

## UNTERSUCHUNGEN ZUM IO-MYTHOS IN DER LATEINISCHEN DICHTUNG

### 1. Die Io-Erzählungen Ovids

Die folgenden Bemerkungen dienen dem Zweck, den veränderten Tendenzen, welche den ovidischen Erzählungen über die Verwandlung der Io in *epist.* 14.85-108 und in *met.* 1.588-746 zugrundeliegen, nachzuspüren und so ein fundiertes Urteil über Tarrants Textgestaltung in *met.* 1.637 f. (insbesondere über seine Tilgung des in allen Handschriften überlieferten Verses 638) zu ermöglichen.

Die Tendenz der Io-Erzählung im 14. Heroidenbrief, wo auf Io als Stammutter des unglücklichen Geschlechts der Danaiden rekuriert wird, ist sehr geradlinig. Zentral ist in dieser Version die Szene, in der sich Io in ihrer verwandelten Gestalt erkennt. Diese Selbsterkenntnis vollzieht sich dadurch, daß sich Io im Wasser des "väterlichen" Flusses Inachus spiegelt. Bevor sie zum Inachus kam, hatte Io gemäß dieser Version ihre Gestaltveränderung offenbar noch überhaupt nicht realisiert.

Zunächst sieht Io im Spiegelbild ihre Hörner. Dieser Anblick setzt sie in Schrecken und bestimmt sie zum Wehklagen; doch anstatt dieser Wehklage kann sie nur ein kuptyisches Muhen von sich geben; so wird sie zunächst durch ihren Anblick und dann durch ihre Stimme erschreckt (89-92):

*Astitit in ripa liquidi nova vacca parentis  
cornuaque in patriis non sua vidit aquis      90  
conatoque queri mugitus edidit ore  
territaque est forma, territa voce sua.*

Die gutbezeugte Variante *conatoque loqui* ist zu verwerfen: In dieser konkreten Situation am Inachus hat Io keine Veranlassung zu 'sprechen', aber sehr wohl (nach dem Anblick ihrer verwandelten Gestalt, insbesondere ihrer Hörner, im Spiegelbild des Inachus) wehzuklagen. Insofern ermöglicht nur die Variante *queri*, die beiden Vorgänge in eine kausale Abfolge zu bringen: Der Anblick von Ios Gestalt im Spiegelbild verursacht den Wunsch, wehzuklagen, und bei diesem Versuch sieht sich Io mit ihrer veränderten Stimme konfrontiert. So faßt der deutlich dichotomisch strukturierte Pentameter *territaque est forma, territa voce sua* eine in sich geschlossene und sich konsequent entwickelnde Szene zusammen, in welcher Io zunächst ihr verändertes Äußeres und dann ihre veränderte Stimme erkennen muß<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die ovidische Szene am Inachus ist aus properzischen Vorbildern herausentwickelt: Zunächst stammt das Motiv der *vacca* am Fluß aus Prop. 2.28, 18 *quae Nili flumina vacca bibit*; ebendiese Szene verlegt Ovid naheliegenderweise an Ios "väterlichen" Fluß Inachus, und die Kombination der beiden Motive "Hörner" und "Stimmveränderung" entstammt

Auch der Gang der Korruptel wäre unter dieser Annahme verständlich: Die Wortfolge *conatoque queri* ist naheliegenderweise durch einen haplographischen Silbenausfall bedroht.

Ferner bietet auch die Variante *et conata queri* keinerlei Vorzug. Der Bezug des Partizips auf das Subjekt *Io* statt auf *ore* bedeutet eine Trivialisierung und reduziert den Versschluß *edidit ore* zu einem bloßen epischen Versatzstück, während die oben gewählte Variante das versschließende *ore* mit der Junktur *conato... ore* in eine sinntragende chiasmatische Stellungsfigur einbindet.

Überdies lassen sich die gut bezeugten Varianten *conatoque loqui* und *et conata queri* hervorragend als Korruptelen aus ursprünglichem *conatoque queri* erklären; wenn dies erst zu *conatoqueri* entstellt war, konnte man dieses Gebilde entweder als *conato queri* ausdeuten und dann das Metrum durch Einfügung einer Konjunktion und trivialisierenden Bezug des Partizips auf das Subjekt (*et conata queri*) zurückgewinnen oder *conatoque ʔriʔ* verstehen und dann auf die Suche nach einem geeigneten Infinitiv gehen, wofür sich naheliegenderweise *loqui* als Normalausdruck für menschliches Sprechen empfahl.

Ebenso entscheidet sich in der textkritischen Frage J. Reeson im jüngsten Kommentar zu *epist.* 14<sup>2</sup>, der 1. auf das Atemlosigkeit suggerierende dreifache *-que* in 89-92, 2. auf die lautliche Andeutung des Klagens durch *conatoque queri* (vgl. *epist.* 14.67 *dumque queror*) und 3. auf die leichte Erklärbarkeit der Korruptel durch Haplographie verweist.

An die eigentliche Schilderung der Szene am Inachus (89-92) schließt sich eine lange Apostrophe an die über ihre verwandelte Erscheinung bestürzte *Io* an (93-106). In deren erstem Teil (93-100) wird der *Io* die Diskrepanz zwischen ihrem früherem Status als Geliebter des Götterkönigs und ihrem jetzigen als Kuh vor Augen gerückt:

*Quid furis, infelix? quid te miraris in unda?*  
*Quid numeras factos ad nova membra pedes?*  
*Illa Iovis magni paelex metuenda sorori* 95  
*fronde levas nimiam caespitibusque famem,*  
*fonte bibis spectasque tuam stupefacta figuram,*  
*et te<sup>3</sup>, ne feriant quae geris arma, times,*

Prop. 2.33, 9 f. *cum te iussit habere puellam cornua Iuno/ et pecoris duro perdere verba sono*; eine parallele Kontamination aus Prop. 2.28 und 2.33 liegt vor in *epist.* 14.87 *teneram mugisse puellam*, wo Prop. 2.28, 17 *Io versa caput primos mugiverat annos* und 2.33, 9 *cum te iussit habere puellam cornua Iuno* zusammenwirken.

<sup>2</sup> Ovid, *Heroides 11, 13 and 14. A Commentary*, Leiden-Boston-Köln 2001 ("Mnem." Suppl. 221), 288.

<sup>3</sup> *te* gehört als Objekt zu *times*. Die paradoxe Vorstellung *te... times* paßt gut als Fort-

*quaeque modo, ut possis etiam Iove digna videri,  
dives eras, nuda nuda recumbis humo.* 100

Diejenige Person, die gerade noch so voller Schönheit war, daß sie den Götterkönig in Liebe entbrennen ließ, ernährt sich jetzt als Kuh von Laub und Gras, trinkt aus Flüssen und schläft auf dem nackten Boden. Der Aspekt, welchen dieser erste Teil der Apostrophe fokussiert, ist der Statusverlust der Io, ihr Abstieg von der göttlichen Geliebten zum animalischen Wesen. Der erste Teil der Apostrophe vermittelt Io, gewissermaßen ihre Erfahrungen in der Spiegelszene supplementierend, in reichlich schmerzlicher Weise diese Selbsterkenntnis.

Der zweite Teil der Apostrophe beschreibt dagegen in geradezu mimetischer Weise eine neue Handlung der Io, nämlich ihre Flucht (101-106). Io versucht vor ihrem solchermäßen erkannten Selbst Reißaus zu nehmen:

*Per mare, per terras cognataque flumina curris;  
dat mare, dant amnes, dat tibi terra viam.  
Quae tibi causa fugae? quid, io<sup>4</sup>, freta longa pererras?  
Non poteris vultus effugere ipsa tuos.  
Inachi, quo properas? eadem sequerisque fugisque; 105  
tu tibi dux comiti, tu comes ipsa duci.*

Im letzten Distichon wird die Besonderheit fokussiert, daß das Subjekt und das Objekt der Flucht die gleiche Person ist. Diese paradoxe und desperate Flucht vor dem eigenen Selbst ist die gerade Konsequenz der Selbsterkenntnis der verwandelten Io, die in der Spiegelszene beschrieben und im ersten Teil der Apostrophe reflektiv vertieft wurde. Daß diese Flucht durchaus räumliche Dimensionen hat und im Sinne einer geographischen Ortsveränderung zu verstehen ist, zeigen die Ortssubstantive in den Versen 101-103. Vollends deutlich wird Ios Ortsbewegung aber durch das Schlußdistichon der gesamten Sequenz, wo sich Io plötzlich nicht mehr am Inachus, sondern in Ägypten findet (107 f.):

*Per septem Nilus portus emissus in aequor  
exiit<sup>5</sup> insanae paelicis ora bovis.*

führung zu *spectasque tuam... figuram*. Es handelt bei *te ne* nicht um ein "hyperbaton involving delay of conjunction", wie Reeson 292 meint, der offenbar – mit den meisten Herausgebern – *te* als Objekt zu *feriant* betrachtet.

<sup>4</sup> Zur Partikel *io* in Vers 103 vgl. A. Kershaw, "CQ" 87, 1993, 502-504.

<sup>5</sup> Die Konstruktion der Worte ist umstritten, vgl. Reeson 298, der zu keiner Entscheidung findet. Am ehesten wird man *insanae... bovis* als graezisierenden Genitivus separativus zu *Exiit* auffassen: "Er entkleidet das Antlitz der Nebenbuhlerin von der rasenden Kuh". Laut *ThLL* V 2, 2119, 66-69, findet sich diese Konstruktion von *exuere* noch an einer Stelle bei Silius Italicus, die möglicherweise auf Ovid-Imitation beruht: *Pun.* 8.439-441 *picus... / ... quem carmine Circe / exutum formae* ("seiner alten Gestalt entkleidet")

Im ganzen ist also der Ablauf der Io-Sequenz in *epist.* 14 äußerst geradlinig: In der Inachus-Szene erkennt Io zunächst ihr Äußeres, dann ihre Stimme; diese schmerzliche Selbsterkenntnis wird durch die folgende Apostrophe zunächst reflektiv vertieft in Hinsicht auf den Statusverlust einer ehemaligen Geliebten des Götterkönigs; im Schlußteil der Apostrophe wird dann eine räumliche Flucht der Io vor ihrem veränderten Selbst mimetisch nachvollzogen, die sich bis nach Ägypten, dem Ort ihrer Rückverwandlung, erstreckt. Nach der üblichen Version des Mythos, die sich sowohl in den *Metamorphosen* als auch bei Valerius Flaccus niederschlägt, wird Io nach der Argus-Geschichte (die in *epist.* 14 völlig fehlt) von Juno mit einem weiteren Quälgeist, einer Erinye, konfrontiert, welche Io zu wahnsinniger Flucht antreibt. Diese Version ist in *epist.* 14 verkürzt und strukturell vereinfacht, insofern die Flucht Ios (welche hier unmittelbar vom Inachus nach Aegypten führt) ausschließlich von psychologischen Motiven (Erkenntnis des verminderten Selbstwerts) ausgeht. Der gesamte Erzählablauf in *epist.* 14 (Erkenntnis der eigenen Wertminderung in der Flußszene – reflektive Vertiefung dieser Wertminderung durch den ersten Teil der Apostrophe – Schilderung der Flucht vor sich selbst als Folge der Selbsterkenntnis im zweiten Teil der Apostrophe – Rückverwandlung am Nil) ist äußerst geradlinig und homogen. Er zeichnet die innere psychische Reaktion Ios auf die Verwandlung nach. Äußere Quälgeister spielen keine Rolle: Juno wird nur am Anfang als Urheberin des Leidens erwähnt, Argus und die Erinye werden nicht berücksichtigt.

Die *Metamorphosen*-Version unterscheidet sich von der bislang besprochenen Behandlung des Io-Mythos in *epist.* 14 vor allem durch ihren wesentlich größeren Umfang; dieser kommt u.a. dadurch zustande, daß im Gegensatz zu *epist.* 14 die äußeren Widersacher Ios (Argus und die Erinye) Berücksichtigung finden und überdies die Vorgeschichte der Verwandlung, d.h. die Verwicklungen zwischen Jupiter, Juno und Io, mitbehandelt wird.

In diesem Zusammenhang ist ein von der *Heroiden*-Version abweichendes Detail von Wichtigkeit: Dort wurde hervorgehoben, daß Io mit der Verwandlung ihre Schönheit einbüßte (88 *Nec, modo formosam, posse placere Iovi*) und mit ihrer Schönheit zugleich auch diejenige Eigenschaft, welche sie zu einer für Juno gefährlichen Rivalin machte (95 f. *Illa Iovis magni paelex metuenda sorori/ Fronde levam nimiam caespitibusque famem*). Aus dem Zusammenhang der beiden zitierten Stellen geht eindeutig hervor, daß Io nach ihrer "Verkuhung" die Eigenschaften *formosa* und (*Iunoni metuenda*) eben nicht mehr besitzt. Hiermit hängt der Ios Selbstwert mindernde Statusverlust eng zusammen, welcher den entscheidenden

*volitare per aethera iussit.*

Gesichtspunkt der Io-Sequenz in *epist.* 14 bildet.

Gerade diese beiden Attribute werden aber der verwandelten Io-Figur der *Metamorphosen* zurückgegeben: In *met.* 1.612 heißt es *Bos quoque formosa est* (die Schönheit als kontinuierlicher Faktor wird übrigens auch bei der Rückverwandlung erwähnt, 743 *De bove nil superest formae nisi candor in illa*), und die Schönheit der neuentstandenen Kuh ist so beeindruckend, daß sie sogar von ihrer Rivalin bewundert wird (612 f.): *speciem Saturnia vaccae./ Quamquam invita, probat*, ein Motiv, welches auch sonst zur hyperbolischen Herausarbeitung von Schönheit verwendet wird, etwa in bezug auf Junos Stiefsohn Apoll bei Tibull 2.3.24 *Quos [sc. capillos] admirata est ipsa noverca prius*<sup>6</sup>. Und selbst als Jupiter, bedrängt durch Junos List, ihr diese Kuh schenkt, hört Juno nicht auf, ihre Nebenbuhlerin zu fürchten, was dazu führt, daß sie sie dem Argus zur Bewachung übergibt (622-624):

*Paelice donata, non protinus exiit omnem  
diva metum timuitque Iovem et fuit anxia furti,  
donec Arestoridae servandam tradidit Argo*<sup>7</sup>.

In den *Metamorphosen* wird Ios Schönheit also durch den (gerade vor der Folie der *Heroiden*-Partie) deutlich hyperbolischen Gedanken verherrlicht,

<sup>6</sup> Übrigens hat Valerius Flaccus später dieses Motiv der selbst von Juno bewunderten Schönheit wieder aus seiner sonst ganz an Ovid orientierten Neufassung der Geschichte entfernt: Er läßt seine Juno aus bloßer berechnender Verstellung heraus ihre Gunst für Io bekunden, *Arg.* 4.358 f. *plausu fovet hanc et pectora mulcet/ Iuno renidenti cohibens suspiria vultu*.

<sup>7</sup> Diese Furcht Junos wirkt, zumal vor dem Hintergrund der *Heroiden*-Partie, übertrieben, aber Ovid spielt hier wohl auch auf andere mythische Varianten an, wo sich Jupiter tatsächlich in Stiergestalt der verwandelten Io näherte und Juno gerade deshalb Argus als Wächter beauftragte, vgl. Aesch. *Suppl.* 300 ff. Diese Version könnte bei Ovid auch eine Rolle in *am.* 2.19.29 f. zu spielen (*Dum servat Iuno mutatam cornibus Io./ Facta est quam fuerat gratior illa Iovi*), wenngleich es dort – anders als in *met.* 1 – nicht um die Schönheit der Io auch nach ihrer Verwandlung geht, sondern um den besonderen Reiz bewachter "Objekte". Ob diese mythische Variante bestimmend war für Mart. 14.180 (*Europe picta) mutari melius tauro, pater optime divum./ tunc poteris, Io cum tibi vacca fuit*, ist sehr fraglich (vgl. Roscher II 1 col. 265), da dieser Gedanke sich als ein bloßes Phantasieprodukt gibt (auch bei Nonn. *Dion.* 1.334-336 Ζεῦ ἄνα, πόρτις ἐοῦσα κερασφόρος ἤμβροτεν Ἴώ/ ὅτι σε μή ποτε τοῖον ἴδεν πόσιν, ὄφρα λοχεύσῃ / ἰσοφυῆ τινα ταῦρον ὀμοκράϊρω παρακοίτη scheint die Betonung darauf zu liegen, daß sich Jupiter in der mythischen Faktizität Io – anders als Europa – eben nicht als Stier näherte); ebenso ungewiß ist, ob die Erzählvariante und/ oder das zitierte Martial-Epigramm eingewirkt hat auf den mittelalterlichen Dichter Baldricus Burguliensis, bei dem sich die mehrfach angedeutete Vorstellung eines Jupiter in Stiergestalt in der Io-Episode einfach als eine Kontamination mit dem Europa-Mythos erklären läßt, vgl. Christine Ratkowitsch, *Io und Europa bei Baudri von Bourgueil*, in: *Arbor amoena comis. 25 Jahre Mittellateinisches Seminar in Bonn 1965-1990*, ed. E. Könsgen, Stuttgart 1990, 155-161.

daß diese Schönheit auch nach der Verwandlung nicht verschwunden ist und selbst in Kuhgestalt noch bedrohlich ist für Ios göttliche Rivalin. Dieser Zug dient aber nicht nur einem gesteigerten dichterischen Preis von Ios Schönheit, sondern hat auch erhebliche Konsequenzen für die Darstellung der ganzen Episode in den *Metamorphosen*. Denn, wenn Io nach ihrer Verwandlung unverändert schön ist, kann gerade der Verlust ihrer immensen Schönheit und ihre sich daraus ergebende Statusminderung nicht das zentrale Motiv der *Metamorphosen*-Erzählung sein. Auch die Selbsterkenntnis der in ihrem Status geminderten Io kann nicht mehr in gleicher Weise zentral sein wie in *epist.* 14: Denn wenn sie in ihr eigenes Antlitz blickt, müßte sie eigentlich ihre unverminderte Schönheit, die sogar Juno beeindruckte, auch selbst wahrnehmen.

An die Stelle der von Io selbst erkannten Wertminderung ihrer eigenen Person tritt in den *Metamorphosen* ein fast tragischer Zug, nämlich die Erschwerung von Ios Lage, die sich gerade aus ihrer auch nach der Verwandlung unverminderten Schönheit ergibt. Denn wenn Io – wie in den Heroidenbriefen – mit der Verwandlung ihre Schönheit einbüßen würde, wäre sie auch nicht mehr für Juno gefährlich und ihr Unglück beschränkte sich auf die Tatsache der Verwandlung. Dagegen in den *Metamorphosen* erhält sie gerade wegen ihrer unverminderten Schönheit von Juno Argus als Bewacher, der ihre Lage gegenüber *epist.* 14 entscheidend kompliziert und erschwert.

In der Obhut des Argus lernt Io in den *Metamorphosen* ihre neue Lebenssituation als Kuh kennen. Es werden genau dieselben drei unangenehmen Aspekte geschildert, die auch in *epist.* 14.95-100 aufgezählt sind (Fressen von Gras und Laub, Trinken aus Flüssen und Liegen auf dem nackten Boden<sup>8</sup>). Aber diese Aspekte sind hier nicht mehr äußere Zeichen von Ios Statusverlust, sondern sie wirken als solche unangenehm auf Io (*met.* 1.632-634):

*Frondebis arboreis et amara pascitur herba  
proque toro terrae non semper gramen habenti  
incubat infelix limosaque flumina potat.*

Io verabscheut diese Faktoren nicht etwa, weil sie ihr (wie in *epist.* 14) ihre Statusminderung von der göttlichen Geliebten in den animalischen Bereich vor Augen führen, sondern weil das Gras bitter schmeckt<sup>9</sup>, die nackte

<sup>8</sup> Val. Flacc. *Arg.* 4.380 übersteigert diese drei aus Ovid adaptierten Unannehmlichkeiten noch durch Schläge von Argus.

<sup>9</sup> Das Motiv stammt aus dem Epyllion *Io* des Licinius Calvus, fr. 9 Morel/ Blänsdorf *A virgo infelix, herbis pascere amaris*, wo nicht das tatsächliche Erleben Ios beschrieben, sondern eine Zukunftsprognose gegeben wird, wie in dieser Version offenbar auch – anders als bei Ovid – Ios eigene Vorahnungen thematisiert werden, vgl. fr. 10 Morel/ Blänsdorf

Erde unbequemer als die gewohnten Polster und der Fluß vom Schlamm verunklart ist. Diese Io behält offenbar ihr menschliches Empfinden bei und kommt deshalb nicht mit dem niedrigeren "Lebensstandard" einer Kuh zurecht (Typisches Merkmal der ovidischen Io-Geschichte gegenüber vielen anderen Tierverwandlungen der *Metamorphosen* ist das erhaltene menschliche Bewußtsein der Io). Die neuen animalischen Lebensbedingungen sind nicht objektive Indizien einer Wertminderung, sondern werden von Io subjektiv als unangenehm empfunden.

Eine Io, die durch solche Details bereits mit ihrer neuen Existenzweise vertraut ist, bedarf keiner grundlegenden Selbsterkenntnis mehr, wie sie die Io-Figur in *epist.* 14 in der Inachus-Szene erfährt. Eine Erkenntnis des eigenen Äußeren (welches nach den Voraussetzungen der *Metamorphosen*-Version nicht häßlich sein kann) und der eigenen Stimme kann hier nur noch marginale Bedeutung haben, derart, daß Io nach 632-634 eben noch mit einigen weiteren Details ihrer neuen Existenz vertraut gemacht wird. Dementsprechend wird die in *epist.* 14 in der Inachus-Szene gegebene kausale Verknüpfung der beiden Details "Gesicht" und "Stimme" gelöst. Beide Details folgen in den *Metamorphosen* scheinbar zufällig aufeinander, charakteristischerweise in gegenüber *epist.* 14 umgekehrter Reihenfolge: Zunächst sieht sich Io infolge der in 632-634 aufgezählten Beschwerden ihrer neuen Existenzform veranlaßt, eine hilflose Klagerede zu versuchen, die sich ausgerechnet an ihren allzu gestrengen Wächter Argus richtet<sup>10</sup>; in dem Moment, in welchem sie versucht, klagende Worte an diesen zu wenden, muß sie erfahren, daß statt ihrer gewohnten (menschlichen) Stimme nunmehr ein Muhen vernehmbar ist, vor dem sie selbst erschrickt (635-638). Dann kommt sie an den Inachus, sieht dort ihr gehörntes Gesicht und erschrickt abermals (639-641).

In den *Metamorphosen* ist also die in *epist.* 14 gegebene kausale Verknüpfung der beiden Details "Erkenntnis des eigenen Gesichts" und "Erkenntnis der eigenen Stimme" gelöst. Diese beiden Details gehören genaue genommen verschiedenen Episoden an, letzteres noch dem Argus-Abschnitt und ersteres einem weiteren neuartigen Segment, nämlich der strukturell in den Argus-Teil eingeschachtelten pathetischen Anagnoris zwischen Inachus und seiner Tochter. In dieser neuen Szene wird das in der *Heroiden*-Fassung der Selbsterkenntnis dienende Motiv des Nicht-Sprechen-Könnens (welches in der *Metamorphosen*-Version zunächst in die Hikesie vor Argus verscho-

*mens mea dira sibi praedicens omnia vecors*; das Laubmotiv *frondibus arboreis* stammt dagegen aus Prop. 2.33.11 *A quotiens quernis laesisti frondibus ora*.

<sup>10</sup> Das Motiv wirkt nach bei Val. Flacc. *Arg.* 4.371 f. *heu multa morantem/ conantemque preces inclusaque pectore verba*.

ben ist) weiterentwickelt zu einem Kommunikationsproblem zwischen zwei Personen: Io kann sich ihrem Vater nicht verständlich machen und schreibt schließlich mit dem Huf ihren Namen in den Sand. Die so doch noch zum Erfolg geführte Anagnorisis wird jedoch am Ende durch das grausame Eingreifen des Argus abgebrochen<sup>11</sup>.

Ovid hat in der Übergangspartie *met.* 1.635-641 also zwei Motive seiner *Heroiden*-Fassung (Erkenntnis des veränderten Gesichts und Erkenntnis der veränderten Stimme) voneinander gelöst, gleichwohl aber unmittelbar nebeneinander stehengelassen. Auf diese Weise schafft er eine motivische Überleitung vom Argus-Teil zur Anagnorisis zwischen Inachus und Io. Das den Übergang bildende Motiv partieller Selbsterkenntnis (und anschließenden Erschreckens) hat seine zentrale Bedeutung eingebüßt, welche ihm in *epist.* 14 eignete. Mithin sind die im folgenden zitierten Verse *met.* 1.635-641 in dieser Version weitaus weniger notwendige Bestandteile der Erzählung als ihr Pendant in *epist.* 14; der Grund ihres Vorhandenseins dürfte zumindest teilweise in einer selbstreferenzartigen Beziehung auf das frühere Werk liegen:

<sup>11</sup> Die Dreiheit der Personen Inachus-Io-Argus ist bereits in der Schildbeschreibung bei Verg. *Aen.* 7.789-792 vorgegeben:

*At levem clipeum sublatis cornibus Io  
auro insignibat, iam saetis obsita, iam bos,  
argumentum ingens, et custos virginis Argus,  
caelataque annem fundens pater Inachus urna.*

Diese Ekphrasis wird aufgegriffen in einer anderen bildlichen Darstellung bei Stat. *Theb.* 6.274-279:

*Laevus harundineae recubans super aggere ripae  
cernitur emissaeque indulgens Inachus urnae.  
Io post tergum, iam prona dolorque parentis,  
spectat innociduis stellatum visibus Argum.  
Ast illam melior Phariis erexerat arvis  
Iuppiter atque hospes iam tunc Aurora colebat.*

Hier wird in die vergilische Personalkonstellation das Pathos der ovidischen Anagnorisis-Szene hineinverlegt: Die verwandelte Io ist nicht objektiv *iam saetis obsita, iam bos*, sondern subjektiv *iam prona dolorque parentis*: Also hat ihr Vater ihre Verwandlung realisiert. Dabei schaut sich Io angstvoll um (*post tergum.../ spectat*) nach ihrem Wächter Argus, der sie wohl auch hier von ihrem Vater zu trennen trachtet. *stellatus* als Attribut des Argus recurriert gerade auf die Trennungsszene in *met.* 1.664-666 *talia maerenti stellatus summovet Argus/ ereptamque patri diversa in pascua natam/ abstrahit*.

In den folgenden Versen wird die Inachus-Io-Argus-Konstellation in etwas unlogischer Weise mit der Rückverwandlung Ios in Aegypten in eine unmittelbare zeitliche Verbindung gebracht: Io blickt sich nach Argus um, aber Jupiter hatte sie schon wieder zurückverwandelt: Dieser Anschluß (das Unglück Argus "überschattet" durch ihre bereits vollzogene Rückverwandlung) orientiert sich an Val. Flacc. *Arg.* 4.416-418 (nach der Vernichtung der Erinye durch den Nilgott): *haec procul Io/ spectat ab arce <poli>, iam divis addita iamque/ aspide cincta comas et ovanti persona sistro*.

*Illa et iam supplex Argo cum bracchia vellet* 635  
*tendere, non habuit quae bracchia tenderet Argo*  
*conatoque queri mugitus edidit ore:*  
*pertimuitque sonos propriaque exterrita voce est.*  
*Venit et ad ripas, ubi ludere saepe solebat,*  
*Inachidas ripas, novaque ut conspexit in unda* 640  
*cornua, pertimuit seque exsternata refugit.*

Für das in den modernen Ovidausgaben stehende *etiam* ist hier *et iam* (“sogar schon”) gesetzt. Erst mit *iam supplex* tritt die aus den in 632-634 geschilderten Beschwerden resultierende kumulierte Bedrängnis der Io richtig hervor.

In Vers 637 existiert in der *Metamorphosen*-Überlieferung die gleiche Variante *et conata* wie in *epist.* 14.91. Gegen diese ist hier prinzipiell wieder das gleiche einzuwenden. Insbesondere ist hervorzuheben, daß das hier davorgesetzte Motiv der fehlenden Arme (mit der signifikanten Wiederholung des Begriffs *bracchia*) um so mehr erfordert, daß auch der Begriff *os* (als mutiertes und funktional versagendes Körperteil) in den Mittelpunkt gestellt werden muß und nicht am Versende als episches Füllwort stehen darf; wie *bracchia* als syntaktisch vermittelnder Begriff zwischen *non habuit* und *quae... tenderet Argo* steht, so vermittelt *ore* syntaktisch zwischen *mugitus edidit* (hierzu *ore* als instrumentaler Ablativ) und *conatoque queri*.

*loqui* statt *queri* findet sich hier im Vergleich zu *epist.* 14.91 spärlich überliefert. Der Gegensatz zwischen *queri* und *mugitus* wiederholt sich übrigens (ebenfalls im Anschluß an das Motiv der fehlenden Arme) in *met.* 1.731-733

*quos potuit solos, tollens ad sidera vultus*  
*et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu*  
*cum Iove visa queri (loqui N<sup>1</sup>) ...*

Hier erhält die vergebliche Hikesie vor Argus am erlösenden Ende der Geschichte vor Jupiter ihr erfolgreiches Pendant. Das Motiv des Nicht-Sprechen-Könnens, welches in *epist.* 14 in einer monologischen Situation die Selbsterkenntnis der verwandelten Io verdeutlicht, wird in den *Metamorphosen* nicht weniger als viermal in dialogischen Situationen variiert: 1. bei Ios aussichtslosem Versuch einer Klagerede vor Argus, 2. beim Versuch einer Verständigung mit ihrem Vater Inachus (die dann schließlich auf nicht-sprachliche Weise gelingt, nämlich durch Schriftzeichen im Sand), 3. beim erfolgreichen Versuch einer Klagebekundung vor Jupiter und 4. nach der Rückverwandlung, als sich Io noch unsicher in der menschlichen Sprache fühlt (745 f. *metuitque loqui, ne more iuvencae/ mugiat, et timide verba intermissa retemptat*). Das in *epist.* 14 zentrale Motiv der “Selbsterkenntnis der eigenen Unfähigkeit zu menschlicher Sprache” wird in *met.* 1

modifiziert zur “Unfähigkeit zum Kommunizieren”, und dieses modifizierte Motiv wird zu einem Einheit schaffenden Leitmotiv der ganzen Erzählung, an welchem sich die sukzessive Verbesserung von Ios Lage nachvollziehen läßt.

Doch zurück zu den Einzelproblemen von *met.* 1.635-641: Vers 638 wird von Tarrant mit Hinweis auf *epist.* 14.92 und die motivische Wiederholung in Vers 641 getilgt. Hiergegen spricht, daß gerade die Motivdoppelung durch den dichotomischen Pentameter *epist.* 14.92 (*terrिताque est forma, terrिता voce sua*) gestützt scheint. Ovid hat die beiden Motive in den *Metamorphosen*, wie oben gezeigt, separiert und ihre Parallelität ausgenutzt, um den Übergang zwischen zwei aneinander angrenzenden Erzählabschnitten (Argus-Teil und Anagnorisis zwischen Inachus und Io) zu erleichtern. Tarrants Tilgung beseitigt also gerade eine von Ovid bewußt im Anschluß an *epist.* 14 verwendete parallele Erzählstruktur.

Den Vers 638 sollte man allerdings nicht als mit *-que* angeknüpfte Fortführung der vorigen Verse verstehen, sondern als Ergebnis der ‘Stimmprobe’ mit Doppelpunkt stärker vom Vorigen absetzen (Die Partikeln *-que -que* korrespondieren untereinander).

Das relativ präzise Kompositum *exterrita* in der Junktur *propriaque exterrita voce est* stammt (als eine weitere Selbstimitation Ovids) aus *am.* 1.3.21 *exterrita cornibus Io*. Ovid hat den präziseren Ausdruck diesmal gemäß der Dichotomie in *epist.* 14.92 (*terrिताque est forma, terrिता voce sua*) auf das andere der beiden parallelen Motive angewandt – wie er ja auch deren Reihenfolge in den *Metamorphosen* umgekehrt hat.

An das Parallelmotiv in 639-641 schließt sich das aus *epist.* 14.101-106 bekannte Motiv der Selbstflucht Ios an (*seque externata refugit*). Dieses Moment wird hier jedoch im Gegensatz zum Heroidenbrief nur sehr cursorisch berührt. Vor allem ist *se... refugit* hier (anders als das entsprechende Motiv in *epist.* 14.101-106) nicht im Sinne einer mit Ortswechsel verbundenen Flucht zu verstehen, sondern nur als ein “Zurückschauen vor sich selbst”. Dies beweist die Fortführung mit *Naidēs ignorant, ignorat et Inachus ipse, / quae sit*, die zur Anagnorisis zwischen Inachus und Io überleitet: Io kann in diesem Zusammenhang unmöglich äußerlich die Flucht ergreifen, wie sie es in *epist.* 14 tut, sondern muß im Bereich des Inachus verharren. Eine als räumliche Ortsveränderung nach Ägypten zu verstehende Flucht begegnet in den *Metamorphosen* erst viel später, als Juno nach der Beseitigung des Argus durch Mercur gegen Io eine Erinye aufbietet (*met.* 1.727 f. *profugam per totum exercuit [sc. Iuno] orbem: / ultimus immenso restabas, Nile, labori*).

Es läßt sich also bis in Details zeigen, daß die Partie *met.* 1.635-641 Motive aus der früheren Fassung der Io-Geschichte in *epist.* 14 kumuliert, die in der neuen *Metamorphosen*-Fassung keine zentrale Rolle mehr spielen und nur noch Rudimente sind, namentlich die Selbsterkenntnis und Selbstflucht

der Io; erzählerisches Leitmotiv ist in *met.* 1 nicht mehr die schmerzhafteste Selbsterkenntnis der Io, sondern ihre wiederholten Kommunikationsschwierigkeiten mit der Umwelt; das psychologische Zentralproblem der *Heroiden*-Partie (Erkenntnis der eigenen Statusminderung und Reaktion darauf) scheint in den *Metamorphosen* im wahrsten Sinne des Wortes an den Rand gedrängt (d.h. in Übergangspartien verlegt). An die Stelle der Psychologie in *epist.* 14 tritt in *met.* 1 die Interaktion mit anderen Personen (Argus, Inachus usw.). Neue erzählerische Schwerpunkte der *Metamorphosen*-Version sind die subjektive Schilderung der Qualen Ios unter der Bewachung des Argus (ein zur Verwandlung zusätzliches Übel, welches sich tragischerweise gerade aus ihrer in dieser Version auch nach der Verwandlung erhalten bleibenden, Juno bedrohenden Schönheit ergibt) und die pathetisch ausgemalte Anagnorisis-Szene zwischen Inachus und Io. Die Übergangspartie zwischen diesen beiden Szenen (*met.* 1.635-641) wäre mit Sicherheit nicht in der vorliegenden Form zustande gekommen, wenn Ovid den Mythos nicht bereits einmal zuvor behandelt hätte. Auf diese Weise wirken die Schwerpunkte der alten, verhältnismäßig einfachen und geradlinigen *Heroiden*-Version noch als Rudimente in die wesentlich komplizierter und komplexer gestaltete und gewissermaßen durch Motivkumulation zerdehnte *Metamorphosen*-Version hinein, die mehrere Peripetien hat, welche insbesondere durch die von Juno ausgesandten "Quälgeister" (Argus und die Erinye) und andererseits durch die pathetische Anagnorisis-Szene mit Ios Vater Inachus zustandekommen. Der größere Personalbestand in der *Metamorphosen*-Version führt nicht nur dazu, daß die Interaktion der Io mit anderen Personen in den Mittelpunkt rückt, sondern bewirkt auch die relative Kompliziertheit der Erzählung in *met.* I. Gerade in der scheinbar fugenlosen Glätte dieses Kumulationsprodukts zeigt sich die sprachliche Meisterschaft des reifen Ovids. Motivisch geschlossener ist ohne Zweifel die auf den Nachvollzug einer psychologischen Reaktion Ios abgezielte kürzere *Heroiden*-Version.

## 2. Io im Binnengesang des Orpheus bei Valerius Flaccus

Der folgende Abschnitt verfolgt das Ziel, die Io-Erzählung, welche Valerius Flaccus im vierten Buch seiner *Argonautica* dem mythischen Sänger Orpheus in den Mund legt<sup>12</sup>, vor dem Hintergrund der ovidischen Erzählung im ersten *Metamorphosen*-Buch (die eindeutig das Vorbild des Valerius bil-

<sup>12</sup> Spezialuntersuchungen: M. von Albrecht, *Die Erzählung von Io bei Ovid und Valerius Flaccus* (*Ov. met.* 1, 583-751; *Val. Fl.* 4, 344-422), "WJA" 3, 1977, 139-148; G. Aricò, ... *ignotas iubet ire vias: die Io-Geschichte bei Valerius Flaccus*, in: *Ratis omnia vincet. Neue Untersuchungen zu den "Argonautica" des Valerius Flaccus*, edd. U. Eigler et E. Lefèvre, München 1998 (Zetemata 98), 285-292; P. Murgatroyd, *Valerius Flaccus' Io Narrative*, "MH" 63, 2006, 29-38.

det) zu untersuchen und insbesondere der Tendenz der erzählerischen Umgestaltungen nachzuspüren. Dabei wird sich der Blick auf eine interessante poetologische Dimension des Orpheus-Gesangs ausweiten.

In den *Metamorphosen* wird am Anfang der Io-Geschichte eine individuelle Szene beschrieben, in welcher eine von Jupiter zwecks Verschleierung seines Beischlafs mit Io verursachte Wolke das Mißtrauen Junos erweckt. Valerius Flaccus verzichtet dagegen auf eine konkrete erotische Szene<sup>13</sup>: Bei ihm heißt es, der Götterkönig habe sich bekanntermaßen oftmals zu seiner argivischen Geliebten begeben (4.351-353 *videre priores/ saepe Iovem <in> terras Argivaque regna Pelasgum/ virginis Iasiae blandos descendere ad ignes*). Dieser allgemein bekannte Umstand zieht Junos Eingreifen nach sich. Der Effekt dieser Verschiebung ist nicht nur eine Enterotisierung des Geschehens<sup>14</sup>, sondern auch, daß Junos Reaktion weniger als die Kurzschlußhandlung einer verletzten Frau denn vielmehr als eine geplante Gegenmaßnahme erscheint.

Entsprechend verläuft Junos Auftritt auch bei Valerius Flaccus: Nach Ovid (*met.* 1.612 ff.) wird Juno wider Willen beeindruckt durch die Schönheit der aus Io durch Verwandlung entstandenen Kuh; dieser Eindruck führt wiederum dazu, daß Juno die Furcht vor ihrer Nebenbuhlerin auch nach der Verwandlung noch nicht vollständig ablegt, sondern gerade wegen dieser Furcht den Wächter Argus bestellt (622-624). Hier wird also eine Szene voller überraschender Eigendynamik geschildert. Ganz anders bei Valerius Flaccus: Seine Juno liebkost Io nicht etwa aus spontaner Bewunderung ihrer überraschenden Schönheit, sondern diese Handlung ist nur Ausfluß von Junos intriganter Selbstverstellung (359 *cohibens suspiria vultu*). Bei Ovid ist Juno Mitspielende bei einer possenhaften "Götterkomödie"<sup>15</sup>, bei Valerius Flaccus dagegen Urheberin einer kalkulierten Gegenhandlung.

Ähnliche Unterschiede lassen sich auch am Ende der Erzählung feststellen: Bei Ovid kommt es zur endgültigen Rückverwandlung Ios erst, nachdem Jupiter sich mit Juno versöhnt und dieser verspricht, sie werde keine Schmähung mehr durch Io als Nebenbuhlerin erfahren (*met.* 1.734 ff.). So ergibt sich der Schluß der Geschichte ebenso wie ihr Anfang aus einer erotischen Verwicklung zwischen Jupiter und Juno.

Dagegen bei Valerius Flaccus (*Arg.* 4.409 ff.) endet die Qual der Io, nachdem der Nilgott die von Juno aufgehetzte Tisiphone niederwirft; in die-

<sup>13</sup> Vgl. von Albrecht 142.

<sup>14</sup> Anders Murgatroyd 29, der in der Gestaltung des Valerius Flaccus noch eine Steigerung der ovidischen Frivolität erkennen will ("continuing and supplementing the frivolity in Valerius' source – *Ov. Met.* 1.588ff.").

<sup>15</sup> Der Begriff bei von Albrecht 143: "So macht Valerius aus der ovidischen Götterkomödie eine eher quälende Verstellungsszene". Vgl. auch dens. 146.

sem Geschehen bekundet sich Jupiters Willen, der seine Fürsorge für Io durch einen Blitzschlag bekundet; und vor dieser Machtbekundung Jupiters fürchtet sich Juno. Der Aufstieg Ios zur Göttin ist indes schon vollzogen. In dieser Fassung setzt sich innerhalb der geschilderten Faktizität der überlegene Wille Jupiters gegen denjenigen Junos durch. Am Ende findet nicht etwa eine erotische Verwicklung ihren mehr oder minder zufälligen Abschluß, sondern es obsiegt der Wille der mächtigeren Gottheit.

Die wichtigste sachliche Abweichung des Valerius Flaccus von Ovid besteht darin, daß Io vor der endgültigen Rückverwandlung in Aegypten bereits einmal für kurze Zeit wieder menschliche Gestalt erlangt hat, nämlich nach der von Jupiter veranlaßten Tötung des Argus durch Mercur (4.391 f. *iamque refecta Iovi paulatim in imagine prisca/ibat agris Io victrix lunonis*)<sup>16</sup>. Diese "Siegerpose" der Io veranlaßt Juno zu erneutem Eingreifen und zur Aussendung der Tisiphone.

Genaugenommen handelt es sich bei dem Unglück der Io also um zwei getrennt, bewußt von Juno ins Werk gesetzte Gegenhandlungen: Zunächst (4.354 ff.) bringt sie Io, nachdem sie von deren Verhältnis mit Jupiter erfahren hat, heimtückisch in ihre Gewalt und unterstellt sie der Bewachung des Argus, bis dieser in Jupiters Auftrag von Mercur getötet wird; dann (4.392 ff.) versetzt sie Io, als diese nach ihrer Rückverwandlung über sie triumphiert, durch Tisiphone in Raserei, bis Tisiphone gemäß Jupiters Willen vom Nilgott aufgehalten wird.

Schon aus dieser skizzenhaften Paraphrase ergibt sich die Parallelität zweier Leidensphasen der Io, die jeweils durch einen von Juno aufgestachelten "Quälgeist" (Argus bzw. Tisiphone) eingeleitet und durch einen von Jupiter beauftragten "Erlöser" (Mercur bzw. den Nilgott) beendet werden. Durch weitere Kunstgriffe arbeitet Valerius Flaccus die Parallelität dieser beiden Leidensphasen heraus: In der ersten Phase verkürzt er die bei Ovid ausführlich gestaltete Anagnorisis zwischen Io und ihrem Vater Inachos (*met.* 1.639 ff.) zu einem tränenreichen Abschied<sup>17</sup> (4.373-375 *ultima tum patriae cedens*

<sup>16</sup> Von Albrecht 145 sieht hinter dieser Neuerung das Bedürfnis des Valerius Flaccus, Ovid zu überbieten: Er "unterstreicht... die Peripetie durch eine Doppelverwandlung, mit der er Ovid zu überbieten versucht". Murgatroyd 34 vermag auch hier nur Komik zu erkennen; er erschließt, daß auch für die zweite Verwandlung Ios Jupiter verantwortlich sei, und folgert: "The king of heaven is short of ideas, trying again the same old trick, which is hardly likely to fool the Fury". Aber um ein Täuschen der Furie geht es überhaupt nicht, vielmehr scheint gerade der Anblick der Furie die erneute Verwandlung auszulösen. Und wenn Valerius Flaccus die Einfallslosigkeit des Götterkönigs herausstellen wollte, hätte er wohl wesentlich deutlicher gemacht, daß Jupiter auch bei der erneuten Verwandlung wirkt.

<sup>17</sup> Zu dieser Kürzung vgl. auch Murgatroyd 32: "Here our poet mischievously reduces the whole lengthy exchange between Io and her father at Ovid *Met.* 1.639ff. to a single line."

*dedit oscula ripae;/ flevit Amymone, flerunt Messeides undae,/ flevit et effusis revocans Hyperia lacertis*); dieses Motiv wird in der zweiten Phase übersteigernd aufgegriffen, insofern in dieser Phase weder Ios Vater noch die Nymphen wagen, Kontakt aufzunehmen mit der rasenden Io (4.399 *nec pater aut trepidae temptant accedere nymphae*). Daran, daß die Personen, von denen sich Io damals so tränenreich verabschiedete, sie nunmehr fürchten, zeigt sich die verschärfte Situation der Io in ihrer zweiten Leidensphase. Ein deutliches Vergilzitat (4.398 *qualis et a prima quantum mutata iuvenca* vgl. Verg. *Aen.* 2.274 f. *ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo/ Hectore*) reflektiert auf diese Verschärfung von Ios Situation.

Mit diesem Vergilzitat nähert man sich nunmehr auch der Erkenntnis des Grunds für die besondere, dichotomische Gestaltungsweise der Io-Episode bei Valerius Flaccus: Der flavische Dichter führt eine Io vor, die zweimal von einer über bestimmte ihr schmerzliche Mißstände erzürnten Juno in Not-situationen gebracht wird. In beiden Fällen geht Junos Zorn von der Wahrnehmung einer bestimmten, ihr ungenehmen Tatsache aus: Zunächst nimmt sie Kenntnis von Jupiters Verhältnis mit Io, dann von der durch die Rückverwandlung herbeigeführten "Triumphpose" Ios.

Dieses zweimalige Aufbegehren Junos, welches dann Leiden für den betroffenen Menschen herbeiführt und nur mühsam durch eine unter Jupiters Einfluß stattfindende Gegenhandlung überwunden werden kann, reproduziert exakt die dichotomische Struktur der *Aeneis*: Am Anfang begehrt Juno gegen die auf der Überfahrt nach Italien befindlichen Trojaner auf (1.34 ff.) und versucht sie von ihrem Zielort fernzuhalten; als dies mißlingt und die Trojaner sich in Italien durch einen Pakt mit Latinus zu festigen scheinen, greift sie erneut störend ein, indem sie Allecto gegen Amata aufhetzt. Auch hier folgt das zweite Eingreifen Junos dem Beobachten eines Glückszustands der Trojaner (*Aen.* 7.290 f.: *moliri iam tecta videt, iam fidere terrae,/ deseruisse rates: stetit acri fixa dolore*). Eine exakte Parallele zu diesem temporären, das mißgünstige Eingreifen Junos veranlassenden Glückszustand gewinnt Valerius Flaccus, indem er Io sich zurückverwandeln lässt und in einer kurzen Siegerpose darstellt (4.391 f. *iamque refecta Iovi paulatim in imagine prisca/ ibat agris Io victrix Iunonis*).

Auch darüber hinaus lassen sich Übereinstimmungen in den beiden Leidensphasen der Io mit den beiden Großteilen der Aeneas feststellen: In der Auseinandersetzung mit Jupiter wendet Juno, um ihr Ziel, die Auslieferung Ios, zu erreichen, das Mittel der Verstellung an (4.359 *cohibens suspiria vultu*). Genau dasselbe Mittel wendet Juno auch bei den Verhandlungen mit Venus über den Aufenthalt des Aeneas in Carthago im vierten *Aeneis*-Buch

an, wie Venus bemerkt (105 f.): *sensit enim simulata mente locutam, / quo regnum Italiae Libycas averteret oras*. Die Bedrängnis, in welche Juno durch diese Trugrede Jupiter bringt (*Arg.* 4.364 f. *qua fraude negaret / aut quos inventos tenuisset Iuppiter astus?*) erinnert gegenüber dem schlichten ovidischen *Quid faciat?* (*met.* 1.617) in ihrer zweigliedrigen disjunktiven Form eher an die Antwort der Venus an Juno (*Aen.* 4.107 f.): *quis talia demens / abnuat aut tecum malit contendere bello?*.

Während Juno in der ersten Leidensphase Io durch hinterhältige Interaktionen mit Jupiter zu schaden sucht (welche an die Interaktionen zwischen Juno und Venus im vierten *Aeneis*-Buch anzuknüpfen scheinen), wirkt sie in der zweiten Leidensphase nicht durch Verstellung, sondern durch direkte Erregung irrationaler Affekte: Die Aufhetzung der Tisiphone gegen Io entspricht evidentermaßen der Juno-Allecto-Szene im siebenten *Aeneis*-Buch.

Gerade die Übereinstimmungen mit der *Aeneis*-Struktur ergeben sich erst durch die Abweichungen des Valerius Flaccus von Ovid: Hätte Valerius seine Juno ebenso planlos und spontan agieren lassen wie die vom plötzlichen Ehebruch überraschte ovidische Juno, so wäre die Parallele zur vergilischen Juno kaum deutlich geworden: Diese ergibt sich erst dadurch, daß bei Valerius Juno eine planmäßige Intrige gegen Io ins Werk setzt.

Ebensowenig würde die Analogie zwischen der Aufhetzung der Tisiphone bei Valerius und derjenigen der Allecto bei Vergil deutlich, wenn nicht Valerius dieser zweiten Leidensphase eine kurze Triumphpose der Io vorgeschaltet hätte, welche die Mißgunst Junos erregt – analog zum kurzfristigen Erfolg der Aeneaden in Latium.

Man darf also durchaus behaupten, daß Valerius Flaccus mit seinen – relativ wenigen und geringfügigen – Abweichungen von der ovidischen Erzählung dahin tendiert, der ovidischen Geschichte eine der vergilischen *Aeneis* möglichst ähnliche dichotomische Struktur zu geben.

Aber auch die Gesamttenenz der Erzählung wird bei Valerius Flaccus in vergilähnlicher Richtung verändert. Bei Ovid liegt eine Art von "Götterkomödie" vor, die sich aus einer erotischen Verwicklung zwischen Io, Jupiter und Juno spontan ergibt; dagegen schildert Valerius Flaccus eine wohlgeplante, mit Hinterlist durchgeführte Gegenhandlung der Juno gegen einen sie unglücklich affizierenden Mißstand (die Affaire Jupiters mit Io). Am Schluß der zweiten Phase kommt diese Gegenhandlung nicht etwa dadurch zum Erliegen, daß sich Jupiter mit Juno einigt, sondern der Wille Jupiters setzt sich durch, indem der Nilgott Tisiphone ausschaltet. Das Scheitern der Erinye, die vom Fluß niedergespült wird, schildert Valerius Flaccus in einer durchaus lächerlichen Weise, insbesondere ihre vergebliche Anrufung des Unterweltgotts (*Arg.* 4.409 ff.). Diese Lächerlichkeit der Darstellung dient dem Zweck, dem Leser die Selbstverständlichkeit des Unterliegens der Wider-

sacher Jupiters vor Augen zu führen. Nachdem Tisiphone derart ausgeschaltet ist, bekundet Jupiter mit einem Blitzschlag seine Fürsorge für Io, und Juno fürchtet sich vor dieser Machtbekundung. Damit wird die Souveränität des Götterkönigs eindrucksvoll ins Licht gesetzt<sup>18</sup>: Die Erinye hat sich mit ihrem gegen Io gerichteten Versuch nur lächerlich gemacht, der Wille Jupiters setzt sich ohnehin durch, und zwar, ohne daß dieser persönlich eingreifen müßte: Eine symbolische Machtbekundung genügt, um Juno einzuschüchtern. Dies ist eben der souveräne vergilische Jupiter, der das *Fatum* auf seiner Seite weiß; er unterscheidet sich fundamental von dem ovidischen, welcher einfach nur in eine erotische Rangelei mit seiner Ehefrau gerät, deren letztlicher Ausgang zwischenzeitlich völlig offen ist.

Auch eine Art vergilisches Vorzeichen, welche den für Io günstigen Ausgang der Geschichte anzeigt, hat Valerius Flaccus eingebaut: Als die unter Tisiphones Einfluß rasende Io das Meer betritt, weicht das Wasser vor ihr in Anbetracht von Ios künftigem göttlichen Status zurück (4.404 f.): *absistunt fluctus et gnara futuril dant pavida alta viam*. Auf diese Weise wird die momentane Notlage Ios durch einen objektiven Hinweis auf den für sie günstigen Ausgang relativiert; der Leser erfährt, daß die Handlung nicht mit ungewissem Ziel voranschreitet (wie es bei Ovid der Fall zu sein scheint), sondern einem vorbestimmten Endpunkt zustrebt.

Und in der zweiten Leidensphase Ios findet man auch einen deutlichen intertextuellen Hinweis<sup>19</sup> auf die iliadische *Aeneis*-Hälfte: Das Ziel der Tisiphone ist *ditem... Memphin/ praecipere et Pharia venientem pellere terra* (Arg. 4.407 f.). Diese Absicht ist genauso vergeblich wie der Versuch des Turnus, Aeneas bei seiner Rückkunft zum trojanischen Lager an der Landung zu hindern (*Aen.* 10.276 f.):

*Haud tamen audaci Turno fiducia cessit  
litora praecipere et venientis pellere terra.*

Nur erfolgt der Untergang der Tisiphone bei Valerius Flaccus etwas unmittlbarer (nämlich im nächsten Hexameter) als derjenige des Turnus bei Vergil.

Offenbar hat Valerius Flaccus mit seinen erzählerischen Abweichungen

<sup>18</sup> Zur größeren "Würde" des Götterkönigs bei Valerius Flaccus vgl. von Albrecht 146. Auch hier findet Murgatroyd 38 Komik: "It is laughable easy for one who is after all the king of the gods to stop the seemingly relentless Juno, and we are left wondering amusedly why he did not do this earlier and save Io all that trouble". Genaugut kann man es aber auch lächerlich finden, daß Jupiter nicht gleich am Anfang der *Aeneis* das letzte *Fatum* durchsetzt (wie es etwa Venus in ihrer Bittrede für Aeneas von ihm erwünscht), sondern Aeneas auf so harte Proben stellt. Das Leiden gehört eben als Vorstufe zur schließlichen Erlösung.

<sup>19</sup> Vgl. hierzu (mit anderer Deutung) Murgatroyd 36 f.

von Ovid willentlich erstrebt, die Io-Geschichte strukturell und tendenziell zu einem mikroskopischen Ebenbild der vergilischen *Aeneis* zu machen. Signifikant gegenüber der Textumgebung ist insbesondere das beständige und strukturbildende Gegeneinander zwischen Jupiter bzw. dem Fatum und Juno, welches der Götterhandlung der *Argonautica* sonst weitgehend fremd<sup>20</sup>, aber typisch für die *Aeneis* ist.

Stellt man nun die Frage nach den Gründen für diese Gestaltung, so kann man in dieser ornamenthaften Vergil-Reminiszenz zunächst natürlich rein poetologisch eine Vergegenwärtigung von Valerius Flaccus' bedeutendstem epischen Vorbild sehen. Die Dichotomie der *Aeneis* spielt ja in den *Argonautica* des Valerius Flaccus eine bedeutende Rolle, hat doch Valerius Flaccus durch die gegenüber Apollonios Rhodios mythologisch geneuerte Kampfhandlung im sechsten Buch die Zweiteilung in einen odysseischen und einen iliadischen Teil zumindest angedeutet (auch wenn sich die zweite Tetrade bei ihm natürlich nicht in Kampfhandlungen erschöpft)<sup>21</sup>. Insofern ist eine Vergegenwärtigung der Dichotomie des Vorbilds anlässlich einer Binnenerzählung nicht unangemessen.

Doch auch auf der intradiegetischen Ebene möchte man der "vergilischen" Gestaltung von Orpheus' Binnengesang gern eine konkrete Funktion zuweisen können. Denn üblicherweise sind die Gesänge des Orpheus in den *Argonautica* keineswegs nur künstlerische Manifeste, sondern dienen durchaus der Ermunterung der Argonauten. Man vergleiche etwa die betont konsolatorische Funktion, welche nach dem Verlust des Hercules hervorgehoben wird (4.85-87):

*Thracius at summa sociis e puppe sacerdos  
fata deum et miserae solans incommoda vitae  
securum numeris agit et medicabile carmen.*

Ebenso läßt sich auch die Io-Geschichte gerade in ihrer strukturell und tendenziell an der *Aeneis* orientierten Fassung als paraenetisches Lied ver-

<sup>20</sup> Zum sonstigen, im Vergleich zu Vergil Konstellations-bedingt günstigeren Juno- Bild in den *Argonautica* vgl. W. Schubert, *Socia Iuno. Zur Gestalt der Götterkönigin in Valerius Flaccus' Argonautica*, in: *Ratis omnia vincet. Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*, edd. M. Korn et H.J. Tschiedel, Hildesheim 1991 (Spudasmata 48), 121-137: Juno unterstützt grundsätzlich die Argonauten (wenn auch mit weniger Weitblick als Jupiter), wirkt aber andererseits gegen Hercules; insofern zeigt sich bei Valerius Flaccus nur in der Hercules-Episode das herkömmliche Juno-Bild der klassischen römischen Dichtung. Im übrigen gilt: Juno "befindet sich nicht ständig in lautstarkem Zwist mit ihrem Gatten, sondern ist eine Göttin, die sich gelegentlich auch so verhalten kann, daß ihre Würde erhalten bleibt bzw. ihr Pochen auf Würde nicht komisch wirkt" (Schubert 137).

<sup>21</sup> Vgl. W. Schetter, *Die Buchzahl der Argonautica des Valerius Flaccus*, "Philologus" 103, 1959, 297-308 = *Kaiserzeit und Spätantike*, ed. O. Zwielerlein, Stuttgart 1994, 79-88.

stehen<sup>22</sup>: Io bildet für die Argonauten ein aus mythischer Vorzeit stammendes Exempel dafür, daß schicksalsbestimmte Mühen trotz wiederholter Rückschläge mit göttlichem Beistand bestanden werden können<sup>23</sup>. Die in zwei Phasen geteilten Leiden der Io stehen symbolisch für die in Valerius Flaccus' Werk ebenfalls dichotomisch dargestellten Abenteuer der Argonauten vor und nach ihrer Ankunft bei den Kolchern. Wie die vergilische *Aeneis* ihre zeitgenössischen Leser ermuntert durch die Darstellung der schließlich doch zum Ziel führenden Leiden eines mythischen Helden, so sollen die Leiden der Io, die schließlich in einer Meeresüberquerung kulminieren und trotz schwerer Leiden ihrem von Jupiter bestimmten Ziel zugeführt werden, ebenfalls paraenetisch auf das intradiegetische Auditorium, die Argonauten, wirken. Demnach haben die abschließenden Worten des Orpheus *iuvet nostros nunc ipsa labores* (*Arg.* 4.420) nicht nur den naheliegenden theologischen Sinn "möge uns Io bei unseren Mühen als Göttin helfen", sondern drücken auch den Wunsch aus, Io könne als paraenetisches Exempel die Argonauten ebenso ermuntern wie der vergilische Aeneas die Leser Vergils.

Universität zu Köln

THOMAS GÄRTNER

<sup>22</sup> Aricò 290 erkennt richtig, daß es sich bei der Io-Erzählung nicht nur um einen Trauer-  
gesang, sondern auch um ein *medicabile carmen* gemäß *Arg.* 4.87 handelt.

<sup>23</sup> Zu "ermüdenden Prüfungen" als *tertium comparationis* zwischen Io und den Argonauten vgl. Aricò 289. Konkreter bringt J. Adamietz, *Zur Komposition der Argonautica des Valerius Flaccus*, München 1976 (Zetemata 67), 41 die Verdoppelung von Ios Verwandlung bei Valerius Flaccus mit dem "Erdulden immer neuer Leiden" im Falle der Argonauten in Verbindung.