

DIE ERZÄHLUNG VON IO BEI OVID UND VALERIUS FLACCUS¹

(Ov. met. 1,583–751; Val. Fl. 4,344–422)

Bevor wir die beiden Erzählungen näher betrachten, sei ihre Stellung im jeweiligen Kontext gekennzeichnet. Zunächst zu Ovid: Daphne, die Tochter des Flußgottes Peneios, ist in einen Lorbeerbusch verwandelt worden; aus diesem Anlaß versammeln sich bei dem Vater die anderen Flüsse, um ihm zu gratulieren bzw. zu kondolieren. Nur einer fehlt: Inachus, der selbst um seine Tochter trauert. Nun beginnt (im Plusquamperfekt zurückgreifend) die Erzählung von Io; sie endet mit der Apotheose des Mädchens als Isis. Der Streit ihres Sohnes Epaphus mit seinem Altersgenossen Phaethon leitet zur nächsten Sage über.

Äußerlich betrachtet ist die Einfügung in den Kontext recht lose: Vor Beginn der Erzählung ergibt sich ein klarer Einschnitt; am Ende sind die Konturen etwas verwischt (747 ff.): Anapher und Enjambement täuschen vielleicht etwas mehr Kontinuität vor, als vorhanden ist.

Die Innenverankerung der Io-Erzählung läßt sich, wie W. Ludwig² gesehen hat, weniger an Hand der Übergangstechnik als an thematischen Elementen aufweisen; sie beruht einmal darauf, daß es sich um die Geliebte eines Gottes handelt – ein Thema, das im ersten Buch dreifach erscheint und anschließend nach der großen Phaethon-Erzählung wieder aufgenommen wird (2,401 ff.: Callisto, Coronis, Herse, Europa). Andererseits wird Ovid an späterer Stelle nochmals ausführlich auf die Isis-Religion zurückkommen (9,686–797). Die religiösen Töne, die dort vorherrschen, sind freilich im ersten Buch kaum spürbar, ja geradezu vermieden.

Nun zur Stellung unserer Erzählung im Argonautenepos des Valerius Flaccus. Nach dem Sieg über den Bebrykerkönig Amycus nähern sich die Argonauten dem Bosphorus. Der Name – von *βοῦς* und *πόρος* abgeleitet – bildet den Anlaß, von den Wanderungen der in eine Kuh verwandelten Io zu berichten. Die Erzählung ist ein 'Aition'. Sie wird als ein Gesang des Orpheus eingeführt (wie Lühje [s. Anm. 1] gesehen hat, ist dies der bedeutendste Gesang des Orpheus im ganzen Werk). Die Verflechtung mit dem Kontext ist dadurch unterstrichen, daß vor und nach der Einlage das gleiche Motiv auftritt (günstiger Wind: *aurae* 344 und *placidi venti* 422); weitere Berührungen zwischen dem Schluß der Erzählung des Orpheus und ihrer Vorbereitung durch den Dichter selbst sind die Aitiologie des Namens Bosphorus (347 und 419), die Nennung des Nils (346 und 417).

1. Die Ovid-Literatur ist in meiner Neuauflage des Kommentars von Haupt–Korn–Ehwald, Bd. I, Zürich–Dublin 101966, und in meinem Forschungsbericht AAHG 25, 1972, 267–290, nachgewiesen. Unsere Erzählung bei Valerius behandelt E. Lühje (Gehalt und Aufbau der Argonautica des Valerius Flaccus, Diss. Kiel 1971, 154 ff.) und würdigt sie insbesondere als beste musische Leistung des Orpheus und als Parallele zur Mysien-Episode (3,481–740) und überhaupt zum Schicksal des Hercules. Er weist so die Innenverankerung der Io-Geschichte im Epos des Valerius nach. Mit der Erzählung von Helle zusammen behandelt die Io-Erzählung kürzer J. Adamietz, Zur Komposition der Argonautica des Valerius Flaccus, Zetemata 67, München 1976, 40–42.
2. W. Ludwig, Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids, Berlin 1965, passim, bes. 20–26.

Valerius hat die Erzählung, die bei Apollonios Rhodios fehlt, selbständig eingefügt; das zunehmende Interesse für Isis in der Kaiserzeit mochte dafür einen Anlaß bieten, zumal man in der Hervorhebung des Hercules bei Flaccus ähnliche Berührungen mit dem Zeitgeist festgestellt hat. Lüthje hat Parallelen zwischen dem Schicksal der Io und des Hercules bei Valerius nicht mit Unrecht, vielleicht aber etwas zu sehr betont. Die Kennzeichnung des Gesangs als "musische Leistung", die gleichrangig neben die Heldentaten trete, hat freilich keinen eindeutigen Anhalt im Text. Es ist wohl auch kein Zufall, daß Valerius Flaccus in beiden Fällen auf Ovid zurückgreift, der in mancher Beziehung als Archeget des kaiserzeitlichen Geschmacks in der Poesie gelten kann. Daß trotzdem tiefgehende Unterschiede bestehen, wird der weitere Vergleich lehren.

Nun zu den einzelnen Erzählungen, zuerst zu Ovid!

Jupiter erblickt das Mädchen und wirbt um sie; sie flüchtet und wird von ihm im Schutze einer Wolke bezwungen (588-600). Dieser erste Abschnitt ist aus Jupiters Perspektive geschildert. Jetzt wechselt der Standpunkt, wobei das Bisherige und das Folgende sich etwas überschneiden (*interea* 601): Juno beobachtet die Wolke und findet dafür keine natürliche Erklärung. Da sie aber auch ihren Mann nirgends entdecken kann, zieht sie den Schluß: *aut ego fallor / aut ego laedor* (607 f.), begibt sich auf die Erde und zerstreut den Nebel (601-609).

Und wieder wechselt der Standpunkt (abermals mit einem kleinen Rückgriff verbunden): Jupiter hatte das Kommen seiner Gattin geahnt und Io in eine Kuh verwandelt (das Plusquamperfekt 610 f. deutet an, daß dies bereits vollendete Tatsache ist). Auch als Kuh ist das Mädchen schön (dieser wichtige Satz [612] darf nicht mit Ehwald in Parenthese gesetzt werden). Juno lobt die Schönheit des Tieres und fragt nach dessen Herkunft. Was sie dabei wirklich empfindet und denkt, drücken zwei eingeschobene Appositionen aus: *quamquam invita* (613) und *veri quasi nescia* (614). Jupiter macht Ausflüchte; doch da fordert Juno die Kuh zum Geschenk. Nun befindet sich der Gott in einem inneren Konflikt, den Ovid in Antithesen entfaltet. Da Jupiter keine List einfällt (er ist kein Hermes), bekommt Juno ihr Geschenk. Freilich findet sie vor Eifersucht keine Ruhe und bestellt daher den hundertäugigen Argus zum Wächter. Die Schilderung des Argus enthält eine für Ovid charakteristische Pointe, die auf der Gleichzeitigkeit von Gegensätzen beruht (629 *ante oculos Io quamvis aversus habebat*); ein ähnliches Spiel mit der physischen Erscheinung eines Gottes findet sich schon zu Beginn bei der Darstellung der Trauer des Flußgottes Inachus: *fletibus auget aquas* (584).

Es folgt in einem in sich geschlossenen Abschnitt die Schilderung von Ios äußerem und innerem Zustand (630-641). Klar stehen Gegensätze nebeneinander: bei Tag darf sie auf die Weide, bei Nacht wird sie eingesperrt. Ihre Nahrung und ihr Lager sind unwürdig; sie muß schlammiges Wasser trinken. Ovid scheut nicht den Naturalismus: *limosaque flumina potat* (634). Beklemmend ihr innerer Zustand, die Unmöglichkeit, sich durch Gebärden oder Worte auszudrücken, das Entsetzen vor der eigenen Stimme und dem eigenen Spiegelbild: eine der packendsten und dichtesten Stellen im ganzen Ovid; freilich wird sie nachträglich zweimal wieder aufgegriffen (603 f.; 732) und dadurch in der Wirkung etwas abgeschwächt: *Ovidius nescit quod bene cessit relinquere* (Seneca, *contr.* 9,5,17).

Ein weiterer in sich geschlossener Abschnitt (642-650): Io schließt sich ihren Schwestern und ihrem Vater an, die sie nicht erkennen, bis sie durch Schriftzeichen im Sande die traurige Wahrheit erfahren.

Die hochrhetorische Klage des unglücklichen Vaters (*tu non inventa reperta / luctus eras levior* 654 f. ... *sed nocet esse deum* 662) wird brutal durch Argus unterbrochen (651-667), der Io mit sich fortführt und auf einer Anhöhe Stellung bezieht.

Endlich sendet Jupiter Merkur, Argus zu töten. Hier wird das ganze Geschehen in kleinen Schritten fortschreitend erzählt, ohne daß ein Glied in der Kette ausgelassen würde. Argus hört Merkur die Syrinx blasen und bittet ihn, sich zu ihm zu setzen. Während der Listenreihe ihm abwechselnd vorspielt und Geschichten erzählt – Ovid flicht hier die Erzählung von Pan und Syrinx ein – schläft Argus ein; Merkur streicht ihm mit der Zauberrute über die Augen und enthauptet ihn mit seinem sichelförmigen Schwert, der Harpe. Auch zum Tode des Argus macht Ovid eine epigrammatische Bemerkung (*centumque oculos nox occupat una* 721).

Juno versetzt die Augen ihres Dieners auf den Schweif ihres Vogels, des Pfaus. So endet dieser Abschnitt mit einer Metamorphose (668-723).

Dann entsendet Juno eine Erinys, die Io durch die ganze Welt hetzt. Am Nil angekommen, kniet die Unglückliche nieder, als wolle sie Jupiter bitten, ihren Leidensweg zu beenden. Er schmeichelt seiner Ehefrau Juno, besänftigt sie, indem er ihr zwar nicht ewige Treue schwört, aber Zurückhaltung in bezug auf Io verspricht (*numquam tibi causa doloris / haec erit* 736 f.; *haec* steht pointiert am Versanfang). Ovid vermeidet es hier elegant, Jupiter einen Meineid schwören zu lassen; in anderem Zusammenhang gab es in der Überlieferung auch dies: Der ertappte Jupiter verwandelt Io und schwört wie Agamemnon, er habe das Mädchen nie berührt (Hesiod, Katal. fr. 4). Die Rückverwandlung der Io schildert Ovid, dem Thema seines Werkes entsprechend, ausführlich. Eine kurze Bemerkung über ihre kultische Verehrung und über ihren Sohn Epaphus leitet bereits zur nächsten Erzählung über.

Ziehen wir eine kurze Zwischenbilanz!

Ovid verwendet die *ἐνάργεια*, um auch Unglaubliches dem Leser glaubhaft vor Augen zu stellen.

Er erzählt im wesentlichen kontinuierlich. Dies gilt auch von der Verknüpfung (*carmen perpetuum*), wenn auch die Übergänge oft willkürlich scheinen. Die Motivverbindungen sind für die Anordnung der Erzählungen wichtiger als die Mittel des Übergangs.

Ovid schildert den Seelenzustand des Mädchens in außergewöhnlich packender Weise. Wichtig ist auch der Kontrast zwischen Worten und Gedanken bei Juno. Ovid bedient sich dabei der Apposition und der Parenthese, er wählt also Formen, die sehr scharfe Umrisse haben.

Die Geschwindigkeit der Erzählungen wechselt, und zwar planmäßig. Man spricht viel von Ovids angeblicher Geschwätzigkeit, wenig von seinem Lakonismus, der Kunst des Weglassens. Solange beim Leser die Spannung anhält, erzählt Ovid sehr ausführlich und läßt kein Zwischenglied aus; ist aber das Entscheidende eingetreten und damit das Interesse erlahmt, faßt der Dichter sich sehr kurz und geht weiter.

Nun zu Valerius Flaccus. Seine Erzählung ist erheblich kürzer als die ovidische. Das Verhältnis der Verszahlen spricht für sich selbst (164 zu 78): Valerius faßt sich mehr als doppelt so kurz. Dies erreicht er teils durch Auslassungen, teils durch Konzentration. Ja, er findet sogar noch für eigene wichtige Ergänzungen Raum. Auffällig ist die fehlende Einbettung in die Perspektive des trauernden Vaters (die bei Ovid auch in der Mitte der Erzählung wieder aufgegriffen wird: *ἐλεεινόν*). Flaccus geht stärker von der Aitiologie aus.

Über den Zusammenhang seiner Vorbemerkungen (344 ff.) mit der Schlußpartie von Orpheus' Gesang haben wir schon gesprochen. Die traditionelle Musenanrufung und der vorbe-

reitende Hinweis auf die Aufmerksamkeit der Zuhörer werden in straffen Partizipialkonstruktionen dem eigentlichen Einsatz der Erzählung vorausgeschickt: *admonita genetrice ... intentisque canit* (349 ff.): ein erstes Beispiel von Valerius' Technik der Raffung; aus dem ersten Vers des zweiten Aeneisbuches *conticuere omnes intentique ora tenebant* ist ein einziges Wort geworden: *intentis*.

Während Ovid aus der Perspektive Jupiters begann, setzt Flaccus die Menschen der Vorzeit als Subjekt an; er schildert keine individuelle Verführungsszene, sondern er spricht generell: *videre priores / saepe lovem in terras ... virginis lasiae blandos descendere ad ignes* (351-353). Die Aussage ist allgemein und indirekt; der Ausdruck gewinnt Farbe durch das Oxymoron *blandos ignes*. Was Ovid als eine Abfolge einzelner Phasen, als Geschehen, vor den Augen des Lesers abrollen läßt, wird hier in knapper Exposition zusammengefaßt. Auffällig ist, daß die Menschen der Vorzeit offenbar Jupiter wiederholt bei Io beobachten konnten, bevor Juno davon erfuhr; die Einmaligkeit in der ovidischen Erzählung ist psychologisch glaubwürdiger, da mit Junos immer wachem Argwohn und mit ihrer Tatkraft gerechnet werden muß. Doch gehört *saepe* beinahe schon zum Stil der Exposition, weil der einmaligen Haupthandlung gern als Hintergrund ein gewohnheitsmäßiger Vorgang vorausgeschickt wird, vor dem sich das einmalige Geschehen entwickelt. Es kommt Valerius darauf an, die eigentliche Erzählung erst mit Junos Auftreten einsetzen zu lassen: *sentit Iuno dolos curaque accensa iugali / aethere desiluit* (354 f.). Bezeichnend ist die Zunahme der Intensität der Bewegung von *descendere* (353) zu *desiluit* (355). Junos Sprung zieht gewissermaßen Kreise; das lyrische Land erzittert, ebenso die Höhle; Valerius gibt der physischen Erschütterung eine moralische Deutung: *antraque deprensae tremuerunt conscia culpae* (356). Zwar könnte man auch ganz nüchtern übersetzen: "Es erzitterte die Höhle, die Mitwisserin der ertappten Schuld"; doch ist das Zusammengehen von Physischem und Moralischem in der vorliegenden Erzählung wiederholt anzutreffen, also doch wohl Absicht des Dichters (vgl. unten 374 f.; 404 f.; 409).

Vielleicht sollte man in diesem Zusammenhang auch den günstigen Wind erwähnen, der im Anschluß an das Gebet des Orpheus die Argo weiterhin vorwärtstreibt; wehte er auch schon vorher, so ist es doch nicht selbstverständlich, daß er dem Schiff treu bleibt.

Sehr wichtig ist das Stichwort *dominam* (355) für Juno; es bezeichnet hier zunächst die Schutzherrin von Argos – ein Frevel an der eigenen *domina* wiegt natürlich besonders schwer; insofern ist das Land in das von Valerius erwähnte Schuldbewußtsein einzubeziehen. Vom römischen Vokabular her denkt man an den Verrat eines Klienten am Patron oder eines Sklaven an seinem Herrn. Juno ist nicht die betrogene Ehefrau der Komödie, sondern die beleidigte Gottheit, deren Erscheinung Furcht und Zittern auslöst – natürlich auch bei Io: *trepida ... paelex* (357). Die Verwandlung erweckt, aus Ios eigener Perspektive gesehen, die Vorstellung des Sich-Versteckens: *subit ora iuvencae* (357). Der Gott, der die Verwandlung bewirkt, erscheint erst am Ende des Satzes in adverbialer Bestimmung: *sponte dei* (358). Im Unterschied zu Ovid, der sich in Jupiter und Juno versetzt, fühlt Flaccus sich schon jetzt in die Betroffene ein: Er macht die Leidende zum Subjekt. Noch am Ende (416 f.) nimmt er Ios Standpunkt ein (*haec procul Io / spectat ab arce*) und macht dadurch indirekt ihren Triumph fühlbar.

Besonders kunstvoll ist die Wortstellung in diesem Satz: *trepida* schließt unmittelbar an den vorhergehenden Satz an und bezeichnet den Seelenzustand der Io. Die Vorstellung des Sich-Versteckens in der Gestalt der Kuh findet in einem weitgespannten Hyperbaton bildhaften Ausdruck: *Inachiae paelex subit ora iuvencae* (357).

Eine Steigerung gegenüber Ovid: Juno lobt die Kuh nicht nur, sondern tätschelt und streichelt sie (358). Man glaubt förmlich den Abscheu zu fühlen, mit dem Io diese Liebkosung über sich ergehen läßt. So macht Valerius aus der ovidischen Götterkomödie eine eher quälende Verstellungsszene. Die Doppelbödigkeit wird nicht locker und humorvoll durch Appositionen hergestellt, sondern durch ironisch zusammengespannte Partizipien von fast taciteischer Wirkung: *Iuno residenti cohibens suspiria vultu* (359). Im Vergleich mit einer solchen Wendung wirkt selbst ein sallustischer Satz recht gradlinig und antithetisch: *aliud clausum in pectore, aliud in lingua promptum habere, ... magisque voltum quam ingenium bonum habere* (Cat. 10,5)³. Auch bei Vergil sind die Gegensätze klar gegenübergestellt: *spem voltu simulat, premit altum corde dolorem* (Aen. 1,209).

Das Geplänkel der Fragen und Notlügen fällt bei Flaccus einfach weg. Er strebt energisch aufs Ziel zu: *mox ita adorta lovem* (360). Juno geht zum Angriff über; man beachte die militärische Metapher (im aggressiven Sinne z.B. 1,694). Junos Bitte, die Ovid nur kurz referiert hatte, bildet bei Valerius die erste und längste direkte Rede der ganzen Erzählung. Sie ist voll ironischer Untertöne: *da carae munera nuptae* (362). Angesichts der Situation ist auch der Ausdruck *indomitam (bovem)* nur ironisch zu verstehen (ebd.). Geradezu sarkastisch klingt Junos Versprechen, sie wolle dem geliebten Vieh (*dilectae pecudi* 363) persönlich eine würdige Weide aussuchen. Der Gipfel der Heuchelei: grausame Quälerei unter dem Deckmantel der Fürsorge für das Tier, das ja in der Tat der Juno heilig ist!

Dadurch gewinnt die ganze Szene an Ironie, sie verliert aber an Heiterkeit, was auch die Absicht des Valerius ist. Auch das innere Dilemma Jupiters wird nicht in langer Antithesenkette auseinandergelegt, sondern knapp auf das Wesentliche reduziert: *qua fraude negaret / aut quos inventos tenuisset Iuppiter astus* (364 f.). Der Ausdruck ist offensichtlich mitgeprägt von der Freude des Flaccus an Synonymen⁴: Er meidet hier das schon in v. 354 gebrauchte Wort *dolos*. Der Überlieferung *inventus timuisset* ist die Konjektur von Harless vorzuziehen: Welche List hätte Jupiter, selbst wenn er sie gefunden hätte, durchhalten können? (Angespielt ist hier wohl auf den erwähnten hesiodischen Meineid, des Zeus, er habe Io nicht berührt, eine Lüge, die spätestens bei der Geburt des Epaphus entlarvt wird.) Das *inventus* der Überlieferung würde den Text auf die Ebene der Komödie herunterziehen, was, wie wir sahen, der Absicht des Valerius zuwiderläuft. Außerdem entsteht durch die Konjektur von Harless eine sinnvolle Steigerung im Verhältnis zu *qua fraude negaret*. In Junos Reaktion tritt wiederum die hier für sie charakteristische Schnelligkeit zutage: Argus wird nicht erst bestellt, nachdem Juno trotz allem immer noch keine Ruhe vor ihrer Eifersucht fand, sondern sofort (*protinus* 366). Während Ovid mit fast technisch-naturwissenschaftlichem Interesse das Funktionieren und die Wachablösung der Augen des Argus beschreibt (625-629), begnügt sich Valerius mit einem impressionistischen Gleichnis, das so erlesen ist, daß die Sache beinahe mehr verdunkelt als erhellt wird: "Die Augen sind nicht anders über seinen ganzen Kopf verteilt, als wenn eine lydische junge Frau ihr Gewebe mit verstreutem Purpur übersät" (368 f.), vielleicht durch bildhafte Darstellungen angeregt?

In seiner Scheu vor dem Banalen sagt Flaccus auch nichts über den Tageslauf der Kuh unter der Obhut des Argus; dafür steigert er das Pathos und das Fremdartige: *et in scopulos et monstria horrida lustra / ignotas iubet ire vias* (370 f.). Hier zeigt sich seine Fähigkeit, den Leser bekannte Dinge wie zum erstenmal sehen und erleben zu lassen. Ähnlich schildert

3. Vgl. auch mehrere Wendungen bei Tacitus (ann. 6,50).

4. *fraus* heißt hier 'Mißgunst', ist also streng genommen kein Synonym für *dolos*.

Valerius in unvergeßlicher Weise die Angstempfindungen der Argonauten, die zum erstenmal auf ihrem neuartigen Schiff in die dunkle Nacht hineinfahren (2,34 ff.). Valerius hat den spezifisch dichterischen Blick für die Intensität erster Erfahrungen. Andererseits verbleibt er im Natürlichen. Er steigert das Problem der neuen Identität nicht zu der an Kafka gemahnenden verzweifelten Paradoxie, die wir bei Ovid finden. Hält er Ovid hierin für unerreichbar oder glaubt er, Ovid habe diesem Thema bereits alle erdenklichen Nuancen abgewonnen?

Dafür setzt er zwei gestisch höchst ausdrucksvolle Partizipien der Gegenwart, die den vergeblichen Versuch spüren lassen: *multa morantem / conantemque preces* (371 f.). Ganz anti-theatralisch übergeht Valerius auch die Begegnung mit den Schwestern und mit dem Vater, los Selbstoffenbarung durch die Schriftzeichen im Sande und die rührende Klage des verzweifelten Vaters. Io nimmt bei Valerius Abschied vom väterlichen Ufer, das sie anstelle der Vaterhand küßt: Wieder zieht er das Natürliche dem Anthropomorphen vor (373; dagegen Ovid 646 *palmis*).

In klangvoller Anapher folgt die Klage der Quellen – anklingend an Vergils zehnte Ekloge. Valerius beseelt, wie schon zu Beginn der Erzählung, die Natur und läßt sie die Schmerzen der Menschen teilen. Die Quellen übernehmen gewissermaßen die Rolle der Schwestern der Io, wobei jedoch (mit einer Ausnahme: 375) keine anthropomorphen Züge hervortreten.

Ovid hatte die Irrfahrten der Io kurz abgetan; Flaccus geht darauf ausführlich ein und statet die Schilderung mit Zügen aus, die er zuvor übergangen hatte: hartes Lager (380; vgl. Ovid 633), trübes Trinkwasser (379; Ovid 634, wobei Flaccus Ovids Naturalismus dämpft), grobe Nahrung (379; Ovid 632).

Die ganze Darstellung ist durch anaphorische Fragepronomina (*ubi, quos, quae*) und durch Interjektionen (*heu!* 371, 378) emotional gesteigert, so daß Einzelheiten (Ovids "schlammiges Wasser" und "bitteres Gras") nur stören würden. Dafür setzt Valerius die Reihe in starkem Crescendo fort: Io entsetzt sich vor der Peitsche – wieder führt er hier eine Empfindung des Tastsinns ein (vgl. oben 358 – Junos Liebkosung) – die Reihe der Qualen gipfelt schließlich im Selbstmordversuch⁵, den Argus grausam verhindert (*durus servavit* 383). Ganz anders als die Oxymora in Ovids Io-Geschichte schwebt der Ausdruck bei Valerius nicht heiter über den Spannungen des Daseins, sondern legt die Abgründe menschlicher Grausamkeit bloß: Auch Ovid kennt diese Sphäre, aber der Ton, in dem er über sie spricht, ist distanzierter.

Der kunstvoll aufgebauten Gradation der Qualen bricht Flaccus durch einen Überraschungseffekt die Spitze ab: Plötzlich ertönt Merkurs Hirtenflöte (sein Auftrag wird kurz partizipial nachgetragen). So tritt an die Stelle von Ovids lückenloser Verkettung der Ereignisse ein überraschender Schlag mit anschließender zurückgreifender Erläuterung. Bezeichnend ist auch das Prädikatsnomen *celerans* (385); vgl. *desiluit* (355), *protinus* (366), *subito* (384), *celerem* (390), *recurrat* (395), *raptatur* (402). Sonderbar genug: Nicht der von der Musik angesprochene Argus fordert Merkur zum Bleiben auf, sondern Merkur verlangt von Argus Aufmerksamkeit. Denkt Valerius an eine Bezauberung wie beim Sirenenengesang ("Komm, preisvoller Odysseus..." Odyss. 12, 184 ff.), oder spottet er über die musischen Kaiser seines Jahrhunderts, die sich gerne in der Öffentlichkeit produzierten und an unaufmerksamen Zuhörern Rache nahmen? Die Zauberwirkung kommt höchst ausdrucksvoll in den übereinanderstehenden Partizipien *languentia* und *sequentia* (388 f.) zum Vorschein, sowie in dem von Baehrens genial konjizierten *iam iam* (388) am Versende. Bezeichnend ist, daß Ovids auffälliger Endreim (682 f. *loquendo, canendo*), der einer klaren Disposition von Satz und

5. Vgl. Aischyl. Prom. 747 f.

Vers entspricht, gemieden ist. Es reimen sich bei Valerius jeweils die vorletzten Vokabeln. Der überraschende Todesstoß ist von Flaccus in der für ihn charakteristischen "Zweistimmigkeit" mitten in den Gesang eingebettet; die Sperrung trägt hier zur Geschlossenheit, d.h. zum Eindruck der Simultaneität bei: *et celerem mediis in cantibus exigit harpen* (390).

Hier ergibt sich ein Einschnitt: Io beginnt ihre frühere Gestalt wiederzuerlangen. Es sieht so aus, als wäre Juno besiegt. Betont stehen am Ende des Satzes die Worte *victrix Iunonis* (392). Doch da tritt – auf dem Gipfel des Erfolges – ein plötzlicher Wechsel ein: *at ecce / ... Tisiphonen videt* (392 f.). Wir stellen fest: Im Unterschied zu Ovid führt Valerius hier eine Rückverwandlung ein – die freilich durch ein unerwartetes Hindernis sogleich wieder rückgängig gemacht wird (*et in miserae rursus bovis ora recurrit* 395): Flaccus verschärft so die Qual; zugleich unterstreicht er die Peripetie durch eine Doppelverwandlung, mit der er Ovid zu überbieten versucht.

Weiter: Tisiphone tritt ebenso plötzlich und unvermutet auf wie zuvor Merkur. Die Entsendung der Erinyes durch Juno wird ausgelassen. Der Leser errät sie aus dem Zusammenhang (vgl. das ironische Innuendo *victrix Iunonis*). Valerius sorgt für eine überraschende Wendung des Geschehens. Wichtig ist die psychologisch motivierte Wortstellung: Io nimmt zuerst die Einzelheiten wahr (392 ff.): *et ecce – cum facibus – flagrisque – et Tartareo ululatu* – erst am Ende steht der furchtbare Name: *Tisiphonen videt*. Zweimal bildet die Versfuge eine wirkungsvolle Kunstpause: einmal nach *ecce*, dann vor dem Namen. Das Stocken der Io kommt vielleicht durch das vor der Caesur stehende *ac* zum Ausdruck. Es folgt die Rückverwandlung, die wiederum als Flucht interpretiert wird: *et in miserae rursus bovis ora recurrit* (395). Io ist völlig verwirrt: *nec qua valle memor nec quo se vertice sistat* (396). Im Vergleich mit Vergil vertieft Valerius das Elend: *Inachias errore etiam defertur ad undas / qualis et a prima quantum mutata iuvenca* (397 f.). Diese Anspielung auf Verg. Aen. 2,274 f. (*ei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo / Hectore*) bedeutet eine Überbietung: Io wird doppelt erniedrigt: zuerst in eine Kuh verwandelt, dann so elend, daß selbst der Zustand als Kuh noch besser war! *Nec pater aut trepidae temptant accedere nymphae* (399). Erst jetzt erinnert Valerius an Vater und Schwestern; aber das Motiv hat eine andere Funktion: Bei Ovid diente es dem Effekt der Rührung, bei Valerius steigert es das Pathos der Verlassenheit: Vater und Schwestern versuchen nicht einmal, sich Io zu nähern (399). Auch die Nächsten lassen die Unglückliche im Stich; sie sind *trepidae* (399) wie zuvor Io bei Junos Erscheinen (357). Der Götterzorn hat sie offenbar eingeschüchtert: Erfahrungen der Kaiserzeit.

Wieder flüchtet Io durch die Wildnis – Entfremdung kommt in der Hyperbel zum Ausdruck: Die geliebte Quelle ihres Vaters wird für sie gleich der Styx: *ceu Styga dilectum fugiens caput* (401). Die Pointe ist wiederum nicht humoristisch, sondern tragisch.

Die ganze Schilderung des Umherirrens ist bei Valerius neu (bzw. aus anderen Quellen geschöpft), ebenso der Abschluß: Io stürzt ins Meer (eingeführt durch *donec*, das oft eine letzte Wendung des Geschehens einleitet). Die Fluten aber lassen sie hindurch (404 f.): *absistunt fluctus et gnara futuri / dant pavidae alta viam* (vielleicht ist mit *V pavida* zu lesen; es entspricht der durchgehenden Beseelung und Vermenschlichung der Natur in unserem Text; *pavidae* ist Humanistenkonjektur). Der Zukunft kundig ist das Meer bei Valerius auch an anderer Stelle, wo er die Idee ebenfalls selbständig eingeführt hat: Die Seherin Polyxo taucht ins Meer, um dort den Willen der Götter zu erfahren (2,316-321); die Gabe der Weissagung besitzen ja viele Wassergottheiten: so Proteus, die homerische Eidothea (Odys. 4, 349 ff.) und die Nymphen – zu ihnen gehören auch die Musen und Sibyllen, mit denen sich Valerius als *quindecimvir sacris faciundis* zu befassen hatte. Der Natur wird von Valerius eine Ahnung des Götterwillens zugeschrieben.

Die bildhafte Schilderung der durch das Meer schreitenden Io schließt den Abschnitt ab, in dem Valerius die Irrfahrten selbständig schildert (405 f.).

Tisiphone eilt voraus, um Io daran zu hindern, das Festland von Ägypten zu betreten. Doch der gewaltige Nil spült die Erinys hinweg. Wieder ist die Darstellung anschaulich: *apparent sparsaeque faces disiectaque longe / verbera et abruptis excussi crinibus hydri* (412 f.). Die Stelle erinnert wohl nicht zufällig an den Schiffbruch in der Aeneis (1,118).

Da gibt Jupiter ein Donnerzeichen. Er bekennt sich endlich zu seiner Liebe (*curamque fate-tur* 415 im Gegensatz zu 364). Valerius nimmt die Gelegenheit wahr, die Würde des Gottes zu unterstreichen. Darauf war er von Anbeginn an mehr bedacht als Ovid. So läßt er auch Jupiter nicht der Juno schmeicheln, sondern seine Macht beweisen: *atque ipsa imperium Iuno pavet* (416). Nicht Io, Juno hat Angst. Io ist nicht mehr die Betroffene, sondern stolze Zuschauerin; während der Kampf sich noch abspielt, ist die Apotheose bereits eingetreten. So läßt Flaccus den vorletzten und den letzten Abschnitt ineinandergreifen. Diese Apotheose tritt plastischer hervor als bei Ovid, wo sie sich nur im Kult spiegelt. Io fühlt sich bei Valerius erhöht, ihre Perspektive ist also bis zum Ende wichtig. Ein anschauliches Bild schließt die Szene ab: Io mit der Schlange im Haar und dem *sistrum*, wie Deo am Ende von Theokrits 7. Idyll.

Orpheus verweist nochmals auf das Aition des Namens und bittet die Göttin um gute Fahrt durch den Bosphorus.

Nun zur Auswertung! Valerius' Erzählung ist weniger umfangreich als die des Ovid. Er läßt die Liebesszene am Anfang und große Teile der Komödienszene zwischen Jupiter und Juno beiseite; er kürzt erheblich die ausführliche und wiederholte Darstellung von Ios Selbstentfremdung und ihrer Unfähigkeit, sich auszudrücken. Nicht nur die Einlage über Syrinx, sondern auch die rührende Szene mit Vater und Schwestern fällt weg; der trauernde Vater bildet auch nicht den Rahmen (was mit der „aitiologischen“ Einfügung bei Valerius zusammenhängt); ebenso fehlt das dramatische Element der Wiedererkennung durch die Schrift im Sande und das rhetorische Lamento des Vaters. Einzelheiten aus dem Alltag der Io werden gestrichen oder würdevoller umschrieben. Die Gestalt Jupiters ist in ihrer Majestät gesteigert, der Schrecken, der von den Göttern ausgeht, stärker betont. Hier konvergieren Religiosität, römischer Sinn für Würde und das Streben nach "epischer" Stilisierung (*per aspera ad astra*, vgl. 5,154-176).

Die Zusätze dienen demselben Zweck. Die ausführliche Darstellung des Umherirrens der Io, die Steigerung ihrer Verlassenheit verbreiten eine drückende Atmosphäre. Die Erhabenheit der Götter tritt in der Götterschlacht zwischen Nilus und Tisiphone ebenso hervor wie in dem königlichen Befehl Jupiters und seinem Bekenntnis zu Io. Die Apotheose ist am Ende stärker betont als bei Ovid. Es kommt Valerius auf den Kontrast zwischen Erniedrigung und Erhöhung an. Bei Ovid setzt sich das Problem der Anerkennung in der nächsten Generation fort (vgl. den Streit von Epaphus und Phaethon).

In formaler Beziehung ist hervorzuheben:

Ovids Erzählung verläuft im Vergleich mit Valerius kontinuierlich: Der Dichter läßt ein Ereignis aus dem anderen hervorgehen und beachtet dabei das Gegenständliche und Anschauliche.

Durch Umstellungen und durch Ausführung von Partien, die Ovid übergangen hatte, bekundet Valerius Streben nach Unabhängigkeit. So wird die Rückverwandlung nicht am Ende erzählt, wo sie dramatisch keine wesentliche Funktion mehr haben kann, sondern in dem

Augenblick, da der Wendepunkt eintritt: Hier zeigt sich selbständige dramatische Erfindungskraft. Auch sonst werden Motive umgestellt, so gruppiert, daß eine Steigerung entsteht und sie durch neue Elemente überboten werden (z.B. Selbstmord, Verlassensein auch von den Angehörigen). Anschauliche Züge formen bei Valerius einprägsame Schlußbilder (Io als Kuh im Meer; Tisiphones verstreute Geräte; Io mit den Attributen der Isis).

Die Erzähltechnik ist bei Valerius durch Überraschungen gekennzeichnet: Zweimal treten in unserer Erzählung Ereignisse plötzlich ein, die ihre Erklärung erst nachträglich finden oder deren Herleitung Valerius für entbehrlich hält (Auftreten Merkurs und Tisiphones). Solche Stellen zeigen, daß Valerius Kenntnis der ovidischen Geschichte voraussetzt. Ovid ist im Verhältnis zu seinen unmittelbaren Zeitgenossen der "Moderne", Valerius im Verhältnis zu Ovid. So treten in diesem Falle an Ovid die "klassischen" Züge stärker hervor, was aber durch die Versuchsanordnung mitbedingt ist.

Am deutlichsten werden die Intentionen des Valerius vielleicht in stilistischer Beziehung. Zwei Aspekte seien hervorgehoben: die verschiedene Funktion der sogenannten rhetorischen Pointen und die Verwendung der Partizipien.

Die rhetorischen Pointen haben bei Ovid mehr spielerischen Charakter als bei Valerius, der in ihnen mit größerer Ausschließlichkeit Tragik und Ironie zum Ausdruck kommen läßt. Der Stil des Flaccus ist auf Koexistenz verschiedener Ebenen in einem Satz und auf Simultaneität hin angelegt. Als Testfall kann der Gebrauch der Partizipien dienen. Die klassische Dichtersprache ist nicht sehr reich an Partizipialkonstruktionen; es läßt sich im Laufe der Entwicklung Ciceros beobachten, wie die Partizipien einerseits in seinen Prosaschriften zunehmen, andererseits in seinen Versen seltener werden⁶.

Der klassische poetische Stil ist mehr beiordnend als unterordnend: Bei allem Raffinement der Bilder und Gedanken wird in der Syntax Übersichtlichkeit und Einfachheit erstrebt. In dieser Beziehung ist Ovid ein Erbe der Klassik.

Symptomatisch für die lockere Klarheit seines poetischen Satzbaus ist der Gebrauch der Partizipien; sie sind bei Ovid nicht sehr zahlreich und werden bewußt nur an Höhepunkten gehäuft.

In unserer Erzählung fallen bei Ovid auf 164 Verse	30 Part. Perf.
	<u>und 16 Part. Praes.</u>
	zus. 46 Partizipien.

Bei Valerius Flaccus erscheinen in 78 Versen	23 Part. Perf.
	<u>und 21 Part. Praes.</u>
	zus. 44 Partizipien.

Im Verhältnis zur Verszahl ergibt sich für Valerius (bzw. Ovid)

für alle Partizipien:	0,56	(0,27),
<i>also rund das Doppelte;</i>		
für die Part. Praes.:	0,269	(0,0976),
<i>also rund das Dreifache.</i>		

6. A. Traglia, *La lingua di Cicerone poeta*, Bari 1950, 70-73; E. Laughton, *The participle in Cicero*, Oxford 1964, 45; M.v. Albrecht, *RE Suppl. XIII*, 1973, Sp. 1319, s.v. M. Tullius Cicero, Sprache und Stil.

Dies ist ein Gradmesser für die Eigenart der poetischen Syntax des Valerius Flaccus und eine kleine quantitative Bestätigung der qualitativen Feststellungen unserer Interpretation. Wir sahen, daß Flaccus auch in der Syntax eigene Wege geht, die ihn von der vergilischen Tradition entfernen. Es dürfte bezeichnend sein, daß er als Verehrer Vergils dabei auf ein zunächst so wenig auffallendes Gebiet wie das der Partizipien verfällt. Hier findet er, wie wir im einzelnen interpretierend nachweisen konnten, die Möglichkeit zu einer straffen und polyphonen Gestaltung, wie sie seiner Zeit entspricht und in manchem die Art des Tacitus vorwegnimmt.

Ovid gilt in mancher Beziehung mit Recht als Ahnherr kaiserzeitlicher Poesie. Beim Vergleich mit Valerius treten auch manche dieser Elemente in Erscheinung — z.B. das Streben nach rhetorischen Pointen oder die besondere Berücksichtigung der Isis und des Hercules —, aber doch in anderer Ausprägung. Die Betrachtung der Syntax zeigt aber umgekehrt, wie "klassisch" und "augusteisch" Ovid sein kann, den Hermann Fränkel⁷ nicht mit Unrecht einen "Dichter zwischen zwei Welten" genannt hat.

7. H. Fränkel, *Ovid, a poet between two worlds*, Berkeley 1945; dt. Übers.: *Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten*, übers. von K. Nicolai, Darmstadt 1970.