

CHRISTIAN STOFFEL

*Argo funestas pressa bibisset aquas*  
Zur Ästhetik des poetologischen Schiffbruchs  
am Beispiel römischer Argonautica<sup>1</sup>

*Summary* – From Homer on, seafaring (with storms) is one of the most frequent elements in epic narratives. It is not only an essential part of the hero's journey, but, as is known, can also be an expression of the narrator's poetic endeavor. But what if the narrator's ship seems perforated and fragile, what if his *actio* threatens to sink or to get lost in the vast and thunderous ocean of epic?

This article examines the externalization and formalization of nautical and aquatic dangers in Roman epic. Thus, it concentrates on those scenes of suspense where the text creates the aesthetic illusion and simulates that itself could somehow shipwreck, suffer damage, or stray off course. The different Roman versions of the Argonautica are particularly relevant for this research because, as accounts of the seafaring myth par excellence, they are highly self-reflective and tend to incorporate the internal motives *errores*, *naufragium*, and *submersio* within their literary forms. Of these *poetae naufragi*, Catullus and Valerius Flaccus seem to be the most impressive illusionists.

(I) Mein Beitrag untersucht unter besonderer Berücksichtigung der Argonautensage und von Valerius Flaccus Stellen römischer Epik, an denen der Erzähler die ästhetische Illusion erzeugt, er selbst oder eine Stellvertreterfigur, z. B. ein metadiegetischer Sänger oder Steuermann, bedroht den Fortgang der epischen Narration. Weil diese rhetorische Strategie häufig in einem nautischen Kontext oder allgemeiner formuliert im Zusammenhang mit einer aquatischen Semantik steht,<sup>2</sup> möchte ich dafür den Begriff der

---

<sup>1</sup> Mein herzlichster Dank gilt Christine Walde für die stete Unterstützung meiner wissenschaftlichen Expeditionen sowie Farouk F. Grewing, auf dessen Einladung ich am 17. Januar 2013 im Rahmen des Eranos einen Vortrag zu ebendiesem Thema an der Universität Wien halten durfte. Ferner danke ich den anonymen Gutachtern für hilfreiche Anregungen. Thematisch verbunden ist C. Stoffel, *ubique naufragium?* Re-Immersion in den epischen Ozean und in ein gefährliches Forschungsfeld zu Lucans *Bellum Civile*, in: Christine Walde-Paolo Esposito (eds.), *Lecture e Lettori di Lucano* (in Vorbereitung).

<sup>2</sup> Dass es sich um eine rhetorische Figur handelt, die häufig in Beziehung zum gefährdeten oralen Sprechakt steht, wird unterstützt von Aussagen wie Cic. Cael. 21, 52 und Quint. Inst. 10, 7, 23. Diese wird außerdem zuweilen zur Anzeige einer spezifischen Produktions-

Naufragisierung prägen. Diese Struktur ist jedoch nicht einfach mit der für das Epos typischen Seesturm- bzw. Unwetterszene gleichzusetzen, welche die Fahrt des Helden hemmt und bedroht, sondern drückt ein komplexeres Phänomen aus.<sup>3</sup> Von Naufragisierung spreche ich dann, wenn interne nautisch-aquatische Bedrohungen poetologisiert, externalisiert und formalisiert werden, d. h. wenn mit den traditionellen poetologischen Konventionen einer Seereise des Erzählers ‚gespielt‘ und diese im Sinne eines simulierten Schiffbruchs (auch eines Versinkens oder Abkommens vom Kurs) ‚ernst‘ genommen werden.<sup>4</sup> Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie diese ästhetische Illusion erzeugt wird und wie allzu etablierte Gattungskonventionen auf diese Weise innoviert werden können.<sup>5</sup> Insbesondere soll in den diversen Varianten der Argonautensage, speziell bei Valerius Flaccus, d. h. in dem Mythos der Seefahrt schlechthin, herausgearbeitet werden, wie die handlungsbestimmenden internen Motive *errores*, *naufragium* und *submersio* poetologisiert und sozusagen nach außen gewendet auf die Verfasstheit des Textes gespiegelt werden. Es soll zudem deutlich werden, dass der Grad der Integration der Naufragisierungs-Ästhetik in hohem Maße Aufschluss über die gattungstheoretische und textspezifische Konstitution des Einzelwerkes gibt.

(II) Dass diese temporäre Simulation einer Bedrohung des epischen Sprechaktes im nautisch-aquatischen Kontext lokalisiert wird, hat seinen Grund gewiss in der antiken Erfahrung und in der zum literarischen Topos gewordenen Vorstellung eines gefahrvollen und tödlichen Meeres.<sup>6</sup> Viel

---

ästhetik genutzt, wie z. B. Hor. Epist. 2,2,84–86 zeigt: Mitten in den ‚Fluten‘ und ‚Stürmen‘ Roms könne man unmöglich dichten.

<sup>3</sup> Die ‚erste‘ Seesturmerzählung (mit Schiffbruch) findet sich bekanntlich in Hom. Od. 5, 313ff. Die Behandlung dieses Phänomens, sei es in epischen Erzählungen, philosophischen Traktaten, Dramen, sei es im Roman, in der Liebeslegie und Lyrik, ist in der antiken Literatur allgegenwärtig; vgl. die Stellensammlungen in H. H. Huxley, *Storm and Shipwreck in Roman Literature*, G&R 21 (1952), 117–124; W.-H. Friedrich, *Episches Unwetter*, in: *Festschrift für Bruno Snell zum 60. Geburtstag*, München 1956, 77–87; M. P. O. Morford, *The Poet Lucan. Studies in Rhetorical Epic*, Oxford 1967, 20–36.

<sup>4</sup> Ähnlich schon M. Andreani, *Il naufragio nei poemi omerici*, Patavium 10 (1997), 89–118, 101, der bezüglich des homerischen Schiffbruchs von rhetorischer Klimax bzw. sprachlicher Apokalypse spricht. Gemeint ist die von Ps.-Longin. 10,6 herausgestellte Überführung der inhaltlichen Spannung auf die Ebene der Syntax.

<sup>5</sup> Besondere Innovativität kann in der Tat in nautischer Semantik angezeigt werden, wie Manil. 2,57–59 beweist: *nostra loquar, nulli vatam debebimus orsa, / nec furtum sed opus veniet, soloque volamus / in caelum curru, propria rate pellimus undas.*

<sup>6</sup> Als berühmte Beispiele dieses Topos seien Prop. 3,7 und Hor. Carm. 1,3 genannt. Im letzteren wird die Gefahr der Seefahrt, so eine mögliche Lesart, mit der Schwierigkeit der

essentieller ist jedoch, dass ‚Wassermetaphorik‘ seit der frühgriechischen Dichtung zum Standardrepertoire poetologischer Aussagen gehört.<sup>7</sup> Gemäß diesen Aussagen, die in der griechisch-römischen Literatur äußerst zahlreich sind, wird der Prozess des Dichtens (neben dem Trinken einer inspirierenden Quelle) als eine der Schifffahrt vergleichbare Handlung dargestellt. Die Erzähler positionieren sich dementsprechend auf einem *ship of poetry*<sup>8</sup> und unterwandern somit das von Lukrez (2, 1–4) entwickelte Bild eines distanzierten Blickes auf die bedrohliche Seefahrt, indem sie selbst wie Figuren eine gefährvolle Reise über den Ozean<sup>9</sup> auf sich nehmen.<sup>10</sup> Diese ‚furiose‘ Metalepse einer parallelen, ggf. sogar ineinander verzahnten nautischen Reise von Figuren und Erzähler wird in der epischen Tradition so stark und so häufig ausgestaltet,<sup>11</sup> dass sie in anderen Gattungen transformiert und somit als invertierte oder gar parodierte Hintergrundstruktur rezipiert werden kann. So verkehrt beispielsweise Ovid im ersten Buch seiner *Tristia* die ver-

---

vergilischen Komposition eines Epos verbunden. Siehe dazu M. A. Davis, *Ratis audax. Valerius Flaccus' bold ship*, *Ramus* 18 (1989), 46–73, 52/53 und W. Kofler, *Aeneas und Vergil. Untersuchungen zur poetologischen Dimension der Aeneis* (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften 111), Heidelberg 2003, 126–131.

<sup>7</sup> Zentrale Literatur zum Thema: W. Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apoletischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960, 222–233; G. Lieberg, *Seefahrt und Werk. Untersuchungen zu einer Metapher der antiken, besonders der lateinischen Literatur*, *GIF* 21 (1969), 209–240; R. Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung* (Beiträge zur Altertumskunde 101), Stuttgart-Leipzig 1998, 178–205; 265–276 und S. J. Harrison, *The Primal Voyage and the Ocean of Epos. Two Aspects of Metapoetic Imagery in Catullus, Virgil and Horace*, *Dictynna* 4 (2007), 1–17.

<sup>8</sup> Vgl. W. S. Anderson, *Horace, Carm. 1.14. What Kind of Ship*, *CPh* 61 (1966), 84–98, 92: „The convention of the Ship of State, the Ship of Life, and the Ship of Poetry require that the deeply involved speaker, whether he be citizen, the man sailing through life, or the poet, be aboard the *navis*.“

<sup>9</sup> Zur Vorstellung des Epos als Ozean siehe v. a. Kall. *hymn. 2*, 105–113, zur Diskussion dieser Verse A. Kahane, *Callimachus, Apollonius, and the Poetics of Mud*, *TAPhA* 124 (1994), 121–133.

<sup>10</sup> Zur Auflösung der Grenze zwischen Figur und Erzähler bezüglich ovidischer Schiffs- und Seesturmszenen siehe A. Cucchiarelli, *La nave e l'esilio* (allegorie dell'ultimo Ovidio), *MD* 38 (1997), 215–224, 218/219. Ohne Gespür für die Poetologie nautischer Gefahren sind dagegen M. S. Bate, *Tempestuous Poetry. Storms in „Ovid's Metamorphoses“*, „Heroides“ and „Tristia“, *Mnemosyne* 57/3 (2004), 295–310 und I. Ciccarelli, *Il motivo della tempesta in Properzio e Ovidio*, in: C. Santini-F. Santucci (eds.), *Properzio tra Storia Arte Mito. Atti del Convegno Internazionale, 24–26 maggio 2002, Assisi 2004*, 183–197.

<sup>11</sup> Insbesondere in älteren Untersuchungen wird für diese Entwicklung der ‚negative‘ Einfluss der Rhetorik mit ihrer angeblich inhaltsleeren, exzessiven Ornamentalisierung und dem Streben nach *sententiae* verantwortlich gemacht, z. B. von Morford (o. Anm. 3).

gangene mythische Heimfahrt des Aeneas nach Westen hin zu einer präsentischen und ‚realen‘ Exilfahrt ostwärts.<sup>12</sup> Petron dagegen lässt in seinen Satyrice Eumolp als personifizierte Parodie eines epischen Dichters auftreten, der noch während des Seesturms und Schiffbruchs an seinem *carmen*, genauer gesagt an seiner Version eines *Bellum Civile* feilt (Petron. 115, 1–5).<sup>13</sup>

Nautische Semantik scheint sich zudem besonders zu eignen, über dichterische Wagnisse und Hindernisse, literarische Digressionen und *recusationes* zu sprechen, d. h. die potentielle Bedrohung und das ‚Nicht-Zustandekommen‘ der epischen Narration selbst zu thematisieren.<sup>14</sup> Dabei seien ihre Segel, so der Tenor der *recusatores*, für den weiten Ozean bzw. ihr *ingenium* für das Abfassen eines großformatigen Werkes nicht geeignet. Um dieses apologetische Verfahren, das die Forschung bereits seit Jahrzehnten beschäftigt, kurz in Erinnerung zu rufen, sei die neunte Elegie des dritten Buches von Properz gewählt:

*Quid me scribendi tam vastum mittis in aequor?  
Non sunt apta meae grandia vela rati.  
Non ego velifera tumidum mare findo carina:  
Tota sub exiguo flumine nostra mora est.*

(Prop. 3, 9, 3/4 und 35/36)

<sup>12</sup> Vgl. J. Ingleheart, Ovid, „Tristia“ 1.2. High Drama on the High Seas, G&R 53/1 (2006), 73–91, 73–80.

<sup>13</sup> Zur Interpretation der Szene und der potentiellen Anbindung an Lucans *Bellum Civile* siehe A. Cucchiarelli, *Eumolpo poeta civile. Tempesta ed epos nel Satyricon*, A&A 44 (1998), 127–138; C. Connors, *Petronius the Poet. Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge 1998, bes. 76–145; Stoffel (o. Anm 1): Ich halte die Szene einerseits für ein Spiel mit der stark frequentierten Bürgerkriegsallegorie, nämlich dem Schiff im Seesturm, mittels mehrerer Spiegelungseffekte. Petron lässt ein Bürgerkriegsgedicht (Eumolps *Bellum Civile*) auf einer Bürgerkriegsallegorie (Schiff des Lychas im Seesturm) ersinnen, auf dem zuvor Bürgerkriegshandlungen (vgl. F. I. Zeitlin, *Romanus Petronius: A Study of the Troiae Halosis and the Bellum Civile*, *Latomus* 30 [1971], 56–82, 67) dramatisiert wurden – und dies alles mit Wechselwirkungen zwischen und Durchbrechungen der jeweiligen Erzählebenen (vgl. Cucchiarelli [o. Anm. 10], 133/134). Andererseits stellt die Szene ein ironisches, da bewusst allzu wörtliches Verstehen poetologischer Gattungskonventionen und epischer Erzähltechniken, v.a. eben der Seereise des Erzählers, dar.

<sup>14</sup> Zum dichterischen Wagnis und zur Digression in nautischer Semantik siehe z. B. Hor. *Carm.* 4, 2, 1–4; Verg. *Georg.* 4, 116–119: *Atque equidem, extremo ni iam sub fine laborum / vela traham et terris festinem advertere proram, / forsitan et, pinguis hortos quae cura colendi / ornaret, canerem*; Lieberg (o. Anm. 7), 209–211. Zur nautischen *recusatio* siehe z. B. Hor. *Carm.* 4, 15, 1–4; Stat. *Silv.* 4, 4, 99/100: *dic, Marcelle, feram? fluctus an sueta minores / nosse ratis nondum Ioniis credenda periculis?*; F. Minissale, *Il poeta e la nave*. *Claud. Rapt. Pros.* 1, 1–14, *Helikon* 15/16 (1975/1976), 496–499, 496; zum Motiv der (nautischen) Fehlnavigation siehe Nünlist (o. Anm. 7), 33/34.

Statt eine Fahrt hinaus in ein großformatiges Werk zu unternehmen, das mit seiner Zahl an Versen und seiner schier Textmasse tatsächlich als *vastum* bezeichnet werden kann, bleibe er lieber bei den alexandrinischen, kunstvoll arrangierten Kleinformen.

Ein spielerischer Umgang mit diesem Motiv findet sich auch in Ovids *Remedia Amoris*, den Heilmitteln ‚gegen‘ die Liebe. In den Versen 811/812 erklärt der Erzähler stolz, dass er sein Werk vollendet, sein Schiff den Ozean eines didaktischen Epos durchquert und nun erschöpft den angesteuerten Hafen erreicht habe:

*Hoc opus exegi: fessae date sertae carinae;  
contigimus portus, quo mihi cursus erat.*

(Ov. Rem. 811/812)

Aber war dieser Hafen Ovids Ziel? War ein Lehrgedicht, das sich an Hesiod, Lukrez oder Vergil orientiert, intendiert? War ein solches in elegischen Distichen überhaupt möglich? Aufgrund der Tatsache, dass der Erzähler oftmals im Verlaufe des Werkes auf die Benutzung von Rollen und Masken verweist,<sup>15</sup> dass er sich in Vers 72 als *idem Naso*<sup>16</sup> vorstellt, und dass er seine eigenen Vorschriften ständig selbst unterwandert, hat die Forschung dies mehrheitlich mit Recht verneint. Am anschaulichsten diesbezüglich dürften wohl die Verse 317ff. sein, in denen der Erzähler versucht, die Schönheit der *puella* mit dem Attribut des Makels zu versehen, jedoch auf unterhaltsame Weise scheitert, sich selbst widersprechend sogar in Lobeshymnen über ihren wunderschönen Körper verfällt und sich als jener wohlbekannte *praeceptor amoris* sowie *amator* zu erkennen gibt.<sup>17</sup> Die unterhaltsame Vergil-imitatio, dass nämlich der *praeceptor*, vom Steuermann Palinurus verlassen, einsam auf unbekannter Route dahinsegelt (575–578), deutet ebenfalls in diese Richtung.<sup>18</sup> Der Rezipient, der vom Erzähler implizit

<sup>15</sup> Immer wieder spielt Ovid mit der Vorstellung eines Rollen- und Maskenspiels, z. B. in Ov. Rem. 383/384; 523/524.

<sup>16</sup> Vgl. P. Hardie, *Lethaeus Amor. The Art of Forgetting*, in: R. K. Gibson et al. (eds.), *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, Oxford 2006, 166–190, 169: „The Remedia will be business as usual, this is the same old Ovid.“

<sup>17</sup> Vgl. L. Fulkerson, *Omnia vincit amor. Why the Remedia Fail*, CQ 54/1 (2004), 211–223, 212: „[...] examining the ways in which the text of the *Remedia Amoris* repeatedly proves its own incapacity to bring help to the unhappy lover because the very tasks assigned by the *praeceptor amoris* for banishing love are already irreparably contaminated by erotic discourse.“

<sup>18</sup> Vgl. dazu B. W. Boyd, *Remedia Amoris*, in: P. E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford 2009, 104–119, bes. 118.

aufgefordert wird, die Augen zu schärfen, genauer hinzuschauen,<sup>19</sup> erkennt letztlich, dass Ovids Schiff nichts anderes ist als ein fragiler Kahn – mit der *Elegia* als Galionsfigur. Ferner dass dieses Fahrzeug nicht im Hafen angekommen, genauer gesagt den Ozean eines didaktischen Werkes, das sich gegen die Liebe richtet, in Wahrheit niemals befahren hat.

(III) Bei Properz und Ovid handelt es sich jedoch um Liebeselegie bzw. um poetische Kleinformen, die in der eigenen Genese stets das ‚Nicht-Erzählen‘ des Epos und seine Abwendung als zumindest fingierte Bedingung ansehen. Die Naufragisierung ist hier somit gattungskonstitutiv. Petrons *Satyrica* dagegen stellen eine hybride und äußerst selbstreflexive Form des antiken Romans dar, der das epische Motiv der Seereise als Subtext benutzt, um deren ‚fatale‘ Zielgerichtetheit zu konterkarieren und in metaliterarischer Verspieltheit zu torpedieren.<sup>20</sup> Es stellt sich also erstens die Frage, ob auch das Epos, das, wie zuvor dargelegt, die Seereise des Erzählers als festes poetologisches Bildthema etabliert, auf die Naufragisierung zurückgreift, d. h. ob auch dort die Fehlnavigation, das Untergehen oder Formen der Havarie der Narration thematisiert werden. Wenn dies so sein sollte, stellt sich zweitens die Frage: Muss man es als Zeichen einer epischen Ästhetik und als Gattungscharakteristikum auffassen, dass diese ‚Schiffskonstrukteure‘ in das wohlgestaltete Gefüge ihrer Werke zuweilen morsche Planken einbauen oder gar ihren Kompass manipulieren, sodass sich für die Rezipienten ein temporärer Moment der Orientierungslosigkeit ergibt?<sup>21</sup> Um auf diese Fragen

<sup>19</sup> Für dieses ‚genaue Hinschauen‘ findet Ovid bei den abschließenden Diätvorschriften ein wunderbares Bild auf der Ebene des Textkörpers, wenn er zwei identische Verse mit leichter Abwandlung produziert und dazwischen die Raute setzt, deren Verzehr die Augen schärfen soll; Ov. Rem. 800–802: *Et quidquid Veneri corpora nostra parat. / Utilius sumas acuentes lumina rutas, / et quidquid Veneri corpora nostra negat*. Wie der Liebende nach der sexuellen Erschöpfung (414: *lassaque*; vgl. Ars 3,747/748 als Einleitung zu den sexuellen Stellungen) die Makel der *puella* bei Lichte erkennen soll, so soll der Rezipient eben auch die bewusste Fehlerhaftigkeit des pseudo-didaktischen Werkes nach der anstrengenden Lektüre (811: *fessae*) erkennen (411–418).

<sup>20</sup> Dazu vgl. u. a. P. Cugusi, *Modelli epici ‚rovesciati‘ in Petronio. Osservazione sul riuso di Odissea e Eneide nei Satyrica*, *Aufidus* 15/43/44 (2001), 122–135.

<sup>21</sup> Dies wäre ganz im Sinne des frz. Philosophen Paul Virilio, der mit jeder *téchne* gleichsam ihren eigenen spezifischen Unfall mitproduziert und miterfunden wähnt; vgl. Paul Virilio-Sylvère Lotringer, *Der reine Krieg*, Berlin 1984 [frz. Orig. 1983], 36/37: „Mit dem Schiff hat man den Schiffbruch erfunden, mit der Dampfmaschine und mit der Lokomotive die Entgleisung. Mit der Autobahn die Karambolage von 300 Wagen binnen fünf Minuten. Mit dem Fliegen den Absturz. [...] Jede Technik und Wissenschaft sollte den ihr spezifischen Unfall auswählen und als Produkt zeigen – und zwar nicht auf moralische Art, zur Vorbeugung (als Sicherheitsmaßnahme), nein, sondern als Produkt [...].“

eine Antwort zu geben, seien zwei (weniger bekannte) Exempla in knapper Weise besprochen:

Nicht direkt eine potentielle Havarie, aber doch eine gattungskonstitutive Änderung der Fahrtroute in letzter Sekunde begegnet in Claudians Epos *De Raptu Proserpinae*, das bereits auf eine lange epische Tradition zurückblicken und somit einen Einblick in die Beständigkeit, aber auch in die Innovationsfähigkeit poetologischer Nautik gewähren kann. Claudian gibt in den beiden *praefationes* die für das Werk zentralen Themen vor, das poetologische Bild der Seefahrt in der ersten und den Orpheus-Mythos in der zweiten *praefatio*. Christine Schmitz hat diese beiden Elemente treffend unter dem Stichwort der „Bezwingung der wilden Natur durch *ars*“ zusammengefasst.<sup>22</sup> Wie die Figur Dis und die Natur von Orpheus und wie der Ozean vom *poeta/nauta* bezwungen werden (Claud. rapt. Praef. 1, 12: *Ioniumque domat*), so wird auch die Gattung eines kriegerischen Epos geradezu im letzten Moment abgewendet und elegisch unterwandert bzw. „mollesziert“.<sup>23</sup> Der eine neue Gigantomachie androhende (1, 37–47) Dis, der als *quamvis indocilis flecti* (1, 69) charakterisiert wird und vom Götterbruder Jupiter grimmig eine Frau fordert, kann nämlich von Amor in der Weise umgewendet werden, wie ein Steuermann ein Schiff zu lenken pflegt: *qua lampade Ditem / flexit Amor* (1, 26/27).<sup>24</sup> Seine Transformation wird später mit einem erst tobenden, dann sich jedoch beruhigenden (See-)Sturm, einem der typischsten epischen Elemente überhaupt, verglichen (1, 69–75). Wie die Unterwelt eine verkehrende Hochzeitsfeier erlebt, so wird Dis bald zu einer anderen Figur transformiert, die als Protagonist eines kriegerischen Epos schlichtweg nicht mehr taugt: *Mox ipse serenus / ingreditur facili passus mollescere risu / dissimilisque sui* (2, 312–314) – ganz im Gegensatz zum Erzähler, der in der ersten *praefatio*

<sup>22</sup> C. Schmitz, Das Orpheus-Thema in Claudians *De raptu Proserpinae*, in: W.-W. Ehlers et al. (Hgg.), *Aetas Claudiana. Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002, München - Leipzig 2004*, 38–56.

<sup>23</sup> Vgl. K. S. C. Tsai, *Hellish Love. Genre in Claudian's De raptu Proserpinae*, *Helios* 34/1 (2007), 37–68, 52: „Plotting conquest of the Underworld, this warlike Venus threatens to alter radically, if not outright remove, this energy of hell so essential to the Roman epic tradition. Her success means transformation of Hades, as well as elegiac domination of the epic.“

<sup>24</sup> Siehe dazu S. M. Wheeler, *The Underworld Opening of Claudian's De raptu Proserpinae*, *TAPhA* 125 (1995), 113–134, 122. Wie in der Rede der Parzen zum Ausdruck kommt, wird jedoch nicht nur die Narration einer Gigantomachie, sondern die eines auf die Götterebene übertragenen *Bellum Civile* abgewendet; Claud. rapt. 1, 64–67: *neu foedera fratrum / civili converte tuba. Cur impia tollis / signa? Quid incestis aperis Titanibus auras? / Posce Iovem: dabitur coniunx.*

die zitternde Ängstlichkeit im Angesicht der offenen See (*trepidus; metum*) allmählich ablegt und ein nautisches Selbstbewusstsein (*audacia*) entwickelt. Dies kann als anschauliches Beispiel dafür gelten, wie ein göttliches Bürger- bzw. Bruderkriegsepos zum Zwecke eines elegischeren, aetiologischen (siehe 1, 30: *unde*) Epos abgewendet, und dies mit dem Hinweis auf eine nautische Navigationsänderung poetologisch begleitet sowie vom *poeta/nauta* als kühne narrative Route innerhalb der epischen Tradition markiert wird.

Um ein weiteres Beispiel der Naufragisierung zu präsentieren, sei auf das elfte und siebzehnte Buch der *Punica* des Silius Italicus eingegangen. Im elften Buch nimmt der Zweite Punische Krieg in Capua durch den luxuriösen und enervierenden ‚Angriff‘ der Venus auf die karthagischen Sinne eine entscheidende Wendung (Sil. Pun. 11, 393–399). Höhepunkt ist der Auftritt des Sängers Teuthras bei einem abendlichen Festmahl (440–480). Dieser preist in einem metadiegetischen Lied die Macht der Lyra (435/436: *superbas / Aoniae laudes testudines*) sowie des Orpheus, der sowohl Natur als auch Unterwelt zu erweichen vermochte. Dabei ist, wie Peter Schenk richtig erkannt hat, offensichtlich, dass der interne Gesang des Teuthras den externen Gesang, die *Punica* selbst, spiegelt,<sup>25</sup> d. h. der Sieg des Orpheus über die Unterwelt erstens auf die Bezwingung Hannibals durch das musische Capua sowie durch Teuthras, zweitens auf das Fortschreiben der römischen „winner’s history“ und die Abfassung der *Punica* durch den silianischen Erzähler zu beziehen ist: Nicht umsonst betont Silius, dass die vom Krieg gehärteten Gemüter der Karthager vom Leierspiel des Teuthras schließlich gebrochen worden seien (*frangebat carmine Theuthras*: 481/482). Der epische Erzähler erweist sich also in zweifacher Spiegelung der beiden Sänger Teuthras und Orpheus als Bedrohung der Karthager und schaltet sich somit als impliziter Akteur in die Ebene des erzählten Geschehens ein. Wie er Ennius, den Verfasser der *Annales*, im zwölften Buch als Dichterkrieger des Ersten Punischen Krieges stilisiert (12, 387–419),<sup>26</sup> so lässt Silius hier interne und externe Ebene der Narration verschwimmen und projiziert sich selbst mit der Inszenierung einer Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erzähltem als glorreichen *miles-vates* in den Zweiten Punischen Krieg zurück. Die *Punica* werden somit als metapoetisches Monument des römischen Sieges inszeniert.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Siehe P. Schenk, Die Gesänge des Teuthras (Silius Italicus 11, 288–302 und 432–482), RhM 132 (1989), 350–368, 368.

<sup>26</sup> In der Interpretation der Ennius-Episode folge ich L. J. Dorfbauer, Hannibal, Ennius und Silius Italicus. Beobachtungen zum 12. Buch der *Punica*, RhM 151 (2008), 83–108.

<sup>27</sup> Seine Entsprechung findet dieses Bild eines literarischen Monuments zum Schluss des Epos (Sil. Pun. 17, 625–654) in der Darstellung des scipionischen Triumphzuges und der



Man könnte nun fragen: Begehrt Hannibal denn überhaupt nicht gegen den zumindest implizit in das Kriegsgeschehen involvierten Erzähler auf? Ein Blick ins siebzehnte Buch hilft, diese Frage zu beantworten. Dort ist der Krieg beinahe entschieden, die römischen Truppen sind bereits in Afrika stationiert. Während Hannibal mit dem Schiff von Italien nach Karthago zurückfährt, um beim letzten Gefecht seiner Heimatstadt tatkräftig zu helfen, setzt er zu folgendem inneren Monolog an (17, 221: *hic secum infrendens*):

*nunc, nunc invadere ferro  
quis prohibet rursumque ad moenia tendere gressus?  
Ibo et, castrorum relegens monumenta meorum,  
qua via nota vocat, remeabo Anienis ad undas.  
Flectite in Italiam proras, avertite classem:  
Faxo ut vallata revocetur Scipio Roma.  
(17, 230–235)<sup>28</sup>*

Hannibal wünscht sich also, das Schiff, auf dem er sich wider Willen befindet, umzulenken, um wieder nach Italien zu fahren und dort den Krieg erneut zu beginnen. Doch wessen Schiff ist es, das er beabsichtigt zurück zu steuern? Die Worte *relegens monumenta* machen mit ihrer exponierten literarischen Konnotation unzweifelhaft klar, dass es sich um das Schiff des Erzählers handeln muss, gegen dessen Narration sich Hannibal stemmt. Er wünscht sich nämlich buchstäblich die Relektüre der Punica, am besten mit alternativem Ende, und scheint somit die poetologische Fahrt selbst zu bedrohen. Hannibal fordert ihn mit den Imperativen *flectite*, *avertite* sowie mit dem Iussiv *revocetur* förmlich auf, seinen Kurs zu ändern.<sup>29</sup> Silius gibt jedoch, weil er sich, wie oben dargelegt, als Dichterkrieger begreift, dem Wunsch nach einer anderen Route nicht nach und führt die epische Schifffahrt bis zum Triumph Scipios fort.<sup>30</sup> Im Gegenteil: Den eigentlichen Ab-

---

dort mitgeführten *tabulae pictae*. Hannibal ist hier nicht mehr literarische Figur, sondern nur noch ein die Menge fesselndes Triumphbild (*imago*).

<sup>28</sup> Die Szene wiederholt, gewiss unter völlig anderen Vorzeichen, sowohl Verg. Aen. 10, 665–688 (der von Juno auf das Schiff gelockte Turnus) als auch Lucan. 3, 1–7, wo Pompeius von Italien abreist und als Einziger auf die zu verlassende Heimat zurückblickt.

<sup>29</sup> Vgl. zu solchen ‚offenen‘ Momenten bei Silius R. W. Cowan, *Virtual Epic. Counterfactuals, Sideshadowing, and the Poetics of Contingency in the Punica*, in: A. Augoustakis (ed.), *Brill’s Companion to Silius Italicus*, Leiden - Boston 2010, 323–353.

<sup>30</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass Silius diese Metalepse mittels nautischer Bildersprache durchaus von seiner historischen Hauptquelle Livius übernommen haben könnte. Zum Abschluss der Beschreibung des Zweiten Punischen Krieges (Liv. 31, 1, 1–5) tut der Historiker so, als bestünde die Gefahr, in seinem riesigen Werk wie in einem Meer zu

schluss der Kriegshandlungen markiert der spektakuläre Brand der karthagischen Flotte:

*Excelsae tum saeva rates spectacula Poenis  
flammiferam accepere facem, subitaque procella  
arserunt maria, atque expavit lumina Nereus.*

(17, 622 – 624)

Aus dieser Szene wird leicht ersichtlich, dass die Naufragisierung mit den von Heinz-Günther Nesselrath treffend beschriebenen ‚Beinahe-Episoden‘ verwandt ist, d. h. Momente narrativer Spannung, potentieller Offenheit und erzählerischer Gegenwärtigkeit produziert.<sup>31</sup> Sie erzeugt die temporäre Möglichkeit einer poetologischen Routenänderung oder gar einer Aufgabe der anvisierten Route zum Zwecke der Spannungssteigerung und der spielerischen Kommunikation mit den Rezipienten über einen (eigentlich determinierten) Fortgang der Narration. Sie bietet also eine Form metaliterarischer Selbstreflexion und Verständigung über die Gestalt des poetischen Werkes mit einem Erzähler, der als Medium göttlich-musischer Inspiration zur Herstellung einer spannungsreichen Unmittelbarkeit sein Involviertsein in das Geschehen betont.<sup>32</sup>

Daneben wurden in der Forschung zuweilen Versuche gemacht (und die Schiffsszene um Hannibal scheint hier auf den ersten Blick recht zu geben), die Formen (angedeuteter) poetologischer Havarie als politisch-ideologische Kommentare des Autors zu interpretieren. Dies gilt insbesondere für Vergils Aeneis und Lucans *Bellum Civile*,<sup>33</sup> wo jeweils politisch-biographische

---

versinken. Er inszeniert sich damit als Objekt der von ihm selbst geschilderten punischen Bedrohung und stellt sich in paradoxer Weise vor, zusammen mit dem römischen Staat sei auch sein Geschichtswerk durch den lange währenden Krieg gegen die Karthager (und die lange Bearbeitungszeit) gefährdet gewesen.

<sup>31</sup> H.-G. Nesselrath, *Ungeschehenes Geschehen*. ‚Beinahe-Episoden‘ im griechischen und römischen Epos von Homer bis zur Spätantike, Stuttgart 1992; verwandt ist auch das von Schmitz untersuchte ‚Abbruch-Motiv‘; siehe T. Schmitz, *Cetera quis nescit*. Verschwiegene Obszönität in der Liebesdichtung Ovids, *Poetica* 30 (1998), 317–349.

<sup>32</sup> Zur Involviertheit und Unmittelbarkeit des inspirierten Erzählers siehe D. Hershkowitz, *Madness in Greek and Latin Epic*, Oxford 1995 mit zuweilen zu drastischen Schlussfolgerungen; vgl. P. Hardie, *Closure in Latin Epic*, in: D. H. Roberts - F. M. Dunn - D. Fowler (eds.), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton 1997, 139–162, 139/140, der für die strukturelle Offenheit des Epos dessen Ursprünge in der *Oral Poetry* verantwortlich macht.

<sup>33</sup> Die politisch-ideologische Interpretation des poetologischen Schiffbruchs bzw. handlungs- und narrationshemmender Gewässer-*morae* bei Lucan wird v. a. vertreten von J.

Konflikte während der Abfassung des Werkes vermutet werden, die zwangsläufig zu einer sich im Epos zeigenden ‚fractured voice‘ führen müssten. In beiden Werken werden dementsprechend diverse nautische Szenen prekären Charakters (Schiffbruch, Schiffszerstörung usw.), die ich im Sinne einer ästhetisch-poetologischen Figur deuten würde, als Zeichen einer subversiven, gegen die der Erzählung innewohnende Herrschaftsideologie gerichteten Polemik gedeutet: Dort offenbare sich jeweils der Wunsch des Dichters, das Epos mit seinen politischen Implikationen und Zwängen buchstäblich zu versenken und die Abfassung bzw. den Sprechakt auf diese Weise zu stoppen.<sup>34</sup>

Ich halte diese Versuche für letztlich nicht überzeugend: Einerseits müssten die ideologiekritischen Passagen von den Trägern dieser Ideologie ebenfalls leicht durchschaut worden sein, andererseits weisen diese interpretatorischen Verfahren eine allzu unkritische Nähe zu biographistischen<sup>35</sup> Deutungsmustern auf, indem sie die Werke als bloße Vehikel einer (etwas verhüllten) anti-augusteischen bzw. anti-neronischen Oppositionshaltung des Autors definieren.<sup>36</sup> Gerade vor dem Hintergrund der Beständigkeit und Tradition der Naufragisierung bzw. überhaupt solcher Szenen sollte man im Gegenteil ihre politisch-ideologische Dimension nicht überstrapazieren. Neuere Studien zeigen vielmehr auf, dass Inkonsistenz, Offenheit, Polyphonie sowie überhaupt spannungssteigernde Unmittelbarkeit des Erzählaktes strukturelle Merkmale des Epos (und nicht nur des Epos) bilden und zu einer spezifischen Ästhetik beitragen.<sup>37</sup> Das bedeutet, dass die Naufragisierung

---

Masters, *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Civile*, Cambridge 1992. In der Aeneis-Forschung sind solche Überlegungen Teil der Two Voices-Theorie.

<sup>34</sup> Siehe zu diesem Problemfeld zwischen (Gattungs-)Ästhetik und Ideologie Stoffel (o. Anm. 1).

<sup>35</sup> Vgl. Kofler (o. Anm. 6), 26 zur antiken Tendenz, biographische und poetologische Aussagen zusammenfallen zu lassen.

<sup>36</sup> Vorläufer finden diese Erklärungsmuster in der Deutung des Schiffs im Seesturm als Bürgerkriegsallegorie, wie sie vorgegeben wird von Serv. ad Aen. 1, 149 und Quint. Inst. 6, 8, 44 mit Bezug auf Hor. Carm. 1, 14.

<sup>37</sup> Siehe z. B. J. J. O'Hara, *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Oxford 2007; siehe auch I. de Jong, *Metalepsis in Ancient Greek Literature*, in: J. Grethlein - A. Rengakos (eds.), *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Narrative* (Trends in Classics Suppl. 4), Berlin - New York 2009. In diesen Kontext passt auch J. T. Hamilton, *Soliciting Darkness. Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition*, Cambridge - London 2003, der für Pindars Werke eine intendierte Ästhetik der *obscuritas* zu beweisen sucht, die nicht einfach interpretatorisch ‚erhellte‘ werden dürfe. Vgl. auch die Aussagen zum Stilmittel der *obscuritas* des pathetisch-ernsten *vates* von M. Fuhrmann, *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literaturästhetischen Theorie der Antike*, in: Wolfgang Iser (Hg.),

mehr als rhetorische Strategie denn als politisch-ideologische Struktur aufgefasst werden sollte, was im Folgenden anhand römischer Argonautica weiter ausgeführt werden soll. Was bei Claudian und Silius lediglich markante Einzelpassagen sind, entwickelt sich dort zu einem umfassenden, dem Mythos geradezu eingeschriebenen ästhetischen Programm.

(IV) Ich möchte nun zeigen, dass die Argonautensage als Mythos von der Schifffahrt schlechthin der Naufragisierung in ganz besonderem Maße unterworfen ist. Die Erzählung der Argonautenfahrt inszeniert sich dabei stets selbst als nautisches Wagnis auf einem Schiff, das zahlreichen Bedrohungen ausgesetzt ist. Damit erhebt der *poeta/nauta* den Inhalt des Mythos zur ästhetischen Form.

Schon die Version des Apollonius Rhodius neigt dazu zu ‚zerfasern‘, trägt zuweilen einen lediglich von einheitlichen Motiven zusammengehaltenen Episodencharakter<sup>38</sup> und bietet ein relativ unmotiviertes Happy-End als erzählerischen Ausweg.<sup>39</sup> Der Erzähler deutet zuweilen potentielle Erzählwege an, z. B. in Apoll. Rhod. 2, 962ff., wo er die Windungen des Flusses Thermodon beschreibt, die auf poetologischer Ebene wohl als die möglichen ‚narrative tracks‘ zu verstehen sind: Einer dieser möglichen Erzählwege und Abzweigungen des Thermodon hätte, so gibt der Erzähler selbstreflexiv im Irrealis zu erkennen, in einem Kampf mit den Amazonen bestanden, dem man jedoch gerade noch davonsegeln und ‚davondichten‘ konnte.<sup>40</sup> Insbesondere Robert Albis hat jene nautische Reise hervorgehoben, die der Erzähler sich strikt parallel zu der Fahrt ‚seiner‘ Argonauten konstruierte.<sup>41</sup> Albis legt ebenfalls besonderen Wert auf die zahlreichen Digressionen, z. B. bezüglich der etesischen Winde, welche die Fahrt der Argonauten hemmen und den Erzähler dazu veranlassen, von deren Ursprung zu erzählen (2, 500–528):

---

Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964, München<sup>3</sup>1991 [1966], 47–72, 50.

<sup>38</sup> Dazu L. Nyberg, *Unity and Coherence. Studies in Apollonius Rhodius' Argonautica and the Alexandrian Epic Tradition* (Studia Graeca et Latina Lundensia 4), Lund 1992, 13.

<sup>39</sup> Apoll. Rhod. 4, 1772–1781.

<sup>40</sup> Apoll. Rhod. 2, 985–995. Zu einer ähnlichen metapoetischen Einschätzung der Reise anhand der Figur des Orpheus und 1, 26–31 gelangt auch J. J. H. Klooster, *Apollonius of Rhodes*, in: I. J. F. de Jong (ed.), *Space in Ancient Greek Literature* (Mnemosyne Supplements 339), Leiden-Boston 2012, 55–76, 63.

<sup>41</sup> R. V. Albis, *Poet and Audience in the Argonautica of Apollonius*, Lanham et al. 1996, bes. 43–66 in dem Kapitel „The Poet's Voyage“.

„[...] where the Argonauts are forced to delay their voyage because the Etesian Winds oppose their progress. Thus Argonauts, poet, and audience are forced to delay their progress at the same time, for the same reason. [...] In such examples Apollonius creates an exact correlation between narrative and story but also includes the narrating in this union, since the delay in his activity as narrator mirrors the delay experienced in the progress of the story.“<sup>42</sup>

Bei der Interpretation einer anderen Stelle, nämlich dem Eingreifen Heras in den Kurs der Argonauten, die eine falsche Route eingeschlagen hatten (4, 643/644), nimmt Albis, freilich ohne den von mir benutzten Terminus, bereits die Ästhetik der Naufragisierung in den Blick, indem er formuliert:

„Apollonius does not, however, present his task as a simple chore needing only time to complete, any more than he depicts the Argonaut's voyage as an easy one. At times, both voyage and epic seem to be on the brink of disaster.“<sup>43</sup>

Diese bei Apollonius offen zutage tretende metapoetische Dimension, die eng mit der ‚gefährlichen‘ Seereise des Erzählers verknüpft ist, stellt sich für die nachfolgenden Dichter bei der Abfassung ‚neuer‘ Argonautica als unhintergehbare *conditio sine qua non* dar.

In der römischen Literatur dient der Mythos als Kontrastfolie zum goldenen Zeitalter und geht häufig mit der Verfluchung des *primus auctor* einher.<sup>44</sup> Zudem wird der Argonautenmythos, ausgehend von dem Monolog der Amme zu Beginn der *Medea* des Euripides,<sup>45</sup> fast stets mit dem Irrealis des Konjunktivs Plusquamperfekt bzw. mit der Wendung *utinam ne* verbunden, womit das ‚Nicht-Zustandekommen‘ des Mythos als zwar unrealisierbarer, aber dennoch gegenwärtiger Wunsch des Erzählers oder einer internen Figur formuliert wird. In Ovids *Amores* (2, 11, 5/6) z. B. heißt es: *O utinam nequis remo freta longa moveret, / Argo funestas pressa bibisset aquas!*<sup>46</sup> Diese

<sup>42</sup> Albis (o. Anm. 41), 55.

<sup>43</sup> Albis (o. Anm. 41), 51.

<sup>44</sup> Vgl. Verg. ecl. 4, 31–39; Hor. Carm. 1, 3; Prop. 1, 17, 13/14; Sen. Med. 318–363; Lucan. 3, 193–197.

<sup>45</sup> Eur. Med. 1–15.

<sup>46</sup> Zum Motiv des *utinam ne* siehe T. Heydenreich, Tadel und Lob der Seefahrt. Das Nachleben eines antiken Themas in den romanischen Literaturen, Heidelberg 1970, 42–44. Andere Stellen sind u. a. Rhet. Ad. Her. 2, 22, 34 (Fragment aus der *Medea* des Ennius); Ov. Her. 6, 147–151; 12, 15–21; 121–126; Phaedr. 4, 7, 6–11; Val. Fl. 8, 13; Stat. Theb. 5, 471–475.

Instanzen stemmen sich also gegen die Entwicklung und das Fortschreiten des Mythos und fordern das Scheitern eines sowohl kulturhistorisch als auch mythisch unumkehrbaren Prozesses, der überwiegend moralisch gedeutet und dementsprechend als Akt menschlicher Hybris, als Transgression göttlicher Ordnung oder erster Sündenfall wahrgenommen wird. Wenn der Akt selbst jedoch als Verfehlung interpretiert wird, die eigentlich hätte verhindert werden müssen, ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch der Erzähler die Möglichkeit eines ‚Nicht-Zustandekommens‘ oder Scheiterns der Erzählung dieser Verfehlung in irgendeiner Weise thematisiert oder gar formalisiert.<sup>47</sup> Dazu seien einige Beispiele der römischen Literatur untersucht:

In Properzens Elegie 2,26 dient die Argonautensage, besser gesagt das Bild der versinkenden Helle (*qualem purpureis agitatam fluctibus Hellen*), als Vergleich zu dem im Traum vom elegischen Ich gesehenen Schiffbruch Cynthias. Der Erzähler glaubt sich daran zu erinnern, dass derjenige Delphin, der auch den Sänger Arion (*Arioniam vexerat ante lyram*) aus den Fluten gerettet habe, Cynthia zu Hilfe gekommen sei. Diese Wendung verdeutlicht, wie sehr die gesamte Dichtung Properzens, zumindest in diesem fiktiven Traumszenario, bedroht ist. Denn dessen Dichtung ist durch die Figur Cynthias verkörpert, wie in Prop. 1,12,20 deutlich wird: *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*.<sup>48</sup> Bedeutsam ist zudem, dass das elegische Ich just in dem Moment erwacht, als sein Traum-Ich sich zur Rettung der Geliebten in die Fluten stürzen will (*conabar summo me mittere saxo*), und genau mit dieser Szene die Traumnarration abbricht. Mit dem Modus der Traumerzählung ist dabei zudem sehr deutlich herausgestellt, dass die Naufragisierung eine Art ‚Illusionsmaschine‘ darstellt.

Darüber hinaus wird die Argonautensage als Ausgangspunkt für außergewöhnliche erzählerische Digressionen verwendet, wie in Claudians *De Bello Gothico*, wo der Erzähler zu Beginn vortäuscht, ein Epos über die Argo zu schreiben, nur um dann dieses im Vergleich mit dem heroischen Sieg des Stilicho über die Goten abzuwerten und als Gegenstand zu verwerfen. Die eigentliche Fahrtroute des Erzählers wird ähnlich wie in Claudians *De Raptu Proserpinae* abrupt geändert:

<sup>47</sup> Die Wahrscheinlichkeit dafür ist auch deshalb so hoch, weil der *primus*-Topos in der antiken Literatur nicht nur auf die erste Seefahrt, sondern auch in poetologischer Weise auf kühne dichterische Leistungen angewendet wird. Dazu Kofler (o. Anm. 6), 68, der auf Hor. Carm. 3,30,13/14 und Prop. 3,1,3/4 verweist. Zum Spiel mit dem *primus*-Topos siehe auch Anm. 65.

<sup>48</sup> Ähnlich interpretiert von A.W.J. Holleman, *Notes. Ovid, Amores 1.3, Horace, Carm. 1.14; and Propertius, 2.26, CPh 65 (1970), 177–180, 179.*

*Quod si ardua Tiphyn  
navis ob innocuae meritum sic gloria vexit,  
quae tibi pro tanti pulso discrimine regni  
sufficient laudes, Stilicho?*

(Claud. Bell. Goth. 11 – 14)<sup>49</sup>

Daneben kann der Mythos vom Goldenen Vlies fragmentarisch und perspektivgebunden erzählt werden, wie im fünften Buch der Thebais des Statius, wo die Argonauten nur kurz in das Blickfeld der Erzählerin Hypsipyle geraten und bald wieder davonsegeln (Stat. Theb. 5, 335–485). Die Rezipienten blicken schließlich mit Hypsipyle gemeinsam (*prosequimur*) auf die von Lemnos abfahrende Argo und sehen, wie diese am Horizont – gleichsam am äußersten Codex- bzw. Papyrusrand (*marginē*) – dieser Erzählung entschwindet:

*Illos e scopulis et summo vertice montis  
spumea porrecti dirimentes terga profundi  
prosequimur visu, donec lassavit euntes  
lux oculos longumque polo contexere visa est  
aequor et extremi pressit freta margine caeli.*

(Stat. Theb. 5, 481 – 485)

In Martials Epigramm 7, 19 präsentiert sich die Naufragisierung in einer besonders intensiven Weise:

*Fragmentum quod vile putas et inutile lignum,  
haec fuit ignoti prima carina maris.  
Quam nec Cyanaeae quondam potuere ruinae  
frangere nec Scythici tristior ira freti.  
Saecula vicerunt: sed quamvis cesserit annis,  
sanctior est salva parva tabella rate.*

Dort berichtet der Erzähler von einem Fragment (*fragmentum, lignum*) der von den (Ge-)Zeiten schließlich zerstörten (*saecula vicerunt*) und eben nicht in den Himmel versetzten Argo und erklärt, dass dieses kleine Holz ihm heiliger sei als das ganze intakte Schiff. Folgt man der Interpretation von

<sup>49</sup> Die ganze Passage wird von C. Schindler, Claudians ‚Argonautica‘. Zur Rolle und Funktion des Mythos am Beginn seines Epos *De Bello Getico* (1–35), in: A. Harder-M. Cuypers (eds.), *Beginning from Apollo. Studies in Apollonius Rhodius and the Argonautica Tradition* (Caeculus. Papers in Mediterranean Archeology and Greek & Roman Studies 6), Leuven et al. 2005, 107–123, 112 treffend als ‚recusatio mythischer Stoffe‘ gewertet.

Andrew Zissos, so hat Martial hiermit eine in elegischen Distichen abgefasste *recusatio* der epischen Großform verfasst, was, wie bereits gesehen, zur nautischen Semantik hervorragend passen würde.<sup>50</sup> Doch noch anderes ist von Bedeutung: Wie nämlich an der Bildsprache Martials ersichtlich, ist der Argonautenmythos, wie altes und morsches Holz,<sup>51</sup> in hohem Maße der Fragmentierung, der Dekonstruktion und dem buchstäblichen ‚Neu-Zusammensetzen‘ ausgesetzt.<sup>52</sup> Das Holz der Argo, so impliziert der Epigrammattiker, könne zerbrochen, der Mythos umformuliert, das Schiff des Erzählers und damit auch der Text deformiert werden. Hier wird also das poetologisch markierte Holz<sup>53</sup> eines epischen Schiffes in ganz ähnlicher Weise destruiert, wie auf formaler Ebene die großformatige epische Dichtung in ein winziges elegisches Epigramm fragmentiert wird.

Am anschaulichsten, zumindest vor Valerius Flaccus, ist die Struktur der argonautischen Naufragisierung jedoch in Catulls formal hochkomplexem und inhaltlich unheilvollem *carmen* 64 zu beobachten. Dies dürfte seinen Grund darin haben, dass der Neoteriker Catull als engagierter Verfechter alexandrinischer Poetik in Rom der großformatigen heroischen Dichtung wohl außerordentlich feindlich gegenübersteht.<sup>54</sup> Das *carmen* 64 mündet in den Versen 19–21 mit einer besonders markierten, da gleich dreimaligen Anapher *tum Thet\** von initialen *Argonautica* in eine dorthin nicht mehr zurückfindende Digression über die Hochzeit zwischen Peleus und Thetis, über die trauervolle Geschichte von Theseus und Ariadne und das fatale (Hochzeits-) Lied der Parzen. Catull variiert jedoch nicht nur die Naufragisierung im

<sup>50</sup> A. Zissos, *Navigating Genres. Martial 7.19 and the „Argonautica“ of Valerius Flaccus*, *CJ* 99/4 (2004), 405–422, 419: „While on the surface level, the ‚physical‘ ship is simply said to have decomposed with the passage of time, the phrase has a more poignant metaliterary implication – namely, that the long years of the epic tradition have exhausted the tale, rendering it moribund and unappealing in its ‚loftier‘ guise.“

<sup>51</sup> Die Zerstörbarkeit des Schiffes wird dabei sowohl von Apollonius als auch von Valerius Flaccus angedeutet: In *Apoll. Rhod.* 1, 1153–1171 bricht Herakles im Eifer ein Ruder entzwei, was in *Val. Fl.* 3, 476–480 aufgenommen ist. Zu nennen ist z. B. auch *Apoll. Rhod.* 2, 600–602, wo die Argo bei der Fahrt durch die Symplegaden Schaden nimmt.

<sup>52</sup> Auf ganz ähnliche Weise macht Valerius Flaccus (*Val. Fl.* 1, 120–129) die (Re-)Konstruktion der Argo zum poetologischen Ereignis, das sowohl Traditionsverbundenheit als auch Neuartigkeit seines Schiffes/Werkes signalisiert. Siehe dazu T. J. Stover, *Rebuilding Argo. Valerius Flaccus’ Poetic Creed*, *Mnemosyne* 63/4 (2010), 640–650.

<sup>53</sup> Zum Holz als poetologisch markiertem Material siehe u. a. S. Hinds, *Illusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998, 10–14.

<sup>54</sup> So richtet er sich z. B. besonders gegen die *Annales* des Volusius in Catull. 36 und 95. Siehe dazu Kofler (o. Anm. 6), 121ff.; vgl. dagegen die Selbstbezeichnung *nugae* in Catull. 1, 4.



Sinne einer abrupten Routenänderung oder eines *utinam ne* der Seefahrt (171–176), sondern verfasst vielmehr als Erster in einer kompromisslosen Weise jene Argonautica, welche den Mythos nicht einfach abbilden, sondern die Komposition der *errores* selbstreferentiell mittels mehrerer Spiegelungseffekte in der Form einer erzählerischen Labyrinthstruktur zum Thema des Epyllions machen.<sup>55</sup> Diese externalisierte poetologische Irrfahrt wird jedoch wiederum in der Erzählung vom Ariadne-Faden (112–115), der Theseus aus dem Labyrinth des Daedalus herausführt, als Spiegelbild internalisiert. Meer und Labyrinth scheinen in diesem Bild zu verschmelzen (149/150: *te in medio versantem turbine leti / eripui*). Hinzu kommt, dass die just aufgewachte und sich ungläubig (56: *utpote fallaci somno*) orientierende Ariadne, ähnlich wie später Hypsipyle in der statianischen Thebais, den auf dem Schiff entfliehenden Theseus, jenen mehrfach als *discedens* bezeichneten Heroen (123; 134), nur mit einem kurzen Blick erhaschen kann. Dieses letzte Bild des Theseus inmitten der Fluten (vgl. 167: *iam mediis versatur in undis*) wird im Folgenden nochmals gespiegelt und der Blickenden als ‚sorgenvolle Wogen‘ internalisiert (62: *magnis curarum fluctuat undis*).

Für Catulls Vorhaben ist in der Tat die Wahl des Epyllion (so schwierig es definitorisch zu fassen sein mag) als Form, welches ein Großepos wie die Argonautenfahrt aufgrund seiner Kürze gar nicht vollständig nachvollziehen kann, nur folgerichtig – *quondam* im ersten und das distanzierte *dicuntur* im zweiten Vers mögen demnach nicht nur auf die mythische Vorzeit der argonautischen Begebenheit, sondern möglicherweise auch auf die formale Überwindung großformatiger Argonautica hinweisen. Das carmen 64 scheint in der Tat so konzipiert, dass es sich bewusst im Labyrinth seines (selbstproduzierten) Meeres verliert, den Argonautenmythos naufragisiert – denn er wird ja lediglich mit Motivparallelen im Hintergrund miterzählt<sup>56</sup> – und eine ‚einfache‘ Lektüre geradezu verweigert.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Vgl. J. H. Gaisser, *Threads in the Labyrinth. Competing Views and Voices in Catullus 64*, *AJPh* 116/4 (1995), 579–616, 585: „Catullus has thus rewritten the Argonautica as a miniature epyllion with the meeting of Peleus and Thetis as the insert, and he has done so at the beginning of a long epyllion in which the marriage of Peleus and Thetis will provide the frame for another insert.“ Vgl. auch R. Sklenář, *How to Dress (for) an Epyllion. The Fabrics of Catullus 64*, *Hermes* 134/4 (2006), 385–397, 394–396; zur Spiegelmetaphorik siehe die Diskussion bei J. Warden, *Catullus 64. Structure and Meaning*, *CJ* 93/4 (1998), 397–415, 397/398.

<sup>56</sup> Vgl. Gaisser (o. Anm. 55), 607/608.

<sup>57</sup> Zur bewussten Brüchigkeit und ‚Unlesbarkeit‘ siehe E. Theodorakopoulos, *Catullus, 64. Footprints in the Labyrinth*, in: A. Sharrock-H. Morales (eds.), *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, Oxford 2000, 115–141, 124/125.

Für die Überwindung der traditionellen großformatigen Argonautica findet der Erzähler zu Beginn des Gedichts noch ein anderes Bild. Denn wie der Minotaurus im Labyrinth gefangen ist, so wird die Argo just in der Fahrtbewegung von den Nymphen erblickt und als erstaunliches *monstrum* auf dem Meer bezeichnet:

*Qua simul ac rostro ventosum proscidit aequor  
tortaque remigio spumis incanuit unda,  
emersere freti candenti e gurgite vultus  
aequoreae monstrum Nereides admirantes.*

(Catull. 64, 12–15)

Hinzu tritt, dass der Erzähler sich nach dem Bericht über das Herausfinden aus dem meerartigen Labyrinth (112–115) in der Weise inszeniert, als sei er selbst auf der Suche nach einer Route zurück zum Bild der am Strand klagenden Ariadne, anscheinend jedoch nicht zur anfänglichen Argonautensage (116: *ego a primo digressus carmine plura*). Letztere ist buchstäblich in Catulls Epyllion gefangen.

Es ist dementsprechend konsequent, dass später Ovid in seinen Metamorphosen, die selbst von der Forschung treffend als Erzählabyrinth bezeichnet wurden,<sup>58</sup> das von Daedalus konstruierte Labyrinth mit einer aquatischen Semantik, nämlich mit dem verwirrenden Flusslauf des Maeander und den Termini von *errores* beschreibt (Ov. Met. 8, 159–168).<sup>59</sup>

(V) Catulls extreme Variante der Naufragisierung der Argonautensage wird von Valerius Flaccus fortgeführt und gerät zum ‚heimlichen‘ Thema seines Epos. Sein Werk ist somit Teil einer poetologischen und im Werk selbst ausgetragenen Diskussion über die Komposition dieses Mythos, die, wie oben dargelegt, bei Apollonius bereits angelegt ist und von den römischen Dichtern konsequent weitergeführt wird. Daran lässt sich auch zeigen, dass Einschätzungen, die von einem ‚einfachen‘ Erzähler der Argonautica ausgehen, der narratologische Reflexionen scheue, nicht aufrecht erhalten wer-

<sup>58</sup> Siehe B. Pavlock, Daedalus in the Labyrinth of Ovid's „Metamorphoses“, CW 92/2 (1998), 141–157, 145 zu Ovids Daedalus-Erzählung und ihrer metapoetischen Deutung.

<sup>59</sup> Vgl. Verg. Aen. 6,27: *hic labor ille domus et inextricabilis error*. Die ‚proteushafte‘ Gestalt des ovidischen Erzählers offenbart sich einmal mehr in der Weise, dass er die langen Irrfahrten der Argonauten in seiner eigenen Version innerhalb weniger Verse (Ov. Met. 7, 1–6) als simple Route von A nach B und dementsprechend mit einem abschließenden *tandem contigerant* abgehandelt sieht und im Vergleich zur Charakterstudie der Medea sozusagen als nichtiges Thema verwirft.

den können.<sup>60</sup> Dass Valerius die Argonautensage noch einmal von Beginn an schildert, müsse, so Therese Fuhrer, zwangsläufig das Augenmerk vom erzählten Geschehen zum Erzählmodus, d. h. zu der Frage, wie das Geschehen dargestellt wird, lenken.<sup>61</sup> Denn das Novum des Werkes kann sich nicht nur in den Plotveränderungen, die Valerius vornimmt, erschöpfen und in einer leicht „variierenden Wiederholung anderer mythischer Erzählungen“ liegen.<sup>62</sup>

Dass Valerius trotz mehr oder weniger gleichen Inhalts völlig andere Argonautica geschrieben hat als Apollonius, ist gänzlich anerkannt und bedarf keines Beleges mehr. Schon 1979 konnte Erich Burck notieren, dass der flavische Epiker „das Kontinuum der Fahrtschilderung, auf das Apollonius besonderen Wert gelegt hatte, gegenüber den einzelnen Abenteuern während der Fahrt ganz erheblich zurücktreten läßt.“<sup>63</sup> Valerius habe sich, wie Ursula Gärtner formuliert, in viel geringerem Maße um die räumlich-zeitliche Struktur der mythischen Reise gekümmert. Man wisse als Rezipient zuweilen nicht, wo und wann man sich gerade befinde.<sup>64</sup> Insgesamt sei die Stimmung, so Burck, düsterer und gefährlicher.<sup>65</sup> Martin Dinter hat die Reise

<sup>60</sup> Siehe G. Manuwald, Die Argonauten bei den Mariandynern und die Erzähltechnik in Valerius Flaccus' Argonautica, *Philologus* 149 (2005), 297–320, 318; A. Ferenczi, Narratologische Beobachtungen über die Argonautica, in: F. Spaltenstein (Hg.), Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus. Ratis omnia vincet III (Zetemata 120), München 2004, 47–54, 54.

<sup>61</sup> T. Fuhrer, Zur Technik des Erzählens von Bekanntem, in: U. Eigler-E. Lefèvre (Hgg.), Ratis omnia vincet. Neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus. In Zusammenarbeit mit G. Manuwald (Zetemata 98), München 1998, 11–26. Das erste Wort des Epos, *prima*, ist bereits ein Spiel mit der Bekanntheit des Stoffes bzw. mit der Unmöglichkeit, im Angesicht der unzähligen Varianten des Mythos diesen noch einmal zu erzählen, geschweige denn zum ersten Mal zu erzählen. Siehe dazu auch D. Hershkowitz, Valerius Flaccus' Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic, Oxford 1998, 35 und C. Schmitz, Narrative Wiederholung mythischer Modelle im Argonautenepos des Valerius Flaccus, in: dies. - A. Bettenworth (Hgg.), Mensch - Heros - Gott. Weltentwürfe und Lebensaltermodelle im Mythos der Vormoderne, Stuttgart 2009, 119–148, 144.

<sup>62</sup> Schmitz (o. Anm. 61), 119. Hershkowitz (o. Anm. 61), 193ff., listet die wichtigsten Plotveränderungen auf.

<sup>63</sup> E. Burck, Die Argonautika des Valerius Flaccus, in: ders. (Hg.), Das Römische Epos, Darmstadt 1979, 208–253, 217.

<sup>64</sup> U. Gärtner, *Quae magis aspera curis nox*. Zur Bedeutung der Tageszeiten bei Valerius Flaccus, *Hermes* 126 (1998), 203–220, 207/208.

<sup>65</sup> Burck (o. Anm. 63), 219. Mehmels berühmte Beobachtungen zu Valerius Flaccus treffen durchaus einen wahren Kern, wenn man sie nicht als Aufzeigen dichterischer Schlampigkeit begreift, sondern positiv im Sinne einer Ästhetik der Naufragisierung umdeutet; siehe F. Mehmel, Valerius Flaccus, Diss. Hamburg 1934, 67: „Das Schreiben des Valerius kann man sich nur so vorstellen, daß er anfang und weiterschrieb und immer ganz in der

Jasons wohl nicht zu Unrecht als eine Fahrt vorbei an Grabmälern und Toten beschrieben und damit den düster-fatalen Ton des flavischen Epos hervorgehoben.<sup>66</sup> All diese Einschätzungen weisen die flavischen Argonautica implizit als eine Art dunkles Labyrinth aus. Ob darüber hinaus Meredith Monaghans Behauptung zutrifft, dass der fragmentarische Zustand des Werkes bewusst als antiteleologische Rebellion gegen die Tradition und Weigerung der ‚einfachen‘ Fortschreibung des Mythos gewählt worden sei, hängt, wie bezüglich Lucan und Vergil bereits erklärt, davon ab, inwieweit man gewillt ist, erstens die potentielle Offenheit und Illusion eines Abbruchs des Werkes als spezifische Ästhetik anzuerkennen,<sup>67</sup> zweitens die Argonautica als ideologisches Projekt zu lesen<sup>68</sup> und drittens dementsprechend die Naufragisierung als Vehikel einer biographisch-politischen Oppositionshaltung zu deuten.<sup>69</sup> Die zum Tode des Autors gewählte Formulierung Quintilians (Inst. 10,

---

Gegenwart des Stückes lebte, an dem er grade arbeitete, daß er von seiner Vorstellung und seinem Empfinden sich weitertreiben ließ, sodaß er am Anfang nicht genau hätte sagen können, wo er am Ende sein würde.“

<sup>66</sup> Vgl. M. T. Dinter, *Epic from Epigram. The Poetics of Valerius Flaccus' Argonautica*, *AJPh* 130/4 (2009), 533–566, 558. Wohl nicht umsonst gelangen die *umbrae* der Unterwelt an die Oberfläche und werden zu Zuschauern des epischen Geschehens in Val. Fl. 4, 257–260.

<sup>67</sup> Vgl. A. Sharrock, *Intratextuality. Texts, Parts, and (W)holes in Theory*, in: dies.-H. Morales (eds.), *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, Oxford 2000, 1–39, 2/3: „There has been in classical scholarship an influential school of thought which tends to devalue texts which do not fit a Romantic notion of ‘unity’.“ J. J. O’Hara, *Trying not to Cheat. Responses to Inconsistencies in Roman Epic*, *TAPhA* 135/1 (2005), 15–33.

<sup>68</sup> So jüngst unternommen von T. Stover, *Epic and Empire in Vespasianic Rome: A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica*, Oxford 2012, dessen Ausführungen zu valerianischen Sängerrollen (113ff.) meines Erachtens zu harmonisch ausfallen. Man denke z. B. an den Tod des *vates* Idmon, der im Gegensatz zu Mopsus eine positive Prophezeiung der Fahrt geliefert hat (Val. Fl. 1, 234–239) und seine eigene Vorausschau, soweit sie auch für ihn selbst gelten sollte, damit ins Negative verkehrt (5, 1–3); auch der Tod des Steuermanns Tiphys ist zu bedenken, der die Fahrt, so Jason, als *umbra* weiter begleiten sollte (5, 52–54).

<sup>69</sup> M. E. Monaghan, *Juno and the Poet in Valerius' Argonautica*, in: M. Paschalis (ed.), *Roman and Greek Imperial Epic (Rethymnon Classical Studies 2)*, Herakleion 2005, 9–27, 10: „[...] in leaving Medea's story unresolved Valerius destabilizes Roman epic poetry by unwriting the events on which the tradition – including his own poem – is based.“ Es sei dahingestellt, ob Monaghans Begründung (21), dass Valerius in ideologiekritischer Weise die von Jupiter in Aussicht gestellte *translatio imperii* auf Rom verweigern möchte, den wahren Kern trifft. G. Manuwald, *What do Humans Get to Know about the Gods and their Plans? On Prophecies and their Deficiencies in Valerius Flaccus' Argonautica*, *Mnemosyne* 62/4 (2009), 586–608, 590 geht bezüglich der Jupiter-Prophezeiung im ersten Buch davon aus, dass damit nicht zwangsläufig der Erfolg der gesamten

1, 90: *multum in Valerio Flacco nuper amisimus*) ist bezüglich der Frage der Abgeschlossenheit des Werkes jedenfalls ambivalent, kann sie doch sowohl das Werk, von dem noch Vieles zu erwarten gewesen wäre, als auch das verlorene Talent des Dichters bezeichnen.

Doch um welche Elemente handelt es sich genau, die – von dem abrupten Ende einmal abgesehen – die poetologische Schifffahrt bedrohen und das Werk für viele Exegeten als inkonsistent, offen und gebrochen erscheinen<sup>70</sup> sowie Zissos zu dem Fazit kommen lassen:

„Perhaps more than any other Roman epic, the Flavian Argonautica constitutes a synchronic unity of heterogeneous and contradictory discourses.“<sup>71</sup>

Ich denke, dass neben dem allgemeinen Rezeptionscharakter, der das Werk als Literatur zweiter Stufe erscheinen lässt (o. Anm. 61), besonders zwei Punkte den Eindruck einer fortwährenden Naufragisierung vermitteln, nämlich einerseits die semantische Spiegelstruktur, die einen gefährlichen Erzählstrudel erzeugt, und andererseits die Selbstinszenierung des Erzählers als Bedrohung des epischen Sprechaktes. Ich möchte beides im Folgenden anhand einiger markanter Stellen näher untersuchen.

Sowohl im Mythos als auch in seiner Ausgestaltung durch Valerius Flaccus ist die epische Fahrt Jasons zahlreichen Bedrohungen und Gefahren ausgesetzt, die überwunden werden müssen.<sup>72</sup> Der Seesturm im ersten Buch

---

Fahrt indiziert sein müsse. Dass Schiff und Werk nicht vollständig heimkehren werden, wird jedenfalls in der Rede des Eriginus angedeutet; Val. Fl. 8, 194: *mihi satis, non totis Argo redit ecce corymbis*.

<sup>70</sup> Zur offenen Form des Werkes siehe Monaghan (o. Anm. 69), 12/13 und Hershkowitz (o. Anm. 61), 14; 229–231 zu den Digressionen, welche die Weiterfahrt gefährden. Vgl. dazu auch D. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991, 320ff. Zu potentiellen Erzählwegen und -möglichkeiten siehe A. Zissos, *Allusion and Narrative Possibility in the Argonautica of Valerius Flaccus*, CPh 94/3 (1999), 289–301, 300: „Valerius’ epic unfolds as an ongoing process of reception that gains its own vitality from its constant reworking and reappraisal of the narrative content of its models. The poem thus constitutes, on one level, a self-conscious meditation on the diffuseness and mutability of mythological narrative.“

<sup>71</sup> A. Zissos, *Sailing and Sea-Storm in Valerius Flaccus (Argonautica I. 574–642). The Rhetoric of Inundation*, in: R. R. Nauta et al. (eds.), *Flavian Poetry (Mnemosyne Suppl. 207)*, Leiden - Boston 2006, 79–96, 95.

<sup>72</sup> Die Rede der Juno in Val. Fl. 1, 115/116 bietet eine Liste möglicher Hindernisse: *imbrem et tenebras saevumque tridentem / iamiam ego et inviti torsissem coniugis ignem*. Andere Gefahren, die einen Abbruch der Fahrt bedeuten könnten, sind zahlreich: z. B. berichtet der Erzähler zu Beginn des zweiten Buches (2, 1–5), dass die Fahrt abgebrochen worden

(1, 608–655), welcher die Argonauten völlig unvorbereitet trifft und das Schiff für einen kurzen Augenblick in den Wogen verschwinden lässt (635–638), mag als eindrucksvolles Beispiel einer solchen Gefahr gelten. Dagegen steht jedoch, dass es eine wirkliche Bedrohung, die zum tatsächlichen Abbruch der Fahrt führen würde, durch die Zielgerichtetheit und Determiniertheit des Mythos zumindest für die meisten Rezipienten, denen der Stoff bekannt gewesen sein dürfte,<sup>73</sup> gar nicht geben kann. Jason muss, so fordern Mythos und göttlicher Plan, auf erfolgreicher Fahrt mit Medea heimkehren.<sup>74</sup> Das Schiff wird – dies ist von Anfang an sicher – alle Gefahren überstehen und an den Himmel versetzt werden (1, 1–4; 234–236). Es ist, um Tim Stover zu zitieren, „able to withstand the rigors of the ‚ocean of epic‘“.<sup>75</sup> Hinzu kommt, dass der flavische Epiker die Figur Jason im Vergleich zu jener bei Apollonius aufwertet, die Bewährungen eines eigentlich unepischen Helden im Angesicht epischer Herausforderungen, wie sie sich noch in den griechischen Argonautica zeigen, und damit wesentliche Momente, die Spannung erzeugen könnten, ausspart.<sup>76</sup> Dies unterstreicht die These, dass Valerius Spannung und Bedrohung der epischen Fahrt sowie antiteleologische Augenblicke auf andere Weise inszeniert.

(1) Er multipliziert und spiegelt die Argonautica nämlich auf der internen Ebene in vielfacher Weise. Während man zum Beispiel die Gesänge des Demodokos in Homers Odyssee treffend als ‚mise en abyme‘ beschreiben kann,<sup>77</sup> d. h. als Teil des Werkes, welches das gesamte Werk repräsentiert, trifft dies auf Partien des Epos des Valerius nicht mehr in der gleichen Weise zu: Vielmehr werden Handlungen, Abenteuer und Episoden so zahlreich in

---

wäre, wenn Jason vom Tode seiner Eltern erfahren hätte. Auch die Trauer um Cyzicus (3, 367/368) lässt die Helden an einen Abbruch der Fahrt denken.

<sup>73</sup> Anders verhält es sich gewiss auf der Ebene der Figuren, für die die Konsequenzen der eigenen Handlungen weitestgehend im Unklaren bleiben und die Argonautica in der Tat spannend sind. Hershkowitz (o. Anm. 61), 32 möchte diese Spannung dagegen auch für die Rezipienten geltend machen.

<sup>74</sup> Die Determiniertheit der epischen Fahrt durch göttlichen Plan wird mehrfach betont: u. a. Val. Fl. 1, 531–533: *Tum genitor vetera haec nobis et condita pergunt / ordine cuncta suo rerumque a principe cursu / fixa manent.* 4, 707–710.

<sup>75</sup> Stover (o. Anm. 52), 646 mit Bezug u. a. auf Val. Fl. 1, 127/128: *constitit ut, longo moles non pervia ponto, / puppis [...].*

<sup>76</sup> Vgl. J. Adamietz, Jason und Hercules in den Epen des Apollonios Rhodios und Valerius Flaccus, A&A 16 (1970), 29–38, 38; Hershkowitz (o. Anm. 61), 106 (auch 125): „Jason enters Valerius’ Argonautica as an established hero, not as the unnamed, one-sandalled mystery man feared by Pelias in Apollonius’ proem.“

<sup>77</sup> In dieser Weise Y. Rinon, „Mise en Abyme“ and Tragic Signification in the „Odyssey“. The Three Songs of Demodocus, Mnemosyne 59/2 (2006), 208–225.

nautisch-aquaticher Semantik beschrieben und als Mikro-Argonautica dargestellt, dass man geradezu von einer unendlichen Spiegelstruktur bzw. einem Erzählstrudel sprechen muss, in den der Erzähler hineingeraten zu sein scheint. Innerhalb der Argonautica ergibt sich somit ein erzählerisches Netz<sup>78</sup> aus ‚errores en miniature‘, die den Gedanken einer zielgerichteten und erfolgreichen Reise sowie deren Sinnhaftigkeit konterkarieren.<sup>79</sup> Es verhält sich so, als seien die Makrostruktur und das Bild der Seefahrt in beinahe alle Episoden der Argonautensage hineingedrungen.<sup>80</sup> Bereits die beim Bau der Argo an den Seiten angebrachten Bilder (1, 129: *picturae varios super addit honores*) sind Beleg hierfür: „Die Argo führt“, so Christine Schmitz, „also eine ins Bild gesetzte Meerfahrt gleichsam mit sich, ist doch auf einer Seite des Schiffs die zu ihrer Hochzeit auf dem Rücken eines Delphins getragene Thetis dargestellt.“<sup>81</sup> Diesbezüglich wichtig ist, wie Martha Davis bemerkt, dass im Proömium weder die Argonauten noch Jason, sondern das epische Meer selbst das erste direkte Objekt des Gesangs darstellt (1, 1: *canimus freta pervia*), dem erst im nächsten Vers die Argo folgt (1, 2: *fatidicamque ratem*).<sup>82</sup>

Es seien im Folgenden weitere Beispiele jenes Erzählstrudels aufgeführt: In der metadiegetischen Erzählung des Orpheus im vierten Buch berichtet dieser die Geschichte von Io, den Raub durch Jupiter und die Verfolgung durch Juno, und stilisiert sie als besungene Irrfahrt auf dem Meer und damit als Parallelstruktur zu den Argonautica selbst:

<sup>78</sup> Thematische Verbindungslinien solcher Art wurden schon von Venini aufgezeigt; vgl. P. Venini, *Sulla struttura delle Argonautiche di Valerio Flacco*, RIL 105 (1971), 597–620.

<sup>79</sup> Vgl. A. Zissos, *Valerius Flaccus' Argonautica Book 1*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary, Oxford 2008, xxxix: „The result is a surcharged narrative, that is, a text containing elaborate commentary structure offering an ongoing meditation upon the process of artistic creation. On the most general level, VF exploits the idea of poetry as sea voyage – a conventionalized tropological system by the Flavian period. The seafaring metaphor is a central element to VF's metaliterary programme [...]“

<sup>80</sup> Als besonders selbstreflexive interne Stellvertreterfigur des Erzählers dient bekanntlich Pelias, der zu Beginn so inszeniert wird, als sei er ein von einer Traumerscheinung inspirierter Dichter, der über das Schreiben noch denkbarer Epen (und damit auch zu bewältigender *labores*) sinniert und schließlich den Beginn von Argonautica buchstäblich fingiert (1,9: *fictis dat vultum et pondera dictis*); dazu siehe D. Galli, *Modelli di intertestualità. La figura di Pelia in Valerio Flacco* (Val. Fl. 1, 22–36), *Philologus* 149 (2005), 366–371.

<sup>81</sup> Schmitz (o. Anm. 61), 142. U. Schmitzer, „Praesaga ars.“ Zur literarischen Technik der Ekphrasis bei Valerius Flaccus, *WJA* 23 (1999), 143–160, 151 stellt bezüglich der im Werk geschilderten Ekphraseis fest, dass diese nicht „teleologisch“ fungierten, sondern im Gegenteil die diversen „Optionen des möglichen Verlaufs“ der Ereignisse indizierten.

<sup>82</sup> Davis (o. Anm. 6), 48.

*Tum pius Oeagri claro de sanguine vates  
admonita genetrice refert casusque locorum  
Inachidosque vias pelagusque emensa iuvencae  
exilia intentisque canit.*

(Val. Fl. 4, 348–351)<sup>83</sup>

Das Umherirren des Hylas wird ebenfalls als *error* beschrieben,<sup>84</sup> der im Versinken in einer Quelle endet. Der Kampf zwischen Pollux und Amycus vollzieht sich zuweilen in nautischer Metaphorik.<sup>85</sup> Schließlich an der Mündung des Phasis angekommen, betrachten die Argonauten die errichteten Marmorbildnisse von Phrixus und Helle:

*Ac dum prima gravi ductor subit ostia pulsu  
populeos flexus tumulumque virentia supra  
flumina cognati medio videt aggere Phrxi,  
quem comes infelix Pario de marmore iuxta  
stat soror, hinc saevae formidine maesta novercae,  
inde maris, pecudique timens imponere palmas.*

(Val. Fl. 5, 184–189)<sup>86</sup>

Jason sieht hier eine vergangene und zu seiner durchaus parallele Seefahrt in der Form eines künstlerischen Monuments vor sich, ganz so, als blicke er in einen Spiegel und sehe den in die Erzählung integrierten Text-

<sup>83</sup> Murgatroyd sieht – entgegen der allg. Einschätzung, die von einem düster-traurigen Bericht ausgeht – in der Episode eine humoristisch-ovidische Einlage; siehe P. Murgatroyd, Valerius Flaccus' Io Narrative, MH 63 (2006), 29–38.

<sup>84</sup> Val. Fl. 3, 579: *comitis sic adficit error*; 537: *carus Hylas, saltusque tuos montesque pererrat*. Auch in Properzens Darstellung des Mythos wird Hylas mit dem Begriff des *error* in Verbindung gebracht, Prop. 1, 20, 41/42: *et modo formosis incumbens nescius undis / errorem blandis tardat imaginibus*.

<sup>85</sup> Val. Fl. 4, 268–272: *spumanti qualis in alto / Pliade capta ratis, trepidi quam sola magistri / cura tenet, rapidum ventis certantibus aequor / intemerata secat, Pollux sic providus ictus / servat et Oebalia dubium caput eripit arte*. Es verwundert dann auch nicht weiter, dass die Argo mit dem Siegeskranz geschmückt wird (4, 333–336).

<sup>86</sup> Interessant ist, dass in Ovids Darstellung des Narziss-Mythos dieser im spiegelnden Wasser die eigene Gestalt ebenfalls wie ein Bild aus parischem Marmor erblickt (Ov. Met. 3, 415–419) und seine fehlgeleitete Liebe als *error* (3, 430/431: *sed quod videt, writur illo, / atque oculos idem, qui decipit, incitat error*.) beschrieben wird. Ovids Motiv des ‚Sich-im-Wasser-Verlierens‘ könnte von Valerius hier also durchaus rezipiert worden sein, nur dass Jason nicht sich selbst, sondern lediglich eine Stellvertreterfigur vor Augen sieht. Zu den metapoetischen Verbindungen zwischen Ovid, Properz und Valerius Flaccus bezüglich des Hylas- und Narziss-Mythos siehe M. A. J. Heerink, Going a Step Further: Valerius Flaccus' Metapoetical Reading of Propertius' Hylas, CQ 57/2 (2007), 606–620.



körper des flavischen Epos – in dem er selbst auftritt.<sup>87</sup> Es ist geradezu folgerichtig, dass er diesen Akt der Selbsterkenntnis nutzt, um Phrixus, Helle und andere Gottheiten um Unterstützung bei seinen weiteren Mühen zu bitten und dieser Bitte die Form eines neuen Dichterproömiums zu geben (5, 194–209). Dass die Argonautica in Kolchis ‚erneut‘ beginnen, wird sowohl von einem tatsächlich eingefügten Proömium<sup>88</sup> (5, 217–224) als auch von der Fortführung nautischer Sprache bestätigt. Die Meerfahrt wird semantisch auf dem Land fortgesetzt (5, 563–566), der Tod des Styruß wird als *error* beschrieben, der vom *carmen* Medeas nicht gelindert werden kann (6, 273–278). Der Priester des Flusses Phasis, Aquites, irrt im sechsten Buch auf dem Schlachtfeld umher und imitiert damit den Lauf ‚seines‘ Gewässers (6, 294–295), die Windungen der von Medea eingeschlaferten Schlange, die das Goldene Vlies bewacht, erscheinen in einem eingefügten Gleichnis wie die Flussläufe des Nils, des Padus oder des Alpheos (8, 88–91). Die Fortführung der argonautischen Irrfahrten auf dem Land von Kolchis findet ihren auffälligsten Ausdruck schließlich im Gespräch zwischen Jason und Aetes im siebten Buch, wo dieser neue Forderungen stellt und Jason zu folgenden Worten reizt:

*Quo versa fides? Quos vestra volutant  
iussa dolos? Alium hic Pelian, alia aequora cerno.*  
(Val. Fl. 7, 91/92)<sup>89</sup>

Die Ebene vor Kolchis stellt sich somit für Jason gleichsam als neues Meer dar, das es zu befahren gilt. Dass, wie Joachim Adamietz meint, die Öffnung des Meeres nicht die Leitidee des Epos sein könne, „da die erste Fahrt über das Meer mit der Landung in Kolchis vollbracht ist und nur die

<sup>87</sup> A. Zissos, Visual Compulsions. The Tale of Phrixus & Helle, in: F. Spaltenstein (Hg.), Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus. Ratis omnia vincet III (Zetemata 120), München 2004, 71–87, 82 hat diese Szene in der Tat als ‚mise en abyme‘ bezeichnet.

<sup>88</sup> Anders als bei Vergil, wo im siebten Buch ebenfalls ein neues Proömium die zu beschreibenden Kämpfe in Italien ankündigt, folgt bei dem flavischen Dichter nur dem Schein nach die Ilias-Hälfte seines Werkes. Die Ankunft in Kolchis ist, wie Schmitz treffend formuliert, für Jason eine Heimkehr, die dem Dichter ein ‚Neu-Einsetzen‘ seiner Argonautica gewährt. Schmitz (o. Anm. 61), 127/128 mit Bezug auf Val. Fl. 5, 190/191: *sistere tum socios iubet atque hinc prima ligari / vincula, ceu Pagasas patriumque intraverit annem.*

<sup>89</sup> Hinzu tritt, dass das Wort *aequora* auch für die in Kolchis zu pflügende Ebene verwendet wird: Val. Fl. 7, 469; 548; 553.

erste Hälfte des Werkes umfaßt“, trifft also den Gehalt der zweiten Werkhälfte, wenn überhaupt, nur unzureichend.<sup>90</sup>

Auch in der Nyktomachie gegen Cyzicus und seine Männer ist der Erzählstrudel präsent. Zwar mag richtig sein, dass „Valerius Umfang und Bedeutung der (Kriegs-)Thematik generell erheblich ausgeweitet“ hat, und „von der ersten Szene an (Arg. 1, 22ff.) arbeitet er konsequent auf die Kämpfe in Kolchis hin und verknüpft sie mit den traditionellen Leistungen Jasons beim Kampf um das Vlies.“<sup>91</sup> Dennoch nehmen diese Kämpfe in der Nacht die Struktur nautischer Irrfahrten an und werden als *saevi errores* auf dem Festland beschrieben.<sup>92</sup> Vor allem in den Gleichnissen wird diese Parallele verdeutlicht. Die Kämpfe unterstreichen daher nicht nur das Thema des Krieges, sondern ebenso den für die Argonauten viel prägenderen Akt der ersten Seefahrt. Nicht nur behindert die nächtliche Dunkelheit die Sicht der Kämpfenden, ganz wie die Nacht sich im Seesturm des ersten Buches über die Argo ausgebreitet hat,<sup>93</sup> sondern scheint sich auch das Gefecht wie eine Fahrt auf unbekanntem Meer zu vollziehen:

*Ac velut in medio rupes latet horrida ponto,  
quam super ignari numquam rexere magistri  
praecipites impune rates, sic agmine caeco  
incurrit strictis manus ensibus.*

(Val. Fl. 3, 108–111)

Man läuft auf dem dunklen Schlachtfeld so in die gezückten Schwerter hinein (*incurrit*), wie ein Schiff auf die unter der Wasseroberfläche versteckten Felsen treffen kann. Tatsächlich sind, wenn man die Steuermänner ausschließt, die Argonauten, wie im Seesturm offenbar wird, nautisch völlig unbewandert, sodass sie wirklich eine Fahrt durch das ihnen Unbekannte wagen (1, 625/626). Zudem wird das Töten der Männer mit dem Fällen der Bäume für den Bau der Argo verglichen, das eine (Weiter-)Fahrt erst er-

<sup>90</sup> J. Adamietz, Zur Komposition der Argonautica des Valerius Flaccus (Zetemata 67), München 1976, 120/121.

<sup>91</sup> P. Schenk, Studien zur poetischen Kunst des Valerius Flaccus. Untersuchungen zur Ausgestaltung des Kriegsthemas in den Argonautica (Zetemata 102), München 1999, 23.

<sup>92</sup> Val. Fl. 3, 27–41: *quae postquam Haemoniam tantae non immemor irae / aerisono de monte ratem praefixaque regum / scuta videt, nova monstra viro, nova funera volvit, / ut socias in nocte manus utque impia bella / conserat et saevis erroribus implicet urbem.*

<sup>93</sup> Val. Fl. 3, 119: *strictoque vias praefulgurat ense;* 186/187: *Accessere, nefas, tenebris fallacibus acti / Tyndaridae in sese;* 1, 616/617: *vasto pariter ruit igneus aether / cum tonitru piceoque premit nox omnia caelo.*

möglich,<sup>94</sup> und bedeuten die Sterne am nächtlichen Himmel, die für die nautische Navigation erforderlich sind, die einzige Lichtquelle für die Kämpfenden (3, 210/211). Wie sehr die Argonautica in dieser Episode in sich selbst ‚versinken‘, verdeutlicht auch das am Vorabend der Schlacht stattfindende Gastmahl. Dort trinkt ein Teil der Tischgesellschaft aus goldenen Bechern, welche mit Darstellungen der ausgefochtenen Schlachten gegen die feindlichen Pelasger verziert sind:

*Pars epulas manibus, pars aurea gestant  
pocula bellorum casus expressa recentum.  
Atque ea prima duci porgens carchesia Graio  
Cyzicus ‚hic portus‘ inquit ‚mihi territat hostis,  
has acies sub nocte refert, haec versa Pelasgum  
terga vides, meus hic ratibus qui pascitur ignis.‘*  
(Val. Fl. 2, 653–658)

Cyzicus reicht Jason die Gefäße und beschreibt die darauf dargestellten Kriegsereignisse in einer Ekphrasis, wobei er explizit von einer Nyktomachie spricht (*has acies sub nocte refert*). Diesen Worten entgegnet Jason mit dem Ausruf, dass er sich eine gemeinsame nächtliche Schlacht gegen die Pelasger herbeisehne und diese nach einer solchen erfolgreichen Nacht nicht länger zu fürchten wären:

*Subicit Aesonides ‚utinam nunc ira Pelasgos  
adferat et solitis temptet concurrere furtis  
cunctaque se ratibus fundat manus; arma videbis  
hospita nec post hanc ultra tibi proelia noctem.‘*  
(Val. Fl. 2, 659–662)

Es ist lange bemerkt worden, dass Valerius in dieser Szene mit der Differenz zwischen der Unkenntnis der Figuren und der Kenntnis der Rezipienten spielt, welche die Worte Jasons als böse Vorahnung zu interpretieren wissen.<sup>95</sup> Daneben ist jedoch ebenso auffällig, dass Jason während der Rede

<sup>94</sup> Val. Fl. 3, 163–167: *ac veluti magna iuvenum cum densa securi / silva labat cuneisque gemit grave robur adactis / iamque abies piceaeque ruunt, sic dura sub ictu / ossa virum malaeque sonant sparsusque cerebro / albet ager*. Vgl. den Bau der Argo in 1, 121–126: *fervere cuncta virum coetu, simul undique cernit / delatum nemus et docta resonare bipenni / litora; iam pinus gracili dissolvere lamna / Thespiaden iungique latus lentoque sequaces / molliri videt igne trabes remisque paratis / Pallada velifero quaerentem brachia malo*.

<sup>95</sup> So gedeutet z. B. auch von F. Carderi, *Le ekphrasis di Valerio Flacco tra novità e tradizione*, *Hermes* 136/2 (2008), 214–226, 224/225.

vom Konjunktiv (*adferat, temptet, fundat*) in das Futur wechselt (*videbis*). Das *videbis* betont jedoch nicht nur die tragische Ironie in der Weise, dass in der bevorstehenden Nyktomachie das Sehen eben nicht oder nur eingeschränkt möglich sein wird. Es rekurriert ebenso auf die Gesprächssituation bzw. auf das Betrachten der sich auf den Bechern befindlichen Darstellung. Damit kann der Becher von den Rezipienten als *mise en abyme*-Objekt gelesen werden, das eben nicht die nächtlichen Kämpfe gegen die Pelasger, sondern jene gegen die Argonauten darstellt, die mit den Pelasgern verwechselt werden. Jason und Cyzicus betrachten, ohne es zu wissen, den Kampf, den sie gegeneinander führen werden. Dafür spricht auch, dass Cyzicus' deiktische Beschreibung der Szenenfolge auf dem Becher (*hic, has, haec, hic*) vom Erzähler zur Konfiguration der sich während der Nyktomachie abspielenden Einzelszenen mit *hinc* (3, 95, 133, 157), *ecce* (124) und *hic* (220) wieder aufgenommen wird.

Mit dieser symposialen Becherszene ist somit die besonders im liquiden Element angesiedelte Metareflexivität des valerianischen Epos kongenial ausgedrückt.

(2) Die Kämpfe gegen Cyzicus offenbaren daneben auch den zweiten Punkt, der den Eindruck einer fortwährenden Naufragisierung der flavischen Argonautica hervorruft, nämlich die potentielle Bedrohung des epischen Sprechaktes durch Erzähler oder Stellvertreterfigur. Der Erzähler droht immer wieder damit, den Fortgang der eigenen Narration zu untergraben, und inszeniert selbstreflexive Momente, die Abbruch der Argonautenfahrt bzw. Versinken der Argo als akzeptable Erzählmöglichkeit zu offerieren scheinen. Zu dieser Inszenierungsstruktur tritt hinzu, dass Valerius, wie Apollonius, von Beginn an klar macht, dass es sich bei Argonautenfahrt und Erzählung der Argonautenfahrt um ein paralleles Vorhaben handelt.<sup>96</sup> Beide Handlungen werden als von höheren Instanzen zu unterstützende *orsa* bezeichnet, beide benötigen göttliche Inspiration, Steuermann und Sängerfigur.<sup>97</sup> Die eigentliche Bedrohungssituation wird somit zuweilen von der internen auf die externe Ebene verlagert, d. h. nicht Jason, der ohnehin mit dem Goldenen Vlies nach Iolkos zurückkehren wird bzw. in den Prätexten bereits zurückgekehrt ist, ist wirklichen Gefahren ausgesetzt, sondern die Fahrt des Erzählers und seine Rede sind als eigentliches Wagnis gekennzeichnet.

<sup>96</sup> Dazu siehe vor allem Davis (o. Anm. 6).

<sup>97</sup> Val. Fl. 1, 21: *orsa iuves, haec ut Latias vox impleat urbes*. Jason begreift sein Vorhaben ebenfalls als *orsa* (5, 194/195).

Zum Beispiel gibt der Erzähler zu Beginn des dritten Buches vor, dass die nächtlichen Kämpfe eigentlich nicht erzählt werden dürften, sie *infanda proelia* seien (3, 14/15). Jason nennt die ganze Episode um die unfreiwillige Schlacht und den Tod des Cyzicus sogar *nefas vatum* (3, 301–303). Auch während der Schlacht suggeriert der Dichter, dass er das Chaos des nächtlichen Kampfes nicht mehr literarisch ordnen und, als bewege er sich wie die Figuren ebenfalls durch die Dunkelheit, sich nicht mehr auf seinen Sehsinn verlassen könne (3, 215–219). Debra Hershkowitz stellt hierzu fest, dass Valerius, wie Lucan und Statius, sich in der Weise stilisiere, als sei er dem Kriegswahnsinn, den er eigentlich beschreiben möchte, selbst verfallen.<sup>98</sup> Wie die Schlachtreihen in alle Richtungen zersprengt sind und die Krieger auf dem nächtlichen Feld umherirren, so könnte mit dem Ausdruck *rupta testudine* auf poetologischer Ebene auch das buchstäbliche Zerbrechen der Dichterlaute und die erzählerische Unordnung ins Bild gesetzt sein (3, 147/148). Valerius geht diesbezüglich sogar so weit, dass er den Cithara-Spieler und Sänger Dorceus auf dem Schlachtfeld sterben lässt (3, 157–160).<sup>99</sup>

Hinzu tritt, dass die Nyktomachie durch das von Cybele erzwungene Einschlafen des Steuermanns Tiphys eingeleitet wird, wodurch die Argonauten zurück an die Küste der Dolionen verschlagen werden:

*Ipse diem longe solisque cubilia Tiphys  
consulit, ipse ratem vento stellisque ministrat.  
Atque illum non ante sopor luctamine tanto  
lenit agens divum imperiis; cadit inscia clavo  
dextera demittitque oculos, solataque puppis  
turbine flectit iter portuque refertur amico.*

(Val. Fl. 3, 37–42)

Valerius Flaccus verändert die Ursache für die Rückkehr, indem er das Einschlafen des Tiphys für die von Apollonius (Apoll. Rhod. 1, 1015–1018) beschuldigten widrigen Winde setzt. Dass diese Veränderung nur erfolge, um, wie Gesine Manuwald meint, eine Annäherung an die vergleichbare

<sup>98</sup> Vgl. D. Hershkowitz (o. Anm. 32), 66.

<sup>99</sup> Dabei variiert er gewiss ähnliche Szenen wie Ov. Met. 5, 111–118, wo der Sänger Lampetis im Kampf stirbt. Einen vergleichbaren Tod erleidet in der stätianischen Thebais der Sänger Ialmenus während des nächtlichen Kampfgeschehens, Stat. Theb. 10, 304–310. Man denke insbesondere auch an den sich mitten im Satz, d. h. während der Verkündung seiner Bürgerkriegs-Propheteiung, umbringenden *vates* Maeon in 3, 81–91; dazu vgl. H. Lovatt, Statius, Orpheus, and the Post-Augustan Vates, *Arethusa* 40/2 (2007), 145–163, 161/162.

Stelle in Vergils Aeneis zu erreichen (Verg. Aen. 5, 835–871), wo der Steuer-  
mann Palinurus einschläft und ins Meer stürzt, scheint mir nicht hinrei-  
chend.<sup>100</sup> Zwar ergibt sich aus dieser Rezeption das durchaus treffende Bild,  
dass das Umherirren auf dem nächtlichen Schlachtfeld in den Argonautica  
mit der Katabasis in die Unterwelt, welche sich dem Tod des Palinurus im  
sechsten Buch der Aeneis anschließt, vergleichbar ist. Doch meine ich, dass  
das Bild eines Schiffes, das zumindest für eine gewisse Zeit eines Steuer-  
manns entbehrt, von größerer Bedeutung ist und als eine der Ursachen auf  
den naufragisierenden Charakter der gesamten Episode hinweist.<sup>101</sup> Diesbe-  
züglich wichtig ist denn auch, dass im Gegensatz zur Darstellung des Vale-  
rius in der Aeneis „das Schiff zunächst durch das Wohlwollen der Götter auf  
dem richtigen Kurs bleibt und dann von Aeneas gelenkt wird.“<sup>102</sup>

Doch auch andere Beispiele lassen sich finden: Beim Bericht über die  
Ermordung der Lemnier stoppt der Erzähler kurz ab, weil ihm diese Episode  
angeblich Alpträume bereite (2, 216–219). Ein merkwürdig anmutendes und  
abruptes Ende findet auch die Prophezeiung des Phineus im vierten Buch,  
obwohl dieser mit dem Ausdruck *finem docebo* ausdrücklich versprochen  
hatte, nicht nur die *fata locosque rerumque vias*, sondern auch das Ende der  
mythischen Erzählung zu weissagen. Weil es, so Phineus, aber ein Frevel  
sei, dieses mitzuteilen (*ultima nobis / promere fata nefas*), bittet er darum,  
schweigen zu dürfen.<sup>103</sup> Das Ende, das schließlich mit *facto fine* bezeichnet  
wird, beendet zwar den Sprechakt des Phineus, bedeutet jedoch keinen ada-  
quaten Abschluss hinsichtlich des Gegenstands seiner Rede. Und dies, ob-  
wohl Jason zuvor in recht ambivalenter Weise formuliert hatte, dass die  
*vates* – das Wort kann bekanntermaßen sowohl für Wahrsager als auch für  
Dichter gebraucht werden – an Bord, namentlich Idmon und Mopsus, ange-  
sichts der bevorstehenden, großen Aufgaben (*operum summus labor*) nicht  
genügten.<sup>104</sup> Im ersten Buch folgt, nachdem Aeson den Wunsch einer erfolg-

<sup>100</sup> G. Manuwald, Die Cyzicus-Episode und ihre Funktion in den Argonautica des Valerius  
Flaccus (Hypomnemata 127), Göttingen 1999, 47.

<sup>101</sup> Val. Fl. 3, 259–261 macht Tiphys denn auch seinen Schlaf für die Nyktomachie  
verantwortlich: ‚*di maris*‘ *attonito conclamat ab agmine Tiphys, / ,ut mea fatali dammastis*  
*pectora somno! / Heu socii quantis compleverunt litora monstria!*‘

<sup>102</sup> G. Manuwald (o. Anm. 100), 47.

<sup>103</sup> Val. Fl. 4, 557/558: *fata locosque tibi, possum quas reddere grates / expediam rerumque*  
*vias finemque docebo.* 623–625: ‚*iamque ultima nobis / promere fata nefas; sileam*  
*precor.*‘ *atque ita facto / fine dedit tacitis iterum responsa tenebris.*

<sup>104</sup> Val. Fl. 4, 544–546: *fidere mens sed nostra nequit, quantumque propinquat / Phasis et*  
*ille operum summus labor, hoc magis angunt / proxima, nec vates sat iam mihi Mopsus et*  
*Idmon.* Dass diese Szene durchaus Verbindungen zur externen Ebene der Erzählung

reichen Fahrt geäußert und damit den Ausgang der Erzählung in gewisser Weise nochmals vorweggenommen hat, der zwar lapidare, aber, wenn man ihn der Struktur der Naufragisierung zuordnet, doch gefährliche Satz *et iam finis erat* (1, 350) – ganz so als könne der *actor* nach vielfacher Repetition der Argonautensage hier bereits enden.

Den deutlichsten Ausdruck findet diese potentielle Bedrohung der poetologischen Seefahrt des Erzählers jedoch in der metadiegetischen Erzählung, die Orpheus im ersten Buch sozusagen als Abschiedslied vor der Abreise formuliert (1, 277–293).<sup>105</sup> Es wurde in der Forschung zwar bereits mehrfach angemerkt, dass Valerius dieses Lied im Vergleich zu jenem bei Apollonius bezüglich Inhalt und Funktion stark verändert hat,<sup>106</sup> der Aspekt der poetologischen Gefahr wurde bislang jedoch nur unzureichend benannt. Christoph Sauer z. B. weist lediglich auf Entsprechungen und passende Verbindungslinien zur Handlung hin und merkt an: „Mit dem Lied des *Thracius vates* (1, 277) lässt Valerius den Abend in eher bedrückender Stimmung ausklingen. Das passt zum zwiespältigen Bild, das er von der gesamten Unternehmung entwirft.“<sup>107</sup> In den griechischen *Argonautica* (Apoll. Rhod. 1, 496–511) bietet Orpheus eine Kosmologie, die bis zum Göttervater Zeus führt und damit sowohl den vom betrunkenen Idas ausgelösten Streit beenden als auch die Opfer für Zeus vor der Abreise initiieren soll. Valerius befreit das Lied von diesen beiden Funktionen und lässt den thrakischen Sänger die mythische Fahrt von Phrixus und Helle besingen, die mit dem Ertrinken der Tochter des Athamas und dem Schmerz des Phrixus endet. Adamietz hat daher den Schluss gezogen, dass es Valerius mit dem eingeschobenen Gesang lediglich um das Aufzeigen der Handlungsparallele und damit um eine Verdichtung des Motivs der Seefahrt gehe.<sup>108</sup> Wenn man

---

aufweist, verdeutlicht die Tatsache, dass auch der Erzähler von seiner eigenen Mangelhaftigkeit spricht. Er variiert nämlich den seit Homer etablierten Bescheidenheits-Topos von der ungenügenden Anzahl an Mündern und Zungen (Hom. Il. 2, 488–490; Verg. Georg. 2, 42–44; Aen. 6, 625–627; Ov. Fast. 2, 119–121) und tut so, als gebe er die Fortführung der zweiten Werkhälfte an eine *dea* ab, weil ihm *mens* und *ora* nicht genügten (Val. Fl. 5, 217–219).

<sup>105</sup> Bezüglich der Verbindungslinien dieser Szene zu Lucans *Bellum Civile* sowie zur *Silve* 2, 7 des Statius siehe Stoffel (o. Anm. 1).

<sup>106</sup> So schon z. B. von Adamietz (o. Anm. 90), 16/17.

<sup>107</sup> C. Sauer, *Valerius Flaccus' dramatische Erzähltechnik* (Hypomnemata 187), Göttingen 2011, 100/101 (Zitat 101).

<sup>108</sup> Vgl. Adamietz (o. Anm. 90), 16/17. Schon allein deshalb ist die gegenteilige Behauptung von Zissos (o. Anm. 87), 74 unzutreffend: „The drowning of Helle has no direct and vital connection to the Argonauts mission as such.“

dieser Lesart einer Parallelmontage folgt, muss man jedoch davon ausgehen, dass Valerius den Rezipienten mit dem Verharren bei dem Tod der Helle die nautische Gefahr, und damit das potentielle Scheitern der Reise sowie das Ertrinken der Helden als stete Erzählmöglichkeit vor Augen führen möchte. Und in der Tat lassen sich zahlreiche Stellen finden, wo diese Möglichkeit einer *submersio* impliziert oder explizit ausgestaltet wird. Zum Beispiel erscheint in einer Nachtszene des zweiten Buches Helle und erklärt Jason, dass er eine vergleichbare und damit ebenso gefährvolle Reise auf sich genommen habe:

*,Te quoque ab Haemoniis ignota per aequora terris  
regna infesta domus fatisque simillima nostris  
fata ferunt; iterum Aeolios fortuna nepotes  
spargit et infelix Scythicum gens quaeritis amnem.‘*  
(Val. Fl. 2, 592 – 595)

Auch der Tod des Hylas in der Quelle wird erzählerisch ganz ähnlich perspektiviert wie im Lied des Orpheus, insoweit beide Erzählabschnitte mit dem Blick auf die im Gewässer versinkende und nach Hilfe rufende Figuren enden:

*Illa avidas iniecta manus heu sera cipientem  
auxilia et magni referentem nomen amici  
detrahit; adiutae prono iam pondere vires.*  
(Val. Fl. 3, 562 – 564)<sup>109</sup>

Zum einen verweist das Lied des Orpheus also auf die nautischen Gefahren der internen Figuren.

Zissos hingegen glaubt, dass die Szene einen „characteristic Valerian moment of reflexive humor“ biete, weil alle Argonauten außer Jason trotz der Süße des orphischen Gesangs (277/278: *Thracius hic noctem dulci testudine vates / extrahit*) und der anfangs ausgelassenen Stimmung (274/275: *Sol ruit et totum Minyis laetantibus undae / deduxere diem*) am Ende des Liedes eingeschlafen sind (294 – 296).<sup>110</sup> Damit sei Valerius nicht nur eine Rezeption des von Hermes in Ovids *Metamorphosen* vorgetragenen Syrinx-Mythos (Ov. Met. 1, 689 – 714), sondern auch ein (selbst-)ironischer Verweis auf die externe Ebene eines *actor* gelungen, der das Publikum mit seinem epischen Gesang nicht zu fesseln vermag. Treffend scheint mir an dieser Einschätzung

<sup>109</sup> Siehe zu dieser Parallele auch Val. Fl. 3, 724/725: *omnis adhuc vocat Alciden fugiente carina, / omnis Hylan, medio pereuntia nomina ponto.*

<sup>110</sup> Vgl. Zissos (o. Anm. 87), 75.



vor allem, dass es sich bei dem Lied um eine poetologische Struktur handelt. Schon bei Apollonius trete der thrakische Sänger, so Stephan Busch, als eine idealisierende Selbstdarstellung des alexandrinischen, gelehrten Dichters auf, und es gibt, auch wenn Werner Schubert die Figur des Orpheus generell abgewertet wissen möchte, keinen Grund anzunehmen, dass Valerius die poetologische Dimension der orphischen Gestalt verworfen hat.<sup>111</sup> Hinzu tritt, dass man, wie Attila Ferenczi richtig erkannt hat, beim Gesang des Orpheus Charakterrede und Autortext nicht klar voneinander scheiden könne, die Trennung zwischen externer und interner Sängerfigur somit aufgehoben sei.<sup>112</sup> Das Orpheus-Lied beginne zwar als indirekte Rede im Konjunktiv (278: *steterit*; 280: *fugerit*), verwandle sich jedoch zunehmend in die Rede eines am Geschehen Beteiligten, die mit dem abschließenden Ausruf den Schmerz des Phrixus geradezu imitiert und die Erzählung abbricht:

*Quis tibi, Phrixe, dolor, rapido cum concitus aestu  
respiceres miserae clamantia virginis ora  
extremasque manus sparsosque per aequora crines.  
(Val. Fl. 1, 291–293)<sup>113</sup>*

Auf dieses Versinken eines Erzählpotentials wird zudem dadurch verwiesen, dass, wie Schmitz aufgezeigt hat, Orpheus das Ertrinken der Helle als Erinnerungsszene an seinen ‚eigenen‘, in Vergils *Georgica* und in Ovids *Metamorphoses* geschilderten Tod inszeniere.<sup>114</sup> Vergils Darstellung legt dabei besonderes Augenmerk auf den Verlust der Stimme des Sängers, der noch einmal den Namen der geliebten Eurydice ruft, bevor er endgültig im Strudel des Hebrus versinkt (Verg. *Georg.* 4, 523–527).<sup>115</sup> Auch bei Ovid spielt diese Ikonographie eine entscheidende Rolle:

<sup>111</sup> S. Busch, *Orpheus bei Apollonios Rhodios*, *Hermes* 121 (1993), 301–324, bes. 323. W. Schubert, *Orpheus in den Argonautica des Valerius Flaccus*, in: U. Eigler-E. Lefèvre (Hgg.), *Ratis omnia vincet. Neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*. In Zusammenarbeit mit G. Manuwald (Zetemata 98), München 1998, 269–284.

<sup>112</sup> Ferenczi (o. Anm. 60), 49.

<sup>113</sup> Dazu Zissos (o. Anm. 87), 74: „The second, closely related, aspect of Orpheus’ tale that bears emphasis is its failure to achieve satisfactory closure.“

<sup>114</sup> Schmitz (o. Anm. 61), 131.

<sup>115</sup> Ich widerspreche hier P. J. Jones, *Reading Rivers in Roman Literature and Culture*, Lanham 2005, 61, der in dem Haupt, das im fließenden Gewässer treibt, nicht den Abbruch des Erzählaktes, sondern dessen Kontinuität erkennen möchte; bei dieser Kontinuität handelt es sich jedoch bei genauer Betrachtung lediglich um ein Echo, d. h. um einen ersten Rezeptionsakt durch die Natur.

*Membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque  
excipis, et (mirum!), medio dum labitur amne,  
flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua  
murmurat exanimis, respondent flebile ripae.*

(Ov. Met. 11, 50–53)

Dieser mit dem eigenen Tod einhergehende Verlust eines Erzählpotentials ist mit der Argonautensage noch dadurch verbunden, dass in Senecas Medea beschrieben wird, dass Tiphys sterben sowie Orpheus und Argo als Strafe ihre Stimme verlieren mussten:

*Palluit audax Tiphys et omnes  
labente manu misit habenas,  
Orpheus tacuit torpente lyra  
ipsaque vocem perdidit Argo.*

(Sen. Med. 346–349)

Das Lied des Orpheus simuliert also vor Beginn der eigentlichen Reise bereits en miniature die Bedrohung des epischen Sprechaktes durch den poetologischen Schiffbruch, welche die gesamten Argonautica des Valerius Flaccus bis zum abrupten Ende des Werkes als metareflexive Ästhetik durchzieht. Für einen kurzen Moment scheint es, als könne der Sänger gemeinsam mit ‚seiner‘ Figur im ‚ocean of epic‘ ertrinken ...

Christian Stoffel  
Klassische Philologie  
Institut für Altertumswissenschaften  
der Johannes Gutenberg-Universität  
55128 Mainz