

## II. Der Monolog bei Ovid

Nach der Skizzierung der literarischen Voraussetzungen, auf denen Ovid aufbauen konnte, sollen die Monologe bei ihm untersucht werden. So verschieden sie im Detail sind und so mannigfaltig die Ausprägung einzelner Aspekte ist, haben sie dennoch alle ein ähnliches Thema: Als manieristischer Dichter interessiert sich Ovid besonders für das (im weitesten Sinne) *Ex t r e m e*; viele der Monologe sind von ihrer Anlage her außergewöhnlich bzw. paradox. Das resultiert aus der Situation, in der sich die Monologsprecher befinden. Eine solche ergibt sich aus der Ungewöhnlichkeit 1) des Aufenthaltsortes oder 2) des Zeitpunktes oder 3) des Themas. Dabei können zwei dieser Kriterien kombiniert werden:

Bei den *Heroides* handelt es sich um Klage-monologe, die an einem extremen Aufenthaltsort gehalten werden: Die von ihren Liebhabern verlassenen Heroinnen sind isoliert von ihrer Umgebung.

In den *Amores* gibt es Monologe, die die genannten Kriterien erfüllen: 1) 1, 6 ist ein Klage-monolog, der – hier spielt Ovid mit der traditionellen Form des *paraklausithyron* – nachts vor der verschlossenen Haustür der Geliebten gehalten wird: ein extremer Aufenthaltsort. 2) In 1, 13 beklagt der Liebhaber Ovid, daß er im Morgengrauen – also zu einem heiklen Zeitpunkt – das Bett und Haus seiner Geliebten verlassen muß; formal richtet sich dieser Monolog an Aurora. 3) 1, 7 wird in einer prekären Situation gehalten; Ovid beschuldigt sich, seine Geliebte mißhandelt zu haben: ein extremes Thema.

In den *Metamorphosen* beschäftigen sich die meisten der großen Monologe mit einer extremen, teilweise ‚perversen‘ Liebesbeziehung: Medea liebt Iason, um dessentwillen sie ihre Heimat verraten wird, Scylla Minos, den Feind ihres Vaters Nisus, den sie um dieser Liebe willen ins Verderben stürzen wird, Byblis liebt ihren Bruder, Myrrha ihren Vater.

Für den Monolog der Ariadne in den *Fasten* gilt das gleiche wie für die *Heroides*.

Daß die *Tristia* und die *Epistulae ex Ponto* einer außergewöhnlichen Situation – rein biographisch: Ovid als Verbannter in Tomi – entstammen, ist evident: ein extremer Aufenthaltsort.

Zwar gibt es auch unter den Monologen vor Ovid solche, die in einer Extremsituation gehalten werden.<sup>139</sup> Das trifft für die bereits untersuchten Monologe der Ariadne, der Dido und des ‚Properz‘ zu. Aber bei Ovid erhält das ‚Extreme‘ eine neue Qualität: Während seine Vorgänger ihre Helden aus einer existentiellen Notwendigkeit heraus monologisieren ließen, wird sich zeigen, daß die Situation bei Ovid oft gesucht und künstlich zugespitzt ist: Diese Pointierung wird besonders in den *Metamorphosen*-Monologen deutlich, in denen das Thema ‚extreme Liebe‘ immer abstrusere Formen annimmt: Ovid steigert es spielerisch von Monolog zu Monolog.

Er präsentiert Monologe in den verschiedensten Formen: Selbstgespräch – Brief – Gebet. Auch die Monologsprecher variieren:

mythologische Personen in den *Heroides*, den *Metamorphosen* und den *Fasten*,

‚Ovid‘ bzw. ein lyrisches Ich in den *Amores*,

Ovid (auf einer biographischen und auf einer poetischen Ebene) in den *Tristia* und den *Epistulae ex Ponto*.

Es wird sich als gemeinsames Merkmal aller Monologe erweisen, daß der Dichter – mit unterschiedlichen Intentionen – mit der Situation des Monologsprechers spielt; dabei geht er so weit, daß er in der Exildichtung dafür sogar die eigene Lage ausbeutet.

## *Heroides*

### 1. Theoretischer Rahmen<sup>140</sup>

Die *Heroides* nehmen unter den ovidischen Monologen eine herausragende Stellung ein; sie unterscheiden sich von denen in den *Amores* und in den *Metamorphosen* schon durch ihre Länge: Während die noch zu behandelnden *Amores* zwischen 48 und 74 Versen umfassen und die *Metamorphosen*-Monologe nicht länger als 61 Verse sind (Medea, *met.* 7, 11-71), haben die *Heroides* 1-15 zwischen 116 (*her.* 1) und 220 Versen (*her.* 15). Erst die Monologe der Exildichtung besitzen zum Teil wieder ähnlichen Umfang.<sup>141</sup>

#### Briefform und Monolog

In den *Heroides*<sup>142</sup> kommt das Stilmittel ‚Monolog‘ auf originelle Weise zum Einsatz:<sup>143</sup> Die Selbstgespräche der verlassenen Heroinnen sind in Briefe gekleidet.<sup>144</sup> Hinweise darauf bestehen oft nur aus wenigen Elementen; entsprechendes Vokabular ist meistens ausschließlich in den ersten und letzten Versen vorhanden;<sup>145</sup> damit er-

<sup>140</sup> Die Einführung zu den *Heroides* ist ausführlicher gehalten als zu den anderen Werken Ovids, da sie mutatis mutandis auch für sie gilt.

<sup>141</sup> Siehe dazu unten S. 175 f; *trist.* 1, 2 umfaßt 110 Verse, 1, 3 102 Verse. Auch lassen sich, wie noch deutlich werden wird, auffällige strukturelle und inhaltliche Parallelen in diesen späten Monologen nachweisen.

<sup>142</sup> Die *Heroides* werden zitiert nach: Ovide. *Héroïdes*. Texte établi par H. Bornecque, Paris 1929.

<sup>143</sup> Für die Monolog-These kommen nur die Einzelbriefe in Betracht; die Doppelbriefe sind zwei aufeinander folgende Hälften eines Dialoges. Rahn (1958) 1968, 478 bezeichnet erstere als ‚Brief-Monologe‘, letztere hingegen als ‚Brief-Dialoge‘. Zu den Doppelbriefen vgl. R.A. Day, *Told in Letters*. *Epistolary Fiction Before Richardson*, Ann Arbor 1966, 12: „we find exchanges of letters which carry the burden of a dialogue.“

<sup>144</sup> Nach Wolff [1880] 10 sind die *Heroides* „poetisch behandelte Suasorien, welchen die Epistelform nur als ein äußerliches, mehr oder weniger loses und nicht selten ganz zur Seite geschobenes Gewand beigegeben ist.“ Ähnlich Seeck 1975, 439.

<sup>145</sup> Im Ariadne-Brief (*her.* 10) beispielsweise wird nur in den Versen 3 und 140 auf die Briefform bzw. den Akt des Schreibens hingewiesen: *quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto* (3); *litteraque articulo pressa tremente labat* (140). Vgl. Luck 1961, 84, der anmerkt, daß die *Heroides* „sich eigentlich

<sup>139</sup> Das ist wohl allgemein ein Kennzeichen von Monologen. Im Zusammenhang mit der Untersuchung des ‚inneren Monologes‘ bei Hermann Broch, Martin Walser und Thomas Bernhard kommt G. Uellenberg (Bewußtseinsstrom, innerer Monolog und Rollenprosa, in: Th. Koebner [Hg.], *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Stuttgart 1971, 276-301, hier: 294) zu folgendem Schluß: „Der Monolog erweist sich [...] als die geeignete Form für die Vermittlung erfundener, extrem zugespitzter Situationen und Erfahrungen.“ Die Formulierung ‚erfundene, extrem zugespitzte Situationen‘ paßt gut auf Ovid.

scheint diese Form vordergründig, fast aufgesetzt. Möglicherweise wollte Ovid durch eine solche ‚halbherzige‘ Verwendung andeuten, daß die Episteln in erster Linie als Monologe gesehen werden sollen. Es ist zu erwägen, ob er die Briefform als originelle und kunstvolle ‚Verpackung‘ brauchte, weil eine Sammlung von Monologen, unverbunden und ohne Einkleidung aneinandergereiht, zu abstrakt gewesen wäre, während Briefbücher durch Cicero und Horaz in Rom bereits etabliert waren. Auch mußte sich Ovid deutlich etwa gegenüber Catull absetzen: Eine Ariadne-Klage als ‚Nur-Monolog‘ wäre in der Nachfolge von c. 64 wenig originell gewesen. Daß er aber gerade Briefe und keine andere Art der Einkleidung für seine Monologe gewählt hat, ist raffiniert: Er nimmt bewußt keine Personen aus der Zeitgeschichte, sondern mythische Heroinnen: „Die Verkleidung seelischen Erlebens in Gestalten des *Mythos* schafft ihm die *Distanz*, die Ausdrucksformen der Leidenschaft ohne die Fiktion eigenen Erlebens darstellen zu können“.<sup>146</sup> Daß diese Frauen zur Linderung ihrer Not zu etwas so Profanem Zuflucht nehmen wie zum Briefeschreiben, ist ein Anachronismus. Außerdem ist es (auf der fiktiven Handlungsebene) absurd; von vornherein ist klar, daß diese Briefe nicht an ihr Ziel gelangen können:<sup>147</sup> Ariadne hat zum einen keine

nur am Anfang und am Ende als Briefe geben (dazwischen liegt ein Monolog, eine Arie)“.

<sup>146</sup> Rahn (1958) 1968, 478.

<sup>147</sup> Döpp 1992 wendet sich gegen eine Interpretation der *Heroides* als ‚innere Monologe‘ (104). Unter Bezugnahme auf die antike Definition des Briefes als ‚die eine Hälfte eines Dialogs‘ (dazu unten S. 47) folgert er, „daß sich der Schreibende den Partner, den Adressaten seines Briefs, präsent denkt, daß er also nicht zu sich selbst, sondern zu einem anderen, dem geliebten Manne, spricht. Es bedeutet aber auch, daß die Briefschreiberin alle ihre Äußerungen auf die beabsichtigte Wirkung beim Adressaten hin konzipiert“ (84). – Dieser Überlegung steht aber der von Ovid bewußt mit witzig-pointierter Absurdität eingesetzte Umstand entgegen, daß die *Heroides* ihre Adressaten nicht erreichen können. Diese für die Interpretation so bedeutsame Tatsache spricht Döpp zwar an (103), zieht daraus aber keine Konsequenzen für die Form: „Zwar geben die Ovidischen Heroinnen – wie dies beim Monolog der Fall zu sein pflegt – ihren derzeitigen Bewußtseinsstand wieder, aber sie sprechen gerade nicht einfach ‚vor sich hin‘, sprechen gerade nicht ‚zu sich selbst‘, wie das der Monologisierende tut, sondern richten – selbst dann, wenn sie sich vom Adressaten abzuwenden scheinen – ihre Worte an ihn und tun dabei so, als ob sie ihn zu einer Änderung seiner Haltung zu bewegen suchten. Ein innerer Monolog geriete hier rasch zur bloßen Klage“ (104). – Inhaltlich geschieht in Ovids Ariadne-Epistel nichts anderes als im Monolog der catullischen Ariadne: Beide Frauen geben über ihren derzeitigen ‚Bewußtseinszustand‘ Auskunft, beide schwanken in der Anrede ihres formalen Adressaten, jedesmal ist der

Möglichkeit, ihre Nachricht abzuschicken, zum anderen könnte ein solches Schreiben Theseus auf offener See nicht erreichen.<sup>148</sup> Diese Grundkonstellation liegt allen *Heroides* zugrunde; die Rolle der verlassenen Ariadne wird perpetuiert.<sup>149</sup> Aus der beabsichtigten Spannung zwischen Durchschaubarkeit der unmöglichen Briefsituation und dem Inhalt resultiert eine besondere Pointe, um deretwillen Ovid seine Heroinnen-Monologe in Briefe kleidete.

Daß sie als Monologe bezeichnet werden können, bedarf der Erläuterung, denn nach der Auffassung des Demetrios sind Briefe die ‚eine Hälfte eines Dialogs‘.<sup>150</sup> Sie werden von ihm aber auch als ‚Spiegel der Seele‘ verstanden.<sup>151</sup> Monologe sind ebenfalls ‚Spiegel

Empfänger unerreichbar. Wer also Catulls Ariadne-Rede als Monolog bezeichnet, muß das auch bei den *Heroides* tun.

<sup>148</sup> „Die Form des Briefes, die O. seinen Ethopoiien gibt, ist durchaus ideal, nicht naturalistisch aufzufassen. Daß Ariadne, einsam am Strande von Naxos zurückgelassen, zunächst an den Treulosen einen Brief schreibt, ist gewiß so unsinnig, daß O. gar nicht erst versucht, es durch irgendeine Fiktion rational zu machen“ (Kraus [1942] 1968, 92); Fränkel 1945, 38-39; Maurer 1990, 23-24, 46-47.

<sup>149</sup> Man könnte einwenden, daß derartiges für den Brief der Dido nicht gelte: Aeneas' Schiff liegt noch im Hafen, als sie ihren Brief schreibt (*her.* 7, 171-172: *cum dabit aura viam, praebebis carbasa ventis; / nunc levis eiectam continet alga ratem*). Rein theoretisch wäre es vielleicht noch möglich gewesen, den Brief zu überbringen, aber darauf kommt es nicht an: Es geht um die tragische Pointe, daß es trotz der Nähe nicht mehr zu einer Verständigung kommt. Ähnliches gilt für *her.* 1: Penelope erklärt, sie gebe Kopien ihres Briefes anderen Seefahrern mit (61-62); auf den ersten Blick klingt dieser Hinweis wie eine Erklärung Ovids, eine potentielle Briefzustellung plausibel zu machen: Aber nach D.F. Kennedy (*The Epistolary Mode and the First of Ovid's Heroides*, CQ 34, 1984, 413-422, bes. 417 ff) liegt die eigentliche Pointe tiefer: Aufgrund von Vergleichen mit der *Odyssee* nimmt er an, daß Odysseus schon auf Ithaka gelandet ist und daß „Penelope must be writing this letter just before she is reunited with her husband“ (417). Vgl. dazu auch schon Anderson 1896, 12. Wenn diese These stimmt, wäre die Briefsituation doppelt absurd: Die ohnehin unwahrscheinliche Art der Überbringung durch andere Seefahrer wäre völlig unmöglich, da Odysseus sich schon gar nicht mehr auf dem Meer befindet, so daß der Brief auf jeden Fall ins Leere gehen muß.

<sup>150</sup> εἶναι γὰρ τὴν ἐπιστολὴν οἷον τὸ ἕτερον μέρος τοῦ διαλόγου (zitiert nach: Demetrii Phalerei qui dicitur De elocutione libellus, praef. rec. adnot. L. Radermacher, Lipsiae 1901, § 223).

<sup>151</sup> σχεδὸν γὰρ εἰκόνα ἑκάστος τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς γράφει τὴν ἐπιστολὴν (§ 227). Vgl. dazu allgemein: W.G. Müller, *Der Brief als Spiegel der Seele*. Zur Geschichte eines Topos der Epistolarthorie von der Antike bis zu Samuel Richardson, *Antike und Abendland* 26, 1980, 138-157.

der Seele'. Die bereits zitierte Definition des ‚inneren Monologes‘<sup>152</sup> beinhaltet die Formulierung: „Erzähltechnik der Wiedergabe von in Wirklichkeit unausgesprochenen Gedanken“.<sup>153</sup> Dem etwaigen Einwand, verschriftlichte Gedanken in einem an einen Adressaten gerichteten Brief seien somit ‚ausgesprochen‘, kann damit begegnet werden, daß diese ‚Briefe‘ vom Autor bewußt so konzipiert sind, daß sie ihre Adressaten nicht erreichen k ö n n e n.<sup>154</sup> Die Unmöglichkeit des Abschickens ist für den Monolog-Charakter wichtig: Der besondere ‚Witz‘ liegt darin, daß sie nicht an ihr Ziel kommen: Man könnte es noch schärfer formulieren: Das Monologische der *Heroides* liegt in der Unmöglichkeit des Abschickens bzw. Empfangens der Briefe. Hierbei ist zu unterscheiden zwischen der Absicht des Autors und der Perspektive der Heroine: Während Ovid durch die absurde Briefsituation signalisieren will, daß die Episteln ihren Bestimmungsort nie erreichen werden, daß es somit Monologe sind, ist der Heroine in ihrer Irrationalität selbstverständlich nicht bewußt, daß sie ins Leere schreibt.<sup>155</sup> Ariadne kann den unrealistischen Wunsch *flecte ratem, Theseu (her. 10, 149)* aussprechen, und die Hörer bzw. Leser Ovids können sich an der Pointe, die in dessen Unerfüllbarkeit liegt, freuen.

<sup>152</sup> Oben S. 31.

<sup>153</sup> v. Wilpert (Anm. 101) 411.

<sup>154</sup> J. Maurer geht meines Erachtens nicht weit genug, wenn er die Unmöglichkeit des Abschickens damit herunterspielt, daß es Ovid ‚wichtiger‘ gewesen sei, „die Heroinnen in völlig bedrängter Situation darzustellen“; die Ausweglosigkeit ihrer Lage potenziere sich „natürlich, wenn von keiner Seite Hilfe zu erwarten ist“ (1990, 24). Der ‚nicht abschickbare Brief‘ sei „Metapher für den unerfüllbaren Wunsch nach Vereinigung“ (1990, 47; vgl. dazu auch Spoth 1993, 239). Maurer hat insofern recht, als die Unmöglichkeit des Abschickens die Isolation der Heroinnen symbolisiert. Man muß aber sehen, daß das ein von Ovid bewußt eingesetzter, pointierter Kunstgriff ist und nicht nur billigend in Kauf genommen wird.

<sup>155</sup> Als ‚rationales Gegenstück‘ zu Ariadne ließe sich ein Beispiel aus der modernen amerikanischen Unterhaltungsliteratur anführen, eine Figur aus dem Bestseller *The Firm* von J. Grisham: Nachdem am Ende des Romans der Held Mitch als Kronzeuge gegen die Mafia ausgesagt hat, befindet er sich, mit einer neuen Identität ausgestattet, zusammen mit seiner Frau Abby auf der Flucht auf einem Schiff, irgendwo in der Südsee. Abby reflektiert über ihr neues Leben, fern von alten familiären oder freundschaftlichen Bindungen: „Her thoughts could not escape the present. The future was inconceivable. During the second day of the rest of her life, she began writing letters; letters to her parents [...] and a few friends. The letters would never be mailed, she knew, but it helped to put the words on paper“ (*The Firm*, New York 1991, 498 [Sperrungen ad hoc]). Hier schreibt ein Individuum gegen die Einsamkeit an, wobei es weiß, daß seine Briefe ins Leere gehen und nur als ‚Therapie‘ dienen.

Und auf diese kommt es dem Dichter am meisten an.<sup>156</sup> Als ‚interne Monologe‘ sind die Episteln Ausdruck des Inneren der Heroinnen, alles spielt sich im Geiste ab: „Everything exists in the mind of the heroine, that is all we are given to know. It is a world not of concrete events, but of psychic projections, emotions and thought.“<sup>157</sup>

Man könnte vielleicht in bezug auf die Briefform von ‚Schreiben als Metapher‘ sprechen: Der Akt des Schreibens versinnbildlicht den Gedankenprozeß. Für die Verbindung Brief – ‚interner Monolog‘ sind allgemeine Überlegungen von R.A. Day zu den dichterischen Möglichkeiten der Briefform weiterführend: Neben anderen Vorteilen sei vor allem wichtig,

that the author may let his characters think on paper; he may try to show the actual motions of the mind, its veerings and incoherences, the shape which thoughts take before they are arranged for formal presentation: inchoate ideas, when the mind is tugged this way and that from its intended course by emotions and small happenings, or is wholly carried away on a new track in spite of itself. This method, now removed from the less ‚realistic‘ convention of the letter, is called interior monologue or stream-of-consciousness technique.<sup>158</sup>

Die Formulierung ‚think on paper‘ ist signifikant; aus Days Worten läßt sich folgern, daß bei derartigen Briefen (deren Charakterisierung vorzüglich auf die *Heroides* paßt) die Form nur ‚Verpackung‘ für einen ‚internen Monolog‘ ist. Dazu paßt die Bezeichnung ‚thought letters‘: „We are permitted to read the mind of a lonely woman in distress and to watch its passionate arguing, anxious searching, pensive musing, and wishful daydreaming.“<sup>159</sup> – Bei solchen Überlegungen muß man sich aber bewußt machen, daß es in Ovids ‚internen Monologen‘ nicht in erster Linie darum geht, ein ‚realistisches‘ Psychogramm der Heroine, ein naturgetreues, ungebrochenes Abbild ihres Innenlebens zu zeichnen, sondern diese Form zu benutzen und ihre technischen Mittel zu übernehmen, weil sie für seine Art zu dichten, sein geistreiches, witzig-pointiertes Spiel die geeignete Plattform bietet.

<sup>156</sup> Zu ernst nimmt Grantz 1955, 150 die witzig-absurde Pointe: „Die künstlerische Intention richtet sich hier auf eben jene psychisch bedingte Unmittelbarkeit, welche dem Briefcharakter zwar nicht durchaus widerstrebt, aber doch einen Sonderfall darstellt: die Vorstellung wird zur subjektiven Wirklichkeit.“

<sup>157</sup> Jacobson 1974, 356. Auch er zieht – sehr vorsichtig – die Verbindung zum modernen ‚inneren Monolog‘: „Though it goes too far, it is not totally without foundation to see in the *Heroides* a distant, very distant, ancestor of the interior monologue, the stream of consciousness“ (1974, 360).

<sup>158</sup> Day (Anm. 143) 8 (Sperrung ad hoc).

<sup>159</sup> Fränkel 1945, 39.

Besondere Bedeutung kommt in den *Heroides* der Rolle des Ich zu: Es ist zum einen Erzähler, es berichtet im Rückblick das Geschehene, gleichzeitig aber erlebt es dabei das Vergangene neu nach:

Der Ich-Erzähler und ebenso der Berichterstatter, der Erlebtes vorträgt, sieht als handelnde Person die Dinge zwar ausdrücklich aus *begrenzter* Perspektive und *erlebt* die Ungewißheit der Zukunft [...]; als *Erzähler* jedoch *übersieht* er gleichzeitig den gesamten Ablauf des Geschehens von späterer Warte. [...] In beiden Fällen wechseln die Perspektiven des erlebenden und des erzählenden Ich ständig. Denn es ist keineswegs so, daß der Ich-Erzähler dauernd *über* dem fiktiven Zeit-Raum-Schema seiner Erzählung stünde [...]. Er führt als Erzähler und Vermittler eine Doppelexistenz, indem er dem Leser die reale Spannung und Zukunftserwartung des handelnden Ich suggeriert und ihn an anderen Stellen wieder als erzählendes Ich direkt anspricht.

Diese allgemeine Bemerkung von E. Lämmert<sup>160</sup> trifft auf die Heroinnen zu. Sie changieren „zwischen einem erlebenden und einem erzählenden Ich.“<sup>161</sup> Ovid spielt mit diesen verschiedenen Perspektiven: Es geht um „das Nebeneinander von epischer Erzählhaltung und persönlichem Engagement, das sich aus der Simultaneität von Vergangenheit und Gegenwart ergibt.“<sup>162</sup>

#### Forschung zum Monologcharakter

Der Gedanke, die *Heroides* mit dem Stichwort ‚Monolog‘ in Verbindung zu bringen, ist in der Forschung schon verschiedentlich aufgegriffen worden: Bereits A. Wolff wies 1880 im Vorwort seiner *Heroides*-Übersetzung darauf hin:<sup>163</sup> „Wo [...] die elegische Grundstimmung in den Ton leidenschaftlicher Erregtheit übergeht, gestaltet sich die Rede zu einem declamatorischen Monologe [...]“. Wolff betonte auch den dramatischen Charakter der *Heroides*; sie böten „eine Art Ersatz für den Verlust der Leistung, in welcher der berühmte Sänger der Metamorphosen sich auf dem verwandten Gebiete der dramatischen Poesie versucht hatte.“<sup>164</sup> Nach L.C. Purser lag die Neuheit der *Heroides* in Folgendem:<sup>165</sup>

In this, that, whereas the dramatic expression of emotion and development of character had been the peculiar province of the drama and had been therein effected by dialogue [...], it was now effected by one long utterance

<sup>160</sup> E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, 72.

<sup>161</sup> F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien / Stuttgart 1955, 61.

<sup>162</sup> Seeck 1975, 447. Ausführlicher dazu unten S. 66 ff bei der Untersuchung der Tempusstruktur von *her.* 10.

<sup>163</sup> Wolff [1880] 10.

<sup>164</sup> Wolff [1880] 5.

<sup>165</sup> Purser 1898, xi.

or soliloquy. The Epistles are really soliloquies, the epistolary setting being little more than a mere form which gives an apparent reason for these soliloquies being committed to writing at all.

Daß die Briefeinkleidung nur ‘little more than a mere form’ sei, ist richtig gesehen.<sup>166</sup> Sehr viel weiter ging 1945 H. Fränkel, der ihre gedankliche Struktur treffend charakterisierte:

In Ovid's *Heroides*, legendary figures come to life as in a drama, but it is a lyric monodrama condensed into a single monologue. The circumstantial facts of the plot form merely the background for the lone character on the stage, and there is no action in the play except for the stream of thoughts and sentiments that flow through her tender soul, and for her eloquent protest against things she has no power to alter. Emotionally, much is going on; substantially, nothing happens as long as the scene lasts.<sup>167</sup>

Allerdings nimmt Fränkel Ovid etwas zu ernst, wie der Ausdruck ‘tender soul’ zeigt. Eine ganz neue Deutung der Monologe kam von M.P. Cunningham, der 1949 seine aufsehenerregende These, die *Heroides* seien zur Aufführung bestimmt gewesen, veröffentlichte: “the *Heroides* were originally written as lyric-dramatic monologues<sup>168</sup>

<sup>166</sup> Der gleichen Ansicht war 1901 H. Peter (*Der Brief in der römischen Litteratur*, Leipzig 1901, 190-191), der die Nähe zum Drama hervorhob: „Die Form des Briefes ist für ihn Nebensache, und die Unmöglichkeiten, die er uns hinsichtlich der Beförderung [...] zumutet, haben ihn nicht beunruhigt; [...] und in der That sind diese Briefe nur Liebesklagen des schwachen, werbenden und begehrenden Weibes, die zum Teil in einem Drama als Monologe einen angemesseneren Platz haben würden als in einem Briefe.“ Ob es ‚angemessener‘ wäre, ist Geschmackssache, auch die Frage, ob Ariadne oder Medea ‚schwache Weiber‘ sind. Jedenfalls besteht die Neuheit der *Heroides* gerade darin, daß diese Monologe nicht innerhalb eines Dramas stehen.

<sup>167</sup> Fränkel 1945, 45 (Sperrungen ad hoc). Auf das Dramatische in den *Heroides* wurde bereits in der *Encyclopedie poétique*, t. V, Paris 1818 (zitiert bei Bornecque 1929, xi) hingewiesen: «On peut considerer l'*Héroïde* comme une tragédie dont l'action se passe dans l'imagination du lecteur. Ainsi tout ce qui, dans la tragédie, est présent aux yeux, doit être présent à l'esprit dans l'*Héroïde*, et, pour servir des expressions de Marmontel, 'le poète est lui-même le décorateur et le machiniste: non seulement il doit retracter dans ses vers le lieu de la scène, mais le tableau, le mouvement, la pantomime de l'action, en un mot tout ce qui tomberait sous les sens si le poème était dramatique'.»

<sup>168</sup> Den Ausdruck ‘dramatic monologue’ hatte 1943 schon J. Hutton (*Catullus and Ovid*, CW 36, 1943, 243-245, hier: 244) benutzt: Ovid setze sich im Gegensatz zu Catull “the much simpler artistic problem of composing a dramatic monologue in the form of a letter.”

to be presented on the stage with music and dancing.”<sup>169</sup> Den kühnen Weg Cunninghams ging 1959 S. D’Elia nicht weiter: «esse sono dei lunghi monologhi in cui le protagoniste rievocano, esalando elegiaci lamenti, le proprie drammatiche avventure amorose.»<sup>170</sup> Damit betonte er besonders das elegische Element in den *Heroides*. Das Stichwort ‚innerer Monolog‘ fiel zum ersten Mal 1972 bei J.-M. Frécaut:<sup>171</sup>

Le caractère fictif de la lettre permet à l’auteur de transformer le court monologue de la tragédie en un long monologue intérieur: une femme condamnée à la solitude, incapable de changer à elle seule le cours des événements, échappe à l’isolement et à la fixité tragiques en s’entretenant en pensée avec l’absent, l’ingrat ou l’infidèle, et en mêlant plaintes, reproches, prières et supplications.

Das psychologische Moment der Monologe wurde 1976 von A.-F. Sabot hervorgehoben, der auch die Verbindung zum Monolog des Dramas zog: Die *Heroides* näherten sich auch «aux monologues dramatiques»: «ce sont des soliloques où les personnages analysent leurs sentiments avec une finesse, voir une subtilité, dignes des héroïnes d’Euripide.»<sup>172</sup> Eine originelle Möglichkeit, gedankliche Brüche und Ungereimtheiten der *Heroides* zu erklären, fand 1973 W.S. Anderson:<sup>173</sup>

In order to make these poems uninterrupted, un-introduced monologues, in which we come to know the female speaker exclusively through our reactions to her words and without any help from the narrator, Ovid resorted to the fiction of a letter. We are reading the letter, or, to be more accurate, we are peeking over the woman’s shoulder as she is writing it. Sometimes the fiction is transparent, or even breaks down.

Daß der Leser der Heroine beim Schreiben über die Schulter schaut, also den Entstehungsprozeß des Briefes vor Augen hat, ist weiterführend.<sup>174</sup>

<sup>169</sup> Cunningham 1949, 100: “The novelty of the *Heroides* lies in the fact that they present Latin erotic elegy in a form adapted to a new type of theatrical performance which was first introduced at Rome when Ovid was a young man.” Vgl. zu dieser These Spoth 1992, 205-214.

<sup>170</sup> D’Elia 1959, 131.

<sup>171</sup> Frécaut 1972, 202 (Sperrungen ad hoc).

<sup>172</sup> Sabot 1976, 295. Damit knüpfte er an Überlegungen L.P. Wilkinsons an, nach dem Ovid “the epistolary form for what are really tragic soliloquies” wählte (1955, 86).

<sup>173</sup> Anderson 1973, 66.

<sup>174</sup> 1987 nahm P. Steinmetz diese Gedanken auf: „Ovid versteht den Brief nicht als fertiges Produkt, das der Empfänger mit den Augen rezipiert, sondern führt uns in diesen Gedichten die jeweilige Heroine vor, wie sie zum Adressaten spricht, wie sie den Brief schreibt“ (137).

Außer diesen knappen Äußerungen, in denen die Monolog-These nicht genau am Text belegt wird, gibt es nur zwei Darstellungen, die sie etwas ausführlicher untersuchen:<sup>175</sup> In der Dissertation von E. Oppel<sup>176</sup> liegt das Hauptaugenmerk auf der Befreiung Ovids von dem Vorwurf, die *Heroides* seien Suasorien. Nach dem Aufzeigen der „Erscheinungen, die mit der Briefform primär unvereinbar“ seien, kommt er auf die „Ambivalenz des ovidischen Heroidenbriefes“ zu sprechen: „er ist seiner inneren Struktur nach teils Selbstgespräch, teils empfängerloser Brief, Brief ohne Antwort.“<sup>177</sup> Ein ‚empfängerloser Brief ohne Antwort‘ ist inhaltlich ein Monolog! J. Maurers Arbeit<sup>178</sup> enthält ein Kapitel ‚monologische Strukturen‘, wobei er nicht die ganzen Episteln als Monologe begreift, sondern in ihnen dialogische und monologische Partien unterscheidet und diese herausgreift „als Gegensatz zur dialogischen Grundstruktur der Briefe.“<sup>179</sup> Weiterhin differenziert Maurer zwischen monologischen Partien in der ‚ersten‘,<sup>180</sup> in der ‚zweiten‘<sup>181</sup> und in der ‚dritten Person‘.<sup>182</sup> Auch unterscheidet er zusätzlich zwischen ‚direkten Monologen‘, in denen die Heroine zu sich selbst spricht, und ‚indirekten Monologen‘, in denen sie sich an abwesende Dritte wendet.<sup>183</sup> Durch diese Zergliederung kann die Kontinuität des Erzähldukts, die Einheit des Gedankenflusses der Heroinnen, nicht adäquat nachvollzogen werden. Es wird sich erweisen, daß die Episteln in toto Monologe darstellen, daß nicht etwa einzelne Partien herausgelöst werden dürfen.

#### Gattungsfrage

Ovid hat in *a.a.* 3, 346 stolz und selbstbewußt mit den Worten *ignotum hoc aliis ille novavit opus* darauf hingewiesen, daß er diese literarische Form – eine Sammlung von Monologen in Briefform – nach Rom gebracht habe. Es gibt zwar mit der Elegie 4, 3 ein römisches Vorbild bei Propertius; während aber der Brief der Arethusa an Lycotas trotz der griechischen (Deck-) Namen in der römischen Gegenwart

<sup>175</sup> Bei Grantz 1955 und Kirfel 1969 kommt das Stichwort ‚Monolog‘ nicht vor.

<sup>176</sup> Oppel 1968.

<sup>177</sup> Oppel 1968, 29.

<sup>178</sup> Maurer 1990.

<sup>179</sup> Maurer 1990, 109.

<sup>180</sup> Maurer 1990, 85 ff.

<sup>181</sup> Maurer 1990, 89 ff.

<sup>182</sup> Maurer 1990, 92 ff.

<sup>183</sup> Maurer 1990, 97-98.

angesiedelt ist, haben die *Heroides* mythische Absender und Adressaten.<sup>184</sup>

Diese Form hat zu einem Streit über die Gattungszugehörigkeit der *Heroides* geführt: E.-A. Kirfel sah in ihnen „die erste Sammlung fingierter poetischer Briefe, die wir kennen“ und stellte in seiner Arbeit die Brief-Elemente heraus,<sup>185</sup> F. Spoth interpretierte sie als Elegien,<sup>186</sup> J. Maurer untersuchte einzelne monologische Partien,<sup>187</sup> A.-F. Sabot verstand die *Heroides* als Mischform verschiedener Gattungen.<sup>188</sup> Dieser Streit führt zu nichts, denn die *Heroides* sind ein Werk sui generis.<sup>189</sup> Die Episteln sind einheitliche, in sich geschlossene Kunstwerke, deren Wesen es nicht entspricht, die einzelnen, aus verschiedenen Gattungen stammenden Elemente herauszugreifen und isoliert zu analysieren. Die anscheinend disparaten Teile lassen sich problemlos miteinander verbinden, wenn man die Episteln als ‚interne Monologe‘ betrachtet.<sup>190</sup>

Die sehr verwandte Bezeichnung ‚dramatischer Monolog‘ bzw. ‚dramatic monologue‘ soll ausgeklammert werden; sie ist nur mit

<sup>184</sup> Es ist heute allgemein anerkannt, daß Properz' Elegie vor den *Heroides* verfaßt worden ist: Vgl. dazu z.B. Butler / Barber (The Elegies of Propertius. Ed. with an Intr. and Comm. by H.E. Butler / E.A. Barber, Oxford 1933, 337): "it is possible that the elder poet's poem may have given a suggestion to Ovid." Ein solcher Einfluß habe aber nicht gegen Ovids Originalitätsanspruch verstoßen, "since Propertius deals with contemporary fact and not with ancient legend". L. Richardson (Propertius Elegies I-IV. Ed. with Intr. and Comm., University of Oklahoma Press 1977, 429) kam zu folgendem Schluß: "since Ovid's letters are essentially comedy while P.'s is not, it is logical to think P.'s must have come first." W.A. Camps hingegen (Propertius Elegies Book IV. Ed. by W.A. C., Cambridge 1965, 77) legte sich bezüglich der Chronologie nicht fest. H. Mersmann versuchte die *Heroides* als die früheren zu erweisen (Quaestiones Propertianae. Quo tempore Propertius natus sit, quae ratio inter Properti elegiam IV 3 et Ovidi epistulas heroidum intercedat, Diss. Münster 1931, 27-73).

<sup>185</sup> Kirfel 1969, 36.

<sup>186</sup> Spoth 1992.

<sup>187</sup> Maurer 1990.

<sup>188</sup> «La nouveauté des 'Héroïdes' réside aussi dans la combinaison de plusieurs genres littéraires: élégie amoureuse, genre épistolaire, monologue de théâtre, déclamations de l'école» (Sabot 1981, 2577). Jacobson 1974, 348 geht weit darüber hinaus: "The fact that the *Heroides* can be viewed as a mix of various factors [...] does not necessarily imply causality or direct influence. Nor, even should we grant such influence, does this in any way suffice to explicate or analyze the *Heroides*. The whole is surely much more than the sum of its parts. The very association and integration of numerous elements is itself an act of creation which affects and changes the nature of these very components." Ebenso Steinmetz 1987, 134

<sup>189</sup> Vgl. Steinmetz 1987, 132.

<sup>190</sup> Zum Begriff des ‚internen Monologes‘ oben S. 31-33.

allergrößter Vorsicht anzuwenden; in der Forschung ist umstritten, was sich hinter der erstmals bei Browning und dann bei Tennyson auftretenden literarischen Form verbirgt. In einer sehr allgemeinen Definition wäre der Begriff auch auf die *Heroides* anwendbar:

Monolog e. bestimmten Figur in e. vorgegebenen, bes. bezeichnenden und gemühtiefen Situation als Verlebendigung e. Charakters in seiner Ergriffenheit und zugleich Gestaltung e. Situation nur in der Spiegelung durch das erlebende Ich [...].<sup>191</sup>

Demgegenüber wurde einschränkend der dramatische Monolog als 'one end of a conversation' dargestellt, in dem 'usually' 'a well-defined hearer' anwesend sei.<sup>192</sup> I.B. Sessions hat in ihrer umstrittenen<sup>193</sup> Definition des 'perfect dramatic monologue', von dem es graduell verschiedene Abweichungen gebe, festgelegt:

A Perfect dramatic monologue is that literary form which has the definite characteristics of speaker, audience, occasion, revelation of character, interplay between speaker and audience, dramatic action, and action which takes place in the present.<sup>194</sup>

Das Vage des Begriffes zeigt sich auch in einer Formulierung bei D. Cohn: "speakers of dramatic monologues can address silent listeners, or speak to themselves".<sup>195</sup> Ein als anwesend gedachter und angeregter Hörer würde dem Prinzip des ‚internen Monologes‘ und den *Heroides* auf jeden Fall widersprechen.

Es gibt eine weitere Bezeichnung der modernen Literaturwissenschaft, die mit den *Heroides* in Verbindung gebracht worden

<sup>191</sup> v. Wilpert (Anm. 101) 212.

<sup>192</sup> S.S. Curry, Browning and the Dramatic Monologue, Boston <sup>3</sup>1927, 7.

<sup>193</sup> Ausführliche Zurückweisung von Sessions und Diskussion der verschiedenen Definitionen bei P. Honan, Browning's Characters. A Study in Poetic Technique, New Haven / London 1961, 104-128, zu Sessions 114. Seine eigene Definition ist äußerst knapp und allgemein gehalten: "A single discourse by one whose presence is indicated by the poet but who is not the poet himself" (122).

<sup>194</sup> I.B. Sessions, The Dramatic Monologue, PMLA 62, 1947, 503-516, hier: 508. Sie betont auch "the relationship between the dramatic monologue and such types as the lyric letter, soliloquy, monologue *per se*, and drama" (503 Anm. 8).

<sup>195</sup> Cohn 1978, 257. Sie führt weiter aus: "A dramatic monologue in which a lone speaker articulates a contemporary experience is the analogue within the lyric genre of the autonomous monologue in prose fiction" (258). In einer Gegenüberstellung zweier Beispiele bei P. Valéry und J. Joyce kommt sie zu folgendem Schluß: "the distinction between the dramatic and the fictional monologues [sc. "interior monologue in fiction" (260)] comes down to the distinction between verse and prose" (260-261).

ist: das ‚Rollengedicht‘.<sup>196</sup> Anhand der Verwandtschaft der modernen Termini ‚innerer Monolog‘, ‚dramatischer Monolog‘ und ‚Rollengedicht‘ wird deutlich, wie schwer die Anwendung solcher Begriffe auf antike Texte ist.

Da es sich bei den *Heroides* der ‚Verpackung‘ nach um Briefe handelt, verdient die Nähe zu einer anderen literarischen Form Beachtung, die die Schreibsituation ausdrücklich betont, aber (außer dem eigenen Inneren) keinen primären Adressaten hat: dem Tagebuch, das als Sammlung von Monologen betrachtet werden kann. Diese haben, soweit es sich um ‚echte‘ Tagebücher handelt, den Charakter von Authentizität und Unmittelbarkeit, welche bei einem Tagebuchroman vorgespiegelt wird. Auch in diesem Zusammenhang ist der Begriff ‚interner Monolog‘ nah: «Un pas au-delà du ‚journal intime‘, et le ‚monologue intérieur‘ apparaissait.»<sup>197</sup> Im Tagebuch tritt sich „das Individuum in reflektiver Absicht selbstdarstellerisch gegenüber“: „Die Ich-Reflexion ‚verdichtet‘ sich, indem sie sich simultan zum Autor und Leser ihrer Selbstdarstellung macht.“<sup>198</sup>

#### Rolle der Rhetorik

Als ehemaliger Rhetorenschüler war Ovid in der Wahl seines Stoffes sicherlich von seiner Ausbildung beeinflusst. Das hat den *Heroides* weit mehr als den anderen Werken den Vorwurf eingebracht, sie seien ‚rhetorisch‘,<sup>199</sup> nach bestimmten Schemata gebaute Produkte der Rhetorenschulen. Bezeichnend dafür ist J.G. Herders Urteil aus dem Jahre 1767:

<sup>196</sup> v. Wilpert (Anm. 101) führt als antike Rollengedichte die *Heroides* an (784). Seine Definition („lyrische Form, in der der Dichter die Empfindungen und Gedanken e. typischen Gestalt [...] als monologische Ichaussprache zum Ausdruck bringt, also seine eigenen oder nachempfundenen Gefühle e. bestimmten Figur in den Mund legt“, 783) ist auch für die *Amores* wichtig, siehe unten S. 95.

<sup>197</sup> V. Larbaud in einem 1924 verfaßten Vorwort zu: E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris 1968, 11.

<sup>198</sup> M. Jurgensen, *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*, Bern / München 1979, 7. Vgl. auch K.G. Just (*Das Tagebuch als literarische Form*, in: K.G. J., *Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern 1966, 25-41, hier: 38-39): „Das Tagebuch als Literatur ist nur möglich durch starke Ichbezogenheit des Schreibenden. [...] Die Egozentrität [...] steht in engstem Zusammenhang mit seiner Isolation. [...] Die Isolation provoziert das Tagebuch als letzte Möglichkeit der Kommunikation.“ – Die Parallele kann hier nur angedeutet werden. Allgemein zu dieser Form u.a.: P. Boerner, *Tagebuch*, Stuttgart 1969; G.R. Hocke, *Das europäische Tagebuch*, Wiesbaden <sup>2</sup>1978.

<sup>199</sup> Zur Bedeutung des Wortes ‚rhetorisch‘ vgl. oben S. 19.

Siehe die Heldenbriefe an, die Ovid in Gang gebracht: ein Dichter, der in mehr als einer Absicht mit der Poesie gespielt hat. Betrachte diese Heroiden als rührende Situationen; so sind sie eine Dramatische Uebung, die für junge Dichter nützlich seyn können: aber höher stelle sie nicht, als unter Uebungen, denn sie borgen fremde Situationen und lehren im Ganzen ungefühlte Empfindungen, und zeichnen ungesehene Charaktere. Sie rauben also der Dichtkunst alle ihre Würde, eine Dollmetscherin unsrer selbst zu seyn, wie sie es bei den Alten war, und verpachten unsre Talente in fremde Zeiten, Umstände und Personen.<sup>200</sup>

Herders negatives Urteil über die *Heroides*, wie überhaupt über Ovid, ist aus seiner Zeit heraus verständlich: Die *Fragmente über die neuere deutsche Litteratur* sind als Werk des ‚Sturm und Drang‘ ein Plädoyer für Naturhaftigkeit, für den Wert der „Muttersprache in ihrer [...] unverfälschten Art und ursprünglichen Kraft“;<sup>201</sup> von diesem Standpunkt aus mußte Herder Ovids kunstvoll-manieristisches Dichten ablehnen. Wenn man aber die negative Färbung des Urteils abzieht, ist es sehr treffend: Die Bemerkung, Ovid habe ‚mit der Poesie gespielt‘, er borge ‚fremde Situationen‘ und lehre ‚ungefühlte Empfindungen‘, erfaßt durchaus den Gehalt der *Heroides*. Eine ähnlich abwertende Äußerung stammt von A.W. Schlegel in seiner Vorlesung *Geschichte der Elegie*:

Ovid liebte die Heroide besonders, weil sie ihm Veranlassung gab sich in pathetische und mythologische Gemeinplätze zu ergießen [...]. Eine gemeine Rührung weiß er freylich zu erregen, die aber mehr ein bloß physisches als ein sittliches Gefühl ist; indessen witzelt er auch diese nicht selten hinweg, indem er sein Ergötzen an der Bizarrerie der Situationen nicht unterdrücken kann, und in der Häufung mythologischer Beyspiele kein Ende zu finden weiß.<sup>202</sup>

Für Schlegel gilt das gleiche wie für Herder: Nimmt man der Beurteilung ihre Wertung, ist sie glänzend: ‚Hinwegwitzeln‘ von Rührung ist typisch für Ovid, ‚Ergötzen an der Bizarrerie der Situation‘ trifft genau sein Interesse für das Extreme und charakterisiert ihn damit als manieristischen Dichter.

<sup>200</sup> J.G. Herder, *Fragmente über die neuere deutsche Litteratur III* [1767], in: *Herders Sämtliche Werke*, hg. v. B. Suphan, I, Berlin 1877, 484 Anm 2.

<sup>201</sup> J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, I: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Darmstadt <sup>2</sup>1988, 122.

<sup>202</sup> A.W. Schlegel, *Geschichte der Elegie*, in: August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, I: *Vorlesungen über Ästhetik I*, hg. v. E. Behler, Paderborn / München / Wien / Zürich 1989, 695-696.

Im 19. und im frühen 20. Jahrhundert war der ‚Rhetorik-Vorwurf‘ besonders verbreitet.<sup>203</sup> R. Pichon qualifizierte 1897 Ovids Werke als ‚galante Dichtungen‘ ab, die ‚faux‘ seien:<sup>204</sup>

Il [sc. Ovid] applique ainsi les procédés de la rhétorique à la galanterie: dans les écoles de déclamation il a plaidé des causes supposées; il va maintenant exprimer des passions fictives. La différence n'est pas grande entre les *Amours* et les *Héroïdes*: il s'agit toujours de passions imaginaires, d'amours de tête; le second genre n'est pas plus faux que le premier.

Wenn man die Geringschätzung, die in diesen Worten liegt, nicht beachtet, sind die Formulierungen «passions fictives» und «amours de tête» treffend. Die *Heroides* sind – wie auch die *Amores* – Gedankenexperimente.

Die Ansicht, sie seien Produkte der Rhetorenschulen, war gängig.<sup>205</sup> F. Eggerding 1908 und C. Brück 1909 reduzierten die *Heroides* in ihren Arbeiten ganz auf die Rhetorik; die Titel ‚De Heroidum Ovidianarum epistulis quae vocantur commentationes‘ bzw. ‚De Ovidio scholasticorum declamationum imitatore‘ sprechen für sich. Auch Schanz / Hosius<sup>206</sup> sahen 1935 vor allem diese Verbindung: Ovid habe „die Briefe von Personen altersgrauer Zeiten aus der Rhetorschule in das Reich der Poesie verpflanzt“. Ein später Nachkömmling der These ist 1967 E.J. Kenney.<sup>207</sup>

Der allgemeine Trend der Forschung geht allerdings nicht mehr dahin, wie 1968 E.M. Bradleys Bemerkung über „the moldy ghost of the *suasoriae* theory“ zeigt: „this prejudice, it is now safe to say, has

<sup>203</sup> Eine frühe Ausnahme stellte hingegen 1857 G. Bernhardt dar: „Er [sc. Ovid] begann im vollen Feuer der Einbildungskraft und rhetorischen Technik mit den Kollisionen der Liebe: die erste Frucht dieser versifizierten Deklamation sind die *Heroides* [...], die früheste, mit Kühnheit und beredter Leidenschaft behandelte Form einer dichterischen *Suasoria*“ ([Anm. 14] 489). Bernhardt sieht in der Hervorhebung des Einflusses der Rhetorik nichts Abwertendes. In der 5. Auflage von 1872 heißt es allerdings vorsichtiger: „Er trat mit jugendlichem Feuer, als seine Phantasie von der rhetorischen Technik genährt war, an Themen erotischer Dichtung“ (545).

<sup>204</sup> R. Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris (1897) <sup>8</sup>1921, 413.

<sup>205</sup> L. Purser betonte 1898, sie seien „derived from the *suasoriae* of the schools. Indeed the *Epistles* are little else than *suasoriae* [...]“ (xiii).

<sup>206</sup> „Die Quelle des fingierten Briefes werden wir da zu suchen haben, wo die fingierte Rede erscheint, in der Rhetorschule“ (M. v. Schanz / C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian, II*, München <sup>4</sup>1935, 223).

<sup>207</sup> E.J. Kenney, *Liebe als juristisches Problem. Über Ovids Heroides 20 und 21*, *Philologus* 111, 1967, 212-232, hier: 214: „obschon es zu weit gehen würde, sie *Suasorien* in Versen zu nennen, überwiegt zur Hauptsache noch immer der Einfluß der früh von Ovid betriebenen rhetorischen Studien.“

been too well exorcised to haunt us any longer.”<sup>208</sup> Damit bezieht sich Bradley auf eine Gegenbewegung in der Ovid-Interpretation, die maßgeblich von R. Heinze 1919 vollzogen wurde, der die Auffassung, den Dichter als Produkt der Rhetorenschulen zu sehen, als ‚oberflächlich‘ zurückwies; er sah

vielmehr in der ovidischen Art eine konsequente Weiterentwicklung der virgilischen, auf die freilich in der Ausgestaltung des einzelnen die moderne Richtung der Beredsamkeit auf sentenziöse Zuspitzung, geistreiches Gedankenspiel und psychologische Analyse starken Einfluß geübt hat.<sup>209</sup>

Eine pointierte These, die beiden Ansätzen gleichermaßen gerecht werden wollte, wurde 1950/51 von W. Kraus vertreten: „Ovid disponiert oft sehr klar, er war eben unter den Rhetoren der Dichter und ist unter den Dichtern ein Rhetorenschüler geblieben.“<sup>210</sup>

In der Absicht, den ‚Rhetorikvorwurf‘ zu entkräften, kam es 1963 auch zu dem extremen Ansatz von E.J.W. Leach, die den Versuch, die *Heroides* als *suasoriae* zu sehen, schon aus inhaltlichen Gründen zurückwies: „In order to place the *Heroides* in the *suasoria* pattern we would have to imagine their topics as reading: ‘should Odysseus return to Ithaca or continue his wanderings?’ [...] and it is plain that such a possibility is not implied in the letters.”<sup>211</sup> Leach stellte die These auf, die *Heroides* seien “mock-declamations so conducted as to ridicule the formalities of declamation and to render them absurd.”<sup>212</sup> Wenn diese Auffassung<sup>213</sup> auch viel Richtiges erkennen läßt, was das Absurde und die Komik anbetrifft, ist die Gewichtung nicht korrekt: Die Komik entsteht in den *Heroides* nicht dadurch, daß Ovid aus-

<sup>208</sup> E.M. Bradley, *Ovid Heroides V: Reality and Illusion*, *CJ* 64, 1968/69, 158-162, hier: 158.

<sup>209</sup> Heinze 1919, 70-71 (Dieses Zitat bezieht sich nicht speziell auf die *Heroides*, sondern allgemein auf Ovids Dichtung). Auf Heinzes Ovid-Bild wird noch bei der Behandlung der *Metamorphosen*-Monologe zurückzukommen sein, vgl. unten S. 128. – Eine ähnlich differenzierte Ansicht findet sich 1938 bei B. Otis, der nicht den Einfluß der Rhetorenschulen bestreitet, aber “the relatively naive assumption that this influence is absolute and completely causative” (216 Anm. 94). Es herrsche zwar eine ‘indubitable monotony’ in den *Heroides*; der Grund hierfür aber sei “precisely this treatment of the love-emotion and not [...] the rhetorical bias of the presentation. The *Heroides* are far, far more than *suasoriae* in verse” (216).

<sup>210</sup> Kraus 1950/51, 59.

<sup>211</sup> Leach 1963, 323.

<sup>212</sup> Leach 1963, 360.

<sup>213</sup> Jacobson 1974, 8 meint, wenn es sich wirklich um Rhetorik-Parodien handelte, “surely Ovid did not need fifteen poems to make the point. At any rate, even if such burlesque is occasionally present in the *Heroides*, to see it as the main thrust of these poems is surely inadmissible.” Daß ‘burlesque’ nicht nur ‘occasionally present’ ist, soll noch deutlich werden.

drücklich *declamationes* parodieren will, sondern aus seiner Lust am Spiel mit Bildern und Pointen.

Eine adäquate inhaltliche Auseinandersetzung mit dem ‚Rhetorikvorwurf‘ fand 1968 ausführlich bei E. Oppel statt: Die *Heroides* seien „in hohem Grade rhetorisch“; damit sei aber „kein Werturteil gefällt“.<sup>214</sup> Er untersuchte die Begriffe *suasoria* und *controversia*, konnte viel Verwandtes in den *Heroides* aufzeigen, wies aber den Vorwurf, sie seien versifizierte Suasorien, entschieden zurück.

Seitdem bemüht man sich um abgewogene Urteile, die den Stellenwert der Rhetorik miteinbeziehen, den Schwerpunkt aber eindeutig in der Dichtung sehen: Ovid «métamorphosa la rhétorique en poésie».<sup>215</sup> Nach H. Jacobson reflektieren die *Heroides* zwar “some influence from the rhetorical schools”, aber “such a conclusion is without much value since influence is not essence. The *Heroides* are, after all, poetry and make abundant use of the resources of poetry”.<sup>216</sup> Diese Tendenz entwickelte sich auf der anderen Seite 1981 bei A.-F. Sabot wieder zu einer Unterbewertung der rhetorischen Komponente: «La rhétorique est présente chez Ovide», aber «n’a pas étouffé chez lui la poésie».<sup>217</sup> Wie noch deutlich werden wird, lassen sich zahlreiche Stellen finden, an denen die rhetorische Form den Inhalt überlagert, wo eine inhaltliche Entwicklung nur um einer sprachlichen Pointe willen geschieht.

am. 2, 18 als Interpretationshilfe

Einen ersten Hinweis zum richtigen Verständnis der *Heroides* bietet am. 2, 18.<sup>218</sup> In dieser Elegie, in der Ovid auf die verschiedenen Werke seiner Liebesdichtung und seine Tragödie *Medea* eingeht,<sup>219</sup> widmet er 14 Verse den *Heroides*, wovon sich sechs Verse auf seine eigenen beziehen, „während er in den übrigen acht die ominösen Antwortbriefe vorstellt, die sein Freund Sabinus dazu verfaßt hat.“<sup>220</sup> Dieser im Verhältnis zur restlichen Liebesdichtung<sup>221</sup> ausführlichen Berücksichtigung der *Heroides* kann man verschiedene Hinweise für deren Verständnis bzw. die dichterische Absicht entnehmen: zum einen der Art,

<sup>214</sup> Oppel 1968, 35.

<sup>215</sup> Frécaut 1972, 366.

<sup>216</sup> Jacobson 1974, 330.

<sup>217</sup> Sabot 1981, 2633-2634.

<sup>218</sup> Vgl. hierzu die wichtigen Ausführungen von Heldmann 1994. Auf Einzelheiten des Aufsatzes wird noch zurückzukommen sein.

<sup>219</sup> Nach Heldmann 1994, 194 ist „der Hauptzweck des ganzen Gedichtes der“, „daß Ovid einen selbstbewußten Rückblick auf seine bisher erbrachte und eine Ankündigung der von ihm noch zu erwartenden dichterischen Leistung geben will.“

<sup>220</sup> Heldmann 1994, 195.

<sup>221</sup> *Amores*: 10 Verse, *Medea*: 6 Verse, *Ars Amatoria*: 2 Verse.

wie Ovid seine eigenen Episteln charakterisiert, zum anderen der Tatsache, daß und wie er die Sabinus-Briefe anführt.<sup>222</sup>

Zum ersten Punkt: Ovid bezieht sich auf neun seiner 15 Einzelbriefe:<sup>223</sup> Hierbei ist besonders die Formulierung, mit der er seine Dido-Epistel vorstellt, charakteristisch: *quodque tenens strictum Dido miserabilis ensem / dicat* (25-26). In diesen Versen ist in raffender Manier in einem Atemzug auf das Briefeschreiben und den bevorstehenden Selbstmord Didos Bezug genommen: Ovid hebt witzig-pointiert die unmögliche Briefsituation hervor: Die Königin hält in der einen Hand schon das Schwert und in der anderen Hand den Griffel, mit dem sie schreibt. In dieser Komprimierung wirkt ihr tragisches Schicksal fast komisch. Der Dichter betont das Krasse der Situation auch durch die Wortstellung: *strictum [...] ensem* rahmt *Dido miserabilis* ein: Das todbringende Instrument umschließt das Opfer. Schon aus dieser raffinierten Inhaltsangabe des Dido-Briefes kann man meines Erachtens auf die dichterische Absicht der *Heroides* schließen: Die Pointierung – fast könnte man sagen, Karikierung – von Didos Lage zeigt, daß Ovid die *Heroides* nicht völlig ernst nahm. Es kam ihm auf das Herausgreifen ungewöhnlicher Situationen an; dementsprechend ist sein Stil witzig. Ein zusätzlicher Beleg dafür wäre *her.* 11, 5: Canace schreibt an Macareus: *dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum*. Dieser am. 2, 18, 25-26 sehr verwandte Vers unterstreicht, daß es vor allem um Pointen geht. Die beiden zitierten *Amores*-Verse betonen durch das Nebeneinander von Briefsituation und Tod auch das Hauptcharakteristikum dieser ‚Briefe‘: die Unmöglichkeit des Abschickens bzw. die Tatsache, daß es sich um Briefe ohne Antwort und damit um Monologe handelt.

Einen weiteren Hinweis erhält man aus der Würdigung der Sabinus-Briefe: Schon daß diese mit acht Versen länger ausfällt als die Partie über Ovids eigene *Heroides*, ist signifikant. Das zeigt, daß er ihnen große Bedeutung zumaß. Aus der Unmöglichkeit des Abschickens und der Unerreichbarkeit des Empfängers folgt im Grunde, daß eine Antwort nicht möglich ist;<sup>224</sup> diese Konstellation dient dazu, die äußere und innere Isolation der Heroinnen zu zeigen; dafür hat Ovid mit der Briefsituation gespielt. Sabinus’ Verfassen von Antworten auf diese ‚unmöglichen‘ Briefe muß entweder völlig verfehlt gewesen sein: Konventionell und ohne Witz gestaltet, entsprächen solche Ver-

<sup>222</sup> Vor allem auf diesen Punkt ist Heldmann 1994 ausführlich eingegangen.

<sup>223</sup> Penelope an Odysseus, Phyllis an Demophoon, Oenone an Paris, Canace an Macareus, Hypsipyle an Iason, Ariadne an Theseus, Phaedra an Hippolytus, Dido an Aeneas und Sappho an Phaon (Heldmann 1994, 200).

<sup>224</sup> „Keiner dieser Briefe läßt eine Folge, keiner läßt eine Antwort zu“ (Dörrie 1967 [dichterische Absicht], 44).

suche wohl den Schulübungen aus der Rhetorenschule, für die die *Heroides* manchmal fälschlich gehalten wurden. Oder aber sie waren in ihrer bewußten, gewollten Absurdität besonders witzig.<sup>225</sup> Wenn die Sabinus-Briefe so gestaltet waren, dürften sie Ovid sehr gefallen haben. Aus der Tatsache, daß er ihnen acht Verse gewidmet hat, kann man das schließen. Das Anprangern einer schlechten Nachahmung wäre wohl, wenn es im Gedicht überhaupt berücksichtigt worden wäre, sehr viel kürzer abgehandelt worden.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich, daß Sabinus durch die Antwortbriefe die bereits in den *Heroides* künstliche Situation noch auf die Spitze getrieben hat; seine Briefe waren wohl kongenial, indem er Ovid in seiner Pointiertheit übertreffen wollte. Heldmann hat die interessante Beobachtung gemacht, daß Ovid bei der Aufzählung von Sabinus' sechs Antwortbriefen – ob es weitere zu den restlichen neun Einzelbriefen gab, ist nicht zu klären und sei einmal dahingestellt – diejenigen ausgewählt hat, in denen die Briefsituation besonders unrealistisch und somit die Antwort „besonders unmöglich, wenn nicht gar grotesk“<sup>226</sup> war. Heldmann räumt ein, man könne „der Aufgabe, die Intention der ‚Epistulae Heroidum‘ zu beschreiben, [...] nicht gerecht werden, wenn man sich darauf beschränken würde, dies aus der Perspektive der von Sabinus verfaßten Antwortbriefe und deren Würdigung durch Ovid zu tun.“ Die *Heroides* seien „keine Burlesken, und sie lassen sich auch nicht auf ihre komischen Aspekte reduzieren.“<sup>227</sup> ‚Burlesken‘ wäre wohl nicht der richtige Begriff, aber man sollte den Gehalt des Absurden und das Witzig-Pointierte nicht unterbewerten: Es macht den Charakter und den Reiz ovidischer Dichtung aus. Nach Heldmann ‚beschränkte‘ sich Sabinus ‚konsequent auf diejenigen Züge‘ der *Heroides*, „die auf die anderen *carmina amatoria* zurückverweisen und hier wie dort auf das Konto des *tenerorum lusor amorum* gehen bzw. [...] der *musa iocosa* zu verdanken sind.“<sup>228</sup> Er habe dadurch „nur eine der Möglichkeiten ihrer Rezeption realisiert“.<sup>229</sup> Ob es noch wesentlich andere ‚Züge‘ der *Heroides* gibt oder ob nicht vielmehr diese – Pointiertheit, Spiel – im Vordergrund stehen, soll im folgenden untersucht werden.

<sup>225</sup> Nach Heldmann 1994, 197 liegt „der Witz zunächst ganz einfach darin [...], daß Sabinus überhaupt auf Briefe, die keine Antwort zuließen, Antwortbriefe verfaßt hatte.“

<sup>226</sup> Heldmann 1994, 201; dort im folgenden eine ausführliche Begründung dieser These.

<sup>227</sup> Heldmann 1994, 215-216.

<sup>228</sup> Heldmann 1994, 216.

<sup>229</sup> Heldmann 1994, 216.

Unterschiedliche Ebenen

Für die Interpretation der *Heroides* ist es wichtig, zwischen der Monologsprecher- und der Autorebene (also der Perspektive der fiktiven Heroinnen und der Ovids) zu unterscheiden. Von hier aus ist es nicht inkonsequent, in einem ersten Schritt den Gedankenfluß der Heroinnen aus deren Perspektive erst einmal ernst zu nehmen. Auf einer zweiten Ebene sieht man allerdings, wie pointiert, wie artifiziell die Selbstdarstellung der Protagonistinnen ist. Man läßt sich also ein Stück weit auf ihren Gedankengang ein, um dann zu sehen, daß vieles nicht um der Darstellung eines ‚echten‘ Gefühls, sondern um der Pointe willen gestaltet ist. Es wird deutlich werden, welche Unterschiede zwischen der catullischen und den ovidischen Heroinnen liegen: Ovid übernimmt die Form des ‚internen Monologes‘, aber der Gehalt und die dichterische Absicht sind völlig anders.

## 2. Interpretationen

### *Heroides* 10 – Der Prototyp der einsamen Klage

Als erster Brief wird in Analogie zum schon besprochenen Ariadne-Monolog in Catulls *c.* 64 die Ariadne-Epistel (*her.* 10) behandelt. Nach E. Frenzel hat Ovid „die lyrische Prägung“ des Stoffes durch seinen Vorgänger „noch stärker monologisch verdichtet“.<sup>230</sup> Die Heroine beklagt wie auch bei Catull ihre ausweglos erscheinende Situation: Sie befindet sich, von Theseus verlassen, in völliger Einsamkeit am Strand von Naxos. Daß ihre Rettung durch Bacchus bevorsteht, weiß nur der Leser, was die Situation pikant und spannend macht und ihrer Klage von vornherein den ironischen Beigeschmack der Überflüssigkeit verleiht.

Zur Untersuchung der monologischen Struktur der Epistel sollen in einem ersten Schritt die vier bereits genannten Kriterien<sup>231</sup> angewandt werden.

<sup>230</sup> E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1988, 55. Der Begriff ‚verdichtet‘ deutet allerdings darauf hin, daß Frenzel Ovid zu ernst nimmt.

<sup>231</sup> Vgl. oben S. 27-28.

## Assoziation

Ovid übernimmt von seinen Vorgängern die Art, assoziativ Argumente zu verknüpfen.<sup>232</sup> Er führt ein Gleiten der Gedanken Ariadnes vor, wobei die verschiedenen Assoziationen und Sprünge durch Stichwort-Technik<sup>233</sup> miteinander verbunden sind. Diese scheint allgemein ein Charakteristikum mündlicher Rede bzw. spontan sich entwickelnder Denkprozesse zu sein. Was hier aber direkt und ungebrochen anmutet, ist inszeniert und somit künstlich.

Nach der Anrede an Theseus (3-6)<sup>234</sup> beginnt Ariadne mit der Erinnerung an den Moment, an dem sie ihr Verlassensein realisiert hat (7 ff). Bis Vers 58 berichtet sie über ihr Verhalten danach: Sie schildert detailliert ihr Erwachen und das Feststellen von Theseus' Verschwinden (7-12), ihre Versuche, in ihrem geschwächten Zustand aufzustehen (13-14), Gebärden der Verzweiflung (15-16). Dann beschreibt sie ihre Suche nach dem untreuen Geliebten (17-32), ihr Rufen nach ihm (33-36) und die Bemühungen, am Strand auf sich aufmerksam zu machen (37-42): Der gedankliche Übergang vom Rufen zum Schlagen

<sup>232</sup> Vgl. dazu Seeck 1975, 457-458: „Die literarische Technik, die wir in den Heroides brennpunktartig konzentriert vorfinden, gehört zu einem – damals noch unterschwelligem – Trend der europäischen Literatur. Das scheinbar freie Assoziieren heterogener Elemente ist beispielsweise der griechischen Tragödie unbekannt, bestimmt aber weitgehend die Form des neuzeitlichen dramatischen Monologs bis hin zum 'stream of consciousness' im modernen Roman. Ovid hat wesentlich dazu beigetragen, daß die Entwicklung diese Richtung genommen hat.“ Es ist die Frage, ob Seeck nicht damit die Bedeutung Ovids etwas überbewertet, da die Technik der assoziativen Verknüpfung von Gedanken bereits bei seinen Vorgängern üblich ist.

<sup>233</sup> Diese Stichwort-Assoziationen hat J. van Wageningen (Tibulls sogenannte Träumereien, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 31, 1913, 350-355, hier: 355) für Tibull nachgewiesen: „Nicht die am Anfang des Gedichtes gefaßte Obervorstellung beherrscht fortwährend das Ganze, sondern der Klang eines Wortes vermag einen neuen Gedanken anzuregen, der [...] bisweilen selbst neue Digressionen verursacht, bis der Dichter zu seinem Hauptthema zurückkehrt. Neben diesen verbalen Assoziationen sind es die verwandten antithetischen, [...] die Tibull anziehen und auf Abwege führen.“ Tibull fehle „das Festhalten des Hauptgedankens im Bewußtsein“ (352). Was van Wageningen für ein unbeabsichtigtes, psychisch bedingtes Abschweifen der Gedanken hält, ist von Tibull bewußt als künstlerisches Mittel eingesetzt, gleiches gilt selbstverständlich für Ovid.

<sup>234</sup> Auf die in ihrer Echtheit umstrittenen Eingangsverse 1 und 2 soll hier nicht eingegangen werden, die unter anderem Bornecque athetisierte. Es wird dazu auf Kirfel 1969, 70-71 verwiesen, dessen Ansicht, sie seien unecht, geteilt wird. Allgemein zu den Briefanfängen der *Heroides*: W. Schmitz-Cronenbroeck, Die Anfänge der Heroiden des Ovid, Diss. Köln 1937 und Kirfel 1969.

ihrer Brüste erfolgt mittels einer Paronomasie: *verbera cum verbis*<sup>235</sup> *mixta fuere meis* (38); an *non audires* schließt sich antithetisch *saltem cernere posses* an. Daran knüpft Ariadne 43-46 Bemerkungen über ihre Trauer, da sie Theseus' Schiff nicht mehr sehen kann, die 47-50 in eine Schilderung ihres Umherirrens am Strand münden. Die Partie gipfelt in der Beschreibung des gemeinsamen *torus*, den sie bei ihrem Hin- und Herlaufen immer wieder aufsucht (51-58).

In Vers 59 findet ein Gedankensprung statt; der Übergang wird geschaffen durch eine antithetische Assoziation: Auf *ambo* (57) folgt kontrastierend *sola* (59). In ihrer Klage über die Öde der Insel erwähnt Ariadne auch, daß *nulla [...] puppis* (62) die Insel anlaufen werde. An *puppis* schließt sie die hypothetische Überlegung an: Selbst wenn sie ein Schiff hätte, *quid sequar?* (64). Sie reflektiert über ihre Isolation; jeder Ausweg sei ihr verwehrt, auch ihre Heimat Kreta. Auf das Stichwort *Crete* (67) hin erwähnt sie die Umstände, die in der Vergangenheit zum Verlassen der Heimat führten: Sie assoziiert ihre Schuld (ihre Hilfe für Theseus) und anschließend – in einem antithetischen Übergang – dessen Meineidigkeit und Untreue: *vivimus, et non sum, Theseu, tua* (75). Mit *vivimus* verbindet Ariadne ‚Tod‘: Durch den Treubruch fühle sie sich bereits als *sepulta* (76); überhaupt wäre es besser gewesen, Theseus hätte damals auch sie getötet (77). An *morte* (78) knüpft sie – kontrastierend zu der Reflexion über vergangene Ereignisse – eine Schilderung ihrer Zukunftsängste: Todesvorstellungen quälen sie (81-82). Es folgt das Ausmalen von lebensbedrohlichen Gefahren, wobei sie zunächst wilde Tiere (83-87), die Angst vor Sklaverei (89-90), vor Göttern (95), wieder die Furcht vor wilden Tieren (96) und sogar vor in der Nähe wohnenden Menschen (97-98) nennt. Diese ungeordnet scheinende Aufzählung ist ein Kunstgriff Ovids, mit dem Ariadnes Panik illustriert werden soll: Die zweimalige Erwähnung der wilden Tiere zeigt dies: Die erste ist als Frage formuliert (*forsitan*, 85; *quis scit an*, 86; *dicuntur*, 87), beim zweiten Mal in Vers 96 ist die Befürchtung bereits zur Gewißheit geworden: *destituor rapidis praeda cibusque feris*. Deutlich zeigt sich die Kopflösigkeit der Heroine in ihrer anscheinend unlogischen, von Ovid pointiert eingestreuten Bemerkung, sogar vor in der Nähe wohnenden Menschen Angst zu haben: Das scheint im Widerspruch zu ihrer Klage *vacat insula cultu; / non hominum video* (59-60) zu stehen, aus der hervorgeht, daß sie offensichtlich die Nähe anderer Menschen sucht. Aus diesem Grund hat auch Bornecque die Verse 97-98 athetisiert. Der paradox anmutende Widerspruch ist raffiniert: Die Verse stehen in unterschiedlichem

<sup>235</sup> An dieser Stelle ergibt sich – wie so oft bei Ovid – die Frage, ob die gedankliche Wendung nicht um der sprachlichen Pointe willen stattgefunden hat.

Kontext: In 59-60 geht es um die Angst vor Einsamkeit, in 97-98 wird, anknüpfend an *fides* (78), mit *diffidimus* (97) die Furcht vor einem erneuten Vertrauensbruch betont: Signifikant dafür ist auch die Wortwahl: In 59-60 war allgemein von *homines*, in 97-98 ist von *vir* die Rede, hervorgehoben durch das Polyptoton.

Von ihren Ängsten wechselt Ariadne abrupt in eine Kette unerfüllbarer Wünsche: *viveret Androgeos utinam* (99). Sie erinnert sich dabei an Theseus' Taten in Kreta, das Töten des Stieres. Ihre Bemerkung, dieser habe ihm nichts anhaben können, weil seine Brust gepanzert war (*illic tu silices, illic adamanta tulisti*, 109), wendet Ariadne im übertragenen Sinne auf sein ‚hartes‘ Herz an, *qui silices [...] vincat* (110), und ist damit wieder bei seiner Schuld angelangt. Die Klage über das ihr widerfahrene Unrecht läßt sie im folgenden (119 ff) düster ihre eigene Zukunft ausmalen: An *puella* (118) knüpft sie *lacrimas matris* (119), woran sich Gedanken über ihren unbestatteten Leichnam anschließen. Ihre Überlegung, ob dieses Begräbnis – *sepulchrum* klingt bitter-ironisch, da im vorherigen Vers von *ossa [...] inhumata* die Rede war<sup>236</sup> – *officiis [...] meis* (124) würdig sei (*officia* bezieht sich auf Ariadnes aus Liebe zu Theseus begangene Taten), bietet wieder den Übergang zu diesem: Ariadne malt sich seine Rückkehr nach Athen aus. Die Verbindung erfolgt durch eine bereits verwendete antithetische Assoziation: ihre Taten für ihn im Gegensatz zu seiner Undankbarkeit und Untreue. Mit der Aufforderung, Theseus möge bei der Schilderung seiner Ruhmestaten auch erzählen, daß er Ariadne auf Naxos zurückgelassen habe (129), lenkt sie wieder auf ihre eigene Situation über: Sie beschreibt (ab 131) eindringlich ihr Aussehen und ihren Seelenzustand, um dann mit einer nachdrücklichen Bitte an ihn, zu ihr zurückzukommen, den Brief zu beenden. In dem Nachvollziehen von Ariadnes Gedankenfluß ist deutlich geworden, wie Ovid ‚arbeitet‘: Die Assoziationen werden durch Stichwort-Technik gelenkt.

#### Tempus- und Modusstruktur

Bei Ovid ist der Gebrauch der Tempora und Modi sehr viel komplexer als bei Catull. Er zeichnet besonders nuanciert den sprunghaften Gedankengang seiner Heroinnen nach und inszeniert variantenreich das Wandern durch verschiedene zeitliche Ebenen.<sup>237</sup> Ein anschauliches Beispiel ist *her.* 10. Als Erzähltempus des (modernen) ‚inneren

<sup>236</sup> Knox 1995, 255 kommentiert lakonisch: „ironic, for she will have none.“

<sup>237</sup> Vgl. dazu v. Albrecht 1968, 467: „Seine [sc. Ovids] sich im Tempusgebrauch wohl am klarsten spiegelnde Fähigkeit, rasch den Standpunkt zu wechseln und diesen Wechsel dabei so zu vollziehen, daß der Zuhörer mitgerissen wird, gehört zu den Geheimnissen ovidischen Erzählercharmes.“

Monologes‘ gilt das Präsens.<sup>238</sup> Dieses Kriterium trifft auf die *Heroides* nicht zu: Ovid läßt die Heroinnen im fließenden Übergang zwischen Erinnern und (Nach-) Erleben verschiedene Tempora verwenden. Hierbei wird zu zeigen sein, daß eine Zeit für unterschiedliche Perspektiven benutzt wird: Das Präsens kann sowohl die momentane Situation der Schreiberin bezeichnen als auch die Vergegenwärtigung des Vergangenen; es kann zudem für allgemeine Bemerkungen stehen. Das Imperfekt bzw. Perfekt kann für das Berichten von Fakten, aber auch für das emotionslose Schildern von Gefühlen verwendet werden. Die Ebenen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Erinnern, Nacherleben und unmittelbarem Erleben vermischen und überlagern sich ständig.<sup>239</sup> Ausblicke auf die Zukunft sind sowohl von der Gegenwart als auch von der Vergangenheit aus möglich. Der ‚interne Monolog‘ ist auf die Ebene der Erinnerung verlagert. In diesem Zusammenhang sind allgemeine Bemerkungen H. Meyerhoffs<sup>240</sup> über ‚memory‘ wichtig:

Things remembered are fused and confused with things feared and hoped for. Wishes and fantasies may not only be remembered as facts, but the facts remembered are constantly modified, reinterpreted, and relived in the light of present exigencies, past fears, and future hopes. The objective order of temporal sequences, therefore, forms only a partial, though indispensable, aspect of our memory structure; it is an order partial, as it were, to the world of clocks, dates, and physical records. A major portion of the contents of our memory does not exhibit this kind of uniform, serial order but rather a quality by which past, present, and future events are dynamically fused and associated with each other.

K. Maurer wies in dem Aufsatz ‚Der Liebende im Präteritum‘<sup>241</sup> in einem vergleichenden Überblick nach, daß bei vielen abendländischen Dichtern von Properz bis Racine das bevorzugte Tempus für Liebesbeteuerungen das Präteritum sei; es sei im Gegensatz zum „Liebesgeständnis im Präsens“ „offenbar einer viel breiteren Entfaltung fähig“:

<sup>238</sup> v. Wilpert (Anm. 101) 411.

<sup>239</sup> Vgl. dazu die Bemerkung von Seeck 1975, 447: Das, „was in der epischen Erzählung als Nacheinander verschiedener Phasen erscheinen würde“, werde „als Überlagerung mehrerer Schichten“ dargestellt. „Die chronologische Folge von Vorgeschichte und gegenwärtiger Situation wird aufgelöst und beides wird ineinandergeschoben, so daß die Vergangenheit nicht wie ein vorausgegangenes Geschehen wirkt, sondern wie ein Aspekt der Gegenwart. Die Geschichte wird also von der Gegenwart aus erzählt. Die Heroine übernimmt dabei automatisch die Funktion des epischen Erzählers, weil sie die Vergangenheit aus der Rückschau betrachtet [...]. Sie kennt bereits die Zukunft der Vergangenheit, nämlich die Gegenwart.“

<sup>240</sup> H. Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley / Los Angeles 1968, 21-22.

<sup>241</sup> *Poetica* 5, 1972, 1-34.

das Präteritum rückt die Aussage ab, ohne sie darum für die Gegenwart zu negieren; es ruft eine scheinbar abgelebte Welt herauf, die aber nur im Gemüt des Dichters ‚war‘ – wo sie auch jetzt noch, als ‚Erinnerung‘, höchst lebendig ‚ist‘.<sup>242</sup>

Bei der Ariadne-Epistel wird man sehen können, daß das Präteritum aufgelöst wird durch den Wechsel von Perfekt / Imperfekt und historischem Präsens.

Ariadne beginnt ihren Monolog im Präsens (*quae legis*, 3) und meint damit die Gegenwart, wechselt aber bald darauf in das Imperfekt (*tempus erat*, 7). In inhaltlicher Hinsicht beziehen sich die Verse 7-50 auf die Vergangenheit, in ihren Gedanken aber läßt Ovid Ariadne durch verschiedene Zeitebenen gleiten. Es erfolgt eine Rückerinnerung an den Moment, in dem sie ihr Verlassensein realisierte: *a somno languida, movi / Thesea prensuras semisupina manus* (9-10). Hier findet bereits ein Verschwimmen der gedanklichen Zeitebenen statt: Ariadne war davon ausgegangen, beim Erwachen den neben ihr liegenden Theseus zu berühren; in *prensuras* drückt sich die Erwartungshaltung aus, die sie in jenem Moment hatte; das Partizip Futur betont den aus einer Vergangenheitsperspektive gerichteten Blick auf die Zukunft:<sup>243</sup> Ariadne war gerade im Begriff, Theseus (wenn er dagewesen wäre) mit ihren Händen zu ertasten. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Erzählen und Erleben wird in diesem Fall durch das eingestreute Partizip Futur ausgedrückt. Im folgenden wird es weiter aufrechterhalten: Inhaltlich geht es um Vergangenes; aber Ovid läßt Ariadne schwanken zwischen reiner Erzählung, Erinnerung und so tiefem Eintauchen in diese, daß sie vergegenwärtigt und nacherlebt wird: In solchen Momenten wird die Vergangenheit zur subjektiven

<sup>242</sup> Maurer (Anm. 241) 9 und 11.

<sup>243</sup> Dieses Phänomen kann man als ‚Futurum historicum‘ bezeichnen. Nach J. Samuelsson (Futurum historicum im Latein, *Eranos* 6, 1905/06, 29-44) liegt in Analogie zum Praesens historicum „die Vermutung sehr nahe“, daß auch das Futur „in der Erzählung von Vergangenen eine vom Standpunkt der Vergangenheit aus bevorstehende Handlung bezeichnen könne“ (29). Unter verschiedenen Möglichkeiten, das auszudrücken, wird auch das Partizip auf *-urus* genannt (33). Vgl. auch die Definition des ‚Futurum historicum‘ von A. Tobler (Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik, II, Leipzig 1894, Beitr. 17: Vom Gebrauch des Futurums, das sich zum sogenannten historischen Präsens gesellt: es ist einmal das Tempus desjenigen Geschehens, welches die Gedanken einer (durch den Sprechenden vergegenwärtigten) Vergangenheit in das, was für sie Zukunft war, versetzen, und andererseits desjenigen Geschehens, welches nur der Sprechende dieser Zukunft zuweist, die für ihn Vergangenheit oder Gegenwart sein kann.“ Der erste Teil der Definition trifft genau auf *prensuras* zu.

Gegenwart; Ovid gestaltet virtuos die verschiedenen Windungen von Ariadnes Gedankengang.<sup>244</sup>

Mit *nullus erat* (11) wird der Moment bezeichnet, in dem die Heroine Theseus' Verschwinden bemerkt. Es fällt auf, daß *nullus erat* – obwohl im gleichen Tempus – eine ganz andere Färbung als *tempus erat* (7) hat: Um diese zu bestimmen, ist ein kleiner Exkurs nötig: Unter dem modernen literaturwissenschaftlichen Terminus ‚erlebte Rede‘<sup>245</sup> versteht man jene Mischform zwischen direkter und indirekter Rede, die in der dritten Person im Imperfekt gehalten ist. Diese literarische Technik ist für Monologe in der Ich-Form wie die *Heroides* eigentlich nicht von Belang; D. Cohn hat aber Überlegungen zum Auftreten von ‚Erlebter Rede im Ich-Roman‘<sup>246</sup> angestellt; sie fragt sich:

<sup>244</sup> Leach 1963, 422 bemerkt zu den Versen 9-16: "The sequence of this passage attempts to present a step-by-step mimesis of an action, whose slowness is graphically extended by repetition and summary. The verbs slip chaotically from the past to present tense and again to past in an effort to confer immediacy of expression upon motions which have already been completed." Auch Grantz 1955, 90 behandelt die Tempuswechsel dieser Partie und spricht dabei von ‚erinnernder Darstellung‘ und ‚unmittelbarem Nacherleben‘, aber seine Schilderung erfolgt zu sehr aus der Perspektive Ariadnes: So heißt es z.B. zu 13-16: „Ariadne gewinnt [...] zunächst wieder Abstand zu ihrem Geschick und reflektiert über ihre damalige Haltung [...]. Mit einem Schlage war sie hellwach. Dann aber erhält noch einmal das unmittelbare Nacherleben mit dem jähen Entsetzen das Übergewicht über die Reflexion, wie wiederum der Tempuswechsel anzeigt“. Grantz' Resümee jedoch ist treffend (101-102): Man habe „immer mit der Zweischichtigkeit der Darstellung Ariadnes von ihrem Erleben zu rechnen: einmal läßt Ovid sie die Entwicklung von äußeren und seelischen Vorgängen beschreiben, die sich [...] in der Vergangenheit an ihr vollzogen haben; zum anderen aber läßt er sie auch während des Schreibens selbst fortwährend eine Entwicklung durchlaufen, die zwischen den beiden Polen eines objektiven Berichtens und eines unmittelbaren Wiedererlebens hin- und herläuft.“ Grantz kommt zu folgendem Schluß (119): „Dieses komplizierte Ineinander verschiedener seelischer Haltungen ist aber nur durch den Briefcharakter des Gedichts möglich“, durch den „die ganze Auseinandersetzung Ariadnes mit dem Geschehen aus der Aktualität des Erlebens in eine Sphäre größerer Distanz“ gerückt werde. Das Stichwort ‚Monolog‘ fällt nicht.

<sup>245</sup> Vgl. z.B. v. Wilpert (Anm. 101) 260.

<sup>246</sup> D. Cohn, *Erlebte Rede im Ich-Roman*, GRM 19, 1969, 305-313, hier: 305. Vgl. auch Cohn 1978, 167: "the narrator momentarily identifies with his past self, giving up his temporally distanced vantage point and cognitive privilege for his past time-bound bewilderments and vacillations." Cohn führt zur Verdeutlichung eine Passage aus dem Roman *A Severed Head* von Iris Murdoch an, in der der Ich-Erzähler – mitten in einer Umarmung seiner Geliebten – das Öffnen der Haustür hört und meint, seine Frau sei unerwarteterweise zurückgekommen: "We stood thus for a second, paralysed. Then I pulled myself roughly out of the embrace. It could only be

Wie steht es [...] mit des Ich-Erzählers eigenen Gedanken? Und zwar meinen wir nicht die Reflexionen des gegenwärtig erzählenden Ichs (die natürlich im Präsens erscheinen), sondern die Gedanken, die seinem vormals erlebenden Ich angehören, das heißt, die er in der vergangenen Zeit gehabt hat, von der er jetzt erzählt.

Das trifft auf die zitierte Passage zu: Ovid läßt Ariadne ihre vormals gedachten Gedanken wiedergeben: *nullus erat*. Diese Worte sind gleichbedeutend mit: „Ich merkte: ‚Er ist nicht da!‘“ Sie beschreibt exakt den Moment, in dem sie Theseus' Fehlen bemerkt. Sie vergegenwärtigt ihn in Form eines kurzen, abrupten Ausrufs, benutzt aber nicht das Präsens – man sollte meinen, *nullus est* hätte näher gelegen. Dennoch ist *nullus erat* in seiner prägnanten Kürze nicht bloßer Bericht; im Gegensatz zu *nullus est* wirkt es erheblich dramatischer: In diesem Ausruf wird der jähe Moment des Schreckens vergegenwärtigt, die Vergangenheitsperspektive aber noch nicht aufgegeben. Zugleich wird durch das Vergangenheitstempus der genaue Punkt des Umschlags von Erinnerung in Nacherleben bezeichnet. Diese Vergegenwärtigung im Tempus der Vergangenheit kommt dem von Cohn beschriebenen Phänomen sehr nahe. Ovid greift zu diesem Kunstgriff der Inszenierung, um Erinnerung zu verlebendigen. – Da der Begriff ‚erlebte Rede in der Ich-Form‘ zu Mißverständnissen führen könnte, wird das beschriebene Phänomen im folgenden als ‚erlebte Erinnerung‘ bezeichnet.<sup>247</sup> – Besonders kunstvoll ist die Kombination mit dem Präsens als Ausdruck ungebrochener Vergegenwärtigung (*referoque manus*, 11), woran sich in Form eines Kyklos wieder der Ausruf *nullus erat* anschließt. An der Stelle ist offensichtlich, daß es Ovid weniger um das ‚naturgetreue‘ Darstellen von Erinnerung und Vergegenwärtigung geht, sondern daß das Spiel mit den Zeitebenen von dem Bestreben nach sprachlicher Raffinesse beherrscht wird. Rückblickend wird der Unterschied zu *tempus erat* (7) erst recht deutlich: In Vers 7 drückt das Imperfekt ein sachliches Sich-Zurückwenden als Einleitung eines Berichtes aus, eine allgemeine Zeitangabe. Der Übergang vom objektiven Sich-Erinnern zum subjektiven Nacherleben wird auch syntaktisch durch den Duktus hervorgehoben: *tempus erat, vitrea quo* [...] ist harmonisch-gleichmäßig in den Erzählfluß eingebunden, während das zweimalige *nullus erat* in

Antonia. She had changed her mind about going to the country, and had decided to come [...]” (1978, 166). Nach Cohn ist “It could only be Antonia.” gleichbedeutend mit “I thought: ‘It can only be Antonia.’”

<sup>247</sup> Man könnte auch das Partizip Futur *prensuras* (10) als dem Phänomen der ‚erlebten Erinnerung‘ verwandt bezeichnen: Darin drückt sich die Erwartungshaltung aus der Perspektive des „vormals erlebenden Ich“ (Cohn [Anm. 246] 305) aus.

seiner Abruptheit die innere Anteilnahme des Nacherlebens wider spiegeln soll.<sup>248</sup>

Das Präsens in Vers 11 ist im Gegensatz zu Vers 3 historisches Präsens.<sup>249</sup> Dieses ist ein wichtiger Bestandteil des ‚internen Monologes‘ bei Ovid. Ch.E. Bennett liefert folgende Erklärung für den Ursprung dieses Tempus:<sup>250</sup> “Some scholars regard it as resulting from the dramatic picturing of past events as now occurring and as passing in imagination before the mind of the speaker or writer at the present time.” Im historischen Präsens sehe der Monologsprecher die Ereignisse, “as if they were going on before his eyes in the sphere of his own present, whether he does this by bringing the events out of the past into his actual present, or putting himself back into their past. In either case he makes the present of the events his present.”<sup>251</sup> Grundlegend sind auch Überlegungen R. Heinzes<sup>252</sup> zur Entstehung des historischen Präsens: Dessen Gebrauch sei im Lateinischen „echt volkstümlich“ und „die Erzählung des Alltags“ sei „ganz überwiegend Ich-Erzählung“; von ihr müsse man ausgehen, um den ursprünglichen Sinn des historischen Präsens zu erkennen:

und zwar wird man ins Auge zu fassen haben die seelische Disposition des Redenden [...]. Je deutlicher nun eine Erinnerung ist, die ich in mir wachrufe, umsomehr nähert sie sich der Illusion, als erlebte ich das vergangene Ereignis von neuem [...]. Wir haben also zunächst zu fragen, Erinnerungen welcher Art so deutlich zu sein pflegen, daß sie zur ‚Vergegenwärtigung‘ führen [...]. Erlebnisse dieser Art sind [...] solche, denen der Erlebende mit starker innerer Anteilnahme gefolgt ist, [...] weil sie sein eigenes Wohl und Wehe nahe angehen [...].

Der Wechsel Perfekt / historisches Präsens erfolge nie ‚regellos‘,

sondern mit psychologischer Notwendigkeit: der Tempusgebrauch ist hier ein unvergleichlich feiner Messer für die steigende oder sinkende Deut-

<sup>248</sup> Es ist immer wieder zu betonen, daß es sich bei den Gedankenströmen der Heroinnen um Produkte von äußerst artistischer Künstlichkeit handelt: Auch das Phänomen der ‚erlebten Erinnerung‘ ist ein bewußt eingesetztes Stilmittel, das Unmittelbarkeit vor spiegeln will. – Es ist bemerkenswert, daß Ovid einerseits eine solche Spontaneität inszeniert, andererseits aber die Heroine ein sehr distanzierendes Verhältnis zu sich einnehmen läßt (vgl. unten S. 78 ff).

<sup>249</sup> Vgl. dazu Kühner / Stegmann II 1, 114-115: „In der Erzählung vergangener Ereignisse wird das Präsens [...] oft gebraucht, indem der Redende sich lebhaft in die Zeit zurückversetzt, in der die Handlung sich abspielte.“

<sup>250</sup> Ch.E. Bennett, *Syntax of Early Latin*, I. The Verb, Boston 1910, 11-12.

<sup>251</sup> A.C. Emery, *The Historical Present in Early Latin*, Ellsworth (Maine) 1897, 23.

<sup>252</sup> R. Heinze, *Zum Gebrauch des Praesens historicum im Altlatein*, in: *Streitberg-Festgabe*, hg. v. d. Direktion der vereinigten sprachwissenschaftlichen Institute an der Universität zu Leipzig, Leipzig 1924, 121-132, hier: 123-124.

lichkeit der Erinnerungs- oder Phantasiebilder und damit für die stärkere oder schwächere innere Teilnahme des Erzählers an dem erzählten Ereignis.<sup>253</sup>

Mit Hilfe des historischen Präsens bewirkt Ovid die Illusion sehr ‚starker innerer Anteilnahme‘, allerdings hat er nicht das Bestreben, ein besonders realistisches Abbild zu schaffen. H. Koller gibt zu bedenken, „daß dort, wo das Praesens historicum vorkommt, *der zeitliche Abstand nicht wesentlich ist*. Ein solches Überspringen von einer Zeitform in die andere ist natürlicherweise *in der gesprochenen Sprache zu finden*.“<sup>254</sup> Damit kann das historische Präsens, wie auch M. Fludernik mehrfach<sup>255</sup> gezeigt hat, auch als Indiz für Mündlichkeit betrachtet werden. Bei dem artifiziellen Ovid handelt es sich selbstverständlich um ‚fingierte‘ Mündlichkeit. Er setzt das historische Präsens als Stilmittel für seine Vorspiegelung von Unmittelbarkeit ein. Es läßt die Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit verschwimmen.

Bis Vers 50 läßt der Dichter Ariadne noch mehrmals zwischen Erinnerung und Vergegenwärtigung schwanken. Wenn auch nicht an allen Stellen dieser Partie damit der Wechsel Perfekt / Präsens erklärt werden kann, so erscheint doch das Prinzip einsichtig. Es soll auf einige Variationen aufmerksam gemacht werden: In Vers 17 erfolgt nach einer allgemeinen Situationsbeschreibung (*luna fuit*, vergleichbar etwa mit *tempus erat*, 7) der Umschlag ins Präsens: *specto siquid nisi litora cernam*. Diese Vergegenwärtigung gestaltet Ovid so intensiv, daß auch vorher gedachte Erwägungen im Konjunktiv Präsens wiedergegeben werden. Der erwägende indirekte Fragesatz dient dazu, ‚authentisch‘ Ariadnes vormaligen Bewußtseinszustand widerzuspiegeln. In Vers 25 liegt ein erneuter Umschlag von Erinnerung in Vergegenwärtigung vor: Nach dem berichtenden *mons fuit* führt sich die Heroine vor Augen, wie sie auf den Berg gestiegen ist (*apparet; pendet; ascendo; metior*, 25-28). In diesen Versen ist ein interessantes Phänomen zu beobachten: Zweimal brechen in das scheinbar ungebrochene, unmittelbare Nacherleben Kommentare der erzählenden Ariadne ein: Sie erklärt ihr damaliges Verhalten: *vires animus dabat* (27), *nam ventis quoque sum crudelibus usa* (29). – Daß erläuternde

<sup>253</sup> Heinze (Anm. 252) 132.

<sup>254</sup> H. Koller, Praesens historicum und erzählendes Perfekt. Beitrag zur Aktionsart der Praesensstammzeiten im Lateinischen und Griechischen, MH 8, 1951, 63-99, hier: 65.

<sup>255</sup> M. Fludernik, The Historical Present Tense Yet Again: Tense Switching and Narrative Dynamics in Oral and Quasi-Oral Storytelling, Text 11.3, 1991, 365-398; dies., The Historical Present Tense in English Literature: An Oral Pattern and its Literary Adaptation, Language and Literature 17, 1992, 77-107.

oder kommentierende Parenthesen typisch für das Epos sind, ist bekannt.<sup>256</sup> Hier kommt es aber vor allem auf Folgendes an: Die Kommentare stammen nicht von einem außenstehenden epischen Erzähler, sondern von einem Ich-Erzähler; Ovid demonstriert nebeneinander zwei Bewußtseinsstadien seiner Heldin: Sie *erlebt* das Vergangene nach und *erinnert* sich daran aus der ‚rationalen‘ Perspektive ihrer momentanen Gegenwart.<sup>257</sup> – Vers 39 könnte man wiederum unter die Rubrik ‚erlebte Erinnerung‘ einordnen: *si non audires, ut saltem cernere posses*. Auch in diesem Fall geht es um Gedanken des erzählenden Ichs, die „seinem vormalig erlebenden Ich“<sup>258</sup> angehören: Ariadne erinnert sich an ihren in der Vergangenheit abgelaufenen Denkprozeß und benutzt dafür den Konjunktiv Imperfekt. Grammatisch handelt es sich wohl um einen Potentialis der Vergangenheit.<sup>259</sup> Bemerkenswert ist die syntaktische Struktur des Satzes: Obwohl der Konditionalsatz dem Finalsatz untergeordnet ist, erscheinen beide als nebengeordnet und sind dem Hauptsatz vorangestellt. Dadurch, daß dieser ‚nachklappt‘, erhält die Konstruktion des Satzgefüges etwas Schwankendes, fast Zögerndes, Stockendes: Sie ist mündlicher Rede bzw. spontan sich entwickelnden Gedanken nachgeahmt, so daß mit höchster Künstlichkeit Spontaneität vorgespiegelt wird. In Vers 42 liegt mit *admonitura* ein ähnliches Phänomen wie in Vers 10 vor: Das Partizip Futur betont den aus einer Vergangenheitsperspektive gerichteten Blick auf die Zukunft. In den Kontext der ‚erlebten Erinnerung‘ gehört auch die im Deliberativ der Vergangenheit formulierte rhetorische Frage: *quid potius facerent, quam me mea lumina flerent?* (45). Diese Bemerkung scheint allerdings vor allem wegen der inhaltlichen Pointe – die Überlegung, was die eigenen Augen wohl am besten hätten tun sollen, ist witzig-absurd – gemacht worden zu sein. Die Verwendung des deliberativen Konjunktivs ist, wie noch deutlich werden wird, charakteristisch für den ‚internen Monolog‘.

Mit *saepe torum repeto* (51) wechselt Ariadne inhaltlich in ihre Gegenwart. Sie schildert im Präsens ihr momentanes ruheloses Verhalten, wobei durch das einleitende *saepe* ein iterativer Charakter ent-

<sup>256</sup> Dazu M. v. Albrecht, Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion, Hildesheim 1964 (Spudasmata 7). Dort 103 ff über ‚erläuternde Parenthesen‘.

<sup>257</sup> Zu diesen kommentierenden Parenthesen unten S. 82.

<sup>258</sup> Cohn (Anm. 246) 305.

<sup>259</sup> Vgl. dazu Kühner / Stegmann II 2, 396: „Wird [...] eine unentschieden mögliche Bedingung auf die Vergangenheit bezogen, so wird sie durch den Konjunktiv des Imperfekts ausgedrückt. [...] Diese Form des Potentialis wird, wohl wegen der naheliegenden Verwechslung mit dem gleichlautenden Irrealis der Gegenwart [...] schon seit klassischer Zeit ziemlich selten“.

steht. In Vers 59 beginnt eine von deliberativen Fragen umrahmte Partie (bis 64, Deliberativ der Gegenwart), in denen Ovid Ariadne ihre innere Verwirrtheit nachzeichnen läßt. Auf die ratlosen Fragen *quid faciam?*<sup>260</sup> *quo sola ferar?* (59) gibt sie selbst die Antwort, mit der sie sich die Ausweglosigkeit ihrer Lage vor Augen führt: *vacat insula cultu*. Ovid inszeniert dieses Frage- und Antwortspiel, um die in ihrem Inneren ablaufenden Denkprozesse abzubilden: das verzweifelte Suchen nach einer Lösung, das Verwerfen der Möglichkeiten, das Wissen um die Unentrinnbarkeit.<sup>261</sup> Diese Verse münden in einen mit *ut* (wohl für *utinam*) eingeleiteten Wunsch, der jedoch mitten in Vers 66 abbricht: Ovid läßt Ariadne zu düsteren Zukunftsvisionen ins Futur wechseln (66-68) und dann wieder in die Vergangenheit ‚springen‘: Im Perfekt / Imperfekt erinnert sie sich an ihre und Theseus' Taten in Kreta (69-74). Dabei ist *prodita sunt* zwar Perfekt, aber es reicht seiner Bedeutung nach bis in die Gegenwart. Das Perfekt wird hier als ‚Perfectum Praesens‘ verwendet, „um einen aus der vollendeten Handlung sich ergebenden Zustand zu bezeichnen.“<sup>262</sup> Das Perfekt *dedi* in Verbindung mit dem Imperfekt *dicebas* (73) hingegen bezeichnet als ‚Perfectum historicum‘ das bereits Geschehene.<sup>263</sup>

Diese Rückwendung in ihre Vergangenheit mündet in Theseus' in wörtlicher Rede wiedergegebenen Treueschwur, der im Futur beider Zukunft ausmalt. Von da wendet sie sich – als Beweis für die Nichteinhaltung des Schwurs – wieder ihrer unmittelbaren Gegenwart zu: *vivimus, et non sum, Theseu, tua* (75). Diese Partie wird – anknüpfend an *sepulta* (76) – mit dem im Irrealis der Vergangenheit formulierten Wunsch, er möge damals auch sie getötet haben, beendet (77-78). Daran schließt sich, mit *nunc* einsetzend (79), überwiegend im Präsens eine ausführliche Aufzählung ihrer Ängste an (bis 98), die auch rhetorische Fragen enthält (*quis scit*, 86; *quis vetat*, 88). Gedanklich wird 59 ff fortgesetzt, wo Ariadne bereits in deliberativen Fragen ihren Befürchtungen Ausdruck verlieh. Die Schilderung gipfelt in einer Kette aus unerfüllbaren Wünschen (99-104), die im Konjunktiv Imperfekt / Plusquamperfekt gehalten ist. Dadurch werden die Optative aus 65/66 wieder aufgenommen.

Eine weitere Steigerung bietet eine Anklage der Faktoren, die Theseus' Flucht begünstigten (111-118). Wiederum ist der Unterschied

<sup>260</sup> Dazu merkt Knox 1995, 244 an: "This portion of the epistle assumes the character of a monologue, until Ariadne again addresses Theseus in 71."

<sup>261</sup> Dieses Frage- und Antwortspiel könnte man in Ansätzen als ‚internen Dialog‘ bezeichnen. Sehr viel deutlicher und ausgedehnter wendet Ovid dieses Stilmittel in den *Metamorphosen*-Monologen an, vor allem im Monolog der Medea (*met.* 7, 11-71), vgl. dazu unten S. 138 ff.

<sup>262</sup> Kühner / Stegmann, II 1, 125.

<sup>263</sup> Kühner / Stegmann, II 1, 126-127.

zwischen historischem und präsentischem Perfekt zu bemerken: Während *necavit* historisches Perfekt ist, liegt in *iurarunt* (117) und *prodita sum* (118) präsentisches Perfekt vor; die bis in die Gegenwart andauernde Wirkung des Verrats soll betont werden. Vom Perfekt springt Ariadne ins Futur (119-129), um düstere Prophezeiungen ihrer und Theseus' Zukunft zu geben. Diese Partie nimmt die bereits (66-68) geäußerten, im Futur formulierten Zukunftsängste wieder auf. Insgesamt stimmen die Verse 59-68 und 79-129 in ihrer gedanklichen Abfolge in Modus- und Tempusgebrauch relativ genau überein, wobei 79-129 sehr viel ausführlicher ist: jeweils das Ausmalen der ausweglosen Lage im Präsens, durchsetzt mit deliberativen Fragen (59-64 und 79-98), Wünsche (65-66 und 99-104) und eine Prophezeiung im Futur (66-68 und 119-129). Der Rest des Briefes (ab 130) betrifft Ariadnes Gegenwart; es ist eine Mischung aus Situationsschilderung, Appellen und Drohungen an Theseus.

Wie deutlich wurde, ist für Ariadnes Erzählweise, für die Technik des ‚internen Monologes‘ vor allem der häufige Tempuswechsel charakteristisch, wobei das verwendete Präsens in den wenigsten Fällen ihre Gegenwart bezeichnet, sondern als historisches Präsens zu verstehen ist. Wichtig ist auch das Schwanken zwischen Erinnern und Vergewärtigen; in diesem Zusammenhang ist das Phänomen der ‚erlebten Erinnerung‘ auffällig. Als weiteres konstitutives Element des ‚internen Monologes‘ ist eine variantenreiche Verwendung des Konjunktivs hervorzuheben:

Potentialis der Gegenwart (17),

Potentialis der Vergangenheit (39),

Deliberativ der Gegenwart (59, 64),

Deliberativ der Vergangenheit (45),

Optativ der Gegenwart: als erfüllbar gedachte Wünsche (65-66, 89-90), unerfüllbare Wünsche (99, 133),

Optativ der Vergangenheit: unerfüllbare Wünsche (77, 99-104),

Irrealis der Vergangenheit (78, 134).

Der Konjunktiv mit seinen verschiedenen Schattierungen zeichnet nuanciert die Erwägungen des Geistes, seine (im Inneren ablaufenden, eigentlich nicht ausgesprochenen) Wünsche, Hoffnungen und Befürchtungen nach. Ovid bietet sich damit mannigfache Möglichkeiten für die Darstellung von Gefühlen.

Beim Überblick über die Tempusstruktur fiel weiterhin auf, daß die Verwendung von Fragesätzen typisch für den ‚internen Monolog‘ ist:

deliberative Fragen (57, 59, 64),

rhetorische Fragen (45-46, 86, 88),

vorwurfsvolle Fragen mit Bezug auf das Geschehene (57-58, 111) oder auf die Zukunft (123-124).

Fragen spiegeln in besonderem Maße die innere Not des Individuums, die Ratlosigkeit des Einsamen, auf sich Gestellten wider: Sie bleiben entweder unbeantwortet oder müssen vom Individuum selbst beantwortet werden. Ovid übernimmt auch dieses Stilmittel von Catull. Ihre gehäufte Verwendung ist eine weitere Möglichkeit, anscheinend spontane Gefühlsäußerungen wiederzugeben: Sie sind der affektgeladenen mündlichen Rede nachgeahmt; ursprünglich sind sie nach J.B. Hofmann ein Element der Umgangssprache: „Auch die Frage tritt in der Umgangssprache auf Schritt und Tritt in den Dienst der Aussage über eine vorgestellte Wirklichkeit.“<sup>264</sup> Hofmann spricht vom „Fragesatz als Vehikel des Dialogs“:<sup>265</sup> „Mit der fortschreitenden Mechanisierung treten dann diese affektischen Fragen auch in den Monolog über [...]. Namentlich die *quid*-Fragen stellen sich in der lebhaften Erzählung immer wieder ein, um den Kontakt mit dem Hörer festzuhalten und sich seiner Zustimmung zu versichern“.<sup>266</sup> In *her.* 10 ist Ariadne selbst die ‚Hörerin‘; der Fragesatz ist wie bei Catull und Vergil zum ‚Vehikel des Monologes‘ geworden.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Wahl der Tempora und die Verwendung der verschiedenen Konjunktive und Fragesätze für Ovid ein technisches Mittel der Inszenierung von Gefühlen sind. Die Untersuchung hat seine Kunstfertigkeit und Künstlichkeit beim Gestalten von zeitlichen Strukturen gezeigt.

#### Fiktivität der äußeren Situation

Ovid knüpft auch mit der Übernahme eines weiteren technischen Mittels des ‚internen Monologes‘ an seine Vorgänger an: der ‚Fiktivität der äußeren Situation‘. In diesem Punkt folgt er eng seinem Vorbild Catull.<sup>267</sup> Die ovidische Ariadne klagt folgendermaßen über ihre Umgebung (59-62):

quid faciam? quo sola ferar? vacat insula cultu;  
 non hominum video, non ego facta boum.  
 omne latus terrae cingit mare; navita nusquam,  
 nulla per ambiguas puppis itura vias.

*vacat* (59) nimmt *vacua* [...] in *alga* (Catull, c. 64, 168) auf: Durch die Verbalisierung wird eine Intensivierung erreicht. *sola* (59) knüpft an

<sup>264</sup> J.B. Hofmann, Lateinische Umgangssprache, Heidelberg 1978, 66.

<sup>265</sup> Hofmann (Anm. 264) 66.

<sup>266</sup> Hofmann (Anm. 264) 67.

<sup>267</sup> Zu Catull oben S. 34 ff.

*sola insula* (c. 64, 184) an: Da *sola* bei Ovid auf Ariadne selbst bezogen ist, liegt wiederum eine Steigerung vor. *cingit mare* (61) steht in Parallele zu *cingentibus undis* (c. 64, 185). Die völlige Isolation Ariadnes wird in beiden Fällen durch eine viermalige Verneinung betont: bei Catull: *nullo – nec – nulla – nulla* (c. 64, 184-186), bei Ovid: *non – non – nusquam – nulla* (60-62). Wie bei Catull<sup>268</sup> sind auch bei Ovid die Verneinungen effektiv an herausgehobenen Versstellen plaziert.<sup>269</sup> Eine zusätzliche Pointe liegt darin, daß Ovid mit der Formulierung *non hominum video, non ego facta boum* (60) fast wörtlich einen Homer-Vers übersetzt, der Odysseus' ersten Eindruck nach der Landung bei den Laistrygonen beschreibt: ἔνθα μὲν οὐτε βοῶν οὐτ' ἀνδρῶν φαίμετο ἔργα (*Od.* 10, 98).<sup>270</sup> Er übernimmt von Catull die Perspektive Ariadnes, analog zu ihrer inneren Disposition ihre Umgebung wahrzunehmen und zu beurteilen; dabei beschränkt er sich auf das technische Mittel ohne die Anteilnahme und das ‚Mitleiden‘, das Catull mit seiner Heldin verbindet. Ovid verwendet das Stilmittel plakativer: Ariadnes Stimmung bedingt auch ihren physischen Zustand, den sie anschaulich beschreibt: *frigidior glacie semianimisque fui* (32). *frigidus*<sup>271</sup> ist ein Leitbegriff für ihr Befinden: Er wird in 49-50 wieder aufgenommen: *aut mare prospiciens in saxo frigida sedi / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*. Hierbei wird der Unterschied zwischen Catull und Ovid besonders deutlich: In diesem rhetorisch ausgefeilten, pointierten Vers<sup>272</sup> zeigt Ovid, daß es ihm weniger um Mitgefühl für seine Heldin und ‚echtes‘ Zeichnen von Gefühlen als vielmehr um das Spiel mit dem Wohlklang der Sprache, um die Pointe geht: Neben der Korrelation *quam / tam* ist der Parallelismus *lapis sedes / lapis ipsa* hervorzuheben.

#### Apostrophen

Ein weiteres Kriterium zur Charakterisierung des ‚internen Monologes‘, das Ovid bei seinen Vorgängern vorfand, ist das wechselnde Apostrophieren nichtanwesender Personen oder das Anreden von Gegenständen und Abstrakta. Wie Catulls Ariadne richtet auch Ovids Heroine ihre Worte nur formal an Theseus und andere; eigentlicher

<sup>268</sup> Siehe S. 37.

<sup>269</sup> Am Versanfang bzw. -ende und nach der Mittelzäsur des Pentameters.

<sup>270</sup> Zu dieser Parallele vgl. Palmer 1898, 376 und Barchiesi 1993, 342.

<sup>271</sup> Der Begriff *frigidus* ist ein Topos der Liebesdichtung: z.B. Prop. c. 2, 22, 12; Ovid *am.* 3, 14, 38. In den *Heroides* wird er fast inflationär verwendet: *her.* 1, 22 (Penelope): *frigidus glacie pectus amantis erat*; *her.* 9, 135 (Deianira): *mens fugit admonitu frigusque perambulat artus*; *her.* 12, 142 (Medea): *sed tamen in toto pectore frigus erat*; *her.* 14, 38 (Hypermetra): *inque novo iacui frigida facta toro*.

<sup>272</sup> Vgl. auch unten S. 84.

und einziger Adressat ist sie selbst. In den Versen 3-6 wird der Geliebte direkt angesprochen (*legis; Theseu; tibi*, 3), aber bereits im nächsten Satzgefüge folgt ein Wechsel: Im Nacherleben des Momentes, als Ariadne sein Verschwinden registrierte, spricht sie von ihm in der dritten Person (*Thesea*, 10; *nullus erat*, 11). Im folgenden wechselt sie zwischen direkten Apostrophen in der zweiten Person und Erinnerungen an ihn in der dritten Person. Wenn man – rein auf der inhaltlichen Ebene – psychologisch argumentieren wollte, könnte man sagen, daß Ariadne von Theseus immer dann in der dritten Person spricht, wenn sie besonders tief in ihre Erinnerungen versunken ist. Aber bei dieser Überlegung darf man nicht vergessen, daß alles von Ovid so inszeniert ist, um ein bestimmtes Bild von Ariadnes Gemütszustand zu zeichnen.

Ein Stilmittel, das die totale Isolation und Verzweiflung illustrieren soll, besteht in der Anrede von Gegenständen: Die Heroine apostrophiert ihr Bett als *perfide [...] lectule* (58), und sie spricht ihre Heimatstadt Athen an (*Cecropi terra*, 100). Außerdem wendet sie sich an Abstrakta: Faktoren, die eine Rolle spielten, als Theseus sie verließ: Sie redet den Schlaf an (*crudeles somni*, 111), die Winde, die sein Schiff davontrugen (*venti*, 113), und die *dextera crudelis* (115), mit der er ihr Treue geschworen hatte. Vor allem diese Apostrophen wirken durch das dramatische Pathos künstlich: Ariadne spielt die ‚Rolle‘ der ‚tragisch Verlassenen‘.<sup>273</sup> Die Anreden sind wohl vor allem um ihrer sprachlichen Wirkung willen hinzugesetzt.

#### Distanzierte Perspektive

Mit den bisher behandelten vier Kriterien ‚assoziative Verknüpfung der Gedanken‘, ‚zeitliche Struktur‘, ‚Fiktivität der äußeren Situation‘ und ‚Apostrophenwechsel‘ ist die Ariadne-Epistel als ‚interner Monolog‘ charakterisiert worden. Durch Vergleiche vor allem mit der catullischen Ariadne ist deutlich, daß Ovid diese technischen Mittel von seinen Vorbildern übernommen hat. Noch nicht ausreichend ist allerdings herausgestellt, was er daraus gemacht hat: Er bedient sich zwar der Technik, übernimmt aber nicht die Aussage. Um das Neue in den *Heroides* zu fassen, ist die Anwendung eines weiteren Kriteriums nötig: Bei Catull, Vergil und Properz fiel eine Ungebrochenheit der Perspektive auf; bei Ovid hingegen nehmen die Monologsprecher eine völlig andere Haltung zu sich selbst ein: reflektiert, gebrochen, distanziert. Sie muß in den *Heroides* näher untersucht werden: Ovid kommt es nicht darauf an, den Eindruck von Ungebrochenheit zu vermitteln, im Gegenteil: Ihm geht es um Künstlichkeit und Raffinesse. Diese Art von Distanz ist schon bei der Untersuchung der zeitlichen Struktur

<sup>273</sup> Vgl. unten S. 79.

von *her.* 10 deutlich geworden: Im Nebeneinander von Nacherleben und Erinnerung wurde eine „distance between subject and object, between the narrating and the experiencing self“<sup>274</sup> sichtbar.

Diese äußert sich vor allem in folgendem: Ovids Heroinnen beobachten sich, sie schauen sich bei ihren Handlungen ‚selbst über die Schulter‘. Ein kurzer Rückblick auf Catull, c. 64 mag das Neue verdeutlichen: Dort beschreibt der Erzähler Ariadnes Verhalten und ihre Reaktionen auf Theseus' Verschwinden: ihre Rufe am Strand (124 f), ihre Angst und ihre Tränen (131), das Besteigen von Anhöhen, um das Meer zu beobachten (126). Ovid läßt alle diese Details seine Heroine selbst aussprechen.<sup>275</sup> Das erklärt sich zum einen aus der Tatsache, daß die Epistel nicht in eine Rahmenerzählung eingekleidet ist, der Dichter also alle Informationen die Protagonistin selbst äußern lassen muß. Andererseits: Wenn ihm derartige Selbstbeobachtungen als unpassend erschienen wären, hätte er sie nicht in dieser Form wiedergeben brauchen.

Die Heroinnen treten in eine gewisse Distanz zu ihrer eigenen Person: Sie beobachten sich wie Außenstehende. Jacobson konstatiert „a peculiar relationship between Ariadne the writer and Ariadne the mythical heroine“: „There is a significant amount of role-playing. Ariadne portrays herself as the ‚deserted woman‘. [...] Catullus' Ariadne is the abandoned heroine, Ovid's Ariadne plays the abandoned heroine. She is both actress and director [...], she is a prima donna.“<sup>276</sup> Dieses Phänomen läßt sich treffend mit einer Äußerung F. v. Schillers illustrieren, die sich auf die Gestalten der französischen Haute Tragédie bezieht: Deren „Menschen sind, (wo nicht gar Historiographen und Heldendichter ihres eigenen hohen Selbsts) doch selten mehr als eiskalte Zuschauer ihrer Wuth, oder altkluge Professoren ihrer Leidenschaft.“<sup>277</sup> Schillers Ablehnung der auf ihn wohl künstlich und pathetisch wirkenden Gestalten ist aus der Perspektive des ‚Sturm und Drang‘-Dichters genauso verständlich wie Herders schon zitiertes<sup>278</sup>

<sup>274</sup> Cohn 1978, 143.

<sup>275</sup> Leach 1963, 421 sieht „a parody of the point of view from which gesture is presented“: „In Catullus' poem the voice of the creator is projected into the imaginative world of the creature. In Ovid's letter, Ariadne is allowed to create her own image, to see herself both from the inside and the out. Ariadne must beautify herself, must be at once both actual and imagined.“

<sup>276</sup> Jacobson 1974, 224.

<sup>277</sup> F. v. Schiller, Unterdrückte Vorrede zur ersten Auflage der *Räuber*, zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, III. Die Räuber, hg. v. H. Stubenrauch, Weimar 1953, 243. E. Lefèvre (Versuch einer Typologie des römischen Dramas, in: Ders. [Hg.], Das römische Drama, Darmstadt 1978, 1-90, hier: 57) hat dieses Zitat auf alle römischen Helden angewandt.

<sup>278</sup> Oben S. 57.

negatives Urteil über die *Heroides*. Zu Schiller paßt eine Äußerung G.A. Seecks: „sie [sc. die Heroine] bewahrt [...] epische Distanz zu sich selbst und registriert die Fakten, wie sie ein außenstehender Beobachter wahrgenommen hätte.“<sup>279</sup> Weiter heißt es bei Seeck:

Die Heroinnen reden über sich wie rechte Psychologen. [...] Ungewöhnlich und neu ist daran allein die Reflexivität, in der der Erzähler diese Sprache wie sein eigenes Wissen auf sich selbst anwendet. Die objektive Erzählhaltung wird dadurch subjektiv und introspektiv.<sup>280</sup>

Die Protagonistinnen treten aus sich heraus, sie analysieren sich in der ersten Person, wie das etwa bei Catull dem Erzähler in der dritten Person vorbehalten ist. Seeck hebt die Bedeutung dieser Perspektive hervor:

Das Wissen, das die Heroinnen besitzen, behalten sie nicht für sich, sondern sie sprechen es aus. Die epische Beschreibung wird zur Selbstdarstellung. [...] In Ovids *Heroides* treten zum erstenmal in der europäischen Literatur fiktive Personen auf, die sich rückhaltlos offenbaren können und wollen. Hier beginnt das Zur-Schau-Stellen seelischer Regungen, das in der Neuzeit in Drama und Roman Triumphe feiert. Die ständige Selbstbeobachtung, Selbstkenntnis, Selbstdarstellung, wie sie Ovids Heroinnen üben, läßt ein extremes, wenn auch noch latentes, Ich-Bewußtsein ahnen.<sup>281</sup>

Es ergibt sich ein gewollter pointierter Widerspruch zwischen der rationalen Art und minutiösen Genauigkeit, mit der Ariadne ihre seelische Befindlichkeit und ihr Verhalten analysiert, und der Tatsache, daß sie dazu aufgrund ihrer psychischen Disposition eigentlich nicht in der Lage ist; sie hat ein Wissen über sich, daß ihr im Grunde nicht zur Verfügung steht:<sup>282</sup> „self-narration can articulate inarticulate states of consciousness“.<sup>283</sup> Wie eine Außenstehende beobachtet Ariadne ihr Erwachen: Mit *incertum vigilans* (9) veranschaulicht sie in einer pointierten Antithese ihren halbawachen Zustand, einen „Augenblick, den sie selbst eigentlich noch nicht beschreiben kann.“<sup>284</sup> Minutiös wird der Bewegungsablauf geschildert: das Aufstehen und das Zusammenbrechen: *conterrita surgo / membraque sunt viduo*

<sup>279</sup> Seeck 1975, 459.

<sup>280</sup> Seeck 1975, 462.

<sup>281</sup> Seeck 1975, 464-465. Wenn er von ‚extremem, wenn auch noch latentem Ich-Bewußtsein‘ spricht, nimmt er diese Erzählhaltung wohl etwas zu ernst und rückt sie zu stark in die Sphäre der Psychoanalyse. – Ovid ging es vor allem um die Pointen, die sich aus dem Spiel mit den unterschiedlichen Perspektiven ergaben.

<sup>282</sup> Nach Seeck 1975, 460 beweisen die Heroinnen „eine Einsicht, die ihrer damaligen subjektiven Lage widerspricht.“ Der Ariadne-Brief gehe „in dieser Distanzierung dem eigenen Selbst gegenüber am weitesten“.

<sup>283</sup> Cohn 1978, 143.

<sup>284</sup> Maurer 1990, 160.

*praecipitata toro* (13/14). Sie registriert auch ihre Klagegebärden (15). Die Tatsache, daß sie sich vor Trauer die Brüste schlägt, wird maniert umschrieben, indem die Geräusche, die dabei entstehen, erwähnt werden: *sonuerunt pectora palmis*. Durch diese unpersönliche Formulierung wird Distanz zu den *pectora*, die zum Klanginstrument werden, ausgedrückt. Das Verb *sonare* hat an dieser Stelle einen besonderen Beigeschmack: Es mutet episch-pathetisch an: Im Epos bezeichnet es oft den Lärm des Kampfgetümmels, überhaupt großen Lärm, oder aber es wird von Musikinstrumenten verwendet.<sup>285</sup> Daß es hier für das Schlagen der Brüste benutzt wird, wirkt fast wie eine Parodie epischen Stils. Ariadne gibt auch über den Zustand ihrer Frisur kurz nach dem Aufstehen Auskunft: *utque erat e somno turbida* (16), als hätte sie sich davon durch einen Blick in den Spiegel überzeugt: Sie steht quasi neben sich und nimmt, noch in der Schmerzgeste (*rapta coma est*), ihre wirren Haare wahr.<sup>286</sup> In derselben Weise kommentiert sie ihre Suche am Strand: *specto siquid nisi litora cernam* (17): Damit nennt sie explizit den Grund dafür. Sie beschreibt genau ihr Herumirren, als hätte sie sich in ihrem verwirrten Zustand selbst dabei zugesehen: *nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro* (19).<sup>287</sup> Diese Distanz zur eigenen Person wird im folgenden Vers noch deutlicher: Wie eine außenstehende Zuschauerin beobachtet sie ihren Gang: *alta puellares tardat harena pedes* (20). Hierbei ist bemerkenswert, daß Ariadne von ihren Füßen distanziert als *puellares pedes* spricht, als ob sie selbständige Wesen wären, die nicht zu ihrem Körper gehörten. Trotz aller Panik schildert sie detailliert-reflektiert ihre Umgebung: *mons fuit; apparent frutices in vertice rari; / hinc scopulus raucis pendet adesus aquis* (25-26): „Conscious of self as she is [...] she still does not forget

<sup>285</sup> Georges II, 2727-2728.

<sup>286</sup> Leach 1963, 422-423 moniert die „awkwardness of the whole picture“: „These ‘limbs’, ‘palms’ and ‘hair’ do not seem at all to be the possession of the speaker. The confusion between personal and impersonal detail appears also in Ariadne’s use of such picturesque phrases as ‘languida a somno’ and ‘e somno turbida coma’; such visualization would be perfectly in keeping with a description of someone else; it becomes ludicrous when the speaker applies it to a projected image of herself. [...] We are constantly reminded that the heroine must appear as a pretty Hellenistic girl, that she must fulfill the demands of pictorial convention; but, having no Catullus at hand, she has to accomplish the task herself.“ Die Beobachtungen von Leach sind zutreffend, aber Ovid geht es nicht um die ‘awkwardness of the whole picture’, das ‘ludicrous’ ist, sondern ihm kommt es bei dem Spiel mit den unterschiedlichen Perspektiven auf intelligente Pointen an.

<sup>287</sup> „Ariadne weiß nicht nur ihr verzweifeltes Tun geographisch und chronologisch zu lokalisieren, sondern sie liefert gleichzeitig ein minutiöses Protokoll der zugehörigen seelischen Bewegungen und Zustände“ (Seeck 1975, 460-461).

to surround herself with a picturesque landscape, describing the sand on which she steps, and the hill which she climbs with a proliferation of irrelevant detail".<sup>288</sup> In diesem Zusammenhang sind zwei Parenthesen auffällig, in denen Ariadne ihr Verhalten kommentiert und begründet (27 und 29).<sup>289</sup> Diese sind als ‚rationale‘ Unterbrechungen der Schilderung ihrer Emotionen pointiert. Ähnlich reflektiert wirkt das wörtliche ‚Zitieren‘ von früher Gesagtem: ‚quo fugis? exclaimo. scelerate revertere Theseu, / flecte ratem. numerum non habet illa suum.‘ / haec ego (35-37).<sup>290</sup>

Die Heroine macht sich Gedanken über die Zuverlässigkeit ihrer Wahrnehmungen: *aut vidi aut acie tamquam vidisse putarem* (31).<sup>291</sup> Anschaulich gibt sie über ihren körperlichen Zustand Auskunft: *frigidior glacie semianimisque fui* (32). Dabei zählt sie exakt und chronologisch die Symptome des Schmerzes auf: *tum denique fleui; / torperant molles ante dolore genae* (43-44): Sie liefert die Erklärung, daß vorher die Augen zu erstarrt gewesen seien, um weinen zu können; diese detaillierte, rational-logische Erklärung eines eigentlich emotionsgeladenen Vorgangs wirkt ernüchternd. Die Tatsache, daß die *genae* mit dem Attribut *molles* versehen werden, zeugt von Distanz zur eigenen Person. Der anschließende Kommentar *quid potius facerent* (45) ist witzig-aufschlußreich, da die Augen als vom Körper getrennte Wesen gesehen werden, die ein Eigenleben führen. Ariadne verfügt auch „über das Instrument des dichterischen Vergleichs“, indem sie ihr Umherirren mit dem Rasen einer Bacchantin in Beziehung setzt: *aut ego diffusis erravi sola capillis, / qualis ab Ogygio concita Baccha deo* (47-48). Dadurch ergibt sich nach Seeck die Paradoxie,

daß die Emotion, deren Heftigkeit durch den Vergleich gerade betont werden soll, durch die Anwendung des Vergleichs als kontrolliert erscheint

<sup>288</sup> Leach 1963, 424.

<sup>289</sup> Oben S. 72-73. Zu der ‚witty parenthesis‘ *vires animus dabat* (27) merkt Knox 1995, 239-240 Folgendes an: „Ariadne relates her story very much as Ovid would [...], also in a narrative attributed to a character.“ Grantz 1955, 97 hingegen erklärt den Einschub wieder ganz aus der Perspektive Ariadnes: Er sei ein Hinweis „auf die weibliche Zartheit des Mädchens“.

<sup>290</sup> Allgemein zu solchen ‚verbatim quotations‘ in Ich-Erzählungen Cohn 1978, 144: „Under special circumstances a first-person narrator can even call on more direct methods for reproducing his past consciousness, by verbatim quotation and narration of thoughts that passed through his mind.“ Vgl. auch ihr Kapitel ‚Self-Quoted Monologue‘ 161-165. In besonders pointierter Form verwendet Ovid dieses Mittel im Ariadne-Monolog der *Fasten*, dazu unten S. 166 ff.

<sup>291</sup> Seeck 1975, 461: „die Heroinnen berichten auch über Phänomene, die sich gerade dadurch auszeichnen, daß eine Selbstkontrolle nicht möglich ist.“

und damit auf ein ernüchterndes Niveau herabgedrückt wird. Der spontane Ausbruch wird zur pathetisch dargebotenen Aufregung.<sup>292</sup>

Ferner macht sich Ariadne über ihre Ängste Gedanken (79 ff): Bezeichnend sind Wörter wie *recordor* (79), *occurrunt animo* (81), *suspicio* (83), *forsitan* (85), *non [...] miror* (105): Dadurch wird das Moment der Reflexion besonders betont: Sie grübelt nicht nur, sie sagt sogar ausdrücklich, daß sie grübelt.

In 121 ff ist die Distanz gegenüber dem eigenen Ich auf die Spitze getrieben: Ariadne sieht sich bereits als Gestorbene und reflektiert über das Schicksal ihres Körpers, über *spiritus infelix* und *positi artus*. Ihre Extrovertiertheit kommt deutlich in den Versen 136-139 zum Ausdruck, in denen sie eine präzise Beschreibung ihrer selbst liefert, auf dem Felsen sitzend; wie eine Außenstehende skizziert sie Theseus das Bild, das er vor Augen hätte, wenn er zurückkäme und sein Schiff sich der Insel näherte. Die Aufforderung *adspice mente* (135) an ihn könnte man pointiert auch auf Ariadne selbst beziehen: Sie beobachtet sich ständig im Geiste.

#### Stil

Die Distanziertheit, die die Heroine zu sich selbst hat, wird verstärkt durch die Kunst und Künstlichkeit der Sprache: Die verwendeten rhetorischen Mittel zeigen, daß es Ovid nicht um die Schaffung von ungebrochenen, unmittelbaren ‚Protokollen‘ des Gedankenflusses der Heroinen ging, sondern um raffinierte Kunstwerke. Im folgenden werden einige dieser sprachlichen Pointen genannt: Die Tatsache, daß Ariadne schlief, als Theseus sie verließ, wird umschrieben, indem die Heroine den Schlaf personifiziert und zum Mitschuldigen des Theseus macht: *somnusque meus male prodidit et tu* (5). Dabei mutet das angehängte, ‚nachklappende‘ *et tu* witzig an: Auf dem zuerst erwähnten *somnusque meus* liegt formal das Hauptgewicht, während der allein Schuldige erst an zweiter Stelle genannt wird. In 11-12 steht *nullus erat* auffällig in Kyklos-Stellung. Eine besondere Pointe liegt darin, daß statt *non erat* das umgangssprachliche<sup>293</sup> *nullus erat* benutzt wird. Diese Wendung in einem derart durchgefeilten Text ist effektiv; sie zeichnet Mündlichkeit nach: Ovid läßt Ariadne im Moment größten Erschreckens in die Umgangssprache verfallen, wodurch Spontaneität simuliert werden soll: Der Stilbruch wird zum Stilmittel.

<sup>292</sup> Seeck 1975, 463. Das Zitat bezieht sich auf *her.* 7, 25: *uror, ut inducto ceratae sulphure taedae* und 13, 33-34: *ut quas pampinea tetigisse Bicorniger hasta / creditur, huc illuc, qua furor egit, eo.*

<sup>293</sup> Hofmann (Anm. 264) 80: „Auf volkstümlicher Verstärkung beruht [...] *nullus = non*“; Parallelen seien Plaut. *As.* 408 und Catull *c.* 8, 14; siehe auch Palmer 1898 z. St.; Maurer 1990, 161.

Ovid spielt effektiv mit Klangmalerei, z.B. mit der Häufung von a-Lauten, um dem Vers einen dumpfen, schwerfälligen Ton zu geben: *alta puellares tardat harena pedes* (20). Häufig werden Alliterationen benutzt (15: *pectora palmis*; 26-27: *adesus aquis / ascendo*; 51-52: *acceperat ambos, / [...] acceptos*; 61-62: *navita nusquam, / nulla*; 66: *exul ero*; 82: *morsque minus poenae quam mora mortis habet*; 119: *lacrimas matris moritura*); Epanalepse (33-34: *excitor illo, / excitor*; 83: *iam iam*), Figura etymologica (34: *voce voco*) und Paronomasie (38: *verbera cum verbis*;<sup>294</sup> 82: *mora mortis*) dienen zur Erhöhung der pathetischen Wirkung. Korrespondierende Pronominaladverbien oder Konjunktionen gliedern die Verse kunstvoll durch (19: *nunc huc, nunc illuc*; 23: *quotiens [...] totiens*; 31: *aut [...] aut*; 50: *quamque lapis [...] tam lapis*): Dadurch wird das Rationale, Argumentierende in Ariadnes Monologstil betont. Ein auffällig kunstvoller Vers ist z.B. 94: *multa mihi terrae, multa minantur aquae*: Es liegt ein Parallelismus vor, verbunden mit Binnen-Anapher, Alliteration und Homoioteleuton (die Reimwörter *terrae – aquae* schließen jeweils die Vershälften ab). Ähnlich effektiv ist Vers 102 konstruiert: *ardua parte virum dextera, parte bovem*: Die beiden parallel gebauten Vershälften sind durch Homoioteleuton verbunden, wobei die pointierte antithetische Beschreibung des Minotaurus auf beide Pentameter-Hälften verteilt ist. In 143-144 fällt ein jeweils am Versende plazierter antithetischer Parallelismus auf: *ego causa salutis – tu mihi causa necis*. Eine besondere sprachliche Pointe liegt in Vers 118: *prodita sum causis una puella tribus*: In diesem witzigen Gegenüberstellen der Zahlen – 1 *puella* gegen 3 *causae* (1 : 3, wenn man so will) – wird deutlich, daß sich die Pointe verselbständigt hat: Es geht Ovid nicht um die Schilderung von Ariadnes Leid, sondern darum, diese möglichst raffiniert auszugestalten.

#### Rückblick

Der Ariadne-Monolog stellt innerhalb der *Heroides* ein lebendiges Beispiel für die Verschriftlichung eines komplexen Gedankenganges dar: Ovid zeichnet dessen verschiedene Windungen und Brüche nach und verleiht ihm eine vielschichtige Tempusstruktur. Durch das Verschwimmen von Erinnerung und Vergegenwärtigung und durch den Einsatz des Praesens historicum, das die Nähe zur gesprochenen Sprache zeigt, simuliert der Dichter Unmittelbarkeit. Auffällig ist in diesem Zusammenhang das Phänomen ‚erlebte Erinnerung‘. Andererseits

<sup>294</sup> Dazu bemerkt Wilkinson 1955, 98-99: "The heroines are not too miserable to make puns", wobei er u.a. Vers 38 aufführt: "I feel sure that in the *Heroides* Ovid, a baroque spirit before his time, was prepared to risk seeming comic if only he could seem clever."

macht Ovid keinen Hehl daraus, daß es ihm nicht um ‚realistische‘ Gedankenprotokolle geht. Dadurch, daß er Ariadne eine distanzierte Haltung zu sich selbst einnehmen läßt, verleiht er dem Monolog die eigentliche Raffinesse: Die Perspektive der erlebenden und die der kommentierenden Ariadne nebeneinander machen die Epistel so interessant.<sup>295</sup>

#### *Heroides* 9 – Ein Argument für die Fiktion der Briefform

Für die monologische Struktur der *Heroides* ergäbe sich durch die Untersuchung weiterer Briefe nichts wesentlich Neues, da das Schicksal der verlassenen Ariadne in ihnen perpetuiert wird. Die Deianira-Epistel hingegen ist zu betrachten, da sie inhaltlich einen pointierten ‚Beweis‘ in sich birgt, daß die *Heroides* ‚interne Monologe‘ und keine ‚echten‘, auf den Adressaten hin konzipierten Briefe sind: Mitten in ihren Überlegungen über Hercules' Untreue berichtet Deianira (143), ein Bote bringe gerade die Nachricht von dessen Tod. Die Fiktivität der Briefsituation wird damit offengelegt: Deianiras Gedanken brechen im folgenden nicht etwa ab, weil der Adressat gestorben und der Brief somit sinnlos geworden ist, sondern erstrecken sich noch über weitere 25 Verse.<sup>296</sup> Diese geniale Pointe<sup>297</sup> scheint das bemerkens-

<sup>295</sup> Dadurch, daß Leach 1963 den Aussagegehalt der *Heroides* auf 'mock-declamatory rhetoric' reduziert, worin 'the only organizing factor in the poems' liege (335), würdigt sie das geistreiche Spiel mit den Perspektiven nicht recht: "The whole composition of this speech is characterized by sentimental and rhetorical naiveté, by a contrived and ironic simplicity which enforces the precious *persona* which Ariadne has created in her self-description" (431).

<sup>296</sup> „Der Deianira-Brief ist diskursiv und strenggenommen kein Brief; denn die Schreiberin erhält mittendrin eine Nachricht, die den ersten Teil des Briefes seines Sinnes und Zwecks beraubt, weil Herakles inzwischen offensichtlich andere Sorgen hat, als fremden Königstöchtern nachzulaufen“ (Seeck 1975, 450). Purser 1898, xi kam zu einem ähnlichen Schluß: "Nothing can show how little the epistolary setting was before Ovid's mind than the concluding portion of the Deianira, where, though Deianira has learned that Hercules is dead, yet she continues to pour forth her soul, changing the tone to that of agonized self-reproach."

<sup>297</sup> Stroh 1991, 225 hat zwar eine geistreiche Erklärung dafür, mildert damit aber die Pointe ab, indem er sie psychologisch plausibel zu machen versucht: Der Adressat des Briefes sei ohnehin nicht Hercules, sondern er sei an ihre Angehörigen gerichtet, denen sie ihren Selbstmord erklären wolle: „Eis enim vult ipsa morte probare se veram esse Herculis coniugem, quae etiam morientem comitetur vel sequatur“. Spoth 1992, der die Widersprüchlichkeiten der Briefform in den *Heroides* damit erklärt, daß sich in ihr „die

werteste an der Epistel zu sein. Deshalb wird sich die Interpretation darauf konzentrieren. Nach Casali liegt in der absurden Briefsituation ein literarischer Witz, wenn man Sophokles' *Trachiniai* in Beziehung setzt: «*si contrapponga in modo voluto [...] a quella che era la reazione della Deianira sofoclea all'apprendimento della stessa notizia: Deianira usciva in silenzio*»,<sup>298</sup> wobei auf die Worte des Chores 813 ff verwiesen wird: *τί σίγ' ἀφέρπεις; οὐ κάτοισθ' ὀθούνεκα / ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῷ κατηγόρῳ*: «Al silenzio della Deianira sofoclea corrisponde il 'parlar troppo' di quella ovidiana.»<sup>299</sup>

#### Struktur

*Her.* 9 ist in der Struktur sehr verschieden von den meisten der *Heroides*, vor allem von der zuvor besprochenen Ariadne-Epistel: Die Erzählung Deianiras wirkt – bis zu der dramatischen Wendung in Vers 143<sup>300</sup> – ziemlich statisch. Deswegen hat sie in der Forschung wenig Anklang gefunden; sie wurde auch für unecht erklärt.<sup>301</sup> Eines der Argumente dafür war der Umstand, daß das Hereinbrechen der Nachricht vom Tode des Hercules als radikale Durchbrechung der Brieffiktion ein *Novum* in den *Heroides* darstellt: «*è l'unico caso [...], in cui un evento esterno modifica la scrittura della lettera.*»<sup>302</sup> Wenn man aber diese originelle Wendung einem Nachahmer Ovids zutrauen wollte, müßte dieser schon sehr genial gewesen sein. Sie ist deshalb gerade ein Argument für die Echtheit.

Problematik elegischer Kommunikationsbemühungen“ zeige (1992, 87), hebt Deianira dadurch heraus, daß er sie als „die einzig handelnde Heroine“ bezeichnet, deren Handeln aber „mit dem elegischen Brief inkompatibel“ sei (94): „Weit entfernt, die Briefform funktionaler Sinnlosigkeit anheimfallen zu lassen (so die gängige Meinung), erfüllt vielmehr gerade *her.* 9 die eigentliche Brieffunktion sinnvoller Mitteilung – als die Heroine nämlich die Sinnlosigkeit elegischen Schreibens erkennt und frei wird zu Rede und Handlung“ (96).

<sup>298</sup> Casali 1995, 197.

<sup>299</sup> Casali 1995, 197.

<sup>300</sup> “this letter was in need of some such drastic innovation, since it is otherwise extremely static, consisting almost completely of complaints and sardonic descriptions of Hercules' exploits” (Jacobson 1974, 365).

<sup>301</sup> K. Lachmann (*De Ovidii Epistulis*, in: *Kleinere Schriften*, II, Berlin 1876, 56-61, bes. 58) spricht *her.* 9 die literarische Qualität ab; E. Courtney (*Ovidian and Non-Ovidian Heroides*, *BICS* 12, 1965, 63-66) führt metrische Einwände gegen die Echtheit an; Vessey 1969 behandelt das Echtheitsproblem ausführlicher: Er unterscheidet strukturelle, stilistische und metrische Gründe gegen Ovids Autorschaft. Die Argumente für die Unechtheit weist Jacobson 1974, 228-234 ausführlich und überzeugend zurück.

<sup>302</sup> Casali 1995, 196, der *her.* 9 für ovidisch hält.

Die Epistel ist bis Vers 143 in erster Linie eine „von indigniertem Hohn gewürzte Anklagerede gegen Herakles“,<sup>303</sup> deren rationale Grundstruktur darin besteht, daß Deianira Hercules' Heldentaten gegen seine Schandtaten, die Seitensprünge, aufrechnet.<sup>304</sup> Das soll nicht ausführlich gezeigt werden, da sich daraus für den Monologcharakter nichts Neues ergibt. Aufschlußreich ist vor allem die Partie ab Vers 143:<sup>305</sup> Deianira bricht abrupt ihre Überlegungen ab, als sie von Hercules' Tod erfährt. Inhaltlich hingegen ist der Übergang hinter sinnig sinnvoll: In Vers 142 war von dem durch Hercules besiehten Nessus die Rede gewesen; dadurch wird die Überleitung gebildet, denn Hercules ist indirekt durch das vergiftete Nessus-Gewand gestorben. Ovid läßt Deianira im folgenden über ihre Tat, das Schicken des Gewandes, reflektieren (*quid feci?*, 145) und zu dem Schluß kommen, daß auch sie nicht mehr weiterleben könne (*quid dubitas [...] mori?*, 146). Nur durch ihren Tod werde sie sich Hercules' würdig erweisen (149-150). Mit Hilfe der Stichwort-Assoziation *credar* (150) – *cognosces* (151) leitet sie zu ihrem Bruder Meleager über, der den Anknüpfungspunkt für Überlegungen über ihr ‚verfluchtes Geschlecht‘ (*devota domus*, 153) bildet (153-157). In einem Gedankensprung wendet sich Deianira ab 159 wieder ihrem Mann zu (*fatis insidiata tuis* [160]; *per iura sacerrima lecti* [159] nimmt *Herculis uxor* [149] auf): Sie erklärt ihm, daß sie ihn mit dem vergifteten Gewand nicht habe töten wollen. Als ‚Beweis‘ (für ihr eigenes Gewissen, denn Hercules kann dieser Appell ja nicht mehr erreichen) führt sie die Worte des sterbenden Nessus an: *hic, dixit, vires sanguis amoris habet* (162), deren Doppeldeutigkeit sich ihr erst nachträglich enthüllt habe. In den letzten vier Versen verabschiedet sie sich von ihrer Familie (165-168).

#### Apostrophen – Distanzierte Perspektive

Deianira nimmt – wie es für die ovidischen Heroinnen, überhaupt für die ovidischen Monologsprecher, typisch ist – in diesem Schlußteil eine distanzierte Position gegenüber dem eigenen Ich ein: Sie wechselt von der ersten Person (*mihi*, 145; *feci*, 145) zu Apostrophen an sich selbst in der zweiten Person: *dubitas Deianira* (146).<sup>306</sup> In ihrer Einsamkeit spricht sie auch Abwesende an: ihren Bruder Meleager (151) sowie in

<sup>303</sup> Dörrie 1967 (dichterische Absicht), 52.

<sup>304</sup> «Un seul motif est développé dans cette lettre: qu'est devenue à présent la grandeur passée d'Hercule? Mais la virtuosité du poète lui permet d'éviter toute monotonie dans les variations qu'il exécute sur le même thème» (Sabot 1976, 318).

<sup>305</sup> Barchiesi 1993, 342: “The letter now looks like a dramatic monologue”.

<sup>306</sup> Das Stilmittel der Selbstapostrophe in der zweiten Person benutzt Ovid besonders ausgiebig in den *Metamorphosen*-Monologen, vor allem im Monolog der Medea, vgl. unten S. 138 ff.

den beiden Schlußdisticha ihre ganze Familie: den Vater (165), die Schwester (165), die Heimat (166), den Bruder (166), das Sonnenlicht (167) und ihren Sohn (168).<sup>307</sup>

#### Stil

Ovid gestaltet sprachlich Deianiras Schock und die Bestürzung über Hercules' Tod intensiv nach: Dabei entsteht ein eigenartiges Spannungsfeld zwischen der Spontaneität der Gefühle und der Demonstration rhetorischer Ausgefeiltheit, die offensichtlich jeder Unmittelbarkeit widerspricht. Die Verse sind geprägt von diversen Fragen und Interjektionen, die Deianiras Panik nachzeichnen sollen. Im Rückblick wird deutlich, daß es kompositorisch einen Sinn hatte, die ersten 142 Verse betont reflektiert und statisch zu halten: Ovid kann auf diese Weise ab 143 wirkungsvoller ihren Schrecken darstellen. Das die Schlußpartie einleitende Distichon 143-144 beginnt mit einer ratlosen Frage: *sed quid ego haec refero?* (143), die folgenden beiden Verse 145-146 sind effektiv durch eine Interjektion und drei Fragen gebildet: *ei mihi! quid feci? quo me furor egit amantem? / impia quid dubitas Deianira mori?* Ein Kunstgriff Ovids liegt darin, daß er den Pentameter refrainartig dreimal in den Versen 152, 158 und 164 wiederholt. Schon aus dieser den Schlußteil der Epistel gliedernden Frage wird deutlich, daß die anscheinende Ungebrochenheit von Deianiras Gedanken, die unter dem Eindruck des unmittelbaren Erlebnisses steht, genau durchdacht ist.<sup>308</sup> Ihre Entscheidung, nur durch den eigenen Tod könne sie sich Hercules' würdig erweisen, wird durch die Formulierung *coniugii mors mea pignus* umschrieben: *coniugii pignus* umschließt *mors mea*: Damit wird sprachlich subtil suggeriert, daß die Bindung an Hercules stärker sei als der Tod. Auch die Partie über

<sup>307</sup> Damit soll jedoch keineswegs behauptet werden, daß ihre Familie eigentlicher Adressat der Epistel sei, wie Stroh 1991, 225 meint. Der Monolog geht ins Leere.

<sup>308</sup> Diese Künstlichkeit empfand Vessey 1969, 354 als unpassend: "Even at the height of the disaster [...] the poet falls back on the inadequate device of a rhetorical question [...]. This refrain certainly adds nothing to the effect but merely serves as a makeshift to avoid the necessity of adequately describing the grief of Deianira." Es ging Ovid nicht um ein 'Protokoll' ihres seelischen Zustandes, sondern um eine möglichst kunstvolle, originelle Ausgestaltung. – Auch der Refrain war – weil in den *Heroides* sonst nicht vorhanden – ein Grund, die Echtheit der Epistel anzuzweifeln (vgl. Vessey 1969, 354 Anm. 2). Abgesehen davon, daß originelle Neuerungen eher für als gegen Ovid sprechen (vgl. oben S. 86), ist diese Idee bei ihm nicht singulär, vgl. *am.* 1, 6: Der Vers 24 wird in den Versen 32, 40, 48 und 56 refrainartig wiederholt, dazu unten S. 106. Vessey erwähnt zwar diese Parallele, aber es sei "important to notice that the refrain in the *Amores* is far more apt and more cleverly used". Das ist Geschmackssache.

die *devota domus* (153) ist voller Pointen: Das Schicksal des von den Söhnen seines Bruders Agrios eingekerkerten Oineus wird plastisch-anschaulich geschildert: *Oenea desertum nuda senecta premit* (154): Dadurch wird die *nuda senecta* zum handelnden Subjekt. Der Tod von Deianiras Bruder Meleager wird in der paradoxen Formulierung *alter fatali vivus in igne fuit* ausgedrückt, wobei der Witz in der Juxtaposition *fatali vivus* liegt.<sup>309</sup> Den Schluß (165-168) gestaltet Ovid rhetorisch eindrucksvoll: Im ersten Distichon erwähnt Deianira ihre Familie (Vater, Schwester, Bruder; der Gedanke an *patria* ist wohl durch das sprachlichen Wohlklang erzeugende Polyptoton bedingt), im zweiten – pathetisch nach Art der in der griechischen Tragödie zum Tode entschlossenen Helden<sup>310</sup> – das Sonnenlicht (hier überlagert die auffällige Alliteration *novissima nostris* die Ernsthaftigkeit des Pathos) und, ein Höhepunkt der Klimax, zum Schluß den toten Ehemann<sup>311</sup> und den Sohn Hyllos.

#### Rückblick

Durch die mitten in den ‚Brief‘ hereinbrechende Nachricht vom Tode des Hercules hat Ovid ‚bewiesen‘, daß es sich nicht um eine ‚wirkliche‘ Epistel handelt, sondern um einen (in Gedanken gehaltenen) Monolog: Dieser besteht aus zwei strukturell unterschiedlichen Teilen: aus einer statisch wirkenden, reflektiert und abgewogen anmutenden Anklagerede gegen den abwesenden Hercules (bis Vers 142) und einer sprunghaften, sich anscheinend spontan entwickelnden Klage über die eigene Tat und dem anschließenden Entschluß zu sterben.

In diesem Monolog steht, vor allem im ersten Teil, die Rhetorik viel stärker im Vordergrund als in der Ariadne-Epistel: Nicht selten überlagert sie den Inhalt. Der Leser bzw. Hörer kann weniger an den Gedankenwindungen der Heldin teilnehmen als bei Ariadne; Deianira gibt in geringerem Maße Aufschluß über die eigenen Gefühle: Das liegt an der von Ovid unterschiedlich konzipierten geistigen Disposition beider Heroinnen: Er hat die Grundsituation, die Bedingungen für die Einsamkeit, verschieden gestaltet: Während in Ariadnes Gedankengang der unmittelbare Schreck über das Verlassensein, ihre Panik und Furcht wegen der Einsamkeit sprachlich wiedergegeben werden soll (er wird bewußt unter dem Eindruck der neuen Situation dargestellt), zeigt die statische Form von Deianiras Monolog, daß sie (vor der Nachricht von Hercules' Tod in Vers 143) in ihren Gedanken über seine Untreue nicht mit einem überraschenden Sachverhalt konfrontiert ist; deshalb läßt Ovid sie ihre Anklagen ruhig und wohlüberlegt

<sup>309</sup> Palmer 1898, 372 paraphrasiert: "his life depended on a fateful fire".

<sup>310</sup> Palmer 1898, 373.

<sup>311</sup> Die pathetische Parenthese *sed o possis* ist kunstvoll, aber künstlich.

gestalten. Panik wie bei Ariadne kommt bei Deianira erst auf, als auch sie sich einer plötzlich neu auftretenden Situation gegenüber sieht.<sup>312</sup>

### 3. Zusammenfassung

Die Episteln stellen Gedankenexperimente dar: Ovid greift aus dem Mythos vorgegebene Situationen heraus, die er jeweils im gleichen Punkt verdichtet: der Klage der Heroinnen über ihr Verlassensein. Diese Konstellation dient dem Dichter als Materie, die er immer wieder neu durchspielt.

Die *Heroides* sind in die Form von Briefen gekleidete Monologe; das ‚Schreiben‘ ist Metapher für den Gedankenfluß der Heroinnen. Dabei liegt das eigentlich Monologische in der pointierten Tatsache, daß diese ‚Briefe‘ bewußt so gestaltet sind, daß sie ihre Adressaten nicht erreichen können; die absurde Briefsituation<sup>313</sup> hebt die völlige

<sup>312</sup> Daß Deianiras Gedanken nicht so facettenreich sind, kann man deshalb nicht mit Ovids Mangel an Kunst oder Einfallsreichtum begründen.

<sup>313</sup> R.A. Knox hat 1921 die Absurdität der Briefsituation auf die Spitze getrieben, indem er in zehn elegischen Distichen einen lateinischen Brief mit folgendem Titel dichtete: *Ulixes Penelopae (written inside the Trojan horse)*, zuerst erschienen im März 1921 in *The Salopian*, zitiert nach: R.A. Knox, *In Three Tongues*. Ed. by L.E. Eyres, London 1959, 78. Durch den Zusatz *written inside the Trojan horse* wird die Absurdität der Situation pointiert betont: Odysseus beklagt die unbequemen Bedingungen, unter denen er, eingekleimt zwischen den griechischen Soldaten, im Bauch des Trojanischen Pferdes versucht, an Penelope zu schreiben. Es steht außer Frage, daß unter solchen Umständen ein Brief unmöglich abgeschickt, geschweige denn zu Papier gebracht werden kann. Knox ist auch darin originell, daß er nicht direkt auf Sabinus' Spuren wandelt und sein Brief keine Antwort auf *her. 1* darstellt, sondern daß er Odysseus aus eigenem Antrieb zur Feder greifen läßt. Die *Heroides*-Parodie ist bereits im ersten Vers auf kunstvolle Weise sichtbar: *Hanc tibi Troiano chartam de litore mitto. hanc tibi* nimmt sinnigerweise den Beginn von *her. 1* auf: *hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixes*. Die letzten Worte *de litore mitto* sind eine überdeutliche Anspielung auf den Anfang von *her. 10*: *quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto* (3). Nach der Nennung des ungewöhnlichen Aufenthaltsortes (*Machina me belli sutilis, uxor, habet*, 2) ist der überwiegende Teil des Briefes einer skurrilen Schilderung der Schreibsituation gewidmet: Odysseus ist *pravus* (3), sein *cubitus* stößt beim Schreiben gegen Demophon; er und die anderen seien wie *Sardinii pisces* (12); der Helmbusch des Thoas kitzele ihn in der Nase (*titillat nasum*, 13). – In der letzten Formulierung könnte durch eine Anspielung auf das Cognomen Ovids angedeutet sein, daß es sich um eine Ovid-Parodie handelt: Knox kitzelt Naso. – Außerdem beklagt sich Odysseus darüber, daß die Trojaner das Pferd durch die ganze Stadt getragen haben, wobei ihm offensichtlich durch

Isolation der Heroinnen wirkungsvoll hervor. Das gilt für alle *Heroides* gleichermaßen, kommt aber in *her. 10* besonders prägnant zum Ausdruck: Die Klage der auf der Insel Naxos zurückgelassenen Ariadne ist ein exponiertes Beispiel für das Monologisieren eines ratlosen Individuums in einer Ausnahmesituation: Der extreme Aufenthaltsort – eine Insel – betont die Einsamkeit der Monologsprecherin.

Bei der Analyse des Ariadne- und des Deianira-Monologes ist deutlich geworden, daß Ovid von seinen Vorgängern die Technik des ‚internen Monologes‘ übernommen und weiterentwickelt hat (vgl. die komplizierte Tempus- und Modusstruktur im Ariadne-Monolog), die inhaltliche Aussage hingegen radikal wandelte: Kam es Catull und Vergil auf das Schildern ungebrochenen Gedankenflusses und das ‚Mitleiden‘ mit den Helden an, läßt Ovid seine Heroinnen eine distanzierte Haltung zu sich selbst, ihren Gedanken und Taten einnehmen: Sie geben (teils ironische) Selbstkommentare und registrieren das eigene Verhalten wie außenstehende Beobachter. Aus diesem Nebeneinander von Erlebnis und Kommentar ergibt sich ein pointiertes Spannungsverhältnis, das der Dichter zur Demonstration seiner sprachlichen und inhaltlichen Raffinesse ausnutzt. Das kunstvolle Spiel mit den Perspektiven darf allerdings nicht als Indiz dafür gewertet werden, daß er die Gedankengänge seiner Heroinnen parodieren wollte. Trotz aller Künstlichkeit muß betont werden, daß es Ovid in den *Heroides* im Gegensatz zu den Monologen der *Amores*,<sup>314</sup> in denen es ‚nur‘ um geistvolles Spiel geht, auch darauf angekommen ist, die komplizierten Gedankengänge seiner Heroinnen anschaulich nachzuzeichnen – aber nicht als psychologisch-realistische Protokolle, sondern als kunstvoll ausgestaltete intellektuelle Poesie.

Mit Blick auf die noch zu untersuchenden *Metamorphosen*-Monologe, die sich mit ‚extremen‘ Liebesbeziehungen beschäftigen, ist zu

die Schaukelei schlecht wurde, denn: *Pessimus, heu, semper (scis bene) nauta fui* (16). Im letzten Distichon wendet er sich direkt an Penelope: *Penelope, valeas; hinc me si fata benigna / Protulerint, ibo tempus in omne pedes* (19-20). Diese Schlußpointe hätte auch von Ovid sein können: Der Abschiedsgruß an die Gattin mündet statt in eine Bekundung der Hoffnung auf baldiges Wiedersehen in die absurde Ankündigung, daß er, falls das Schicksal ihn zurückkehren lasse, von nun an immer zu Fuß gehen wolle (*ibo tempus in omne pedes*). Nach Dörrie 1968, 297 zeigt sich darin Knox' „Mißtrauen gegen die beginnende Motorisierung [...] in einer Re-Projektion auf das erste Fahrzeug, in dem Menschen ins Gedränge gerieten“. – Dieser Brief ist zwar ‚nur‘ ein geistreicher Scherz (vgl. dazu auch Heldmann 1994, 217), aber er betont auf sehr anschauliche Weise ein Hauptargument für den monologischen Charakter der *Heroides*: die Unmöglichkeit des Abschickens.

<sup>314</sup> Siehe das folgende Kapitel.

erwähnen, daß das übergeordnete Thema aller *Heroides*, die einsame Klage an einem extremen Aufenthaltsort, in zwei Episteln pikant variiert wird: Die Briefe der Phaedra an ihren Stiefsohn Hippolytos (*her.* 4) und der Canace an ihren Bruder Macareus (*her.* 11) lassen sich unter die Rubrik ‚extreme Liebe‘ einordnen: Sie greifen bereits das von Ovid in den *Metamorphosen* so favorisierte Thema der inzestuösen Liebe auf und weisen damit auf die Monologe der Byblis und der Myrrha voraus.<sup>315</sup>

---

<sup>315</sup> Unten S. 144 ff und 153 ff.

**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