

PRAESAGA ARS – ZUR LITERARISCHEN TECHNIK DER EKPHRASIS BEI VALERIUS FLACCUS¹

Im Jahr 1770 besichtigt Johann Wolfgang Goethe in Straßburg zusammen mit Freunden das prächtige Zelt, in dem die österreichische Prinzessin Marie Antoinette auf ihrer Reise zur Hochzeit mit Ludwig XVI. empfangen werden soll². Goethe ist entsetzt, daß man als Zeltschmuck Bilder mit schrecklichen mythologischen Szenen gewählt hat³:

„Gibt es denn unter den französischen Architekten, Dekorateuren, Tapezieren gar keinen Menschen.“ – ruft er aus – „der begreift, daß Bilder etwas vorstellen, daß Bilder auf Sinn und Gefühl wirken, daß sie Eindrücke machen, daß sie Ahnungen erregen!“

Doch die Freunde beschwichtigen ihn:

„[Sie] versicherten ... mir, es wäre nicht jedermanns Sache, Bedeutung in den Bildern zu suchen; ihnen wenigstens wäre nichts dabei eingefallen, und auf dergleichen Grillen würde die ganze Population Straßburgs und der Gegend, wie sie auch herbeiströmen sollte, so wenig als die Königin selbst mit ihrem Hofe jemals geraten.“

Doch mit seiner Auffassung wäre Goethe in früheren Zeiten, namentlich in der Antike, nicht so allein gestanden – es genügt ein Beispiel: Agrippa⁴ rückte seine Rolle beim Seesieg von Actium ins rechte Licht, indem er auf dem Marsfeld in Rom⁵ die *Basilica Neptuni*⁶ baute⁷ und durch ein Gemälde mit dem Argonautenzug

¹ Als Vortrag an den Universitäten Bielefeld und Heidelberg gehalten. Der Text wurde für den Druck um die nötigen bibliographischen Nachweise ergänzt.

² Vgl. R. Steiger: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik, Bd. 1: 1749–1775. Zürich/München 1982, 362 f. („vor Sonntag, 29. April“).

³ Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit. Aus meinem Leben, 2. Teil, 9. Buch, Hamburger Ausgabe, Bd. 9, München 1982, 362 f.

⁴ J.-M. Roddaz: Marcus Agrippa, Rome 1984 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 253) passim.

⁵ P. Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, 144–148.

⁶ C. Neumeister: Das antike Rom. Ein literarischer Stadtführer, München 1991, 154; vgl. zur Bedeutung solcher Bauten generell P. Zanker: Der Kaiser baut fürs Volk, Opladen 1997 (Gerda Henkel Vorlesung), bes. 7–19.

⁷ Sie hieß deshalb auch *Porticus Argonautarum*, so jetzt B.R. Ackroyd: The Porticus Argonautarum and the Saepa, in: Athenaeum 84, 1996, 591–597 (die einleuchtend für die Identität der beiden Bauwerke plädiert). Vgl. H. Jordan: Topographie der Stadt Rom im Altertum, I 3, Berlin 1907, 574 mit den Quellen; E. Tortorici: L'attività edilizia di Agrippa a Roma, in: Il bimillenario di Agrippa, Genova 1990, 19–55; L. Cordischi: Basilica Neptuni, in: E.M. Steinby (Hg.): Lexicon Topographicum Urbis Romae, Bd. 1, Roma 1993, 182 f.

schmückte⁸: der Admiral des Augustus errichtet zu Ehren des Meergottes⁹ ein Gebäude mit der Darstellung des ersten Seeunternehmens in der Geschichte der Menschheit¹⁰ – eines Unternehmens, das eventuell schon in der epischen Gestaltung durch Varro von Atax politische Akzente erhalten hat, als Lob von Caesars Britannienzug¹¹. In einem solchen Kontext hat das Gemälde nicht nur ornamentale Funktion, sondern steht im Dienst der Gesamtaussage von Agrippas Monument: ‚Es hat eine Bedeutung‘.

Damit diese Bedeutung für den Betrachter erkennbar wird, muß das punktuell fixierte Geschehen gedanklich in den narrativen Ablauf des Mythos rückübersetzbar sein. Dazu bedarf es einerseits lenkender Signale im Bild selbst, andererseits auf Seiten des Betrachters des Wissens über die zugrundeliegende Sage. Das genuine Medium für die Vermittlung solcher mythologischer Kenntnisse ist mehr als jede andere literarische Gattung seit alters die epische Erzählung¹². Doch deren linearer Fortgang in der Zeit¹³ kann unterbrochen werden, nicht nur durch Digressionen, Vor- oder Rückblicke und Gleichnisse¹⁴, sondern auch durch Beschreibungen von Landschaften oder Kunstwerken. Hierbei wird der erzählende Text in der Imagination des Publikums wieder zum Bild; der Vorgang bei der Transposition eines Bildinhalts in den mythischen Kontext¹⁵ wird also umgekehrt.

⁸ Dio 53,71,1 τῆ τῶν Ἀργοναυτῶν γραφῆ ἐπελάμπρυνε.

⁹ Da nach einem Zweig der mythischen Tradition Jason die Argo am Ende dem Poseidon weihte (Apollod. 1,9,27), ist die Beziehung von Neptun und Argonauten ohnehin schon durch den Mythos konstituiert.

¹⁰ Das Bild ist nicht erhalten, wohl aber gibt es andere römische Gemälde mit dem Argonautenstoff, z.B. das Wandgemälde aus dem ‚Haus des Jason‘ in Pompei mit Jason und Pelias, wo Jason am fehlenden Schuh zu erkennen ist: Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel, Ausstellung Bonn 1995, Köln 1995, 144 f. (Nr. 42); Dies ist der Anfang des Argonautenunternehmens, den Endpunkt bildet der Kindermord der Medea, ebenfalls im ‚Haus des Jason‘ bildlich repräsentiert: a.O. 150 f. (Nr. 45). – Aus späterer Zeit stammt die dem gleichen mythologischen Komplex zuzurechnende Darstellung vom Raub des Hylas als Marmorintarsienarbeit (vgl. auch die Prophezeiung des Mopsus Val. Fl. 1,218 f.): Dieses in der Spätantike entstandene Bild stammt aus der Basilica des Iunius Bassus (F. Guidobaldi, s.v. Domus: Iunius Bassus, in: E.M. Steinby [Hg.]: Lexicon Topographicum Urbis Romae, Bd. 2, Roma 1995, 70 f.) und ist heute im Palazzo Massimo des Museo Nazionale Romano aufbewahrt (A. La Regina [Hg.]: Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, Milano 1998, 244 f. [E. Calandra]). – Siehe außerdem Jessen, RE 2 (1895) s.v. Argonautai, 778–785.

¹¹ P. Dräger: Argo Pasimelousa. Der Argonautenmythos in der griechischen und römischen Literatur, Teil I: Theos aitios, Stuttgart 1993 (Palingenesia 43) 356 mit der älteren Forschung.

¹² Überblick jetzt bei J. Latacz/E. Courtney, NP 4, 1998, s.v. Epos, 11–29.

¹³ Vgl. Hom. *Od.* 1,10 (an die Muse): τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.

¹⁴ U. Gärtner: Gehalt und Funktion der Gleichnisse bei Valerius Flaccus, Stuttgart 1994 (Hermes Einzelschriften 67).

¹⁵ Vgl. L. Giuliani: Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei, Freiburg 1998 (Quellen zur Kunst 7).

Unser Interesse gilt hier solchen Ekphrasen¹⁶ von Kunstwerken, die seit den Schildbeschreibungen bei Homer und Vergil zum Wesen griechischer und lateinischer epischer Technik gehören¹⁷. Als Beispiel diene ein literarisches Pendant zum Argonautenbild des Agrippa, die *Argonautica* des Valerius Flaccus¹⁸, an deren Beginn ebenfalls eine politische Aussage steht: das Lob der nautischen Erfolge Vespasians¹⁹. Dieses Epos in acht Büchern aus flavischer Zeit ist das einzige annähernd vollständig erhaltene Werk der lateinischen Literatur, das sich des Argonautenstoffs *in toto* annimmt: von der Ausfahrt Jasons über die Abenteuer auf der Reise und die Gewinnung des Goldenen Vlieses in Kolchis bis zur Flucht und zur fatalen Hochzeit von Jason und Medea²⁰.

In der jüngeren Forschung²¹ herrscht Konsens, daß Valerius nicht lediglich die *Argonautika* des Apollonios Rhodios²² nachdichtet, sondern poetische Eigenstän-

¹⁶ Vgl. die Beiträge im Sammelband von G. Boehm, H. Pfothenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995; speziell zur Antike D. Fowler: *Narrate and Describe. The Problem of Ecphrasis*, in: *JRS* 81, 1991, 25–35 (mit zahlreichen weiteren Literaturangaben).

¹⁷ Wichtig jetzt auch S. Bartsch: *Ars and the Man. The Politics of Art in Virgil's Aeneid*, in: *CPh* 93, 1998, 322–342. – Auch im Drama und im Roman spielen solche Ekphrasen eine wichtige Rolle.

¹⁸ E. Frank: *Works of Art in the Epics of Valerius Flaccus and Silius*, in: *RIL* 108, 1974, 837–844.

¹⁹ Z.B. E. Lefèvre: *Das Prooemium der Argonautica des Valerius Flaccus. Ein Beitrag zur Typik epischer Prooemien der römischen Kaiserzeit*, in: *AAWM* 1971,6, 47–59; Dräger (wie Anm. 11) 356; P. Taylor: *Valerius' Flavian Argonautica*, in: *CQ* 44, 1994, 212–235; R. Preiswerk: *Zeitgeschichtliches bei Valerius Flaccus*, in: *Philologus* 89, 1934, 433–442; S. Franchet d'Espèrey: *Vespasien, Titus et la littérature*, *ANRW* II 32,5 (1986) 3073–3075. – Valerius will offenbar ein Gegenstück schaffen zu Domitians Gedicht *de bello Iudaico* (K.M. Coleman: *The Emperor Domitian and Literature*, *ANRW* II 32,5 [1986] 3088–3091) über die Erfolge der Flavier im Osten (s. dazu G. Alföldy: *Eine Bauinschrift aus dem Colosseum*, in: *ZPE* 109, 1995, 195–225). – Davon unabhängig ist die Frage zu halten, ob sich in Valerius' *Argonautica* nicht ein sehr pessimistisches Geschichts- und Gegenwartsbild manifestiert (z.B. D.T. McGuire: *Acts of Silence. Civil War, Tyranny, and Suicide in the Flavian Epics*, Hildesheim 1997).

²⁰ Generell siehe Dräger (wie Anm. 11) *passim*; zum epischen Plan des Valerius siehe jetzt einleuchtend H.-G. Nesselrath: *Überlegungen zum Ende von Valerius Flaccus' Argonautica*, in: U. Eigler, E. Lefèvre (Hg.), *Ratis omnia vincet. Neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*, München 1998 (Zetemata 98) 347–354: Die Hochzeit von Jason und Medea sei als Ende des Werks geplant gewesen.

²¹ E. Burck: *Die Argonautica des Valerius Flaccus*, in: ders. (Hg.): *Das römische Epos*, Darmstadt 1979, 208–253; J. Adamietz: *Zur Komposition der Argonautica des Valerius Flaccus*, München 1976 (Zetemata 67); vgl. den hilfreichen Überblick bei M. Scalfai: *Rassegna di studi su Valerio Flacco (1938–1982)*, *ANRW* II 32,4 (1987) 2359–2447; zur älteren Forschung auch W.-W. Ehlers: *Valerius Flaccus, 1940–1971*, in: *Lustrum* 16, 1974, 105–142. – Siehe auch G.B. Conte: *Latin Literature. A History*. Translated by J.B. Solodow. Revised by D. Fowler and G.W. Most. Baltimore/London 1991, 488–491.

²² Vgl. z.B. P. Schenk: *Die Zurücklassung des Herakles. Ein Beispiel der epischen Kunst des Valerius Flaccus (Argonautica III 598–725)*, in: *AAWM* 1996,1. – Ganz auf die

digkeit besitzt. Die konkrete Gestalt dieser Individualität, also gewissermaßen die Frage nach dem Valerischen im Valerius, läßt sich anhand der Ekphraseis genauer beleuchten. Dazu dienen drei Passagen, die jeweils kein direktes Gegenstück bei Apollonios²³ haben: der Bilderschmuck der Argo im 1. Buch, der Becher des Cycicus im 2. und der Tempel des Sol im 5. Buch.

Zu Buch 1: Argos hat nach Anleitung Minervas die nach ihm benannte Argo gebaut, *picturae vari[i] ... honores*²⁴ schmückten den Schiffsrumpf (1.130–148)²⁵:

- 130 *hic sperata <deo> Tyrrheni tergores piscis
Peleos in thalamos vehitur Thetis; aequora delphin
corripit, <ipsa> sedet deiecta in lumina palla
nec Iove maiorem nasci suspirat Achillen.
hanc Panope Dotoque soror laetataque fluctu*
- 135 *prosequitur nudis pariter Galatea lacertis,
antra petens; Siculo revocat de litore Cyclops.
contra ignis viridique torus de fronde dapesque
vinaque et aequoreos inter cum coniuge divos
Aeacides pulsataque chelyn post pocula Chiron.*
- 140 *parte alia Pholoe multoque insanus Iaccho
Rhoecus et Atracia subitae de virgine pugnae.
crateres mensaeque volant araeque deorum
poculaque, insignis veterum labor. optimus hasta
hic Peleus, hic ense furens agnoscitur Aeson.*
- 145 *fert gravis invito victorem Nestora tergo
Monychus, ardenti peragit Clanis Actora quercu,
nigro Nessus equo fugit adclinisque tapetis
in mediis vacuo condit caput Hippasus auro.*

Stellung des Valerius in der lateinischen Tradition konzentriert sich M.A. Davis: *Ratis audax*. Valerius Flaccus' Bold Ship, in: *Ramus* 18, 1989, 46–73.

²³ Zu den Ekphraseis bei Apollonios Rhodios siehe F. Manakidou: Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik, Stuttgart 1993 (Beiträge zur Altertumskunde 36) 102–173.

²⁴ Offenbar gibt es in der Realität des antiken Schiffbaus keine Parallele für solcherart extensiven Bilderschmuck am Rumpf; vgl. A. Göttlicher: Die Schiffe der Antike. Eine Einführung in die Archäologie der Wasserfahrzeuge, Berlin 1985, passim; vgl. z.B. das Schiffsrelief von ca. 30–20 v.Chr. im Antiquarium auf dem Palatin, wo statt des üblichen Auges ein Triton erscheint: M.A. Tomei: Museo Palatino, Milano 1997, 65, Nr. 39. – Was den Schiffsnamen anbelangt, so unterscheidet sich die Argo insofern von den sonst üblichen Formen, als er zumindest der gelehrten Volksetymologie nach von ihrem Erbauer abgeleitet ist (vgl. P. Dräger, NP 1 [1996] 1063 f. s.v. Argo).

²⁵ Text nach Gai Valeri Flacci Sentini Balbi Argonauticon libros octo rec. W.-W. Ehlers, Stuttgart 1980; nicht verwendet wurde die einzige gedruckte vorliegende deutsche Übersetzung: Caius Valerius Flaccus Sentinus Balbus: Argonautica – Die Argonautenfahrt. Lateinischer Text mit Einleitung, Übersetzung, kurzen Erläuterungen, Eigennamenverzeichnis.

Hier reist, von einem Gott erhofft, Thetis auf dem Rücken eines tyrrenischen Fisches zur Hochzeit mit Peleus. Die Fluten durchteilt der Delphin. Sie selbst sitzt da, den Mantel über die Augen gezogen, und seufzt darüber, daß ihr Sohn Achilleus nun eben nicht mächtiger wird als Iuppiter. Ihr folgen Panope und ihre Schwester Doto, und gleichermaßen Galatea, voll Entzücken über die Flut, mit nackten Armen, nach der Grotte strebend. Von der sizilischen Küste ruft sie der Kyklop zurück.

Auf der gegenüberliegenden Seite gibt es ein Feuer und ein Lager von grünem Laub, ein Festmahl und Wein, und den Sohn des Aeacus zusammen mit seiner Gemahlin inmitten der Götter des Meeres. Und nach dem Gelage schlägt Chiron die Lyra.

An anderer Stelle finden sich Pholoe und Rhoecus, der vom vielen Wein den Verstand verloren hat, und ein unvermittelter Streit um das Atracische Mädchen (Hippodamia). Krüge und Tische fliegen durch die Luft, Altäre der Götter und Becher, hervorragende Kunstwerke aus alter Zeit. Hier erkennt man Peleus, den besten im Speerkampf, hier Aeson, der mit dem Schwert wütet. Unwillig schleppt Monychus als Last den siegreichen Nestor auf seinem Rücken, Clanis durchbohrt den Actor mit brennendem Eichenstamm. Nessus mit seinem schwarzen Pferdeleib flieht, und mitten drin neigt sich Hippasus über den Teppich und senkt sein Haupt in einen leeren Goldbecher.

Die Passage besteht aus zwei Hauptteilen, die durch das Hochzeitsthema miteinander verknüpft sind: einerseits Thetis (10 Verse), andererseits Hippodamia (9 Verse), bei deren Eheschließung sich der Kampf zwischen Lapithen und Kentauren entspinnt. Diese Gliederung wird durch eine zweite überlagert. Auf der einen Flanke der Argo ist das Nereiden-Thema dargestellt (130–136), durch *contra*²⁶ (137) wird ein imaginärer Seitenwechsel angezeigt; gegenüber finden sich die beiden Hochzeiten: die der Thetis und, räumlich getrennt (*parte alia*²⁷), die der Hippodamia. So ist wohl korrespondierend eine analoge Raumaufteilung zwischen Nereiden und Polyphem zu denken.

Das gesamte Thetis-Thema ist eng mit der Argonautensage verbunden, denn Peleus, ihr Gatte, nahm selbst an der Fahrt nach Kolchis teil. Auch Apollonios berichtet dementsprechend von dieser Verbindung, allerdings im Fortgang der Erzählung (im Gespräch zwischen Hera und Thetis, 4.783–833), nicht in einer Ekphrasis.

nis und Nachwort von H. Rupprecht, Mitterfels 1987. Statt dessen wird eine eigene Prosaübersetzung gegeben, die das Verständnis des oftmals schwierigen und nicht eindeutigen Valeriusstextes dokumentieren soll.

²⁶ Wenig aussagekräftig ThLL IV 738,78 s.v. *contra*. – Die weniger überzeugende Alternative wäre, den Seitenwechsel erst bei *parte alia* anzusetzen.

²⁷ Eine Vergilische Wendung: Einschlägig sind Verg. *Aen.* 1.474 (Tempel in Karthago); *Aen.* 8.682 (Schildbeschreibung).

Ein weiterer wichtiger Impuls dürfte aus Catulls *Carmen* 64 stammen, wo die Hochzeit von Thetis und Peleus zum Anlaß wird für die große Ekphrasis des Brautbetts. Valerius formt die dortige Rahmenerzählung seinerseits zur Ekphrasis um.

Der enge inhaltliche Zusammenhang zwischen der Beschreibung und dem Thema der Dichtung, ja auch nur mit der nautischen, für ein Schiff angemessenen Sphäre, ist für die Sagen um Hippodamia kaum mehr gegeben²⁸.

Nach der *communis opinio* hat trotz dieser Differenz in der Beschreibung das Bild eine Bedeutung: Valerius weist auf die Vorgänge bei der Hochzeit von Jason und Medea im 8. Buch voraus²⁹: Wie Thetis fahre Medea traurig zur Eheschließung (8,202 ff.). Das werde durch eine wörtliche Parallele unterstrichen (1,132: *Thetis ... sedet deiecta in lumina palla*; 8,204: *Medea ... / atque ibi deiecta residens in lumina palla*). Dem bei der Hochzeit der Hippodamia entstandenen Kampf zwischen Lapithen und Kentauren entspreche das Eindringen der Kolcher in die Feier von Jason und Medea.

Doch diese Deutung ist problematisch und aus einer vorschnellen Übertragung von für Vergil gültigen Vorstellungen über erzählerische Verknüpfung auf Valerius verursacht. An unserer Stelle wird Thetis nämlich anders als Medea durch den Mantel als typische Braut charakterisiert³⁰, so wie die Braut der Aldobrandinischen Hochzeit (Vatikanische Museen) oder die Thetis auf einem hadrianischen Sarkophagrelief, wo ihre Hochzeit mit Peleus dargestellt ist³¹.

Obendrein ist Thetis bei Valerius nur deshalb traurig, weil sie durch die Ehe mit einem Sterblichen statt mit einem Gott, gar Iuppiter, der Hoffnung beraubt ist, ihr Sohn werde einst mächtiger als selbst Götter sein. Die gewaltsame Werbung des Peleus bleibt unerwähnt³², vielmehr weist das fröhliche Geleit der Nereiden auf die Variante des Mythos, in der von der prachtvollen Hochzeit³³ die Rede ist, wie im

²⁸ Das Thetis-Motiv wäre durchaus auch für ein reales Schiff angemessen, zumal sowohl *Thetis* als auch *Galatea* als Schiffsnamen bekannt sind: F. Miltner, RE Suppl. 5 (1931) s.v. Seewesen, 906–962; hier 947–956. – Auch das seit Theokrit für die idyllische Sphäre reservierte Kyklops-Thema paßt in den Kontext der Nereiden.

²⁹ Z.B. Adamietz (wie Anm. 21) 11; auch M. von Albrecht: Geschichte der römischen Literatur, Bd. 2, Basel 1992, 740; jetzt auch Th. Fuhrer: Ahnung und Wissen. Zur Technik des Erzählens von Bekanntem, in: Eigler/Lefèvre (wie Anm. 20) 11–26, hier: 17 (Prolepse).

³⁰ Vgl. auch Burmannus (wie Anm. 76) ad 1,132: *... dejiciunt novae nuptae pallam in oculos, quos virgineo pudore celant, & ruborem invitae erumpentem, consciis etiam culpae futurae. vel veste lacrimas detergunt, quas elicit parentum desertorum desiderium.*

³¹ Aufbewahrt in der Villa Albani in Rom, abgebildet bei M.V. Cerutti, EncVirg 5 (1990) s.v. Teti, 151; siehe B. Andreae, in: W. Helbig (Hg.): Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Vierte Auflage hg. von H. Speier, Bd. 4, Tübingen 1972, 261 f. (Nr. 3291).

³² Davis (wie Anm. 22) 65 glaubt, daß der Ritt auf dem Delphin auf eine Art von Entführung weise, da Thetis als Meergottheit sich eigentlich selbst durch die Fluten bewegen könnte, doch übersieht sie die Macht der ikonographischen Tradition (z.B. ein Mosaik im Archäologischen Nationalmuseum von Aquileia).

³³ Vgl. auch Catull. 64,19–21: *tum Thetidis Peleus incensus fertur amore, / tum Thetis humanas non desepit hymenaeos, / tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.*

bereits erwähnten *Carmen* 64 Catulls³⁴ oder – als Beispiel aus der bildenden Kunst in Rom³⁵ – in einer berühmten Skulpturengruppe des Skopas³⁶. Entsprechend dieser positiven Tradition hilft auch bei Valerius Thetis den Argonauten (1.658) – und damit dem Peleus – auf ihrer Schiffsreise³⁷. Es kann also keine Rede von einer negativen Vorbedeutung durch den mit der Argonautenhandlung verwobenen Thetis-Mythos sein. Vielmehr wird erst im Nachhinein das unübliche Verhalten der trauernden Medea genauer charakterisiert.

Der Fall der Hippodamia ist schwieriger: Es handelt sich zunächst um das komplementäre Gegenstück zum Thetis-Motiv: Dort wurde aus anfänglichem Widerstreben ein rauschendes Fest, hier wurde aus der Feier für Peirithoos und Hippodamia einer der grausamsten Kämpfe des antiken Mythos. Und doch stimmt der Ausgang hoffnungsvoll, wie der Kenner der Sage weiß: Am Ende werden die Frevler vernichtet.

Beide Mythologeme also sind nicht als direkte Vorverweise auf die Ehe von Jason und Medea zu verstehen. Es sind zwei Varianten für den möglichen Verlauf und Ausgang von Hochzeiten, die durch den Jason/Medea-Mythos um eine negative ergänzt werden³⁸. Für die Ehe Jasons mit Medea gibt es kein im Mythos früheres Paradigma: Ein menschlicher Künstler stößt deshalb hier an seine Grenzen, und auch für Jason besteht keine Chance, aus den Bilden zutreffende Schlüsse für das eigene Verhalten abzuleiten.

³⁴ Diese Tendenz findet sich auch bei Tibull. 1,5,45 f.: *talis ad Haemonium Nereis Peleae quondam / vecta est frenato caerulea pisce Thetis*; vgl. P. Murgatroyd: Tibullus I. A commentary on the first book of the elegies of Albius Tibullus, Pietermaritzburg 1980, z.St., der aus der mythologischen Vulgata schließt, durch Thetis als *exemplum* für Delia werde deren mangelnde Geneigtheit Tibull gegenüber herausgestellt, doch ist das ein *argumentum e silentio*. – Bei Ov. *met.* 11,236 ff. (*quo saepe venire / frenato delphine sedens, Theti, nuda solebas, / illic te Peleus, ut somno vincata iacebas, / occupat, et quoniam precibus temptata repugnas, / vim parat*) sind der Fischtritt der Thetis und die Hochzeit mit Peleus zwei klar von einander getrennte Ereignisse.

³⁵ Zum einzigen mir bekannten erhaltenen archäologischen Denkmal siehe LIMC VIII (1997) s.v. Thetis = LIMC VII,1 (1994) s.v. Peleus, Nr. 199; Thetis reitet auf einem Hippokamp, Peleus sitzt am Rand der Darstellung.

³⁶ Die Skulpturen waren im Neptuntempel beim Circus Flaminius aufgestellt: Plin. *nat.* 36,36 (Skopas): *sed in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Horci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset*. – Allgemein S. Lattimore: *Thiasos in Greek Sculpture*, Los Angeles 1976.

³⁷ Im Gegensatz zu Valerius ist bei Apollonios ausdrücklich vom Unmut der Thetis über Peleus die Rede, wenn Hera Thetis zur Unterstützung der Argo auffordert (4,815 f.): *σὺ δ' ἄρ' ἤγε νῶ ἔκυρή περ εὐόσα, ἢ δ' αὐτῶ Πηληϊ. τί τοι χόλος ἐστήρικται*; Dieser Aspekt bleibt bei Valerius ausgespart.

³⁸ Damit erhält auch die Änderung, die Valerius gegenüber Apollonios vornimmt, eine Funktion: Bei Apollonios ist von der Hochzeit der Thetis im Fortgang der Erzählung als Rückblick die Rede, Valerius transferiert sie in eine Ekphrasis, wodurch die Handlung aus dem narrativen Kontinuum gelöst und offen für eine exemplarische Akzentuierung wird.

Methodisch falsch wäre allerdings, eine exakte Rückübersetzung in ein Bild zu versuchen oder gar nach direkten Mustern Ausschau zu halten, auch wenn die motivische Assoziation etwa an den Seethiasos der Domitius-Ara (München, Glyptothek)³⁹ durchaus naheliegt: Valerius' Beschreibung nimmt zwar Anregungen aus der antiken Kunst auf, gehorcht aber grundsätzlich den Regeln poetischer Stimmigkeit, die in der Imagination des Publikums bewirkt wird.

Als Jason das Werk des Argos zu Gesicht bekommt, reagiert er betrübt (1.149 f.)⁴⁰:

*haec quamquam miranda viris stupet Aesone natus,
at secum: heu miseris nostrum natosque patresque!*

Obwohl der Sohn des Aeson über dies, was bei seinen Männern Bewunderung erregt, in Staunen gerät, spricht er doch bei sich: Weh unseren Nachkommen und Vätern (*scil.* allen unseren Angehörigen).

Das ist deutlich der Reaktion auf eine berühmte andere epische Ekphrasis nachgebildet: Im I. Aeneisbuch hat Aeneas die Darstellungen am Iuno-Tempel in Karthago betrachtet und verhält sich wie dann der Jason des Valerius (Verg. *Aen.* 1,494 f.):

*haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,
dum stupet obtutuque haeret defixus in uno (...)*

Aber auch wenn beide Situationen äußerlich vergleichbar scheinen, ist die Zukunft jeweils anders: Aeneas wird nach vielen Mühen sein Ziel erreichen, Jason kann zwar das Goldene Vlies gewinnen, aber die Ehe mit Medea, Resultat dieses Erfolgs, endet in der Katastrophe.

Eine solche Ambiguität, wie sie die *fatidica Argo* – so heißt es im Proömium (1,2) – in ihrer Bemalung birgt⁴¹, hat ihr Gegenstück gleich darauf in den Prophezeiungen, die die Argonauten vor ihrem Fahrtantritt erhalten: Der Seher Mopsus liest aus den Eingeweiden des Opferstiers Furchtbares, aber erst *ex eventu* richtig Einzuschätzendes heraus (1,205 ff.) und erschreckt die Männer mit doppeldeutiger Rede (*ambage terrificat*). Erst der *Phoebeius Idmon* verkündet dagegen (*contra* 1,228), am Ende werde das Schiff samt seiner Besatzung alle Widrigkeiten überwinden (1,230 ff.) – doch das ist keine glückverheißende Synthese⁴².

*

³⁹ Siehe T. Hölscher: Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern, in: AA 1979, 337–348.

⁴⁰ Vgl. U. Eigler: Monologische Redeformen bei Valerius Flaccus, Frankfurt 1988 (Beiträge zur Klassischen Philologie 187), 12 f.

⁴¹ Vgl. über analoge Verfahrensweisen bei Achilles Tatius S. Bartsch: Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius. Princeton 1989, 59 f.

⁴² Vgl. E. Lefèvre: Die Opfer-Szene im ersten Buch (I. 184–254) und das Iason-Bild in Valerius Flaccus' Argonautica, in: *Ratis omnia vincet*, Untersuchungen zu den Argonautica

Wie irreführend Bilder sein können, zeigt noch mehr die folgende Ekphrasis am Ende des 2. Buches⁴³: Der Dolionerkönig Cyzicus, der früher mit Griechen Krieg geführt hatte, nimmt die Argonauten trotzdem freundlich auf. Beim Gastmahl erklärt er dem Jason stolz seinen verzierten Becher⁴⁴ (2,655 ff.):

*Cyzicus „hic portus“ inquit „mihi territat hostis,
has acies sub nocte refert, haec versa Pelasgum
terga vides, meus hic ratibus qui pascitur ignis.“*

Cyzicus spricht: „Hier bedroht mir der Feind die Hafenanlagen, hier führt er seine Truppen unter dem Schutz der Nacht wieder heran, da siehst du die in die Flucht geschlagenen (feindlichen) Pelasger; hier ist mein Feuer, das sich an ihren Schiffen nährt.“

Es geht also in der Fiktion nicht um eine mythische, sondern um eine historische Szene, die Cyzicus selbst erlebt hat, so daß er sie Jason eindeutig erklären kann. Doch für die beiden Betrachter unvorhersehbar enthält das Relief auch eine Zukunftsdimension: Das ist eine fatale ‚self-fulfilling prophecy‘. Denn nachdem die Argonauten nach freundschaftlichem Abschied abgesegelt sind, werden sie in den Hafen des Cyzicus zurückgetrieben, da ihr Steuermann Tiphys eingeschlafen ist. Nun glauben die Bewohner, nach bekanntem Muster einen feindlichen Überfall zu erleben, sind aber nach ebenfalls bekanntem Muster überzeugt, die Eindringlinge besiegen zu können. Die Darstellung auf dem Becher, kunstgewordene Geschichte, scheint als überzeitliches Paradigma. Doch nicht die Disposition der Argonauten, sondern individuelles Versagen (bzw. der Zorn der Cybele, der dieses Versagen als Rache verursachte) hat zum blutigen Gemetzel geführt.

Das zeigt die Gemeinsamkeit beider bisher behandelter Ekphraseis: Sie beziehen sich auf Ereignisse der mythischen oder historischen Vorzeit, die vom Betrachter gedeutet werden können. Beide Male stehen die Aussagen in Konnex mit der Handlung des Epos, aber nicht, indem sie untrüglich Auskunft über kommende Ereignisse geben – wie in einem teleologisch komponierten Werk nach Art der Aeneis –, sondern indem sie Optionen des möglichen Verlaufs andeuten.

Gemeinsam ist beiden Ekphraseis auch, daß die Kunstwerke von Menschen gefertigt sind, so daß nach den Regeln der inneren Wahrscheinlichkeit der epischen Erzählung, des *πιθανόν*, keine untrügliche Voraussage möglich ist.

*

des Valerius Flaccus. Hg. von M. Korn und H.J. Tschiedel, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Spudasmata 48), 173–180; D. Feeney: The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition, Oxford 1991, 316 f.

⁴³ Vgl. G. Ravenna: Giasone e l'enargheia: Ekphrasis ed economia narrativa (Val. Fl. 2,629–fine), in: Orpheus n.s. 2, 1981, 340–349.

⁴⁴ Prinzipielles Vorbild ist die Ekphrasis eines Bechers bei Theokrit, id. 1,27–60 (Manakidou [wie Anm. 23] 51–83).

Wie sieht es nun aus, wenn ein Gott selbst der Künstler ist? – Die Antwort bringt das 5. Buch: Die Argonauten sind in Kolchis gelandet. Sogleich begeben sie sich zum Tempel des Sonnengottes⁴⁵, der von Vulcanus ausgeschmückt ist⁴⁶. Die jetzt folgende Ekphrasis läßt sich in drei Hauptteile gliedern: 1. eine Skulpturengruppe im Vorhof des Tempels mit Atlas⁴⁷, der auf seinem Rücken den Himmelsglobus trägt (407–414):

- 407 ... non aliter quam si radiantis adirent
ora dei verasque aeterni luminis arces,
tale iubar <per> tecta micat. stat ferreus⁴⁸ Atlans
410 Oceano genibusque tumens infringitur unda.
at medii per terga senis rapit ipse nitentes
altus equos curvoque diem subtexit Olympo.
pone rota brevior soror densaque sequuntur
Pliades et madidis rorantes crinibus ignes.

Genau so, wie wenn sie sich dem Antlitz des Gottes mit dem Strahlenkranz und der wahren Burg des ewigen Lichts näherten, ein solcher Glanz strahlt allenthalben durch das Haus. Atlas aus Eisen steht am Okeanos, und an den Knien bricht sich tosend die Woge. Aber über dem Rücken des Greises, des Mittlers zwischen Himmel und Erde, jagt Sol selbst hoch oben die glänzenden Pferde dahin und zieht den Schleier des Tages vor den gewölbten Himmel. Dahinter folgt in engem Umlauf die Schwester (*scil.* Luna) und in dichter Schar die Pleiaden und die Himmelslichter, die von ihren feuchten Haaren das Naß tropfen lassen (*scil.* Hyaden).

⁴⁵ Bei Apollonios Rhodios steht zwar an entsprechender Stelle (3,215–248) auch eine Ekphrasis, aber diese gilt dem Palast des Aietes (Manakidou [wie Anm. 23] 157–173), so daß die im folgenden konstatierten Parallelen mit anderen epischen Ekphrasen von Tempeln noch deutlicher werden.

⁴⁶ In der älteren Forschung wurde bei der Interpretation dieser Ekphrasis vor allem die Verteilung der Bildelemente auf die Türen erörtert: H.J.W. Wijsman: Valerius Flaccus. Argonautica, Book V. A Commentary, Leiden/New York/Köln 1996 (Mnemosyne Suppl. 158) z.St. Doch das ist genauso unfruchtbar wie die Frage nach dem realen Aussehen des Schildes von Achill oder Aeneas (U. Eigler: Augusteische Repräsentationskunst als Text? Zum Problem der Erzählbarkeit von bildender Kunst in augusteischer Dichtung am Beispiel des Schildes des Aeneas, in: Gymnasium 105, 1998, 289–305). Entscheidend ist vielmehr, wie sich die Bildelemente in der narrativen Version zueinander fügen. Siehe jetzt auch G. Manuwald: Die Bilder am Tempel in Kolchis, in: Eigler/Lefèvre (wie Anm. 20) 307–318.

⁴⁷ Zur kosmischen Funktion des Atlas vgl. den sog. Atlas Farnese im Archäologischen Nationalmuseum Neapel (H.G. Gundel: Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben, Mainz 1992 [Kulturgeschichte der Antiken Welt 34] 204 [Nr. 8]).

⁴⁸ *ferreus* ist wohl nicht als metaphorische Aussage über die Unerschütterlichkeit des Atlas zu verstehen, sondern als Materialangabe: Zu eisernen Statuen in der Antike siehe Plin. nat. 24,120 f.; *ferreus Atla(n)s* ist singular: I.B. Carter: Epitheta deorum quae apud poetas Latinos leguntur, Leipzig 1902, 17. – G. Manuwald (wie Anm. 46) deutet die Schilderung auf eine Darstellung im Tempelgiebel, nicht auf ein Standbild im Vorhof.

Eine solche Form der Ekphrasis mit kosmologischen Zügen hat in der lateinischen Literatur ihr nächstes Gegenstück im Palast des Sol⁴⁹, wie ihn Ovid am Beginn des 2. Metamorphosenbuches (in Anlehnung an den palatinischen Apollotempel bei Prop. 2.31) als Auftakt zur Phaethon-Erzählung entwirft⁵⁰. Über diesen Bezug hinaus wird dadurch die Argonauten-Handlung in die göttliche Weltordnung eingebettet, womit sich eine Verbindung ergibt zu den Schildbeschreibungen bei Homer und Vergil mit dem universalen, kosmischen Rahmen.

2. Es folgen die Bilder an den Tempeltüren, zunächst dreizehn Verse mit der Geschichte der Kolcher. Abgeschlossen wird dieser Teil durch die Abbildung des Phaethon-Mythos, also wiederum mit kosmologischen Bezügen (429–432):

430 *flebant populeae iuvenem Phaethonta sorores
ater et Eridani trepidum globus ibat in amnem.
at iuga vix Tethys sparsumque recolligit axem
et formidantem patrios Pyroenta dolores.*

Es beweinten den jungen Phaeton seine in Pappeln verwandelten Schwestern, und als schwarzer Klumpen stürzte er in den zitternden Strom des Eridanus. Aber kaum kann Tethys wieder das Joch und die zerschmetterte Achse sammeln und den Pyroeis (*scil.* ein Pferd des Sol) wieder einfangen, der Angst hat vor dem Schmerz des Vaters.

Der Phaethon-Einschub ist das einzige Element der Ekphrasis, das keinen unmittelbaren Bezug zur Argonauten-Handlung hat. So hat man vermutet, daß damit das Scheitern Jasons vorweggenommen sei. Doch Phaethon ist ja der Nachkomme des Sonnengottes, so wie das kolchische Königsgeschlecht. Es liegt also nahe, das Los Phaethons allenfalls als düsteres Omen für Aietes und die Seinen zu lesen, nicht aber für Jason und die Argonauten⁵¹.

3. Besondere Aufmerksamkeit verdient der abschließende dritte Teil der Tempelbilder, denn hier werden Jason mit dem Argonauten-Thema seine eigene Vergangenheit und Zukunft vor Augen gestellt. Dieser Argonautenteil (433–454) ist wiederum

⁴⁹ Das offenbar von Ovid und Valerius beeinflusste Gegenteil ist der Palast des Mars bei Stat. *Theb.* 7.40–55, der ebenfalls von Mulciber geschaffen und ausgestattet wurde.

⁵⁰ U. Schmitzer: Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Darstellung unter politischem Anspruch, Stuttgart 1990 (Beiträge zur Altertumskunde 4), 89–107.

⁵¹ Vgl. M. von Albrecht: Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus zu Boethius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit, 2 Bde., Bern ²1993, 741. Der mögliche Einwand, daß in Sen. *Med.* 599–602 Phaethon vom Chor als *exemplum* für Jasons Verhalten angeführt wird, verfängt nicht, denn das geschieht ja erst *post festum*, als mögliche Parallelen im Handeln der beiden deutlich werden. Vorab ist aber die genealogische Verbindung wesentlich auffälliger. Außerdem hat sich Medea selbst in 32–36 mit Phaethon verglichen (C. Schmitz: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas, Berlin/New York 1993 [UALG 34] 140 f.; Seneca, *Medea*, Ed. with introduction and commentary by C.N. Costa, Oxford 1973 jeweils z.St.).

zu gliedern in die Fahrt nach Kolchis (433–441), die Ehe Jason–Medea (442–448) und die Rache Medeas (449–454); zuerst:

435 *aurea quin etiam praesaga Mulciber arte
vellera venturosque olim caelarat Achivos.
textitur Argea pinus Pagasaea securi
iamque eadem remos, eadem dea flectit habenas,
ipsa subit nudaque vocat dux agmina dextra.
exoritur Notus et toto ratis una profundo
cernitur, Odrysis gaudebant carmine phocae.*

Ja, sogar das Goldene Vlies und die dereinst kommenden Griechen hatte Vulcanus mit zukunftsweisender Kunst in Erz getrieben. Die Paga-säische Fichte wird von der Axt des Argos zusammengefügt, und schon lenkt ein und dieselbe Göttin die Ruder und die Segeltaue. Sie selbst geht an Bord und ruft als Führerin mit der bloßen Rechten den Heerzug. Es erhebt sich ein Südwind, und auf dem ganzen Meer sieht man ein einziges Schiff. Über das Lied des Orpheus freuten sich die Robben.

Das Vorbild für diese Passage stammt aus dem 1. Buch der *Aeneis* (das schon bei der Bemalung der Argo eine wichtige Rolle gespielt hatte⁵²; Aeneas wird am Iuno-Tempel in Karthago ebenfalls mit seiner Vergangenheit konfrontiert: Aber anders als Jason bezieht er durch den Blick auf die eigene Vorgeschichte Trost, er ist überzeugt: *feret haec aliquam tibi fama salutem* (Verg. *Aen.* 1,463)⁵³. Dabei kann kein Zweifel bestehen, daß Jason nach Valerius' Schilderung erkennen müßte, daß Vulcanus die Fahrt der Argonauten dargestellt hat. Denn die *ratis una* kann nur die Argo, das erste Schiff, sein.

Die Schilderung mit der Abfolge der ineinander greifenden Szenen folgt bekannten Mustern der bildenden Kunst, etwa dem Telephos-Fries aus Pergamon⁵⁴. Auch hier gilt aber: Valerius übernimmt nicht einfach ein bekanntes Kunstwerk, doch seine imaginäre Beschreibung ist selbstverständlich von den eigenen ästhetischen Erfahrungen geprägt.

Damit ist ein wichtiges Zwischenstadium in der Ekphrasis erreicht: Der Rückblick schlägt um in den Ausblick in die Zukunft, so daß die weitere epische Handlung und das Schicksal der Hauptbeteiligten vorweggenommen ist:

⁵² Vgl. Adamietz (wie Anm. 21) 76 f.

⁵³ Von der erzählerischen Funktion vergleichbar, aber durch die Technik der Darstellung deutlich unterschieden ist die Konfrontation mit der eigenen Vergangenheit, die Odysseus im Lied des Demodokos im 8. Buch der Odyssee erfährt.

⁵⁴ R. Stewart: *La ricerca dell'eroe: arte narrativa e il Fregio di Telefo*, in: *L'altare di Pergamo. Il Fregio di Telefo*, Katalog, Roma 1996, 107–117, wo umgekehrt der Erzählstil des Telephos-Frieses mit den Argonautika des Apollonios Rhodios verglichen ist.

- 440 *apparent trepidi <per> Phasidis ostia Colchi
clamantemque procul linquens regina parentem.
urbs erat hinc contra gemino circumflua ponto,
ludus ubi et cantus taedaeque in nocte iugales
regalique toro laetus gener; ille priorem*
- 445 *deserit: ultrices spectant a culmine Dirae.
deficit in thalamis turbataque paelice coniunx
pallam et gemmiferae donum exitiale coronae
apparat ante omnes secum dequesta labores.
munere quo patrias paelex ornatur ad aras*
- 450 *infelix et iam rutilis correpta venenis
implicat igne domos. haec tum miracula Colchis
struxerat Ignipotens nondum noscentibus, ille
quis labor, aligeris aut quae secet anguibus auras
caede madens. odere⁵⁵ tamen visusque reflectunt.*

Es erscheinen zitternde Kolcher rings um die Mündung des Phasis und die Prinzessin, die ihren von fern rufenden Vater verläßt. Hier lag eine Stadt gegenüber, auf beiden Seiten umflossen vom Meer, wo Spiel war und Gesang und Hochzeitsfackeln in der Nacht und ein fröhlicher Schwiegersohn auf königlichem Lager. Jener verläßt seine frühere Frau: Vom Dachfirst spähen die rächenden Furien. Kraftlos liegt im ehelichen Gemach die Gattin, und von Sinnen gebracht von der Nebenbuhlerin, bereitet sie den Mantel vor und das tödliche Geschenk, die edelsteinbesetzte Krone, nachdem sie zuvor bei sich alle Leiden beklagt hat. Mit dieser Gabe wird die unglückliche Nebenbuhlerin am heimischen Altar geschmückt und, sogleich von den rötlichen Giften gepackt, erfüllt sie den Palast mit Feuer. Dies alles hatte der feuermächtige Gott geschaffen, wundersam für die Kolcher errichtet, die noch nicht erkannten, was das für eine Not ist oder welche Frau da mit den geflügelten Schlangen die Lüfte durchschneidet, triefend von Mordblut. Dennoch hassen sie dies und wenden den Blick ab.

Als *Vulcanus-Mulciber* die Darstellungen schuf, lag ihr Inhalt noch ganz in der Zukunft – es bedurfte also für ein solches Kunstwerk seiner göttlichen Fähigkeit, der *praesaga ars*⁵⁶, wie es Valerius mit einer singulären Junktur ausdrückt. Für Jason als Betrachter aber ist ein Teil der Ereignisse schon eingetreten, er könnte sich selbst gleichsam noch einmal zusehen. Hatten aber Cyzicus und die Seinen aus dem erlebten Paradigma Folgerungen für spätere Zeiten abgeleitet – wenn auch falsch –, so ist Jason hier nicht in der Lage, sich selbst zu erkennen, geschweige

⁵⁵ Wijsman (wie Anm. 46) z.St. will wenig überzeugend *odere* auf die Argonauten, nicht auf die Kolcher beziehen.

⁵⁶ ThLL X.2, s.v. *praesagus*, 814.42 sq.

denn, aus der korrekt dargestellten Vergangenheit warnende Schlüsse zu ziehen für die Zukunft, die gleichfalls abgebildet ist. Erst dieser letzte Teil der Darstellung liegt für alle Beteiligten in der Zukunft⁵⁷ und überschreitet die Grenzen der im Epos selbst dargestellten Handlung.

Damit hat die *praesaga ars* einen der expliziten Prophezeiung des Mopsus aus dem 1. Buch vergleichbaren Effekt: Beide weisen über die im Epos geschilderte Handlung hinaus, beider Sinn bleibt den Adressaten dieser Weissagung verborgen.

Valerius weitet auf diese Weise die Mittel epischer Technik aus: Er gewinnt aus den Vorbildern bei Vergil eine neue Synthese: In den Tempelbildern hatte sich Aeneas selbst wiedererkannt, das zielte auf die eigene Vergangenheit; in der Schildbeschreibung geht es zwar um die Zukunft, aber um die der Nachkommen des Aeneas, nicht um seine eigene⁵⁸.

Über die spannungssteigernde Retardation der Handlung⁵⁹ hinaus dienen die Beschreibungen bei Valerius einer literarischen Strategie, für die es offenbar im antiken Epos keine direkte Parallele gibt⁶⁰. Seine Ekphraseis⁶¹ nähern sich in ihrem Inhalt dem tatsächlichen Ablauf des Mythos von Mal zu Mal stärker an: Von den alternativen Hochzeitskonzeptionen über die fatale Fehldeutung bei Cyzicus bis hin zum Verhängnis, das sich aus der Verbindung von Jason mit Medea ergibt, wird der Spielraum für den Autor und sein Personal immer enger. Die Ekphraseis sind weder unabhängig vom umgebenden Geschehen noch führen sie die Handlung unmittelbar fort. Sie sind Kommentare des Autors zur epischen Handlung, deren Potential aber nur für das Publikum entzifferbar ist, das bereits den mythologischen Handlungsfa-den kennt, nicht jedoch für die im Ablauf gefangenen Akteure. Diese strukturelle Blindheit wird auf die Spitze getrieben bei der letzten Ekphraseis, in der Jason nicht einmal die eigene Vergangenheit wahrnehmen kann, geschweige denn seine Zukunft⁶².

⁵⁷ Das gilt auch für den Leser, der jedoch prinzipiell über das Wissen vom Jason/Medea-Mythos verfügt und damit die Vorwegnahme der weiteren Handlung erkennt.

⁵⁸ Jason aber sieht sich selbst in der Zukunft, in einer Handlung, deren Inhalt ihm noch nicht klar sein kann, deren düsterer Gehalt jedoch – wie aus Valerius' Bemerkungen *ex persona poetae* zweifelsohne hervorgeht – jedem Betrachter prinzipiell deutlich war. Daß Jason dafür blind ist (vgl. Burck [wie Anm. 21] 244.90), stellt ihn auf eine Stufe mit für sich selbst blinden Figuren des Mythos wie Ödipus, nur mit dem Unterschied, daß Ödipus die verschleierte Rede des Orakels nicht richtig auf sich deutet, Jason aber sein eigenes Abbild nicht erkennt.

⁵⁹ Das sieht G. Manuwald (wie Anm. 46) als Hauptfunktion.

⁶⁰ Man könnte allenfalls an Orakel und Weissagungen denken, die falsch gedeutet werden, wie in Verg. *Aen.* 3.96 (*rex Anius*): *antiquam exquirite matrem*, was von Anchises als Kreta (statt Italien) identifiziert wird.

⁶¹ Ein eher traditionelles Beispiel ist die Beschreibung der Gewänder von Castor und Pollux in 1.428 ff., wo ihre Mutter Leda deren Herkunft und Genealogie darstellt, so daß diese beiden Elemente in die epische Darstellung eingeführt sind, ohne daß es einer Digression durch den Autor bedürfte.

⁶² Weiter zeigt sich: Trotz ihrer, vor allem in Relation zu den Gleichnissen, recht spar-

Der Kontrast zu Vergils Aeneas ist erhellend: In der Unterwelt hat er den Vater Anchises zur Seite, der ihm die Zukunft erläutert⁶³, und als er den von Vulkan gefertigten Schild betrachtet, kann er zwar auch nicht die dort repräsentierten Ereignisse im einzelnen deuten, aber er ahnt freudig, daß hier Großartiges verheißen ist.

Im Unterschied zum innovativen Gehalt ist die äußere Form durchaus traditionell: Valerius bleibt mit dem Ausgangspunkt der Beschreibungen im Erfahrungsbereich seines Publikums: Bemalte Schiffe (wenn auch nicht so vielgestaltig)⁶⁴, Becher mit Reliefschmuck oder aufwendige Figurenfriese an Tempeln waren in seiner Zeit durchaus geläufig. Durch die poetischen Vorbilder – besonders Vergil und Ovid (im Grunde genommen aber schon seit Homer) – ist auch die anachronistische Integration dieser alltagsweltlichen Erfahrungen in die Sphäre des Mythos für das Publikum nichts Ungewohntes. Erst durch die inhaltliche Ausgestaltung gewinnt Valerius literarisches Neuland.

*

Damit läßt sich der Status seiner literarischen Technik auf der Folie des antiken Epos genauer bestimmen: Grundsätzlich können Ekphraseis autonom, d.h. ohne Verbindung zur umgebenden epischen Handlung, stehen, wie im 18. Gesang der Ilias⁶⁵ die Beschreibung von Achills Schild, deren Inhalt zum Fortgang des Geschehens unmittelbar nichts beiträgt⁶⁶. Darstellerisch anspruchsvoller ist es, wenn die

samen Verwendung spiegeln die Ekphraseis einen wesentlichen Aspekt der Werkkonzeption der Argonautica wieder. Die Argonauten, namentlich Jason, ahnen nichts von Iupiters Weltenplan, obwohl ihre Fahrt Teil davon ist. Das unterscheidet Jason vom *pius Aeneas*, wie in der neueren Forschung überzeugend nachgewiesen wurde (M. Wacht: Zur Motivierung der Handlung im Epos des Valerius, in: Korn/Tschiedel [wie Anm. 42] 101–120). Und dieser Unterschied zeigt sich auch darin, daß Aeneas in den von Vulcanus geschaffenen Darstellungen auf dem Schild eine Bestätigung seiner Mission sieht, Jason aber mit den ebenfalls von Vulcanus gefertigten Bildern seines eigenen Lebens nichts anfangen kann. Andererseits sind die Werke menschlicher Kunst, die Jason begegnen, ebenfalls nicht als Leitbilder geeignet, da sie der Gefahr von Mißdeutungen und damit Fehlschlüssen unterliegen. – Zum Weltenplan auch Fuhrer (wie Anm. 29) 24 f.

⁶³ Vgl. U. Eigler: Valerius Flaccus. Auf der Suche nach dem verlorenen Stil? in: Eigler/Lefèvre (wie Anm. 20) 42.

⁶⁴ Eventuell gibt es ein Vorbild bei Naevius, wo Büchner in einem Fragment (FPL 7 Blänsdorf) den Rest einer Schiffsekphrasis erkennen wollte, so daß durch die Analogie mit dem Argonautenstoff ein zeitgeschichtlicher Bezug zu den punischen Kriegen bestehe. Das wurde jedoch u.a. von Buchheit (s. unten) heftig bestritten, der eine traditionelle Schildbeschreibung voraussetzt.

⁶⁵ A.S. Becker: *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, London 1995.

⁶⁶ Differenziert dazu A. Perutelli: *L'inversione speculare. Per una retorica dell'ecphrasis*, in: MD 1, 1978, 87–98.

Ekphrasis die Handlung des Epos⁶⁷ aufnimmt⁶⁸, indem sie diese kommentiert, illustriert oder ausweitet. Ansatzweise ist das schon beim Gewebe der Helena im 3. Gesang der *Ilias* (120 ff.) gegeben⁶⁹, idealtypisch geschieht das in der Beschreibung von Aeneas' Schild im 8. Buch der *Aeneis*⁷⁰, wo die Abbildung der römischen Geschichte die beiden anderen historischen Durchblicke ergänzt⁷¹. Nicht formal – denn Ekphraseis bleiben Eingriffe *ex persona poetae* –, aber inhaltlich nähert sich dieser zweite Typ internen Vorverweisen wie Prophezeiungen und Orakelsprüchen an.

Die Kunstbeschreibungen bei Valerius sind durch ihre Verzahnung mit der epischen Handlung eher dem zweiten Typus zuzuordnen – allerdings mit einer Akzentuierung, die für die poetische Konzeption des gesamten Werks und besonders für das Bild des Protagonisten bezeichnend ist: Mag auch die neuere Forschung Jason bei Valerius persönlich durchaus positiv als Verkörperung von *heroic values* sehen⁷², so ist seine Rolle im Mythos letztlich doch die des Scheiterns. Er ist ein von externen Kräften Getriebener, aber anders als für Aeneas, der seine Abenteuer ebensowenig freiwillig erlebt, gibt es für ihn kein glückliches *τέλος* – eine Differenz, die nicht nur wegen der Vorbildrolle der *Aeneis* für alle späteren Epen allgemein spürbar ist, sondern besonders auch, weil sich Valerius über weite Strecken an Vergil orientiert. Und die Hochzeit, für Aeneas der erfolgreiche Abschluß seiner Mission, ist für Jason und Medea der Anfang neuen Schreckens: Auch darauf, obwohl schon außerhalb des epischen Plans der *Argonautica* liegend, wird durch die Ekphrasis im Tempel von Kolchis klar vorausgewiesen. Klar ist das allerdings nur für den Kenner des Mythos, nicht aber für Jason, der sowohl blind ist für die Konsequenzen des eigenen Handelns als auch für die Inhalte der Bilder, die ihm der Dichter vor Augen stellt.

Jason ist Teil von Iupiters Weltenplan, aber ohne es zu wissen; er hat keinen geistigen Anteil daran. Und weil das antike Publikum die vorausweisende Dimen-

⁶⁷ Vgl. auch die Funktion der Darstellungen auf den Schilden bei Aischylos, *Septem contra Thebas* (W.G. Thalmann: *Dramatic Art in Aeschylus's Seven against Thebes*, New Haven/London 1978 [Yale Classical Monographs 1], 105–135).

⁶⁸ Vgl. V. Buchheit: *Vergil über die Sendung Roms*, Heidelberg 1963, 29 f., wo die *communis opinio* referiert ist, daß erstmals im epischen Kontext in der Europa des Moschos eine Ekphrasis mit der umgebenden Dichtung eine innere Verbindung eingehe.

⁶⁹ Siehe auch Schol. II. 3,126 f. (Ed. Erbse): ἀξιόχρεων ἀρχέτυπον ἀνέπλασεν ὁ ποιητῆς τῆς ἰδίας ποιήσεως, ἴσως δὲ τοῦτω τοῖς ὁρώσιν ἐπειράτο δεικνύναι τὴν Τρώων βίαν καὶ τὴν Ἑλλήνων δικαίαν ἰσχύιν. – Hier ist also der Zusammenhang von Kunst und Dichtung im Medium der Ekphrasis hergestellt.

⁷⁰ Zuletzt Eigler (wie Anm. 46) *passim*.

⁷¹ Vgl. über Ekphraseis im antiken Roman Bartsch (wie Anm. 41).

⁷² Zur Rolle Jasons vgl. C. Valerio Flacco: *Argonautiche*. Libro VII. Introduzione, testo e commento a cura di A. Taliercio, Roma 1992 (*Scriptores Latini* 19), 25–31; K.W.D. Hull: *The Hero-Concept in Valerius' Flaccus Argonautica*, in: C. Deroux (Hg.): *Studies in Latin Literature and Roman History I*, Bruxelles 1979 (Collection Latomus 164), 379–409.

sion kannte, die im Epos derartige bildliche Darstellungen in sich tragen, mußte so Jasons Blindheit noch stärker spürbar werden, genauso wie die Trennung von menschlicher und göttlicher Sphäre, die für das Weltbild in diesem Epos charakteristisch ist. Darin liegt nicht zuletzt die Leistung von Valerius' Ekphrasis: Obwohl sie viel von der epischen Technik Vergils übernommen haben, lassen sie die inhaltliche Differenz zwischen dem Werk der augusteischen und dem der flavischen Zeit deutlich werden⁷³.

Kehren wir damit zu Goethe und seinem eingangs erwähnten Entsetzen zurück, das aus seinem Wissen von der Bedeutung bildlicher Darstellungen herrührte. Was war der Grund?

„... desto schrecklicher ... [fand ich] den Hauptsaal ... äußerst empörte mich der Gegenstand. Diese Bilder enthielten die Geschichte von Jason, Medea und Kreusa, und also ein Beispiel der unglücklichsten Heirat. Zur Linken des Throns sah man die mit dem grausamsten Tode ringende Braut, umgeben von jammervollen Teilnehmenden; zur Rechten entsetzte sich der Vater über die ermordeten Kinder zu seinen Füßen; während die Furie auf dem Drachenwagen in die Luft zog.“

Was Goethe im Prunkzelt in so helle Aufregung versetzt, entspricht also fast bis ins Detail der Schilderung der Bilder vom Tempel des Sonnengottes bei Valerius. Bedenkt man, daß eine solche Ekphrasis des Argonautenstoffs nur bei Valerius und dann bei Goethe steht, so drängt sich die Frage auf: Hat Goethe Valerius Flaccus gelesen und daraus Material zur Stilisierung seiner Erinnerungen gewonnen⁷⁴? Explizite Erwähnungen gibt es nicht⁷⁵, immerhin weist der Katalog von Goethes Bibliothek schon für 1788 die ausführlich kommentierte Valerius-Edition des Petrus

⁷³ Vgl. M. Steinkühler: Macht und Ohnmacht der Götter im Spiegel ihrer Reden, Amersbek 1989, 406 f., über die ähnliche Differenz zwischen den Götterapparaten bei Vergil und Valerius; außerdem E. Lefèvre: Der *ordo rerum* in Valerius Flaccus' *Argonautica*, in: Eigler/Lefèvre (wie Anm. 20), 223–232.

⁷⁴ Im Vergleich zu Valerius' Verfahren ist Goethes Vorgehen eher konventionell, aber durchaus antiker Praxis entsprechend: Zwischen Mythos und Realität wird eine durch punktuelle Analogie konstituierte Verbindung hergestellt, ohne daß es zu einer so engen Verzahnung zwischen Kunstwerk und Handlung käme wie bei Valerius.

⁷⁵ So das Standardwerk von Ernst Grumach „Goethe und die Antike“ (1949). – Siehe aber Sophienausgabe 1. Abt. Bd. 46 („Philipp Hackert“ – „Tagebuch einer Reise nach Sicilien von Henry Knight“, offenbar von Goethe aus dem Englischen übersetzt), S. 164 mit Zitat aus Val. Flacc. 1,579 ff. (anlässlich der Beschreibung von Lipari).

Burmans (Leiden 1724) auf⁷⁶. Jedenfalls, ob bewußt⁷⁷ oder unbewußt, ist Goethes Vorgehen eng dem des Valerius verwandt.

Denn Bilder haben eben doch Bedeutung, wie sich *post festum* erweist: Als Goethe seine Erinnerungen 1811 publizierte, war das französische Königspaar längst der Revolution zum Opfer gefallen. So befindet sich Goethe in der gleichen überlegenen Position wie Valerius Flaccus, seine Gefährten aber werden als ebenso unwissend dargestellt wie die Argonauten und die Kolcher⁷⁸.

Erlangen

Ulrich Schmitzer

⁷⁶ Hans Ruppert: Goethes Bibliothek. Katalog, Berlin 1958 (Goethes Sammlungen zur Kunst, Literatur und Naturwissenschaft 1), 206, Nr. 1449: „C. Valerii Setini Balbi Argonauticon libri octo cum notis integris Ludovici Carrionis ... et selectis ... curante Petro Burmanno. Leidae: apud S. Luchtmans 1724. 80 Bl., 759 S., 50 Bl., 1 Titelbildn. 1 Kupfertafel. 4° Ldr mit Goldpr. Mit Gs Exlibris. Verz. 1788, S. 8 – Kräuter S. 262.“ (Auflösung der Abkürzungen: *Verz. 1788*: Verzeichnis derjenigen Bücher, welche sich in der Bibliothek Ihro des Herrn Geheimden Rath von Goethe Hochwohlgeb. vorfinden. 1788; 317 Nummern. vermutlich von Christian Georg Carl Vogel geschrieben; *Kräuter*: Kräuters Catalogus bibliothecae Goethianae; Theodor Kräuter, seit 1805 an der herzoglichen Bibliothek tätig, seit 1811 auch als Privatsekretär herangezogen, seit 1817 Betreuung der Goetheschen Bibliothek). – Das Exemplar der Universitätsbibliothek Erlangen, das ich eingesehen habe, trägt folgenden vollständigen Titel: C. Valerii Flacci Sentini Balbi Argonauticon libri octo, cum Notis integris Ludovici Carrionis, Laurentii Balbi Liliensis, Justi Zinzerlingi, Christophori Bulaei, gerardi Vossii et Nicolai Heinsii, et selectis Aegidii Maserii, Joannis Baptistae Pii. Joannis Weitzii, et Aliorum curante Petro Burmanno, qui & suas adnotationes adjecit. Leidae, Apud Samuelem Luchtmans. 1724. – Signatur 4° Phl VIII, 548.

⁷⁷ Außerdem ist belegt, daß bei einer Abendgesellschaft im Hause Herder 1794 in Weimar sich Johann Heinrich Voss in Anwesenheit Goethes ausführlich über den Argonautenmythos verbreitete: K.A. Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar. Hg. von K. Sterlach und R. Sternke, Berlin 1998. 414–416 (5. Juni 1794).

⁷⁸ Vgl. Stefan Zweig: Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters, Frankfurt 1982 (Gesammelte Werke in Einzelbänden 2), 25: „Bald aber naht jener ‚gewaltige Hof- und Prachtstrom‘ des Hochzeitszuges und überschwemmt mit heiterem Gespräch und froher Gesinnung den geschmückten Raum, nicht ahnend, daß wenige Stunden zuvor das seherische Auge eines Dichters in diesem bunten Gewebe schon den schwarzen Faden des Verhängnisses erblickte.“ – Siehe auch K. Heinrich: Götter und Halbgötter der Renaissance. Eine Betrachtung am Beispiel der Galatea, in: R. Faber, R. Schlesier (Hg.): Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neopaganismus, Würzburg 1985, 153–182, hier 154 f.