttlichen Ehren vorweg, die Titus seinem Vater erweisen wird. Auch das Epos, das Domitian dichtet, wird dem Leser vorerst noch von Valerius selbst übermittelt, indem er in seiner eigenen Stimme wiedergibt, was Domitian angeblich erzählt (vgl. *pandit*, 1,12). Bis Domitian selbst das Wort ergreift, hören wir hier Valerius als den Epiker der flavischen *gens* – bereit, die epische Stimme und möglicherweise auch den Dreifuß der Sibylle von Cumae in die Hände des nächsten Dichters zu legen, der bereits dabei ist, das wahre kriegerische Gründungsepos der flavischen Dynastie zu schreiben.

Insgesamt vermischen und durchdringen sich in diesem Proömium die Taten des Kaisers mit denen des epischen Dichters: Beide holen die zeitlich weit zurückliegenden und der konkreten Welt weitgehend enthobenen Taten der Argo gleichsam vom Himmel herab, machen sie durch konkrete Taten im römischen Reich heimisch und lassen sie auf diese Weise zu den „latinischen Städten“ sprechen. Bescheiden stellt Valerius sein Epos in diesem Kontext als ein Werk des Übergangs auf dem Weg zur Etablierung einer neuen Dynastie dar. Durch ihn und sein Haus wird der Dreifuß der vergilischen Sibylle im zeitgenössischen Rom verankert. Er selbst trägt die Stimme dieser Prophetin in eine neue Gegenwart, bis das flavische Herrscherhaus durch den Sieg über Jerusalem, die epische Dichtung Domitians und Titus' religiöse Aktivitäten auch die Legitimation ihrer eigenen Herrschaft in die Hand nehmen wird. Bis dahin gehört die Bühne jedoch einem Epos, das im ständigen Wechselspiel zwischen Hinwendung zu und Abwendung von seiner römischen Gegenwart höchstens mittelbar, gebrochen durch den weit

zurückliegenden Mythos von der Öffnung des Meeres und dem Beginn einer neuen Epoche in der Menschheitsgeschichte, auch den Aufbruch Roms in eine neue Zeit reflektiert.⁵²

2.2.2 Die Lemnos-Episode: *heu vatem monstris quibus intulit ordo!*

Nach dem Proömium wird die Stimme des epischen Erzählers erst viel später, im Zusammenhang mit dem Männermord auf der Insel Lemnos (2,72–310) wieder hörbar.⁵³ Im Dialog mit markanten programmatischen Äußerungen des Erzählers der *Aeneis* und des *Bellum Civile* beklagt der Erzähler der *Argonautica* zunächst den Schrecken des mörderischen Rasens der Lemnierinnen und preist schließlich die Tugendhaftigkeit, die die Lemnierin Hypsipyle inmitten aller Gräueltaten unter Beweis stellt; ihr wolle der Erzähler in seinem Werk ein Denkmal setzen. Mit der Argonautenfahrt selbst haben diese Ereignisse nur mittelbar zu tun, spielen sie sich doch noch vor dem ersten Landgang der Argonauten ab, der sie auf diese Insel führen wird. So ist ein Konflikt zwischen dem Erzähler und den Argonauten vorprogrammiert, die von dieser Vorgeschichte der Insel Lemnos keine Kenntnis haben und die das, was der Erzähler so sehr hervorhebt, schon bald plakativ wieder in Vergessenheit geraten lassen. Der erste Landgang der Argonauten wird zum ersten Kristallisationspunkt der Spannungen, die zwischen dem Erzähler der *Argonautica* und den Protagonisten seines Werkes an wichtigen Wendepunkten der Handlung bestehen.

52 Anspielungen auf das zeitgenössische Rom bleiben im weiteren Verlauf des Epos tatsächlich relativ rar; besonders markant ist dabei die Apostrophe an Hypsipyle im zweiten Buch, in der der Erzähler das Nachleben seines Werkes explizit an den Fortbestand Roms und des römischen Reiches bindet (s.u. S. 32–6). – Zu Valerius' Anspielungen auf Rom und möglichen Bezügen des Epos zur Gegenwart s. u. a. PREISWERK (1934); SHREEVES (1978) 118–34; TAYLOR (1994); vgl. auch die beiden Artikel von Andrew ZISSOS (ZISSOS [2003]; ZISSOS [2009]), in denen der Autor auf Beziehungen zwischen den Argonauten und der Aristokratie im flavischen Rom eingeht.

53 Und damit ausgerechnet in einer, wie John Henderson feststellt, verkehrten epischen Welt: auf Lemnos, wo alle Geschlechterrelationen in ihr Gegenteil verkehrt sind und es auf dem Höhepunkt der Ereignisse nicht die Männer, sondern die Frauen sind, die zu den Waffen greifen; s. HENDERSON (1991) 55 Anm. 155; vgl. dazu auch KEITH (2000) 93–5 zur Lemnos-Episode der *Argonautica*. Zu Epik und Elegie in Valerius' Lemnos-Episode s. FEENEY (1991) 322–4. Allgemein zur Bedeutung des Mythos von Lemnos s. MASCIADRI (2008).