

I. Grundlegung

1. Ovid und seine Zeit

Im Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit* stellt J.W. v. Goethe den Zusammenhang zwischen Mensch und Epoche dar:

Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt.¹⁰

Goethe fährt fort, „ daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein.“¹¹ Diese Worte sind grundlegend für die Interpretation von Literatur, sie bilden einen wichtigen Schlüssel für das Verständnis Ovids. Seine Dichtungen sind nicht adäquat zu analysieren, wenn man sie nicht als Produkte der Zeit auffaßt. Die enge Beziehung von Geburtsjahr und individueller Entwicklung, die Goethe betont, ist auch für Ovid und seine Vorgänger bedeutsam:¹² Er dichtete nicht wie Tibull oder Propertius, schon gar nicht wie Vergil oder Horaz.¹³

Ovid ist „der Sohn eines neuen Zeitalters“:¹⁴ Während Vergil und Horaz durch ihre Erlebnisse im 14 Jahre währenden Bürgerkrieg –

¹⁰ Zitiert nach: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 9, komm. v. E. Trunz, München ¹⁰1982, 9 (Sperrungen ad hoc).

¹¹ ebd.

¹² Zu den folgenden Bemerkungen vgl. vor allem Martini (1933) 1970 und Lefèvre 1988.

¹³ Auch für W. Wili war die Frage des Geburtsdatums wichtig (vielleicht hat er an das Zitat aus ‚Dichtung und Wahrheit‘ gedacht): „Zehn Jahre später, und er [sc. Horaz] wäre vielleicht interesselos an der großen augusteischen Erneuerung gewesen wie Ovid“ (Horaz und die augusteische Kultur, Basel 1948, 18).

¹⁴ E. Fraenkel, Die klassische Dichtung der Römer, in: W. Jäger (Hg.), Das Problem des Klassischen, Leipzig / Berlin 1931, 47-73, hier: 47. Vgl. auch G. Bernhardt (Grundriss der Römischen Litteratur, Braunschweig ³1857, 485): Ovid sei „ein Kind seiner Zeit, einer vom politischen Ernst abgewichenen Zeit“.

letzterer nahm als Militärtribun an der Schlacht von Philippi teil – geprägt waren, wobei beide durch Enteignung der väterlichen Güter auch materielle Verluste erlitten (Vergils Familie bekam ihres später durch die Intervention Asinius Pollios zurück), gehört Ovid zu einer Generation, die frei von solchen Bedrohungen aufwuchs.¹⁵ Weder ersehnt er die Wiederherstellung der Republik wie Vergil und Horaz, die in ihrer Hoffnung auf Frieden nach dem innenpolitischen Chaos der Bürgerkriegszeit Octavian-Augustus unterstützen, noch lehnt er wie die mit dem Schrecken dieser Jahre groß gewordenen Tibull und Propertius alles Politische radikal ab; er ist ein ‚Kind des Friedens‘,¹⁶ das sich für Politik nicht interessiert. Seine Generation nimmt den Frieden als etwas Selbstverständliches; in Rom, der ‚capital of pleasure‘,¹⁷ geht sie „mit heißem Verlangen den Freuden des Daseins nach, eifrig darauf bedacht, sich das Leben so leicht und angenehm wie möglich zu gestalten.“¹⁸ Diese Lebenseinstellung prägt sich auch in ihrer Art zu dichten aus, das nicht als ‚ernste, erhabene Aufgabe‘ verstanden wird, sondern als ‚angenehmer, anregender Zeitvertreib‘.¹⁹ Martini sieht ein „Sinken sowohl des moralischen wie des geistigen Niveaus in der zweiten Hälfte der Regierungszeit des Augustus“,²⁰ auch stehe „die literarische Produktion [...] qualitativ erheblich hinter jener der ersten Hälfte zurück“, jedoch habe „auch sie einen Dichter von überragender Größe aufzuweisen, der zwar die Schwächen seiner Generation in plastischer Ausprägung zeigt, dieselben aber durch die reiche

¹⁵ „Nach Vergil und Horaz, die um ihren Platz im Leben und um ihre Weltanschauung hatten kämpfen müssen, ist er der Vertreter einer jüngeren Generation, der das alles mühelos in den Schoß fiel“ (W.S. Teuffel, Geschichte der römischen Literatur. Sechste Auflage neu bearb. v. W. Kroll und F. Skutsch, II, Leipzig / Berlin 1910, 93). Vgl. auch M. v. Albrecht (Ovids ‚Metamorphosen‘, in: E. Burck [Hg.], Das römische Epos, Darmstadt 1979, 120-153, hier: 120): „den Frieden, den Augustus der Welt gibt, empfängt er nicht als Geschenk, sondern als Selbstverständlichkeit.“ Martini (1933) 1970, 2 spricht im Gegensatz zu Lefèvre 1988, welcher drei Dichtergenerationen unter Augustus unterscheidet, nur von zwei, der älteren wie Vergil und Horaz, die sich „aus bewußter Dankbarkeit gegen den Erlöser vom Chaos“ „rückhaltlos in den Dienst der kaiserlichen Politik stellten“, und der jüngeren, die „entweder als Kinder in noch nicht denkfähigem Alter den Bürgerkrieg erlebt oder erst nach dessen Beendigung das Licht der Welt erblickt hatten.“

¹⁶ Lefèvre 1988, 190.

¹⁷ Sellar 1892, 336: „The life of ease and enjoyment had at its command theatres and public games of all sorts [...]. Probably at no time was the position of the demi-monde so luxurious and refined.“

¹⁸ Martini (1933) 1970, 2.

¹⁹ Martini (1933) 1970, 3.

²⁰ Martini (1933) 1970, 2.

Kraft seines Talents in Schatten stellt: Ovid.“²¹ Diese Bemerkungen sind im Prinzip treffend, jedoch handelt es sich nicht um ein ‚zwar – aber‘, sondern um ein ‚weil – deswegen‘: Ovids Art zu dichten wird durch das Lebensgefühl seiner Generation bedingt, ja erst ermöglicht:²²

Gewandtheit in der Zeichnung der Stimmungen, phantasiereiche Belegung des Stoffs und Kunst der malerischen Darstellung [...] vermögen freilich einen ungetrübten Genuß da nicht zu gewähren, wo dem Dichter eine auf ernstere Ziele gerichtete sittliche Grundidee mangelt. So erinnert denn die Abwesenheit eines wahrhaft inneren Gemüthslebens, die Effecthascherei und Sucht nach dem Pikanten, die nicht selten in Geschwätzigkeit ausartende Breite des Redeflusses und das Abschweifen der Räsonnements auf das der Poesie fremde Gebiet spitzfindiger Dialectik daran, wie sehr Ovid das Kind seiner in Literatur wie Sitte dem Verfall sich zuneigenden Zeit war.²³

Wenn man von diesem Urteil A. Wolffs die moralisch-wertende Färbung abzieht, enthält es durchaus Zutreffendes: ‚Abwesenheit eines wahrhaft inneren Gemüthslebens‘, ‚Effecthascherei‘ und ‚Sucht nach dem Pikanten‘ sind glänzende Aussagen über Ovids Stil; es sind Elemente, wie sie manieristische Kunst²⁴ aufweist:

Eine gewisse Pikanterie, eine Vorliebe für das Raffinierte, Sonderbare und Überspannte, für den ausgefallenen, doch stets anregenden Einzelfall, für den ungewohnten, den Gaumen reizenden Geschmack, für das Gewagte und Herausfordernde, charakterisiert die manieristische Kunst in allen ihren Phasen [...].²⁵

²¹ Martini (1933) 1970, 3.

²² Sabot 1976, 44-45 beschreibt dieses Lebensgefühl folgendermaßen: «La vie privée est moins mêlée que jadis à l'activité politique. La bourgeoisie enrichie par la paix peut s'adonner librement aux jouissances de l'esprit. Beaucoup de citoyens se contentent d'un *otium* élégant. [...] Ovide va écrire pour ce public de mondains et de mondaines. Sa poésie [...] s'adresse à une élite de gens cultivés qui passent une grande part de leur vie à composer des poèmes, à en lire, à en entendre réciter. [...] On vit alors dans une atmosphère où la littérature est reine.» Nach Sellar 1892, 330 war Ovid „one of the gayest and most cultivated members of a pleasure-loving and refined society, superficially cultivated and brilliant, which lived its life, careless of any more serious interests.“

²³ Wolff [1880] 18 [Sperrungen ad hoc].

²⁴ Für *her.* 7 hat das A. Michel untersucht: Rhétorique et poésie dans le maniérisme des Héroïdes: Didon chez Ovide, in: Barbu 1976, 443-450.

²⁵ A. Hauser, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance, München (1964) 1973, 13.

G.R. Hocke nennt Ovid einen der „lateinischen Musterautoren für die Manieristen aller späteren Zeiten“:²⁶ „Im Vergleich zu seinen Vorgängern dichtete er im luftleeren Raum, l'art pour l'art. [...] Bei ihm verselbständigt sich die Form absolut, sie wird nicht mehr vom Inhalt gestützt [...]; sie wird zum reinen Spiel, unverbindlich.“²⁷ E. Burck bezeichnet Manierismus – ausgehend von E.R. Curtius, der ihn als „Komplementär-Erscheinung zur Klassik aller Epochen“²⁸ definierte – als

eine künstlerische Haltung von allgemeiner Natur, die auf die Periode einer in ihren Grundanschauungen und künstlerischen Mitteln geschlossenen, klassischen Hochleistungsphase folgt und die diese harmonische Welt der Gedanken und Formen aufzulösen beginnt: sei es ins Bizarr-Spielerische und ins Paradoxe, sei es ins pathetisch Aufgetriebene und Überladene. Danach erscheint der Manierismus als eine antiklassische Periode [...].²⁹

Das ‚Bizarr-Spielerische‘ und vor allem das ‚Paradoxe‘³⁰ sind Charakteristika von Ovids Werk.³¹ Auch das literaturinteressierte Publikum war von dieser manieristischen Zeitströmung geprägt: Es hatte eine bestimmte Erwartungshaltung an die Dichter, die sich immer kunstvollere literarische Raffinessen einfallen lassen mußten, um ihre Hörer und Leser zufriedenzustellen:

Pour réveiller l'attention d'un auditoire las d'entendre toujours les mêmes développements, le déclamateur est naturellement conduit à outrer ses effets par tous les moyens. Le spectaculaire et le théâtral qui caractériseront la peinture pompéienne du quatrième style et qu'illustreront les tragédies de Sénèque et les excentricités de Néron se rencontrent aussi dans les *Héroïdes*, où s'affirme une tendance très marquée au mélodrame. Notre poète recherche parfois le pathétique à tout prix, les gestes outranciers.³²

²⁶ G.R. Hocke, Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte, Reinbek 1959, 208.

²⁷ Lefèvre 1987 (Ovidius), 130.

²⁸ E.R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, (Bern 1948) Bern / München 1969, 277.

²⁹ E. Burck, Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1971, 14.

³⁰ Vgl. dazu ausführlich Lefèvre 1992.

³¹ „Paradoxe Gedanken, Empfindungen und Formulierungen sind natürlich jederzeit möglich, und sie sind in der Kunst und Literatur aller Zeiten zu finden; was den Manierismus in dieser Beziehung bemerkenswert macht, ist, daß er seine Probleme gar nicht anders als in der Form von Paradoxien zu gestalten vermag“ (Hauser [Anm. 25] 14). Wie vor allem in den *Metamorphosen* deutlich werden wird, kann anscheinend auch Ovid nicht anders, als sich in Paradoxa auszudrücken.

³² Sabot 1976, 332.

Was Sabot für die *Heroides* postuliert, kann – mit Abstufungen – auf Ovids Gesamtwerk, insbesondere die Monologe übertragen werden; «outrer ses effets» und «le pathétique à tout prix» sind Elemente, die dem manieristischen Geschmack der Epoche Rechnung tragen. Ovid fühlt sich selbst als Kind derselben, deren Lebensgefühl auch das seine ist:

prisca iuvent alios, ego me nunc denique natum
gratulor: haec aetas moribus apta meis,

[...]

[...] quia cultus adest nec nostros mansit in annos
rusticitas priscis illa superstes avis. (a.a. 3, 121-128)

Als ‚Kind des Friedens‘ lebt er in einer Gesellschaft, die, frei von äußeren Gefahren und Bedrohungen materieller Art, charakteristische Syndrome aufweist: Übersättigung, Überdruß, in Ermangelung ‚wahrer‘ Ziele das Streben nach Äußerlichkeiten, Überbewertung der äußeren Form auf Kosten des Inhalts. Ovid will (und kann) sich nicht mehr mit den ‚großen‘ politischen Ideen und Idealen des augusteischen Staates identifizieren, wie es für die Generation eines durch die Erfahrungen der Bürgerkriege geprägten Vergil noch selbstverständlich gewesen war: Er befindet sich in einer Phase geistiger Orientierungslosigkeit; seine manieristische Dichtung entspringt nicht nur einer künstlerischen Laune, sondern ist auch Ausdruck der Zeit.³³

F. Mehmel hat gesagt, daß in Ovids Werk „alles wie ein augenblickliches Schauspiel in interessanten Bildern vorüberzieht, ohne Tiefe, ohne Weite, ohne Ziel.“³⁴ Er kontrastiert Vergil und Ovid: „Bei Virgil halten sich äußeres Geschehen und innere Bedeutung gegenseitig, Ovid streicht die Bedeutung [...]“.³⁵ Diese – doch wohl abwertend gemeinte Diagnose – ist zutreffend, man darf aber nicht nach ethischen Kategorien urteilen; denn es kann nicht um ein Aufwerten Vergils und Abwerten Ovids gehen: Ovid streicht nicht die Bedeu-

³³ „Witz und Scharfsinn sind Bekundungen manieristischer Denkformen. [...] Witz [...] manifestiert sich [...] vor allem in spannungsvollen Epochen, in konfliktreichen Übergangszeiten [...]. Witz und Scharfsinn dieser Art sind Eigenschaften problematischer Naturen [...] in Zeiten, die aus den Fugen geraten, und zwar seit dem Entstehen großer literarischer Kulturen“ (Hocke [Anm. 26] 102-103). Äußerlich betrachtet war die Zeit in der zweiten Hälfte der Regierung des Augustus nicht ‚aus den Fugen geraten‘, innerlich für jemanden wie Ovid offensichtlich schon.

³⁴ F. Mehmel, Valerius Flaccus, Diss. Hamburg 1934, 106.

³⁵ Mehmel (Anm. 34) 106. Noch schärfer hat R.M. Rilke über Ovid geurteilt: In ihm sei jene ‚unsägliche Stelle‘ erreicht, wo das ‚Zuwenig‘ umsprünge ‚in jenes leere Zuviel‘ (vgl. O. Seel, Weltichtung Roms. Zwischen Hellas und Gegenwart, Berlin 1965, 394).

tung, die Bedeutung bzw. der Gehalt ist vielmehr ein anderer als bei Vergil; Mehmel charakterisiert ihn folgendermaßen:

Ovid stellt nur dar, was er als interessant sieht. [...] Das Erste ist für Ovid immer irgendein ‚Stimmungsgedanke‘, der als das Interessante die Seele des betreffenden Gegenstandes ist [...]. Ovid will nicht klare, plastische Bilder vor uns hinstellen: sie sind vielmehr Darstellungen eines Inneren, einer Stimmung; was in ihnen liegt, ist das Wesentliche: das Interessante.“³⁶

Seine Welt bestehe aus Bildern, die „nur oberflächlich den Leser berühren, nur einen oberflächlichen ästhetischen Eindruck hervorrufen, der keine tieferen Spuren hinterläßt – ein sehr schwacher Widerschein des virgilischen Inter-esse“.³⁷ Diese Bemerkung stimmt, aber es geht Ovid auch nicht um ‚Inter-esse‘, sondern um das ‚Interessante‘; er sieht „aus der Distanz, ohne innere Anteilnahme“³⁸ auf das Geschehen. Dieser Gesichtspunkt ist für die Haltung, die er seine Monologsprecher der eigenen Person gegenüber einnehmen läßt, besonders wichtig.

Zu Ovids Dichtung paßt eine Tagebuch-Sentenz F. Hebbels: „Die Form ist der höchste Inhalt“.³⁹ Auf den mit verschiedenen Formen spielenden Ovid übertragen bedeutet das: Sein manieristisches Spiel mit der sprachlichen Form und dichterischen Vorbildern ist bis zu einem gewissen Grad der Inhalt des Werkes.

2. Rhetorik in Ovids Zeit

‚Form‘ ist vielfach mit ‚Rhetorik‘ gleichgesetzt worden, einem Begriff, der bei Ovid einen wichtigen Stellenwert hat. Nach W.S. Teuffel ist dieser „der erste römische Dichter, von dem man sagen kann, daß er sich der Rhetorik verschrieben und die Kunstgriffe der Deklamatoren in die Poesie eingeführt hat“.⁴⁰

Rhetor bleibt er auch in der Poesie, mit den Gedanken und Stoffen spielend, im Glanze der Figuren und witzigen Wendungen sich spiegelnd, ohne Ernst, höhere Ziele und Charakter, leichtsinnig gegenüber den Anforderungen und Fragen des Lebens, aber geistreich, pikant und originell, und in allem

³⁶ Mehmel (Anm. 34) 106-107.

³⁷ Mehmel (Anm. 34) 108. Vgl. dazu auch Teuffel (Anm. 15) 96: „Wie ein Improvisator gibt Ovid vor dem Leser ein Spiel, welches diesen entzücken kann gleich einem kunstreichen Feuerwerk, aber auch so rasch wie dieses verpufft, ohne tieferen Eindruck zu hinterlassen.“

³⁸ Mehmel (Anm. 34) 105; vgl. dazu unten S. 78.

³⁹ Zitiert nach: Friedrich Hebbel. Werke IV: Tagebücher I, hg. v. G. Fricke, W. Keller u. W. Pörnbacher, München 1966, 306.

⁴⁰ Teuffel (Anm. 15) 96.

Formellen von unübertroffener Meisterschaft, unnachahmlicher Leichtigkeit, Gewandtheit und Anmut.⁴¹

Ovids Verhältnis zur Rhetorik ist umstritten; ihm wurde vorgeworfen, er sei zu ‚rhetorisch‘. Am stärksten traf dieser Tadel die *Heroides*.⁴² Es erscheint sinnvoll, kurz auf den Begriff einzugehen, den P. Steinmetz differenzierend wertet:

Unter der banalen Annahme, Poesie sei a priori gut, Rhetorik aber schlecht, darf keinesfalls geschlossen werden, die Kunst der Rede habe auf Ovid keinen Einfluß ausgeübt. Im Gegenteil! Ovids Formtalent ist gerade auch in der Rhetorenschule, jener hohen Schule der Sprache, ausgebildet und entwickelt worden.⁴³

Es ist ein Fehler, die in der Neuzeit entstandene Abwertung des Begriffs ‚Rhetorik‘ bedenkenlos auf antike Literatur zu übertragen. H. Fränkel weist darauf hin, daß der Terminus ‚ambiguous‘ ist: In modernem Sprachgebrauch sei oftmals nicht mehr damit gemeint, als daß die Sprache des Redenden der „sincerity, simplicity, directness“⁴⁴ entbehre. In der Antike hingegen habe man darunter die Kunst „of speaking (or speaking and writing) clearly, convincingly, pleasantly, and forcefully“⁴⁵ verstanden.

Der Stellenwert der Rhetorik zu Ovids Zeit war ein anderer als in der Neuzeit. Er hängt eng mit der Beschaffenheit der politischen Verhältnisse zusammen: Es war bereits⁴⁶ von der sorglosen Wohlstandsgesellschaft in einer Nach-Bürgerkriegszeit die Rede. Von entscheidender Wichtigkeit für die Bedeutung der Rhetorik ist die völlige Änderung der politischen Strukturen im Prinzipat: Die Institutionen der Republik, das Forum und der Senat, verloren ihre Bedeutung, ebenso schwand die Möglichkeit des Einzelnen, sich politisch zu engagieren; damit waren auch öffentliche politische Reden überflüssig geworden. K. Büchner spricht vom Verfall der Rede „als Ausdruck des freien Staates“ mit dem Ende der Republik, an deren Stelle „die Übungs- und Konzertrede trat“.⁴⁷ Tacitus betont diese Entwicklung im *Dialogus de oratoribus*, wie er im Proömium ausführt: Es solle die Frage untersucht

⁴¹ Teuffel (Anm. 15) 93.

⁴² Siehe unten S. 56 ff.

⁴³ Steinmetz 1987, 131.

⁴⁴ Fränkel 1945, 2 Anm. 4 [auf S. 167].

⁴⁵ Fränkel 1945, 167, der sich in Zusammenhang mit dieser Bemerkung ausführlich mit den verschiedenen Bedeutungen des Begriffs ‚Rhetorik‘ auseinandersetzt (167-169).

⁴⁶ Oben Kap. I 1.

⁴⁷ Römische Literaturgeschichte, Stuttgart ⁵1980, 369. Vgl. auch Bernhardt (Anm. 14) 308, der den ‚Hörsaal der Rhetoren‘ als „Sammelplatz für Jung und Alt im litterarischen Publikum und die geistige Gymnastik der Nation“ bezeichnete.

werden, *cur, cum priora saecula tot eminentium oratorum ingeniis gloriaque floruerint, nostra potissimum aetas deserta et laude eloquentiae orbata vix nomen ipsum oratoris retineat; neque enim ita appellamus nisi antiquos, horum autem temporum disertis causidici et advocati et patroni et quidvis potius quam oratores vocantur* (*dial.* 1, 1).⁴⁸ Tacitus hebt – durch die Worte des Redners Maternus, der wohl als sein ‚Sprachrohr‘ fungiert – ausdrücklich den Zusammenhang zwischen der Errichtung des Prinzipats und dem Verfall der Redekunst hervor: *quid enim opus est longis in senatu sententiis, cum optimi cito consentiant? quid multis apud populum contionibus, cum de re publica non imperiti et multi deliberent, sed sapientissimus et unus?* (41, 4). Ihrer ‚großen‘ Aufgaben beraubt, suchte die Redekunst neue Betätigungsfelder: Ihr Einsatzgebiet beschränkte sich auf die Rhetorenschulen, die zum Podium für die Redner wurden.⁴⁹ In Ermangelung ‚wahrer‘ – politischer – Ziele konzentrierten diese sich vielfach – wie die Dichter – auf Äußerlichkeiten, auf die kunstvolle Ausgestaltung der Form. Nach Sabot war die Rhetorik «à l'époque d'Ovide, l'expression d'un goût nouveau, d'un raffinement exquis de sentiments exprimés dans une forme recherchée et brillante.»⁵⁰ Ovids Hörer und Leser wußten als ‚connoisseurs of rhetoric‘⁵¹ seinen Stil zu würdigen.

3. Ovids rhetorische Ausbildung

Um den Einfluß der Rhetorik auf Ovids Werk⁵² würdigen zu können, ist seine Ausbildung in den Blick zu nehmen. Er war Schüler von M. Porcius Latro und später von Arellius Fuscus. Ein aufschlußreiches Zeugnis ist Seneca Rhetor, *contr.* 2, 2, 8-12: *habebat ille comptum et decens et amabile ingenium. oratio eius iam tum nihil aliud poterat videri quam solutum carmen* (8). Ovid wurde auch für einen guten Deklamator gehalten: *tunc autem, cum studeret, habebatur bonus declamator* (9); im Vortrag einer *controversia* soll er sogar Arellius Fuscus übertroffen haben (*hanc certe controversiam ante Arellium*

⁴⁸ Ähnliche Auswirkungen hatte nach Tacitus die Errichtung des Prinzipats auf die Geschichtsschreibung: In der Republik sei sie von *eloquentia* und *libertas* geprägt gewesen, aber *postquam bellatum apud Actium atque omnem potestatem ad unum conferri pacis interfuit, magna ingenia cessere; simul veritas pluribus modis infracta* (*hist.* 1, 1, 1).

⁴⁹ Büchner (Anm. 47) 369.

⁵⁰ Sabot 1976, 346.

⁵¹ Jacobson 1974, 97.

⁵² Dazu Fränkel 1945, 5-7 und Higham 1958, 32-48.

Fuscum declamavit, ut mihi videbatur, longe ingeniosius) – bis auf den Umstand, daß deren Aufbau als ungeordnet erschien: *excepto eo, quod sine certo ordine per locos discurrebat* (9). Weiterhin wird bei Seneca über Ovids Vorliebe für Suasorien gegenüber Controversien berichtet: *declamabat autem Naso raro controversias et non nisi ethicas. libentius dicebat suasorias. molesta illi erat omnis argumentatio* (12).⁵³ Bezeichnend ist das Urteil über seinen Stil: *verbis minime licenter usus est non <ut> in carminibus, in quibus non ignoravit vitia sua sed amavit* (12). Über den in seine Fehler verliebten Ovid wird im Anschluß eine amüsante Anekdote erwähnt, wobei es unwichtig ist, ob sie stimmt oder nicht:⁵⁴ Freunde des Dichters hätten sich mit ihm darüber verständigt, drei Verse aus seinem Werk auszuwählen, die er ihrer Meinung nach aus geschmacklichen Gründen streichen sollte, während Ovid für sich in Anspruch genommen habe, drei Verse auszuwählen, die ihm besonders lieb waren und unbedingt erhalten bleiben sollten. Wie es die Ironie des Zufalls wollte, waren die jeweils ausgewählten Partien identisch: Zwei der höchst getadelten bzw. höchst geschätzten Verse sind bei Seneca überliefert: 1) *a.a.* 2, 24: *semibovemque virum semivirumque bovem*; 2) *am.* 2, 11, 10: *et gelidum Borean, egelidumque Notum*. In beiden Fällen hat sich die sprachliche Pointe, die durch einen höchst kunstvollen Chiasmus bzw. durch Paronomasie entsteht, verselbständigt: Was Ovids Freunde kritisierten, wohl weil die sprachliche Form die inhaltliche Aussage völlig überlagerte, hatte Ovid selbstverständlich mit vollem Behagen gedichtet: Ihm gefiel das Spiel mit Form und Inhalt. Zu dieser Anekdote paßt gut Quintilians bekanntes Urteil, Ovid sei *nimum amator ingenii sui*⁵⁵ gewesen, und – bezogen auf dessen *Medea* –, es wäre für sein Werk besser gewesen, *si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset*.⁵⁶

Ovid geht in der ‚Autobiographie‘ *trist.* 4, 10 selbst auf seine rhetorische Ausbildung ein; er berichtet von der Erziehung, die er zusammen mit seinem Bruder genossen habe. Dabei hebt er hervor, daß dessen Talent für eine Redner-Laufbahn viel geeigneter gewesen sei: *frater ad eloquium viridi tendebat ab aevo / fortia verbosi natus ad arma fori* (17-18). Ihn selbst hingegen habe es mehr zur Poesie ge-

⁵³ Später war Ovid die *argumentatio* nicht mehr *molesta*, wenn man die kunstvollen Argumentations-Konstrukte betrachtet, die er *Medea* und ihre mythischen Kolleginnen in den sogenannten Entscheidungsmonologen der *Metamorphosen* errichten läßt; dazu unten S. 131 ff.

⁵⁴ Vgl. dazu Fränkel 1945, 7: "of course there is more fiction than fact in it. But, like other good anecdotes, it is truer than the truth".

⁵⁵ Quint. *inst. orat.* 10, 1, 88.

⁵⁶ Quint. *inst. orat.* 10, 1, 98.

zogen: *at mihi iam puero caelestia sacra placebant, / inque suum furtim Musa trahebat opus* (19-20). Seine Versuche, Texte in Prosa zu verfassen, seien ‚gescheitert‘: *sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos / et quod temptabam scribere versus erat* (25-26).

Das Bild, das Seneca Rhetor von Ovid als Rhetorenschüler entworfen hat, ist auf seine Dichtung übertragbar: Die Formulierung *comptum et decens et amabile ingenium* ist eine passende Umschreibung für den eleganten und kunstvollen Stil der Dichtungen. Die Prosareden, die wie ein *solutum carmen* klingen, weisen nach Seneca einen ungeordneten Aufbau auf; eine solche kunstvolle scheinbare Unordnung wird auch bei der Untersuchung der ovidischen Monologe eine Rolle spielen.

Der Einfluß der Rhetorik auf die Poesie Ovids, diese einzigartige Verknüpfung, macht dessen Werk erst zu dem, was es ist:

Had Ovid not lived at a time when the art of effective speech was intensively cultivated, more for its own sake than for civic use, his best would have been less good. But he gave to rhetoric as much or more than he got, putting into it something of his own poetic and gaily individual temperament.⁵⁷

4. Der Begriff ‚Monolog‘

„Das Drama des Denkens verwirklicht sich nirgends so lebendig und selbstverständlich wie im inneren Gespräch.“⁵⁸

In der antiken Literatur haben nach traditionellen Vorstellungen Monologe ihren Platz im Drama oder im Epos. Da auf die – sicherlich in großer Zahl vorhanden gewesenen – Monologe in Ovids verllorener Tragödie *Medea* verzichtet werden muß, blieben bisher in seinem Werk nur die *Metamorphosen* und die *Fasten* als Untersuchungsgegenstand übrig. In dieser Arbeit wird der Begriff ‚Monolog‘ sehr viel weiter gefaßt: Es sollen alle Texte Ovids untersucht werden, in denen ein ‚Individuum‘ – ein ‚Ich‘ – in ‚Einsamkeit‘⁵⁹ sich äußert (laut redend, schriftlich oder gedanklich), wobei es keine Rolle spielt, ob dieses Individuum (physisch) wirklich allein ist oder sich – trotz

⁵⁷ Higham 1958, 48.

⁵⁸ G. Baumann, Selbstgespräch – Selbstbewußtsein – Selbsterkenntnis. Gedanken zum Monolog, in: G. B., Entwürfe zu Poetik und Poesie, München 1976, 7-16, hier: 11.

⁵⁹ ‚Einsamkeit‘ ist nicht in jedem der Monologe wörtlich zu nehmen: In bezug auf die Monologe der *Amores*, die Gedankenspiele darstellen (vgl. unten S. 94), bedeutet es nur, daß Ovid bzw. ein lyrisches Ich nicht zu einem personalen, als anwesend gedachten Gegenüber spricht.

Anwesenheit anderer – aufgrund seiner psychischen Disposition allein glaubt.⁶⁰ Adressat seiner Worte ist, selbst wenn es formal andere anspricht, letztlich es selbst; sie gehen ‚ins Leere‘, da sie ja nicht ‚wirklich‘ an jemand anderen gerichtet sind. Das eigene Ich ist ein ‚innerer Adressat‘. In diesem Zusammenhang sind Formulierungen T.S. Eliots aus seinem Vortrag ‚The Three Voices of Poetry‘ (1953) aufschlußreich, der „talking to himself“ mit „talking to nobody“ in Beziehung setzt.⁶¹ Nach W.G. Müller ist im „Monolog als Selbstgespräch [...] die Sprecher-Hörer-Beziehung in das sich äußernde Subjekt verlegt.“⁶² Der Begriff ‚Individuum‘ ist bewußt allgemein gehalten: Er umfaßt zum einen Ovid selbst bzw. ein lyrisches Ich, aber auch fiktive bzw. mythologische Personen, denen ein Monolog in den Mund gelegt wird. Mit dieser Begriffsbestimmung ist es möglich, nicht nur die in einen zusammenhängenden Text eingebundenen Monologe (wie die der *Metamorphosen* und der *Fasten*), sondern auch isoliert stehende, wie es die *Heroides*, einige *Amores* und *Tristia* sowie eine der *Epistulae ex Ponto* sind, in den Blick zu nehmen:

Der epische Dichter muß erzählen, daß eine seiner Personen zu sich selber spricht oder in der Einsamkeit an einen Gott oder die belebte Umgebung ihre Rede richtet. In Elegie, Iambus, Lyrik ist es nur Ton und Stimmung, die das Monologische anzeigen, wenn nicht der Dichter durch Selbstanrede oder dadurch, daß er von seiner Einsamkeit spricht, ein äußeres Zeichen gibt [...].⁶³

F. Leo hat, ausgehend von Homer, die These vertreten, der Dichter gebe „gelegentlich der natürlichen Vorstellung“ nach, „daß der in Affect versetzte Mensch nicht nur seiner Empfindung auch ohne Zeugen in Worten Ausdruck gibt, sondern daß er die Einsamkeit sucht, um laut zu sagen, was ihn die Scheu vor Zeugen auszusprechen hindert.“⁶⁴ Monolog im eigentlichen Sinne war für Leo (bezogen auf das

⁶⁰ Ähnlich faßt Offermann 1968, 3 den Begriff ‚Monolog‘: „Für die vorliegende Arbeit wurde kein Unterschied gemacht zwischen Reden, die im engsten Wortsinn monologisch waren, und denen, die als Selbstgespräche in Anwesenheit anderer Personen gehalten wurden. Wesentlich und beiden gemeinsam ist, daß der Sprechende sich allein fühlt [...]“ Jedoch kann Offermanns wohl auch auf Ovid bezogener Folgerung, der Affekt sei „in den meisten Fällen die Triebkraft der Rede“ (3), nicht zugestimmt werden. Bei den ovidischen Monologen handelt es sich primär nicht um Affektäußerungen.

⁶¹ T.S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*, in: T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London 1957, 89-102, hier: 89: „The first voice is the voice of the poet talking to himself – or to nobody.“

⁶² Müller 1982, 315.

⁶³ Leo 1908, 5.

⁶⁴ Leo 1908, 6.

Drama) die Rede des Einzelnen auf leerer Bühne; Gedanken, die nicht in Einsamkeit, sondern in Anwesenheit anderer geäußert werden, nannte er „Surrogate des Monologs“.⁶⁵

W. Schadewaldt führte Leos Ansatz weiter, indem er eine Unterscheidung zwischen ‚Monolog‘ und ‚Selbstgespräch‘ traf: „ob Ensemble, ob Einsamkeit: die verschiedenen Spielarten des Selbstgesprächs [...] wachsen aus der Handlung hervor, wo die Handlung ihrer bedarf. Es sind nur durch besondere Umstände bedingte Einzelfälle, wenn das Selbstgespräch Monolog ist“,⁶⁶ d.h. wenn die Bühne bis auf den Redenden leer ist. Schadewaldt unterschied zwischen dessen physischer und innerer, seelischer Einsamkeit.⁶⁷

Mannigfaltig wie die Regungen des inneren Lebens sind auch die Formen, in denen jene in der Tragödie zum Ausdruck kommen. [...] gemeinsam ist ihnen allen, daß sie reiner Ausdruck des Innern sind, daß sie nicht einem zweckbestimmten Trachten entspringen, sondern innerem Müßen. Selbstäußerung mag [...] der allgemeine Name dafür sein [...]. Es ist klar, daß die Selbstäußerung im Drama nicht statt hat, so lange die geselligen Kräfte des Menschen wach sind. Einsamkeit ist allerdings mit der Selbstäußerung verbunden; aber Einsamkeit als Zustand, nicht Alleinsein als Tatsache. Wenn ein Erleben sich zur Leidenschaft steigert und den Menschen ganz erfüllt, vergißt er Zwecke, Haltung, Umwelt, alles, was ihn als geselliges Wesen bindet. Getragen von einem Pathos, lebt er ganz sich selbst und diesem Pathos. In Gegenwart anderer einsam, spricht er aus sich heraus oder in sich hinein. Das ist die Affektäußerung.⁶⁸

G. Petersmann schloß sich 1969 in seiner Monolog-Definition eng an Schadewaldt an:

Monologisches Sprechen, in welcher Form auch immer, [...] entsteht jeweils aus einer gewissen psychischen Ausnahmesituation, die ihre Wurzeln in der Konfrontation des Sprechenden mit einem schwer zu meistrenden Ereignis hat, sei es, daß er von einem solchen betroffen wurde, sei es, daß es drohend vor ihm steht und ihn zur Überlegung und Entscheidung zwingt. Daraus resultiert ein Affektzustand, der nun zum Sprechen führen kann. So scheint

⁶⁵ Leo 1908, 26; 116.

⁶⁶ Schadewaldt 1926, 25.

⁶⁷ Dieser Unterschied wird auch von E. Törnquist (*A Drama of Souls. Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique*, Uppsala 1968) beachtet, der zwischen ‚soliloquy‘ und ‚pseudo-soliloquy‘ trennt: „By *soliloquy* I mean a speech by a person, who is the only awake, flesh-and-blood character on the stage or who believes himself to be so“ (200); „The *pseudo-soliloquy* occurs, when a character who is not physically alone clearly reveals in his speech that he is not aware of the world surrounding him but is actually engrossed with another reality“ (202).

⁶⁸ Schadewaldt 1926, 28-29.

uns die treibende Kraft, die zur Entstehung eines Monologes führt, der Affekt zu sein [...].⁶⁹

Wichtig an dieser Definition ist vor allem der Begriff ‚psychische Ausnahmesituation‘, der in besonderer Weise auf die ovidischen Monologe paßt. Bei ihnen wird allerdings deutlich werden, daß von Affekt keine Rede sein kann; sie sind geprägt von sprachlichem Kalkül und Rationalität.

Im folgenden wird bei der Untersuchung der ovidischen Texte von *M o n o l o g* gesprochen, wie es bereits⁷⁰ definiert wurde; der Begriff faßt die bei Schadewaldt getroffene Unterscheidung in ‚Monolog‘ und ‚Selbstgespräch‘ wieder zusammen. Dessen zitierte Bemerkungen über ‚Selbstäußerung‘ als ‚reiner Ausdruck des Innern‘ und als ‚Affektäußerung‘⁷¹ sind für die griechischen und römischen Monologe vor Ovid äußerst wertvoll und zutreffend: für die griechischen Tragödienmonologe, die epischen Monologe bei Apollonios Rhodios, die elegischen Monologe bei Catull, Tibull und Propertius, die Dido-Monologe bei Vergil.⁷² Es wird zu zeigen sein, daß Ovid zwar an die *F o r m* dieser Monologe anknüpft und sie seiner Art gemäß weiterentwickelt, aber den *I n h a l t* bzw. den *A u s d r u c k* nicht übernimmt.

Exkurs: Die Monolog-Konvention im Drama

Obwohl keiner der erhaltenen ovidischen Monologe innerhalb eines Dramas steht, können durch einen kurzen Blick auf die Besonderheiten, die sich aus der Bühnensituation ergeben, für Ovid Erkenntnisse gewonnen werden. M. Pfister hat in seiner Monographie ‚Das Drama‘⁷³ auch die Rolle der Monologe untersucht; sie beruhen

primär auf einer Konvention [...], daß eine Dramenfigur im Gegensatz zu einem wirklichen Charakter laut denkt, mit sich selbst spricht. Ansätze zu einem solchen laut denkenden Selbstgespräch finden sich zwar auch in der Realität, wo jedoch ein längeres Sprechen mit sich selbst als pathologische Abweichung gewertet wird, während sich bei nicht pathologisch gestörten Individuen ein lautes Denken auf knappe Ausrufe beschränkt.⁷⁴

⁶⁹ Petersmann 1969, 8.

⁷⁰ Oben S. 22-23.

⁷¹ Schadewaldt 1926, 28-29, vgl. oben S. 24.

⁷² Näheres zum Monolog vor Ovid unten Kap. I 6.

⁷³ München ⁵1988. Auf die Monologe im Drama kann hier nur äußerst knapp eingegangen werden.

⁷⁴ (Anm. 73) 185-186.

In diesem Zusammenhang ist J. Chr. Gottscheds 1730 prägnant formulierte Kritik an Monologen signifikant: „Kluge Leute aber pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind; es wäre denn in besondern Affecten, und das zwar mit wenig Worten.“⁷⁵ Gottsched steht stellvertretend für die im 17. und 18. Jahrhundert weit verbreitete Ansicht, Monologe aus Gründen fehlender ‚vraisemblance‘ abzulehnen.⁷⁶ Eine Gegenbewegung in ihrer Bewertung setzte bei D. Diderot in seiner Schrift *De la poésie dramatique* (1756) ein, der auch seine eigene Gewohnheit, Selbstgespräche zu halten, erwähnte: „Vous savez que je suis habitué de longue main à l’art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande: Qu’avez vous?“⁷⁷ Eine erneute Ablehnung der Monolog-Konvention gab es nach dessen Favorisierung im ‚Sturm und Drang‘ und in der Klassik erst wieder bei Dichtern des Naturalismus⁷⁸ wie Ibsen oder Strindberg, die ihn nur noch einsetzten, wenn er ‚realistisch motiviert‘ war. Dort werde eine Figur „schon allein durch die Tatsache, daß sie Monologe spricht, als unfähig oder unwillig zu dialogischer Kommunikation charakte-

⁷⁵ *Versuch einer kritischen Dichtkunst*. Anderer Besonderer Theil. Das XI. Capitel, § 19: Von Comoedien oder Lustspielen, zitiert nach: Johann Christoph Gottsched. *Ausgewählte Werke*, hg. v. J. Birke und B. Birke, VI/2, Berlin / New York 1973, 353.

⁷⁶ Ein charakteristisches Zeugnis dafür ist K.W. Ramler, der wie Gottsched Monologe nur in einer ‚heftigen Gemüthsbewegung‘ zuließ: „Jedes Selbstgespräch muß kurz seyn, die Ursache ist, weil es bey nahe unnatürlich ist. Wenn es lang ist, muß die Person in einer heftigen Gemüthsbewegung seyn. Ein ruhiger Mensch begnügt sich zu denken, zu überlegen; nur in der größten Unruhe seines Gemüths bricht er in einen Laut aus, geht er mit großen Schritten, macht er Gebärden, spricht er Worte“ (zitiert nach: K.W. Ramler, Einleitung in die *Schönen Wissenschaften*. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret, I, Leipzig 1769, 247). Vgl. dazu ausführlich: F. Düsel, *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, Hamburg / Leipzig 1897 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, hg. v. B. Litzmann, Bd. 14).

⁷⁷ Zitiert nach: *Œuvres complètes de Diderot*. *Revue sur les éditions originales* [...] par J. Assézat, VII: *Belles-lettres IV* (Théâtre, Critique dramatique), Paris 1875, 320. Zu Diderot vgl. auch Düsel (Anm. 76) 7-9.

⁷⁸ Eine Überwindung dieser ablehnenden Haltung erfolgt bei Frank Wedekind, über dessen *Büchse der Pandora* Karl Kraus in einer Einführungsrede vor der ersten Aufführung am 29. Mai 1905 sagte: „Er ist der erste deutsche Dramatiker, der wieder dem *Gedanken* den langentbehrten Zutritt auf die Bühne verschafft hat. Alle Natürlichkeitsschrullen sind wie weggeblasen. Was über und unter den Menschen liegt, ist wichtiger, als welchen Dialekt sie sprechen. Sie halten sogar wieder – man wagt es kaum für sich auszusprechen – Monologe“ (Vgl. G. Hensel, *Nachwort zu: Frank Wedekind, Frühlings Erwachen*. Eine Kindertragödie, Anm. v. H. Wagener, Nachw. v. G. Hensel, Stuttgart 1995, 92-93).

risiert.“⁷⁹ Extreme Ausprägung dieser naturalistischen Ästhetik sind Monodramen wie Becketts *Krapps Last Tape*, in denen der Monolog „eben nicht ein in sich bedeutungsneutrales, durch das Medium vorgegebenes Formelement“ sei, „sondern [...] auf die Thematik der gestörten Kommunikation und der Isolation und Entfremdung des Individuums“⁸⁰ verweise. Auch stehen Shakespeare-Monologe⁸¹ „durchaus innerhalb der Monolog-Konvention“,

andererseits läßt sich jedoch an ihnen die Tendenz beobachten, die Einsamkeit des Sprechers und sein Sprechen mit sich selbst aus seiner psychischen Disposition und sozialen Situation heraus zu motivieren: die Tatsache, daß Hamlet Monologe spricht, ist nicht nur ein konventioneller technischer Kunstgriff zur Erschließung seines Bewußtseins, sondern spiegelt auch seine Isoliertheit, seine problematische Individualität und seinen Hang zur Introspektion wider.⁸²

Obwohl die ovidischen Monologe nicht Teile von Dramen darstellen, sind diese Bemerkungen dennoch aufschlußreich: Sie helfen vor allem für die monologischen *Heroides*, aber auch für die Exildichtung weiter, wo ‚gestörte Kommunikation‘, ‚Isolation und Entfremdung des Individuums‘ und ‚Hang zur Introspektion‘ eine große Rolle spielen.

5. Strukturelle Kriterien

Um Gedankenfluß strukturell-inhaltlich erfassen zu können, müssen die Elemente, die ihn steuern, untersucht werden. Hilfreich für die Interpretation von Monologen vor Ovid und auch in seinem Werk sind vier von E. Lefèvre⁸³ entwickelte Kriterien: Das erste betrifft die Gedankenführung, die inhaltliche Verknüpfung der einzelnen Argumente.⁸⁴ Eng damit hängt die Tempusstruktur zusammen:⁸⁵ In welcher Zeit bzw. in welchen Zeitebenen bewegt sich der Monologsprecher? Welche Tempora benutzt er? Die Art und die Häufigkeit der Tempuswechsel ist zu untersuchen, in Verbindung damit auch der Modusgebrauch. Ein weiteres Kriterium ist die Frage, an wen sich der Monologisierende in seiner Einsamkeit wendet, welche Personen oder auch Dinge und Abstrakta er apostrophiert.⁸⁶ Schließlich spielt seine

⁷⁹ Pfister (Anm. 73) 188.

⁸⁰ (Anm. 73) 188.

⁸¹ Zu Shakespeare vgl. auch unten Anm. 520 und 719.

⁸² Pfister (Anm. 73) 188.

⁸³ Lefèvre 1977, 28; 1987 (monologo), 568.

⁸⁴ Vgl. Lefèvre 1977, 28: «il carattere associativo del concatenamento».

⁸⁵ Vgl. Lefèvre 1977, 28: «l’incoerenza del tempo rappresentato».

⁸⁶ Vgl. Lefèvre 1977, 28: «lo scambio di apostrofe».

äußere Situation eine Rolle: die Frage, wie er seine Umgebung empfindet und deren Darstellung von der inneren Disposition abhängt: Er schafft sich, beeinflusst von seiner seelischen Stimmung, eine fiktive äußere Welt.⁸⁷

Der erste römische Monolog, der anhand dieser vier Kriterien adäquat analysiert werden könnte, ist die Klage der verlassenen Ariadne in Catulls c. 64, 131-201.⁸⁸ Vorbild hierfür waren Reden der Medea des Euripides und des Apollonios Rhodios, die jeweils innerhalb eines Dialoges mit Iason stehen.⁸⁹ Catulls Ariadne hingegen ist allein, auf sich gestellt:

Mit der Anwesenheit des Angeredeten ist jeder äußere Zweck weggezogen. Ausdruck des Innern kann allein noch der Sinn der einsamen Klage sein. Die Ausdrucksgebärde der Rechtenden ist Selbstzweck [...]. Die Rede ist ganz und gar ‚lyrisch‘ geworden [...]. Diese Folge von Aufbegehren, Zusammensinken und Fluch, von Anreden, die ihr Ziel verfehlen, Zurücksinken in sich selbst und Gebet an die rächenden Gottheiten ist, als Ausdruck des bewegten Innern verstanden, sinnvoll, ja, großartig.⁹⁰

⁸⁷ Bei Lefèvre 1977, 28 «il carattere fittizio della situazione esterna». – Als prägnantes Beispiel dafür könnte man aus der neuzeitlichen Literatur *Die Leiden des jungen Werthers* nennen: In den Briefen, die durchaus Monolog-Charakter haben, spiegelt sich Werthers jeweilige Stimmung in seinen Beschreibungen der Natur: Man vergleiche etwa die Schreiben vom 10. Mai und vom 18. August (beide im ersten Buch): Am 10. Mai teilt er unbeschwert und voller Hochgefühl Wilhelm mit: „Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingmorgen [...]. Wenn das liebe Tal um mich dampft, [...] wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen [...] näher an meinem Herzen fühle [...]“. Am 18. August hingegen, als Werther sich bereits über die Aussichtslosigkeit seiner Liebe zu Lotte im klaren ist, empfindet er die Natur als Bedrohung: „Das volle, warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, [...] wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger [...]. Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes“ (zitiert nach: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 6, komm. v. E. Trunz u. B. v. Wiese, München 10/1981, 9 u. 51-52).

⁸⁸ Siehe dazu ausführlich das folgende Kapitel.

⁸⁹ Eur. *Med.* 475-519; Apol. Rhod. *Argon.* 4, 355-390. Vgl. dazu W. Kroll, C. Valerius Catullus, hg. u. erkl., Stuttgart 2/1929, 162 und F. Klingner, Catullus Peleus-Epos, SB Bayer. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Klasse 6, 1956, München 1956 = Studien zur griechischen und römischen Literatur, Zürich / Stuttgart 1964, 156-224, hier: 192.

⁹⁰ Klingner (Anm. 89) 195.

F. Klingner betont, daß ein griechisches Vorbild für eine solche Darstellung „des schmerzlich bewegten Innern“⁹¹ wohl nicht existiert habe.⁹² In Catulls Klage der Ariadne werde „eine neue, überaus folgenreiche Möglichkeit, bewegte Seele auszudrücken“, sichtbar, „eine Art lyrischer Aussage“.⁹³ Auch Lefèvre hält im Anschluß an Klingner die Ausbildung der Selbstreflexion für typisch römisch und nimmt an, daß Catull der Schöpfer der Ausdrucksform war.⁹⁴

Es ist zu fragen, warum diese Art der Selbstreflexion in der griechischen Literatur nicht vorhanden war: Selbstverständlich wäre es völlig abwegig zu vermuten, den Griechen sei es fremd gewesen, über sich selbst nachzusinnen, Denkprozesse im eigenen Inneren ablaufen zu lassen,⁹⁵ da es sich dabei um eine allgemein menschliche Eigenschaft

⁹¹ Klingner (Anm. 89) 198.

⁹² Es gibt zwar bereits zahlreiche Monologe bei Homer; in ihnen herrscht jedoch kein solcher Grad von Reflexion wie seit Catull in den römischen Monologen: „Die einsame Rede des homerischen Helden ist Zwiesprache mit dem θυμός; der Grieche empfindet ihn als ein Wesen, sein zweites Ich“ (Leo 1908, 4). Nach Birt 1931, 240 gibt es bei Homer aber das „eigentliche Selbstgespräch des Menschen, der sich in Not und Ratlosigkeit befindet, in der Art, wie es [...] Catull führt, [...] noch nicht; denn das Ich der Personen ist da noch unzerspalten und der θυμός nichts anderes als das Ich selber.“ Zu Homer vgl. C. Hentze, Die Monologe in den homerischen Epen, Philologus 63, N.F. 17, 1904, 12-30 sowie ausführlich Petersmann 1969 und dens., Die Entscheidungsmonologe in den homerischen Epen, GB 2, 1974, 147-169. Für die Dramenmonologe bei Aischylos, Sophokles und Euripides sei auf Leo 1908 und Schadewaldt 1926 verwiesen.

⁹³ Klingner (Anm. 89) 199.

⁹⁴ Lefèvre 1977, 26-27.

⁹⁵ Aufschlußreich dafür ist u.a. eine Passage aus Platons *Theaitetos*, in der Sokrates erläutert, was er unter διανοεῖσθαι versteht: λόγον ὃν αὐτὴ πρὸς αὐτὴν ἢ ψυχὴ διεξέρχεται περὶ ὧν ἂν σκοπῆ (189 e 6-7). Vgl. auch im *Sophistes* eine Frage des Fremden an Sokrates: οὐκοῦν διάνοια μὲν καὶ λόγος ταῦτόν· πλὴν ὁ μὲν ἐντὸς τῆς ψυχῆς πρὸς αὐτὴν διάλογος ἄνευ φωνῆς γινόμενος τοῦτ' αὐτὸ ἡμῖν ἐπινομάσθη, διάνοια; (263 e 3-5). Vgl. zu diesen Stellen auch Hirzel 1895, I, 445-446: „Plato hatte alles Denken für ein Gespräch des Menschen mit sich selbst erklärt“. Dirlmeier 1960, 33 führt die beiden Plato-Zitate als Beleg für dessen Vorstellung der Teilung der Seele an: „Der geistige Teil spricht zum irrationalen, nur daß dieses Sprechen eben unhörbar ist.“ Hirzel (1895, II, 248) macht darauf aufmerksam, nach Epiktet habe auch Sokrates „sich des Selbstgesprächs bedient (II 1, 32), aber nur als eines Surrogats wenn ihm die Gelegenheit fehlte mit Andern Gespräche zu führen“: ἐπεὶ μὴ ἐδύνατο ἔχειν αἰετὸν τὸν ἐλέγχοντα αὐτοῦ τὰ δόγματα ἢ ἐλεγχομένον ἐν τῷ μέρει, αὐτὸς εαυτὸν ἤλεγχεν καὶ ἐξήταξεν καὶ αἰετὸν μίαν γέ τινα πρόληψιν ἐγύμναζεν χρηστικῶς. Epiktet selbst hat ausdrücklich zum Selbstgespräch geraten: λάλει σεαυτῷ, γύμναζε τὰς φαντασίας, ἐξεργάζου τὰς προλήψεις (4, 4, 26).

zu handeln scheint.⁹⁶ Aber man sah anscheinend keine Notwendigkeit, diese Gedanken (außerhalb philosophischer Erörterungen⁹⁷) zu verbalisieren. Über die Gründe hierfür kann nur spekuliert werden:⁹⁸ Das Offenbaren von im Inneren ablaufenden Gedankengängen empfand man wohl als zu persönlich, um sie literarisch umzusetzen; man schätzte man das Private in ‚öffentlicher‘ Dichtung anscheinend nicht. Wenn als Grundprinzip angesetzt werden kann, daß das Werk κατὰ τὸ εἰκός sein solle, kann man vielleicht folgern: Diese Darstellung von Individualität wurde nicht als κατὰ τὸ εἰκός empfunden. Ein weiteres Gebot bestand in der Beachtung des πρέπον; offenbar galt ein solches Maß an Individualität nicht als angemessen.

Die literarische Ausgestaltung der Selbstreflexion ist etwas Römisches; es seien einige Beispiele angeführt: Cicero (*ad. fam.* 2, 7, 2) rät Curio: *tecum loquere, te adhibe in consilium, te audi, tibi obtempera.* In den *Tusculanae disputationes* 5, 117 findet sich die Formulierung *qui secum loqui poterit, sermonem alterius non requiret.* Im *Laelius* 22 wird im Plädoyer für den Wert der Freundschaft die Frage gestellt: *quid dulcius quam habere, quicum omnia audeas sic loqui ut tecum?* Ein besonders prägnantes Beispiel für ein Selbstgespräch ist Ciceros 45 v. Chr. auf den Tod der Tochter Tullia verfaßte *consolatio* an sich selbst. Horaz gebraucht in *sat.* 1, 4, 137-138 die Wendung *haec ego tecum / compressis agito labris.* Diese Stelle ist bemerkenswert, weil in ihr ausdrücklich betont wird, daß das Selbstgespräch stumm, d.h. in Gedanken, abläuft. Bei Seneca finden sich mehrere Hinweise in den *Epistulae Morales*:⁹⁹ *ep.* 26, 5: *ego [...] me observo et adloquor; ep.*

⁹⁶ Vgl. dazu allgemein J. Mukařovský, *Dialog und Monolog*, in: J. M., *Kapitel aus der Poetik* (Praha 1948), dt. Übers. Frankfurt a. M. 1967, 108-149, hier: 129: „schon aus der alltäglichsten Sprachpraxis ist das Phänomen bekannt, das man ‚Selbstgespräch‘ nennt; hier wendet sich ein Individuum in einer gedachten oder laut vorgetragenen Sprachäußerung an sich selbst.“

⁹⁷ Hirzel 1895, II, 265 Anm. 1 hebt hervor, es sei eine Forderung der Pythagoreer gewesen, sich „täglich zu prüfen und Rechenschaft vor sich abzugeben“. Parodiert wird das Selbstgespräch in folgender Anekdote, die Seneca *epist.* 10, 1 wiedergibt: *Crates [...] cum vidisset adolescentulum secreto ambulante, interrogavit quid illic solus faceret. ‚mecum‘ inquit ‚loquor.‘ Cui Crates ‚cave‘ inquit ‚rogo et diligenter adtende: cum homine malo loqueris‘.* Bei Diogenes Laertios 7, 174 wird die gleiche Anekdote über Kleantes erzählt (vgl. Hirzel 1895, II, 265 Anm. 1).

⁹⁸ Nach Hirzel 1895, I, 446 „hatte dies seine Ursache wohl in der komischen Wirkung, die von solchen Darstellungen kaum zu trennen ist“. Zu dieser Ansicht paßt die schon zitierte Monologkritik von Gottsched: „Kluge Leute aber pflegen nicht laut zu reden“ (vgl. oben S. 26).

⁹⁹ Es ist überhaupt zu überlegen, ob nicht einige *Epistulae Morales* insgesamt monologische Selbstreflexionen darstellen und der Adressat Lucilius

27, 2: *clamo mihi ipse; ep.* 42, 9: *haec ergo tecum ipse versa; ep.* 68, 6: *cum secesseris, non est hoc agendum, ut de te homines loquantur, sed ut ipse tecum loquaris.* Plinius schreibt in *epist.* 1, 9, 5: *mecum tantum et cum libellis loquor.*

Lefèvre wendet auf die monologische Selbstreflexion der catullischen Ariadne den Begriff ‚innerer Monolog‘ an.¹⁰⁰ Es ist immer schwierig, Begriffe aus der modernen Literaturwissenschaft auf antike Texte zu übertragen. Eine Definition des Terminus zeigt die Zulässigkeit dieses Vorgehens:

Erzähltechnik der Wiedergabe von in Wirklichkeit unausgesprochenen Gedanken, Assoziationen, Ahnungen der Figuren in direkter Ich-Form und Präsens [...]; erstrebt die Wiedergabe der Augenblicksregungen, wie sie im Bewußtseinsstrom [...] und aus dem Unterbewußtsein erscheinen, und versucht die Identifikation von Leser und Romanheld durch unmittelbare Gleichsetzung und völliges Verschwinden des Erzählers [...].¹⁰¹

Wichtig an dieser Definition für den antiken ‚inneren Monolog‘ sind folgende Wendungen: ‚Assoziationen‘, ‚Ahnungen‘, ‚Wiedergabe von Augenblicksregungen‘, ‚Bewußtseinsstrom‘. Diese Phänomene spielen bei der Untersuchung der Monologe vor Ovid und auch bei ihm eine große Rolle. Man kann also durchaus den modernen Begriff auf den antiken Monolog anwenden, sollte es aber behutsam tun: Es bieten sich zwar wichtige Anknüpfungspunkte zum ‚inneren Monolog‘ der Neuzeit, aber vor allem bedeutende Unterschiede, wenn man etwa an Joyce oder Schnitzler denkt. Ein typisches Beispiel für die Verwendung des modernen ‚inneren Monologes‘ ist die Erzählung *Leutnant Gustl* von Arthur Schnitzler. Hier der Anfang:

fingiert ist. Damit wäre die Briefform eine Umhüllung für die Monologe, wie das auch bei Ovids *Heroides* der Fall ist, dazu unten S. 45.

¹⁰⁰ Lefèvre 1977, 26: «quella forma di espressione poetica che possiamo chiamare ‚auto-riflessione‘ oppure con un termine moderno ‚monologo interno‘».

¹⁰¹ G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, 421. v. Wilpert Definition ähnelt der E. Dujardins, welcher mit seinem Roman *Les lauriers sont coupés* (1888) als Erfinder des ‚inneren Monologes‘ gilt: «Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression ‚tout venant‘» (Dujardin 1931, 59). Er gibt auch einen Überblick über Erklärungen des Begriffs in der zeitgenössischen Literaturkritik (1931, 41-53).

Wie lange wird denn das noch dauern? Ich muß auf die Uhr schauen ... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht zu genieren ... Erst viertel auf zehn? ... Mir kommt vor, ich sitz' schon drei Stunden in dem Konzert.¹⁰²

Eine Weiterentwicklung des ‚inneren Monologes‘ stellt der ‚stream of consciousness‘¹⁰³ dar, eine Erzähltechnik, die auf Catull, Vergil, Propertius und Ovid nicht angewendet werden kann: In diesen Monologen wird zwar Gedankenfluß dargestellt, der durch Assoziationen vorangetrieben wird, aber der Hauptunterschied besteht darin, daß die Syntax in keiner Weise aufgelöst ist.

Es soll für die Monologe bei Ovid und seinen Vorgängern substantiell mit dem Begriff ‚innerer Monolog‘ gearbeitet werden, allerdings nicht in dem strikten Sinn wie in der modernen Literaturwissenschaft: Zur Abgrenzung wird deshalb im folgenden der Terminus ‚interner Monolog‘ angewandt, um Mißverständnisse zu vermeiden: Die zu behandelnden Monologe sind Gedankenströme im Inneren der Helden; für deren Struktur ist es unerheblich, ob sie still ablaufen oder laut ausgesprochen werden (dies ist im Einzelfall immer schwer zu unterscheiden).¹⁰⁴ Letzteres ist ohnehin nur für Monologe des Dramas¹⁰⁵ erforderlich (denn sonst könnte der Zuschauer ja nicht daran

¹⁰² Zitiert nach: Arthur Schnitzler, Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften, I, Frankfurt a. M. 1961, 337.

¹⁰³ „Der s. o. c. ist die Fortentwicklung des noch vollbewußten, syntaktisch ausformulierten inneren Monologs auf e. tieferen Bewußtseinsstufe ohne Handlungsstütze, Raum- und Zeitgefühl und ohne Kontrolle der Bewußtseinsvorgänge, die daher z.T. den Eindruck der Auflösung der Syntax in e. amorphen, sprunghaften Gedankenfilm mit Satzsplittern, Halbsätzen, Ellipsen u.ä. geben, so daß die Vorstellung e. ungeordneten Stroms entsteht“ (v. Wilpert [Anm. 101] 895-896).

¹⁰⁴ W. Kullmann (Kallimachos in Alexandrien und Rom. Sein poetologischer Einfluß, in: A.E. Radke [Hg.], *Candide iudex*. Beiträge zur augusteischen Dichtung, FS für W. Wimmel, Stuttgart 1998, 163-179, hier: 177) hat hingegen betont, bei den römischen Monologen handele es sich „in der Regel“ um „äußere (d.h. gesprochene) Monologe“; es fehlten „den Dichtern offenbar die erzähltechnischen Praktiken, einen Monolog als bloße Gedankenwiedergabe zu markieren.“

¹⁰⁵ Vgl. dazu oben S. 25-27. Cohn 1978, 256 bemerkt über die Konvention des Dramenmonologes: „stage monologue presents speech as though it were thought; fictional monologue presents thought as though it were speech; the first turns up the sound level (the silence) we associate with thought, the second turns off the sound level we associate with speech“. Die Verbindung von ‚inneren Monologen‘ und Dramenmonologen sieht Cohn auch in der Tatsache, daß ‚innere Monologe‘ wie das letzte Kapitel von Joyce's *Ulysses* ohne eine einzige Textänderung auf die Bühne gebracht werden können: „It goes without saying that such recitations go counter to

teilhaben, es sei denn, es handelt sich um eine Pantomime). E. Törnquist spricht in diesem Zusammenhang von ‚audible thinking‘.¹⁰⁶ Es hat allerdings auch Versuche gegeben, einen ‚inneren Monolog‘ auf der Bühne als solchen zu kennzeichnen: In R. Hochhuths Stück *Tod eines Jägers*, das in einem einzigen Monolog die letzten zwei Stunden Hemingways vor dessen Selbstmord behandelt, wird in einer Regieanweisung ausdrücklich betont, daß es vom Regisseur festzulegen sei, ob das von Hemingway Geäußerte „von ihm tatsächlich gesagt wird – oder aber zuweilen nur auf Band abläuft, so daß der alte Mann mit geschlossenen Lippen gleichsam nur auf seine innere Stimme hört.“¹⁰⁷

6. Monologe vor Ovid

Es erscheint sinnvoll, kurz einige Monologe zu betrachten, die Ovid als Anregung bzw. Vorbild gedient haben mochten, die er in seinem Sinne weiterentwickeln konnte. Wichtig hierfür sind:¹⁰⁸

die Klage der verlassenen Ariadne (Catull c. 64, 132-201),

die Klage der Dido, kurz bevor Aeneas absegelt (Vergil *Aen.* 4, 534-552), der noch zwei weitere Monologe folgen: 4, 590-629 und 651-662,

Propertius c. 1, 17.

Diese drei Beispiele entstammen – gattungstheoretisch – dem Epyllion, dem Epos und der Elegie.

the very convention on which fictional monologues are based: their silence“ (255).

¹⁰⁶ Törnquist (Anm. 67) 199: „*Audible thinking* will here be used as a general term for all speeches which are not – or not exclusively – directed to any character on the stage (except the speaker himself) and which therefore often transcend real-life plausibility.“

¹⁰⁷ R. Hochhuth, *Tod eines Jägers*, Reinbek bei Hamburg 1976, 31; vgl. dazu Müller 1982, 315. Nach Cohn 1978, 255 Anm. 76 (auf S. 317) ist eine noch direktere Annäherung an den ‚inneren Monolog‘ im Kino möglich, „where the monologue can be spoken by the actor's voice, but not emitted by his mouth – creating the illusion that it is ‚in his head,‘ internal.“

¹⁰⁸ Diese Monologe stellen nur eine kleine Auswahl dar.

Catull c. 64, 132-201

Der Monolog der catullischen Ariadne ist Ausdruck oder ‚Protokoll‘ des Gedankenflusses der Heroine, die ihr Schicksal beklagt: ihr Verlassensein, Theseus' Untreue und die ausweglose Lage. Um die Gedankenflut zu erfassen, empfiehlt es sich, die Elemente, die sie vorwärtstreiben, nachzuzeichnen: die einzelnen Gedanken mit ihren Übergängen, Sprüngen, Brüchen, und zwar anhand der angeführten¹⁰⁹ Kriterien.

Aufbau

Der Monolog ist klar gegliedert, was die grobe Abgrenzung der Teile betrifft:

1. Teil: Vorwürfe an Theseus (bis 163),
2. Teil: Schilderung der verzweifelten Lage (164-187),
3. Teil: Gebet an die Eumeniden (188-201).¹¹⁰

Ariadne beginnt mit dem Vorwurf der Treulosigkeit (hervorgehoben durch die Epanalepse von *perfide* [132/133], die durch das allitierende *periuria* [135] noch betont wird), dann seiner Hartherzigkeit (*crudelis* [...] *mentis*, 136; *nulla* [...] *clementia*, 137) und der falschen Versprechungen (*blanda promissa* [...] / *voce*, 139-140). Ab 143 verallgemeinert Ariadne die Vorwürfe und prangert männliche Untreue überhaupt an. Durch einen antithetischen Übergang kommt sie ab 149 auf ihre eigenen Taten zu sprechen: Theseus habe sie schändlich verraten, während sie selbst, um ihm zu helfen, sogar den Tod ihres Bruders in Kauf genommen habe. Zum Dank dafür werde sie die Beute wilder Tiere werden (*feris dabor* [...] *praeda*, 152-153) – ohne Bestattung (153). Von dieser Zukunftsperspektive aus erfolgt ein erneuter Bezug auf Theseus' Hartherzigkeit: Was für ein Mensch er sei, daß er sich derart undankbar erweise (154-157)? Ab 158 verlegt sich Ariadne aufs Bitten: Wenn ihm schon an einer Ehe mit ihr nichts liege, wolle sie seine Dienerin werden, um bei ihm sein zu können. Diesen Gedankengang bricht die Heroine abrupt ab (164); es beginnt der zweite Teil ihres Monologes. Sie sieht die Nutzlosigkeit ihrer Klagen ein: *sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris*; daraus ergibt sich in natürlicher Weise eine Schilderung der verzweifelten Lage: Sie beklagt ihre Einsamkeit (*nec quisquam apparet*, 168). Ihre

¹⁰⁹ Oben Kap. I 5.

¹¹⁰ Es sei schon an dieser Stelle angedeutet, daß eine solche Gliederung in Ovids Ariadne-Epistel (vgl. unten S. 63 ff) nicht gegeben ist: Dort gleitet (bzw. springt) die Heroine von einem Gedanken zum nächsten.

Situation in äußerster Bedrängnis (*extremo tempore*, 169) löst eine Kette unerfüllbarer Wünsche aus (*utinam ne* [...], 171). An dieses Stadium der Verzweiflung schließen sich ratlose Fragen an (*nam quome referam?* [...], 177 ff). Als Antwort gibt Ariadne eine düstere Zukunftsvision (186): *nulla fugae ratio, nulla spes*. Darauf folgt konsequent der dritte Teil des Monologes, ein Gebet an die Eumeniden, sie zu rächen.

Tempus- und Modusstruktur

Eines der prägnantesten Merkmale des römischen ‚internen Monologes‘ ist der Wechsel der Zeitebenen und der Modi: Ariadne beginnt (132-142) mit Fragen, die sich auf die jüngste Vergangenheit beziehen, in denen sie Theseus vorwirft, sie verlassen zu haben. Beim Gebrauch des Perfekts ist allerdings zu unterscheiden zwischen seiner Bedeutung als reinem Vergangenheitstempus (‚Perfectum historicum‘) und seiner Wirkung auf die Gegenwart (‚Perfectum praesens‘). In den Versen 132-138 ist letztere mitzubedenken: *liquisti* (133) bezeichnet zwar die in der Vergangenheit geschehene Tat, reicht aber bis in die Gegenwart: Theseus hat Ariadne verlassen, und sie befindet sich im Stadium des Verlassenseins. Bei *potuit* (136) und *fuit* (137) klingt, wenn auch der Vergangenheitsbezug überwiegt, die Hoffnung an, daß Theseus sich in der Gegenwart Ariadnes erbarmen könne. In den Versen 139-140 hingegen ist das Perfekt / Imperfekt als reines Vergangenheitstempus gebraucht. Nach allgemeinen, im Präsens formulierten Bemerkungen über Treue (143-148) bezieht sich Ariadne im Perfekt auf die entfernter liegende Vergangenheit, indem sie an ihre eigenen Taten in Kreta erinnert (149-151), um dann wieder in vorwurfsvollen, im Perfekt / Imperfekt gehaltenen Fragen Theseus' erwiesene Untreue zu beklagen (bis 157). Daran schließt sich im Präsens eine Klage über die gegenwärtige Verlassenheit an (164-170). Hierauf folgt – in Form einer Kette unerfüllbarer Wünsche (Optativ der Vergangenheit, 171-176) – eine erneute Schilderung von Vergangenheitem, die mit einer Ariadnes unmittelbare Zukunftsängste enthaltenden deliberativen Fragenkette im Konjunktiv Präsens fortgesetzt wird (177-183). Diese gipfelt in einer Klage im Präsens über die gegenwärtige Situation (184-187), woran sich im Futur I eine Schilderung ihrer trostlosen Zukunft anschließt (bis 191), die mit einem Appell an die Eumeniden endet (192-201).

Bei Catull sind die Zeitebenen relativ streng voneinander getrennt und die jeweiligen Tempora einheitlich benutzt: Für die Gegenwart (Ariadnes Anwesenheit auf der Insel) wird das Präsens verwendet, für die Vergangenheit (ihre Erinnerungen an entfernter oder weniger entfernt Liegendes) Perfekt oder Imperfekt. Allerdings ist, wie schon

gezeigt, in den Perfekta manchmal die Wirkung bis auf die Gegenwart enthalten; insofern findet in gewisser Weise ein leichtes Verschwimmen beider Ebenen statt. Es ist aber – verglichen mit der Schilderung von Ovids Ariadne in den *Heroides*¹¹¹ – geringfügig. Wenn die catullische Heldin von Vergangenen spricht, dann nur in Form von Erinnerungen, es gibt kein Vergegenwärtigen des Vergangenen, kein Schwanken zwischen Erinnern und (Nach-) Erleben und keine abrupten Tempuswechsel. Der Gebrauch des Konjunktivs ist – im Gegensatz zu der Verwendung in der späteren Ariadne-Epistel – zurückhaltend (151: Irrealis der Vergangenheit; 164: Deliberativ der Gegenwart; 171 ff: unerfüllbare Wünsche im Optativ der Vergangenheit; 177 ff: deliberative Fragen, Deliberativ der Gegenwart). Bereits in diesem Monolog ist deutlich geworden, welche Bedeutung Fragen für die Zeichnung der Stimmung der Monologsprecher haben: Die Kette von vorwurfsvollen Fragen zu Beginn (132-138) und in den Versen 154-157 sowie die dubitativen Fragen (164-166 und 177-183) zeigen, daß sie ein ausdrucksstarkes Mittel zur Demonstration innerer Ratlosigkeit sind.¹¹²

Apostrophen

Ein weiteres wichtiges Kriterium ist das wechselnde Apostrophieren nichtanwesender Personen oder das Anreden von Gegenständen: Catulls Ariadne richtet in ihrer Einsamkeit ihre Worte nur formal an Theseus und andere; eigentlicher Adressat ist sie selbst: Im ganzen ersten Teil des Monologes (132-163) wird einheitlich der ferne Theseus apostrophiert (*perfide*, 132; *perfide* [...] *Theseu*, 133); die Anrede und „das Rechten mit ihm“ bedeuten, „daß das Gefühl die Einsamkeit noch nicht wahrhaben will, der Wille sich noch dagegen aufbäumt.“¹¹³ Im zweiten Teil spricht Ariadne ausschließlich von sich selbst (*ego*, 164); von Theseus ist in der dritten Person die Rede (*perfidus* [...] *navita*, 174; *malus* [...] *hospes*, 175-176): Es geht nur um sie. Im dritten Teil wendet sie sich an die Eumeniden: *huc huc adventate* (195). Über den untreuen Geliebten wird weiter in der dritten

¹¹¹ Unten S. 66 ff.

¹¹² Dieses technische Mittel wird bei der Untersuchung der ovidischen Monologe eine große Rolle spielen. – Es soll selbstverständlich nicht behauptet werden, Catull habe dieses Monolog-Stilmittel erfunden: Bereits in homerischen Monologen kommen Fragen als Ausdrucksmittel des ratlosen Individuums vor, ein Beispiel ist *Il.* 18, 6 ff: Nach der stereotypen Monolog-Einleitung ὄχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θύμον (5) fragt sich Achill: ὦ μοι ἐγὼ, τί τ' ἄρ' αὖτε κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ / νηυσὶν ἐπι κλονέοντα ἀτυζόμενοι πεδίον; (6-7). Die Fragen werden allerdings nicht in dem Maße eingesetzt wie bei Catull oder vor allem später bei Ovid.

¹¹³ Klingner (Anm. 89) 195.

Person gesprochen: *virum* (192), *Theseus* (200). Auch in diesem Punkt herrscht bei Catull eine klare Abfolge.

Fiktivität der äußeren Situation

Typisch für den römischen ‚internen Monolog‘ ist ferner die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘:¹¹⁴ «lo scenario di queste poesie è situato in una lirica terra di nessuno, nella solitudine dell'io lirico, nel vuoto di pensieri e riflessioni astratti.»¹¹⁵ Die äußere Umgebung wird ausschließlich durch die Perspektive Ariadnes gesehen; ihre Sicht ist abhängig von ihrer inneren Disposition: Sie erlebt sie so, wie es ihrer Stimmung entspricht; damit gestaltet sie eine fiktive, abstrakte Außenwelt. Ariadne trägt ihre innere Einsamkeit nach außen und klagt über die ihr einsam erscheinende Insel: *nec quisquam adparet vacua mortalis in alga* (168). Weiter heißt es in 184-187:

praeterea nullo colitur sola insula tecto,
nec patet egressus pelagi cingentibus undis.
nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta,
omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.

Die *sola* Ariadne bezeichnet signifikanterweise die Insel als *sola*. Ihre völlige Isolation wird betont durch eine vierfache Verneinung, jeweils effektiv an herausgehobenen Versstellen plaziert:¹¹⁶ Ariadne knüpft – bildlich gesprochen – ein ‚Netz‘ von Verneinungen um ihre Gedanken; unterstützt wird es sprachlich durch die dreimalige Wiederholung von *omnia* (186-187). Dieses ‚Netz‘ veranschaulicht ihr Gefangensein in ihren Ängsten. Es geht nicht um die Frage, wie ‚realistisch‘ sie die Lage einschätzt, wie verlassen sie ‚wirklich‘ ist, ob Naxos so einsam und unbewohnt ist:¹¹⁷ Sie hat die Insel ja noch nicht erkundet. Wichtig ist nur, wie Ariadne aufgrund ihrer inneren Disposition ihre Umgebung wahrnimmt und beschreibt.

Rückblick

Im Hinblick auf Ovids Schilderung in *her.* 10 muß betont werden, daß Catull – trotz aller Kunstfertigkeit, trotz allen Feilens – in Ariadnes Monolog ‚echtes‘, ungebrochenes Gefühl zum Ausdruck bringt: Es sollen die Gedankengänge eines verzweifelten, auf sich zurückgeworfenen Individuums nachgezeichnet werden. Catull gestaltet den

¹¹⁴ Oben S. 28.

¹¹⁵ Lefèvre 1977, 31.

¹¹⁶ In 184 zwischen Trit- und Penthemimeres, in 185 und 186 am Versanfang und in 186 zwischen Pent- und Hephthemimeres.

¹¹⁷ Vgl. E. Meyer, Art. ‚Naxos‘, in: Der Kleine Pauly, IV, München 1972, 24: „Der Wasserreichtum führt zu üppiger Vegetation, und N. galt schon im Alt. als bes. fruchtbar“.

Monolog mit viel Sympathie für seine Heroine: Die Verse sind „in striktem Gegensatz zur epischen Objektivität, ganz getränkt von der überschwänglich gefühlvollen Teilnahme des Dichters am traurigen Schicksal“¹¹⁸ Ariadnes. Durch die erzählerischen Mittel des ‚internen Monologes‘ erreicht Catull ein hohes Maß an Unmittelbarkeit, an ‚Authentizität‘.

Vergil *Aen.* 4, 534-552

Als nächstes wird kurz ein Monolog der Dido (*Aen.* 4, 534-552) als Beispiel für einen ‚internen Monolog‘ im Epos behandelt. In der *Aeneis* ist diese Form selten¹¹⁹ verwendet:¹²⁰ „Few as they are, the soliloquies of the *Aeneid* are among Vergil's most striking contributions to epic poetry.“¹²¹ Nach Highet ist ihnen allen gemeinsam, daß „the speakers are invaded by almost unbearably violent emotion“.¹²² Auslöser für den Monolog sei jeweils „a realization of frustration and defeat.“¹²³ Die Dido-Monologe „contain some of the finest poetry in the *Aeneid*.“¹²⁴

Typisch ist auch hier die Monologsituation: Dido wird beschrieben als *infelix animi* (529), vor Kummer kann sie nicht schlafen (529-530), *saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu* (532). Besonders bezeichnend ist die Einleitung ihrer Gedanken: *secumque ita corde volutat* (533); in *volutare* ist, wie schon in *fluctuare*, das Hin- und Herwälzen von Problemen bildlich ausgedrückt.¹²⁵

¹¹⁸ Heinze 1919, 99.

¹¹⁹ „Auch Virgil empfindet es stets nach, wie sich die Ereignisse in der Seele seiner Personen widerspiegeln; aber er begnügt sich zumeist damit, das durch die Färbung seiner Erzählung anzudeuten“ (Heinze 1919, 69-70). Die monologisierende Dido ist dabei eine der wenigen Ausnahmen.

¹²⁰ G. Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton 1972. Er führt acht Monologe (‘soliloquies’) an (Übersicht auf S. 320): 1) Juno (1, 37-49), 2) Aeneas (1, 94-101), 3) Aeneas (1, 437), 4) Aeneas (2, 577-587), 5) Dido (4, 534-552), 6) Dido (4, 590-629), 7) Dido (4, 651-662), 8) Juno (7, 293-322). Daß er auch Äußerungen von nur einem Vers dazuzählt, scheint übertrieben. Lefèvre 1987 (monologo), 570 rechnet noch Gebete und Totenklagen zu den Monologen.

¹²¹ Highet (Anm. 120) 157.

¹²² Highet (Anm. 120) 160.

¹²³ Highet (Anm. 120) 160.

¹²⁴ Highet (Anm. 120) 176.

¹²⁵ „Die Erwägungen, die zum endgültigen Entschlusse führen [...], werden nicht als Monolog, sondern als Wiedergabe ihrer Gedanken [...] eingeführt“ (R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig 31915, 138). – Die Begriffe ‚Wiedergabe von Gedanken‘ und ‚Monolog‘ stellen keinen

Gedankengang

Der Gedankengang ergibt sich folgerichtig aus Didos Situation. Er wird beherrscht von ängstlichen und ratlosen Überlegungen, was sie in ihrer Einsamkeit tun solle: Ob sie einen ihrer verschmähten Freier heiraten oder Aeneas' Flotte folgen solle; welches seiner Schiffe aber werde sie aufnehmen? In einer rhetorischen Frage stellt sie sich die Undankbarkeit der Aeneaden vor Augen, was sie zu der aussichtslosen Erwägung führt, ob sie sich allein auf das Meer wagen solle. – Dido bricht in 547 die ratlosen Fragen ab, beschließt resignierend zu sterben, denkt an ihre Schwester, durch die die Bindung an Aeneas erst zustande kam, und erinnert sich wehmütig an ihr Zusammensein mit ihm und an die gegenüber dem toten Ehemann Sychaeus nicht gewahrte Treue.

Tempus- und Modusstruktur

Der Monolog ist hauptsächlich auf die Zukunft gerichtet: Bis 546 stellt die karthagische Königin eine Kette von neun überwiegend dubitativen Fragen, die im Konjunktiv Präsens und Futur I gehalten sind.¹²⁶ In 547-549 bezieht sie sich auf ihre Gegenwart, um sich 550-552 im Perfekt in die Vergangenheit zu wenden; inhaltlich allerdings wirkt diese Erinnerung an ihr Zusammensein mit Aeneas auch bis in ihre eigene Gegenwart.

Apostrophen

Dido spricht von sich überwiegend in der ersten Person (*ego*, 536; *me*, 540), tritt sich selbst aber auch in der zweiten Person gegenüber:¹²⁷ *nescis heu, perdita* (541); der Vokativ betont die Selbstanrede. Auffällig sind in diesem Zusammenhang die Imperative *morere* und *averte* (547). Außerdem wendet sich Dido an ihre (nichtanwesende) Schwester (*germana*, 549).

Rückblick

Selbst in der Kürze dieses Textes sind typische Merkmale des römischen ‚internen Monologes‘ deutlich geworden: das verzweifelte, auf

Widerspruch dar: Es wurde bereits dargelegt (oben S. 22 u. 32), daß unter ‚Monolog‘ sowohl laut ausgesprochene als auch in Gedanken geführte Selbstgespräche gefaßt werden.

¹²⁶ Damit stellt auch dieser Monolog ein prägnantes Beispiel dafür dar, daß Fragen ein charakteristischer Bestandteil des ‚internen Monologes‘ sind.

¹²⁷ In sehr viel ausgeprägterem Maße wendet Ovid diese Selbstapostrophen in der zweiten Person in den Monologen der *Metamorphosen* an (besonders im Monolog der Medea), vgl. unten S. 138 ff.

sich zurückgeworfene Ich, das versucht, sich in ratlosen Fragen über seine Situation und seine Zukunft klar zu werden, dabei auf Vergangenes zu sprechen kommt, das sich in seiner Einsamkeit selbst apostrophiert und sich auch an nichtanwesende Personen wendet. Auch Vergil hat mit seiner Dido großes ‚Mitgefühl‘. Ihre Gedankengänge erscheinen – soweit das bei stilisierter Dichtung überhaupt möglich ist – unmittelbar und ungebrochen.

Properz c. 1, 17

Als Beispiel für eine als ‚internen Monolog‘ konzipierte Elegie¹²⁸ dient Properz' c. 1, 17.¹²⁹ Der Dichter bzw. das lyrische Ich¹³⁰ reflektiert über eine (vorübergehende) Trennung von Cynthia und gibt vor, daß es ihn fern von ihr an einen fremden Strand verschlagen habe.

¹²⁸ So wie 1, 17 könnten viele Elegien von Properz und Tibull, aber auch horazische Oden interpretiert werden. In bezug auf Properz und Tibull stellte R. Heinze (Die horazische Ode, NJbb 51, 1923, 151-168 = Vom Geist des Römertums, Stuttgart ³1960, 172-189, hier: 175) die These auf: „die Elegie drängt, so viel sie auch von der dialogischen Form bewahrt, doch zur monologischen Dichtung“. Auf Horaz übertragen folgerte er: „und wenn das Fühlen seiner Zeit, wie die Elegie beweist, zur monologischen Dichtung drängte, so hat auch Horaz sich dem nicht entziehen können. Ich habe bei nicht wenigen Oden den Eindruck, daß sie im Grunde monologisch konzipiert sind, die dialogische Form Zutat ist“. Dabei verwies er auf c. 1, 3: Ab der dritten Strophe „haben wir reinen Monolog“ (188). – M. Puelma Piwonka hat allgemein von dem „permanenten ‚inneren Monolog‘ der römischen Amores-Elegie“ gesprochen (Die Aitien des Kallimachos als Vorbild der römischen Amores-Elegie, MH 39, 1982, 221-246 u. 285-304 = Labor et lima. Kleine Schriften und Nachträge, hg. v. I. Fasel, Basel 1995, 360-414, hier: 379).

¹²⁹ Vgl. dazu W.A. Camps (Propertius Elegies. Book I, ed. by W.A. C., Cambridge 1961, 86): „This and the following Elegy xviii are soliloquies supposed to be uttered by the poet in unusual surroundings.“

¹³⁰ Wenn im folgenden von ‚Properz‘ als Sprecher dieses Monologes die Rede ist, so ist selbstverständlich, daß damit nicht ausschließlich der historische Properz gemeint ist, sondern wohl eher eine literarische Figur. Die Ich-Form ist weniger Ausdruck einer streng autobiographischen Schilderung als vielmehr als lyrisches Ich aufzufassen. Vermutlich hat der ‚literarische‘ mit dem ‚historischen‘ Properz so viel zu tun wie etwa Goethes ‚Werther‘ mit Goethe selbst: In Form von Literatur setzt sich der Dichter mit seiner Liebe auseinander. Dabei soll das Werk aber nicht nur als ‚Therapie‘ verstanden werden.

Gedankengang, Tempus- und Modusstruktur

Die gedankliche und zeitliche Struktur des Monologes ist folgende: Bis Vers 6 beschreibt Properz im Präsens seine Gegenwart: Widrige Winde verhindern, daß er den fernen Strand wieder verlassen kann. Er wendet sich V. 7-8 in die Zukunft, wobei er überlegt, ob er wohl dort sterben werde, um ab V. 9 wieder in seine Gegenwart zurückzukehren, woran sich ein Appell an Cynthia anschließt, ihn zu erlösen. Ab V. 15 bezieht er sich mit einer deliberativen Frage¹³¹ – hätte er nicht besser die Launen seiner Geliebten ertragen sollen? – auf die Vergangenheit (15-18) und malt sich hypothetisch im Irrealis der Vergangenheit aus, wie Cynthia sich verhalten hätte, wenn er gestorben wäre (19-24), um in 25-29 wieder in die Gegenwart zurückzukehren: Er fleht die Meer-nymphen an, seinem Schiff guten Wind zu schicken.

Apostrophen

Properz spricht in diesem Monolog vor allem die nichtanwesende Cynthia an (*aspice*, 6; *tu*, 9; *poteris*, 11), auch wendet er sich in Vers 25 an die *aequorea natae*. Bemerkenswert ist, daß er selbst über die Tatsache, daß er in seiner Einsamkeit die Natur – die Eisvögel – apostrophiert, reflektiert: *nunc ego desertas alloquor alcyonas* (2).¹³² Seine ‚Gesprächspartner‘ sind passenderweise mythologische ‚Leidensgenossen‘: Die Eisvögel haben ihren Namen von Alcyone, der Gattin des Ceyx, die wegen ihrer Klagen um den ertrunkenen Ehemann in einen Eisvogel verwandelt worden war (vgl. Ovid, *met.* 11, 410-748) und als Inbegriff „treuer Gattenliebe und liebender Klage“¹³³ galt.

Fiktivität der äußeren Situation

Dieser Monolog stellt ein hervorragendes Beispiel für die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘ dar: Wie F. Solmsen,¹³⁴ E.W. Leach¹³⁵ und E. Lefèvre¹³⁶ gezeigt haben, hat Properz keine reelle Seefahrt unter-

¹³¹ Auch in diesem Monolog ist damit deutlich, daß Fragen als technisches Mittel eingesetzt werden, um die innere Unruhe des Protagonisten zu demonstrieren.

¹³² Dieser Vers ist nach W. Abel (Die Anredeformen bei den römischen Elegikern. Untersuchungen zur elegischen Form, Diss. Berlin 1930, 121 Anm. 4) eine „für das Wesen des antiken Menschen und seine Neigung, seine Gedanken einem Partner mitzuteilen“, bezeichnende Stelle.

¹³³ K. Wernicke, Art. ‚Alkyone‘, in: RE I 2 (1894), 1579-1581, hier: 1581.

¹³⁴ F. Solmsen, Three Elegies of Propertius' First Book, CP 57, 1962, 73-88, bes. 79-80.

¹³⁵ E. Winsor Leach, Propertius 1.17: The Experimental Voyage, YCS 19, 1966, 209-232.

¹³⁶ Lefèvre 1977, 35.

nommen, sondern das Gestrandet-Sein an einem fernen Strand stellt ein Abbild seiner inneren Einsamkeit dar, es ist eine kühne Metapher. Das Phänomen ‚Fiktivität der äußeren Situation‘ ist etwas unerhört Neues in der römischen Literatur und ist in 1, 17 wesentlich markanter ausgeprägt als im Ariadne-Monolog bei Catull: Diese nimmt ihre tatsächliche Umgebung (den Strand von Naxos) entsprechend ihrer inneren Stimmung wahr; Properz hingegen denkt sich aufgrund einer Gemütslage in eine künstliche Situation hinein: “The solitude and the stranding in a lonely place reflect the mood of loneliness”;¹³⁷ Leach gibt dieser Grundthese eine etwas andere Wendung: “If the voyage of the seventeenth poem be considered as an intellectual, rather than a physical, departure from Cynthia and her environment, it may be understood as the escape of the lover into the isolation and loneliness of his separate self.”¹³⁸

Dieser Monolog ist sehr persönlich und soll anrühren; die demonstrierten Gefühle und Stimmungen muten ‚echt‘ an – selbst wenn sie stilisiert sind.

Rückblick

Es wurde in den drei Monologen der Ariadne, der Dido und des ‚Properz‘ so sehr die Ungebrochenheit, Unmittelbarkeit und ‚Echtheit‘ der dargestellten Gefühle hervorgehoben, weil im folgenden deutlich werden soll, daß derartiges bei Ovid nicht der Fall ist. Catull, Vergil und Properz benutzen den ‚internen Monolog‘ zur unmittelbaren Ich-Aussage des einsamen, auf sich zurückgeworfenen Individuums: Die Monolog-Form ist somit programmatisch. Bei Ovid ist das anders: Er übernimmt nur die *F o r m*, nicht aber den *G e h a l t* des ‚internen Monologes‘. Ihn verbindet keine Geistesverwandtschaft etwa mit dem mit seiner Ariadne ‚mitleidenden‘ Catull. Seine Monologe sind nicht ungebrochen und unmittelbar, sondern äußerst reflektiert.

¹³⁷ Solmsen (Anm. 134) 79. Vgl. auch Lefèvre 1977, 35: «la situazione esteriore qui rispecchia soltanto una situazione interiore, [...] la situazione esteriore, cioè lo scenario, si definisce secondo la situazione interna, cioè la reazione del poeta alla sua delusione nell'amore.»

¹³⁸ Leach (Anm. 135) 221. Sie versteht Properz' Gedanken weniger als Reaktion, sondern als bewußtes 'imaginative experiment': "The poet presents himself apart from his mistress in order to gain new perspective" (211 Anm. 1).

Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Band 30

Herausgegeben von
Paul Goetsch, Wolfgang Raible und Helmut Rix

in Verbindung mit
Michael Charlton, Gunther Eigler, Willi Erzgräber, Karl Suso Frank,
Hans-Martin Gauger, Hans-Joachim Gehrke, Ulrich Haarmann,
Oskar von Hinüber, Wolfgang Kullmann, Eckard Lefèvre,
Klaus Neumann-Braun, Wulf Oesterreicher, Herbert Pilch, Lutz Röhrich,
Ursula Schaefer, Paul Gerhard Schmidt, Hildegard L. C. Tristram
und Alois Wolf.

Ulrike Auhagen

Der Monolog bei Ovid

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Auhagen, Ulrike:

Der Monolog bei Ovid / Ulrike Auhagen. – Tübingen : Narr, 1999

(ScriptOralia ; 119 : Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe ; Bd. 30)

Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1997

ISBN 3-8233-5429-9

PA
6550
.A95
1999

D 25

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort.

© 1999 · Gunter Narr Verlag Tübingen

Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Druck: Müller + Bass, Tübingen

Verarbeitung: Gogl, Reutlingen

Printed in Germany

ISSN 0940-0303

ISBN 3-8233-5429-9