

# Metamorphosen

## 1. Theoretischer Rahmen

### Gattungszugehörigkeit

Die *Metamorphosen*<sup>435</sup> sind für die Untersuchung von Monologen das am wenigsten umstrittene Werk Ovids.<sup>436</sup> Sie sind als einziges in Hexametern gedichtet; durch das Versmaß und ihre Länge von 11995 Versen sowie das chronologische Arrangement der einzelnen Verwandlungsgeschichten stehen sie formal dem Epos nahe. Der Ton allerdings unterscheidet sich nicht grundsätzlich von dem der anderen Werke des *tenerorum lusor amorum*:<sup>437</sup> „narrandi genus est epicum, dicendi Ovidianum. haec ipsa sunt, quae excitant admirationem, levitas et cum gratia delectatio atque iucunditas.“<sup>438</sup> Das hat schon Quintilian in seinem (allerdings abschätzigen) Urteil angedeutet: *lascivus quidem in herois quoque Ovidius (inst. orat. 10, 1, 88)*. In den *Metamorphosen* treibt Ovid ein gigantisches Spiel, ein Spiel mit der Form und mit epischen Vorbildern.<sup>439</sup> Dadurch sind sie schwer der traditionellen Gattung des Epos zuzuordnen; nach E.J. Bernbeck sind sie als „spielerische Abwandlung“ dessen zu verstehen.<sup>440</sup> Es sei kein Zufall, daß „sich ein Dichter, der das anmutige Gedankenspiel zum Ziel seiner Kunst erhebt, eine Folge von Verwandlungsgeschichten zum

<sup>435</sup> Die *Metamorphosen* werden zitiert nach: P. Ovidii Nasonis *Metamorphoses*, ed. W.S. Anderson, Leipzig 1977.

<sup>436</sup> Vgl. die Arbeiten von Heinze 1919, Diller (1934) 1968, Avery 1937, Ortega 1958 und Offermann 1968.

<sup>437</sup> Dagegen hat Heinze 1919, 10 betont, die Schilderung der *Metamorphosen* bevorzuge ‚das Grandiose‘, die der *Fasten* ‚das idyllisch Anheimelnde‘. Diese Äußerung bezieht sich zwar speziell auf den Vergleich der Erzählungen vom Raub der Proserpina in *met.* 5, 341-661 und *fast.* 4, 417-620, steht aber stellvertretend für seine Abgrenzung des „elegischen Erzählstil[s] der *Fasten* von dem epischen der *Metamorphosen*“ (101).

<sup>438</sup> Rohde 1929, 29. Die Arbeit hat einen Anhang über ‚orationes‘ in den *Metamorphosen* (55-63), berücksichtigt aber mit dem Verweis auf Heinze 1919 die Monologe nicht weiter.

<sup>439</sup> Die *Metamorphosen* seien „dichterisches Spiel auf epischer Grundlage“ (Bernbeck 1967, 128-129): „Die epische Form wird selbst zum Gegenstand des Spiels, das Werk als Ganzes zu einem Geflecht von einerseits epischen, andererseits travestierenden und parodierenden Bestandteilen.“

<sup>440</sup> Bernbeck 1967, 130.

Gegenstand wählt. [...] Form und Inhalt der Metamorphosen stehen [...] in engem inneren Zusammenhang und bedingen sich gegenseitig.<sup>441</sup> Die Aussagen Bernbecks über die *Metamorphosen* als Ganzes lassen sich auch auf die zu untersuchenden Texte übertragen: Es geht, wie in allen Monologen Ovids, um das ‚anmutige Gedanken-spiel‘, um mit höchster sprachlicher und inhaltlicher Raffinesse entwickelte Gedankenexperimente, die er seinen Monologsprechern in Extremsituationen in den Mund legt.

#### Die *Metamorphosen*-Monologe in der Forschung

R. Heinze ist 1919 der erste, der sich ausführlich mit den *Metamorphosen*-Monologen auseinandergesetzt hat.<sup>442</sup> Er unterteilte mehrere thematische Gruppen:<sup>443</sup> 1.) Monologe der Entrüstung und Drohung, 2.) *ultima verba*, 3.) Totenklagen, 4.) eine „Gruppe von großen Monologen, die den Widerstreit zweier Mächte in der Seele des Redenden schildern.“<sup>444</sup> Diese Gruppe ist die interessanteste: «Ce qui et proprement ovidien, c'est le balancement interminable du personnage entre deux pôles de la sensibilité.»<sup>445</sup> Nach der wichtigen Würdigung bei Heinze sind die Monologe in der Forschung zunächst nur knapp berücksichtigt worden: M.M. Crump ging 1931 in ihrer Dissertation 'The Epyllion from Theocritus to Ovid' auch auf die *Metamorphosen*-Monologe ein, wobei sie zwischen 'laments' und

<sup>441</sup> Bernbeck 1967, 131-132.

<sup>442</sup> H. Peters hatte 1908 in seiner Dissertation ‚Symbola ad Ovidii artem epicam cognoscendam‘ die großen Monologe zwar auch berücksichtigt, ihre Struktur aber auf bestimmte rhetorische Schemata reduziert (Über den Monolog der Byblis: 2-6; Myrrha: 8-10; Iphis: 14-15; Narcissus: 20-21; Medea: 42-43; Scylla: 45).

<sup>443</sup> Heinze 1919, 110-111.

<sup>444</sup> Heinze 1919, 111; eine Übersicht über die Monologe der Medea, Scylla, Byblis und Althaea 111-125. Dieser Gruppe verwandt sind nach Heinze 5.) zwei andere Monologe, „in denen nicht eigentlich ein seelischer Kampf vor Augen geführt wird, aber doch eine sozusagen zerrissene Seelenstimmung, nämlich eine Liebe, die sich ihres eigenen Widersinns bewußt ist“: Iphis: 9, 726-763; Narcissus: 3, 442-473 (125). Ganz isoliert stehe 6.) der Monolog des dem Tode verfallenen Hercules, *met.* 9, 176-204 (126). – Die ‚großen‘ Monologe der *Metamorphosen* sollen in dieser Untersuchung nicht in Gruppen eingeteilt werden; sie haben alle (bis auf Hercules) eine extreme Liebe zum Thema.

<sup>445</sup> Crahay 1958, I, 103, der betont: «Les commentateurs ont depuis longtemps souligné le goût d'Ovide pour la peinture d'âmes divisées et surtout pour les monologues dialectiques placés généralement dans la bouche d'héroïnes qui vont accomplir quelque forfait».

‘analytical soliloquies’<sup>446</sup> unterschied. Ihre Charakterisierung letzterer ist treffend, wenn sie auch aus ihrer Perspektive wohl leicht abwertend gemeint war: Die Monologe wiesen ‘cold brilliance’ auf:

None of these speeches has any real note of passion. The heroines state that they are the victims of emotions which they cannot control, and the reader accepts the statement as necessary to the story; but the emotion is not felt. [...] Ovid's heroines analyse every sensation, and reason out their actions in polished rhetoric with much antithesis.<sup>447</sup>

Der Hinweis auf das Fehlen jeglicher ‘real note of passion’ ist wichtig, ebenso daß die Heroinnen ‘analyse every sensation’. Damit betonte Crump Ovids Nähe zu den Rhetorenschulen, hob aber hervor, seine Leistung gehe weit darüber hinaus: Trotz des Fehlens von ‘genuine emotion’ sei ‘frequently psychological truth’ in den Monologen: “Ovid can analyse with remarkable accuracy the unconscious stages of feeling which ultimately lead to and justify crime.”<sup>448</sup> Ein solches abgewogenes Urteil fehlte M.M. Avery, die 1937 in ihrer Arbeit über ‘The Use of Direct Speech in Ovid's *Metamorphoses*’ nur fünf Seiten dem Thema ‚Monolog‘ widmete.<sup>449</sup> In ihrem Überblick, der vor allem Textstellen sammelt und dabei auch Kurzmonologe von wenigen Versen und sogar aus nur einem Vers bestehende Kleinstmonologe aufzählt, unterschied sie zwischen “monologues expressing resolution and related ideas”<sup>450</sup> und ‘laments’. Die Aufzählung der Monologe bei Avery hat nur statistischen Wert. Auch L.P. Wilkinson streifte

<sup>446</sup> Crump 1931, 229; ‘analytical soliloquies’ ist ihre treffende Bezeichnung für die sogenannten Entscheidungsmonologe: Sie führt die Selbstgespräche von Medea, Scylla, Byblis, Althaea und Myrrha an.

<sup>447</sup> Crump 1931, 231.

<sup>448</sup> Crump 1931, 232.

<sup>449</sup> Avery 1937, 23-26 und 44-46 mit Anm. 3.

<sup>450</sup> Avery 1937, 23: Zu diesen rechnet sie auch *ultima verba* und “a group of very long monologues in which are represented the conflict of two contending emotions in the mind of the speaker or [...] the recognition of a puzzled state of mind” (24). Dabei nennt Avery die Monologe der Medea, Scylla, Althaea, Byblis, Iphis und Myrrha. Sie führt auch die Rede der Atalanta (*met.* 10, 611-635) an, die aber keinen Monolog, sondern eine Antwort an den anwesenden Hippomenes darstellt, wie aus 609-611 hervorgeht: *talia dicentem* [...] *Schoeneia* [...] / *adspicit* [...] / *atque ita* [...] *inquit* [...]. Avery faßt die Monologe folgendermaßen zusammen: “These speeches condense in one chapter of the story an analysis of character, emotion, and state of mind which would require many episodes if it were unfolded in dialogue. The stories in which these monologues occur could [...] be developed into a so-called psychological novel” (44 Anm. 3 [auf S. 45]). Auch Avery nimmt Ovid zu ernst, wenn sie in diesen Monologen “a psychological study” sieht (45).

1955 in seinem Ovid-Buch<sup>451</sup> die *Metamorphosen*-Monologe; er hob vor allem das Gespür des Dichters für Psychologie hervor. Die nach Heinze erste ausführliche Würdigung erfolgte 1958 bei A. Ortega in seiner Dissertation ‚Die Reden in Ovids *Metamorphosen*‘; sein Interpretationsansatz zeigt, daß er Ovid viel zu ernst nahm: Dessen Dichtung komme „aus dem Herzen [...], weil er die menschliche Natur zu tiefst kennt. Ovid ist als Psychologe ein großer Realist.“<sup>452</sup> Dementsprechend analysierte Ortega auch die Monologe: In Althaeas Selbstgespräch glaubte er „echte Herzensteine zu hören“,<sup>453</sup> bei Scylla sogar „echte lyrische Herzensteine“,<sup>454</sup> es handele sich dabei um „Affektkampf und keine Intellektualisierung“,<sup>455</sup> Die einzige andere Arbeit, die sich ausführlicher mit den Monologen der *Metamorphosen* beschäftigt, ist W. Offermanns Dissertation über ‚Monologe im antiken Epos‘ (1968). Auch er ordnete nach inhaltlichen Gesichtspunkten, indem er Zornesmonologe, Entscheidungsmonologe, *ultima verba* und Totenklagen unterschied; am ausführlichsten widmete er sich den Entscheidungsmonologen.<sup>456</sup> Offermann zeichnete genau deren gedanklichen Verlauf nach, ging aber auf das Sprachliche wenig ein. Eine besonders wichtige These über das Wesen dieser Monologe schuf H. Diller bereits 1934 in dem Aufsatz ‚Die dichterische Eigenart von Ovids *Metamorphosen*‘:<sup>457</sup> Er interpretierte die Entscheidungsmonologe, die „ein scheinbares Schwanken der Affekte darstellen“, als „Plädoyers für die Entscheidung in einer Richtung“,<sup>458</sup> Dieses Schwanken stelle Ovid als „den Kampf abstrakter Prinzipien“<sup>459</sup> dar. Die brillante These, die den rationalen, argumentierenden Charakter der Monologe hervorhebt, ist in der Forschung teilweise zurückgewiesen worden,<sup>460</sup> soll aber hier weiterverfolgt werden.

<sup>451</sup> Wilkinson 1955, 205-208.

<sup>452</sup> Ortega 1958, 43: „Die Eigenart des Dichtens beruht bei Ovid gewissermaßen auf der Intuition. Er ist kein Freund des ‚labor limae‘, auch er vertraut mehr als irgend ein anderer römischer Dichter auf die *θεῖα μάνα*.“ Es versteht sich von selbst, daß ein Dichter wie Ovid, dessen Werk voller künstlerischer Raffinesse ist, nicht aus reiner Intuition geschrieben hat, sondern an seinen Kreationen besonders sorgfältig feilte.

<sup>453</sup> Ortega 1958, 83.

<sup>454</sup> Ortega 1958, 93.

<sup>455</sup> Ortega 1958, 110.

<sup>456</sup> Offermann 1968, 28-62.

<sup>457</sup> Diller (1934) 1968.

<sup>458</sup> Diller (1934) 1968, 332.

<sup>459</sup> Diller (1934) 1968, 331 (vgl. auch unten S. 132).

<sup>460</sup> Ortega 1958, 57; Offermann 1968, 31 Anm. 1 und Binroth-Bank 1997, 23 schließen sich Ortegas Kritik an.

#### Ursprung der *Metamorphosen*-Monologe

Über den Ursprung der Monologe besteht in der Forschung Uneinigkeit: Leo sieht ihn in der *Néα*, vor allem bei Menander.<sup>461</sup> Nach Heinze hingegen wurde „die literarhistorische Bedeutung der Komödienmonologe überschätzt“:<sup>462</sup> Jene bewegten sich meistens „unterhalb der Sphäre des Affekts“, die einzige Gemeinsamkeit liege darin, „daß es sich in beiden Fällen um wirkliche Selbstgespräche handelt, bei denen keine andere Person neben der redenden anwesend ist“; „in der seelischen Haltung und dem poetischen Gehalt“ seien sie völlig verschieden:

der Komiker sucht, auch in den seltenen Fällen, wo er monologische *πάθη* darstellt, doch keine *συμπάθεια* zu erwecken, so wenig er selbst solche empfindet; er [...] sieht vielmehr dem Affektausbruch seiner Personen mit einer gewissen ironischen Belustigung zu [...]. Diese Haltung disponiert gar nicht dazu, in die Geheimnisse der psychischen Entwicklungen und der Kämpfe einzudringen, die einen bedeutsamen Entschluß herbeiführen.<sup>463</sup>

Obwohl Heinze durch diese Charakteristik gerade die Andersartigkeit der *Metamorphosen*-Monologe betonen wollte, paßt sie auch ausgezeichnet auf sie: Ovid ‚leidet‘ nicht mit seinen Personen mit, und sein Hauptanliegen besteht auch nicht im Eindringen „in die Geheimnisse der psychischen Entwicklungen“, er hat jedoch wie ein unbeteiligter Beobachter ein besonderes Interesse an ihnen. Heinzes Fazit ist zwar etwas zu einseitig, aber sehr wichtig: Die Monologe hätten „vielmehr ihr einziges Gegenstück in der Tragödie“,<sup>464</sup> vor allem in der euripideischen *Medea*:

Nun wissen wir ja, daß das Medeaproblem vor anderen den Ovid gereizt hat; seine Tragödie wird es gewiß nicht versäumt haben, in jener Szene vor dem letzten Entschluß mit Euripides zu wetteifern: wir ahnen einen Monolog, der

<sup>461</sup> Leo 1908, 117-118: „Der Monolog des menandrischen Liebhabers ist wiedererschienen als Monolog des Liebenden im hellenistischen Epyllion, im Liebesroman, in der römischen Elegie. [...] Die Monologe der liebenden Frauen in Ovids *Metamorphosen* stellen diesen von der Komödie ausgegangenen, durch die hellenistische Poesie gegangenen Liebesmonolog am reichlichsten und deutlichsten vor Augen, wie er einerseits in dem Streit von Vernunft und Leidenschaft sein altes dramatisches Element wieder aufgenommen, andererseits grade die Behandlung dieses pathetischen Stoffes durch die rhetorische Technik schematisirt, durch die rhetorische Praxis gesteigert und amplificirt hat.“

<sup>462</sup> Heinze 1919, 122.

<sup>463</sup> Heinze 1919, 122.

<sup>464</sup> Heinze 1919, 123. Peters 1908, 95 hingegen sieht Komödie und Tragödie als Vorbilder: „Primum nonnulla soliloquia Ovidius ita instruxit, ut duos affectus inter se certantes fingeret [...]. Haec forma antiquissima ex tragodia et comoedia orta videtur.“

der unmittelbare Vorgänger der Metamorphosenmonologe gewesen sein kann.<sup>465</sup>

Das ist sehr einleuchtend. Ovid wird in seiner Tragödie das, was er bei Euripides bereits ansatzweise gefunden hat, in gewohntem Übermaß ausgestaltet haben. Nach Heinze dürfte dafür auch die nacheuripi-deische Tragödie Anregungen geboten haben.<sup>466</sup> Etwas abzumildern ist seine entschiedene Zurückweisung des Einflusses der Rhetorenschulen: Ovid habe nicht an ‚rhetorische Übung‘ angeknüpft: „Die fraglichen Monologe haben mit den Formen der Suasoria und der Thesis nichts zu schaffen“;<sup>467</sup> ‚nicht die leiseste Spur‘ führe darauf, „daß Ovid für seine pathetischen Entscheidungsmonologe in der Rhetorenschule etwas anderes hätte lernen können als ganz allgemein die Kunst der Rede, die Zuspitzung des Gedankens in treffsicheren Worten.“ Selbst wenn man den – durchaus vorhandenen – Einfluß der *suasoriae* zugesteht, ist man noch weit davon entfernt, sie als solche bezeichnen zu wollen,<sup>468</sup> denn „influence is not essence“.<sup>469</sup> F. Bömer macht darauf aufmerksam, daß Heinze selbst die Monologe untereinander verglichen habe: Ein solcher Vergleich führe „bei aller Freiheit, die sich Ovid im einzelnen gestattet, zwangsläufig zu irgendwelchen wie auch immer gearteten rhetorischen Formen“; zu Recht folgert Bömer, es sei, „nachdem man seit Jahrzehnten vor und hinter dem Rhetor Ovid den Dichter wiederentdeckt hat, an der Zeit,

<sup>465</sup> Heinze 1919, 124.

<sup>466</sup> Heinze 1919, 124. Es sei „sehr wohl möglich“, „daß Ovid auf den Gedanken, tragische Monologe in das Epos einzuführen, aus eigenem gekommen, nicht durch hellenistische Epiker geführt worden“ sei (125). Es kommen aber auch Apollonios' *Argonautika* in Betracht, in denen Medeia fünf Monologe hält: 3, 464-470; 3, 636-644; 3, 771-801; 4, 30-33 und 4, 57-65. Ovid zitiert 3, 636 zu Beginn des ersten Byblis-Monologes, dazu unten S. 146. Der längste Medeia-Monolog (3, 771-801) ist von seiner Struktur her aufschlußreich für Ovids sogenannte Entscheidungsmonologe, dazu unten S. 132-133. – Zu Euripides als Vorbild vgl. auch E. Rohde (Der Griechische Roman und seine Vorläufer, Leipzig <sup>3</sup>1914, 137), der in der „Manier des einstigen Rhetorenschülers“ einen „Anklang an Euripides und verwandte Dichter der späteren tragischen Bühne“ sieht.

<sup>467</sup> Heinze 1919, 120-121.

<sup>468</sup> Gegen Heines Ablehnung des Rhetorik-Einflusses vgl. auch Bömer 1977, 413. Etwas zu sehr als Produkte der Rhetorenschulen sehen Haupt / Korn / Müller / Ewald 1915, 298 die Monologe; zu Medea heißt es: „Der Versuchung, die wieder mit dem Plan seines Gedichtes nur in lockerer Verbindung stehende ethopoietische Schilderung vom Seelenkampf der Medea in einem als suasoria ausgeführten Monolog zu geben [...], hat er nicht widerstehen können“.

<sup>469</sup> Jacobson 1974, 330 in einer bereits oben S. 60 zitierten Äußerung über die *Heroides*.

die Maßstäbe zurechtzurücken und den Ovid der Rhetorenschule nicht zu vergessen“.<sup>470</sup>

#### Thema der Monologe

In diese Untersuchung sollen nur die längeren Monologe,<sup>471</sup> die sogenannten ‚Entscheidungsmonologe‘ einbezogen werden: „all debate within themselves the merits of *virtus*, *pietas*, and *pudor* in conflict with *amor*“.<sup>472</sup> Diese Texte sind für die Frage, ob es sich um ‚interne Monologe‘ handelt, aufschlußreich. Dabei sollen die bereits bei der Behandlung der *Heroides* und der *Amores* benutzten Kriterien Anwendung finden.

Fast alle diese Monologe<sup>473</sup> haben eine im weitesten Sinne extreme Liebesbeziehung<sup>474</sup> zum Inhalt. Nach Diller geht es Ovid um die „Paradoxie solcher Fälle“.<sup>475</sup> Hierbei ist bemerkenswert, wie der Dichter dieses Generalthema von Monolog zu Monolog variiert und steigert: Der Monolog der Medea (7, 11-71), der erste der großen ‚Entscheidungsmonologe‘, behandelt ihr Verliebtsein in Iason und den daraus resultierenden Entschluß, ihm zu helfen und ihre Heimat zu verlassen: Die Liebesbeziehung selbst ist nicht extrem, wohl aber die äußeren Umstände: Sie ist im Begriff, für Iason ihre Heimat zu opfern. Der nächste große Monolog, der der Scylla (8, 44-80), ist ähnlich strukturiert, die Situation ist allerdings ‚zugespitzter, künstlicher‘:<sup>476</sup> Während Medea sich in einen Fremden verliebt, „der keineswegs als Feind kam“,<sup>477</sup> liebt Scylla Minos, den Gegner ihres Vaters, welchen sie um dieser Liebe willen ins Verderben stürzen wird; ihre Liebe ist ‚normal‘, aber in einer äußerst prekären Situation. Eine deutliche Stei-

<sup>470</sup> Bömer 1976, 201.

<sup>471</sup> Die kürzeren Monologe (vgl. die Zusammenstellungen bei Heinze 1919, 110-111 und Avery 1934, 23-25) sind für die Analyse nicht ergiebig genug.

<sup>472</sup> Anderson 1972, 14.

<sup>473</sup> Eine Ausnahme bzw. Abwandlung des Themas stellt der Monolog der Althaea dar (*met.* 8, 481-511), in dem es um den Konflikt zwischen Mutterliebe und Schwesterliebe geht.

<sup>474</sup> J.A. Rosner-Siegel (*Amor, Metamorphosis and Magic: Ovid's Medea [Met. 7. 1-424]*, CJ 77, 1981/82, 231-243, hier: 235 Anm. 14) faßt die Monologe der Scylla, Byblis und Myrrha folgendermaßen zusammen: „In each of the cases mentioned, the *amor* is particularly incorrect in nature“.

<sup>475</sup> Diller (1934) 1968, 335: „Darum bevorzugt er seltsame Fakten, zumal auf erotischem Gebiet, nicht so sehr aus Freude am Fabelhaften an sich, sondern um eben diese Paradoxie, an der der Verstand Anstoß nimmt, herausstellen zu können.“

<sup>476</sup> Offermann 1968, 35. – Scylla hält nach Minos' Abfahrt noch einen zweiten Monolog: 8, 108-142.

<sup>477</sup> Offermann 1968, 36.

gerung bieten demgegenüber die Monologe der Byblis (9, 474-516), der Iphis (9, 726-763) und der Myrrha (10, 320-355): Sie behandeln ungewöhnliche, nicht der Norm entsprechende Verbindungen; Byblis liebt ihren Bruder, Iphis liebt eine Frau, und Myrrha liebt ihren Vater. Auch innerhalb dieser Gruppe gibt es eine Steigerung: Byblis' inzestuöses Verlangen nach ihrem Bruder bleibt ungestillt; Iphis kann die Liebe zu der anderen Frau ausleben, nachdem sie in einen Mann verwandelt worden ist; Myrrha indes gelingt es durch eine List ihrer Amme, sich ihrem ahnungslosen Vater hinzugeben. Damit stellt ihr Monolog die Krönung der extremen Liebesbeziehungen dar. Dieses Kompositionsprinzip hilft zwar bei der Untersuchung der Gestaltung der einzelnen Monologe nicht weiter; es zeigt aber, mit welcher demonstrativer Künstlichkeit der manieristische Dichter Ovid das Thema ‚extreme Liebe‘ arrangiert. Durch die Klimax wird deutlich, wie gesucht die Monologsituation jeweils ist.

Alle diese Monologe werden von Frauen gehalten, alle konzentrieren sich auf die Bücher 7 bis 10; ein einziges, von einem Mann geführtes Selbstgespräch zum Thema ‚extreme Liebe‘ ist das des Narcissus (3, 442-473). In diesen Texten steht nicht die Handlung im Vordergrund, sondern es geht um die Gefühle der Monologsprecher: „die Handlung tritt hinter der Schilderung des Seelenzustandes [...] ganz zurück.“<sup>478</sup>

Im Gegensatz zu den betrachteten *Heroides* und *Amores*, bei denen es sich um abgeschlossene Texte handelt, sind die Monologe der *Metamorphosen* in ein zusammenhängendes Werk eingebunden. Daraus ergeben sich Konsequenzen für deren Gestaltung: Während in den *Heroides* und den *Amores* alle Informationen über den Monologsprecher, seine Vorgeschichte und seine Situation enthalten sein müssen, können solche Angaben in den *Metamorphosen*-Monologen fehlen, da sie vom Erzähler geliefert werden.<sup>479</sup>

<sup>478</sup> Tränkle 1963, 465. Das Zitat bezieht sich auf Byblis, gilt aber für alle Monologe.

<sup>479</sup> Seeck 1975, 444: „Die Situation, die der heroische Brief erfährt, ist umfangreicher und komplizierter als bei einem Schreiben, das im epischen oder dramatischen Kontext steht.“ Damit bezieht sich Seeck zwar auf den Brief der Byblis (*met.* 9, 530-563), das gleiche gilt aber für die Monologe: „Wenn wir den Byblis-Brief in eine Heroide umwandeln wollten, hieße das, wir müßten den Kontext, die Rahmenerzählung, irgendwie in den Brief einbeziehen“ (446). Zum Brief der Byblis unten S. 144.

## 2. Interpretationen

### *met.* 7, 11-71 – Plädoyer für eine Entscheidung

Es ist bezeichnend, daß Ovid den ersten der großen Frauenmonologe der *Metamorphosen* Medea in den Mund legt;<sup>480</sup> damit knüpft er an *her.* 12 an, wählt aber einen anderen Ausschnitt aus der Sage:<sup>481</sup> Während die Epistel am äußersten Ende der Beziehung zu Iason steht, markiert der *Metamorphosen*-Monolog den Anfangspunkt:<sup>482</sup> Medea registriert ihre Liebe zu Iason und entschließt sich, ihm zu helfen. Bömer hat darauf hingewiesen, daß Ovid damit – „zwar an den Ablauf des Geschehens gebunden“ – „eine ganz bestimmte Situation herausgegriffen“ habe: „den Seelenkampf der Medea vor ihrem entscheidenden Gang zum Tempel der Hekate“.<sup>483</sup>

#### Rationale Struktur

Der Monolog ist in seiner gedanklichen Struktur rational-argumentierend; es liegt in hohem Maße eine ‚Intellektualisierung‘ der Emotionen Medeas vor:<sup>484</sup> „So handelt sie nicht in dumpfem Drange, sondern mit klarem Bewußtsein des Ziels und der Wege, die zu ihm führen“.<sup>485</sup>

<sup>480</sup> Anderson 1972, 243: “As the first dramatic soliloquy in the *Metamorphoses*, Medea’s speech repays study. Ovid uses this technique repeatedly in this and subsequent books as he studies the psychology of love in human beings who are victims of their own passions, not helpless targets of amoral deities.”

<sup>481</sup> Selbstverständlich knüpft er auch an seine Tragödie *Medea* an; allerdings kann über Einzelheiten nur spekuliert werden. Zu dieser vieldiskutierten Frage zuletzt Bessone 1997 in der Einleitung ihres Kommentars zu *her.* 12.

<sup>482</sup> “Whereas the Medea of the epistles interprets past events, the Medea of the *Metamorphoses* projects possibilities for the future. Yet each presents a version, or versions, of her own story and reveals an analytical tendency characteristic of Ovid’s Medeas in particular” (Wise 1982, 16). Diese ‘analytical tendency’ ist für alle ovidischen Heroinnen charakteristisch.

<sup>483</sup> Bömer 1976, 201: „Was Apollonios als die unruhige Nacht der Medea und Vergil als die unruhige Nacht der Dido episch gestalten, wird bei Ovid [...] zu einem Monolog, der der einzige der erhaltenen Literatur ist, den Medea in *Colchis* spricht, dessen Gestaltung nicht eigentlich euripideisch oder hellenistisch oder zeitgenössisch-römisch, sondern ovidisch ist“.

<sup>484</sup> Nach Ortega 1958, 110 hingegen handelt es sich um „Affektkampf und keine Intellektualisierung“.

<sup>485</sup> Heinze 1919, 113. Dort heißt es weiter: „Man mag diese Intellektualisierung seelischen Erlebens als ‚rhetorisch‘ bezeichnen; aber man sollte nicht meinen, die unlegbar vorhandene Verwandtschaft der ovidischen Poesie

Bereits die den Monolog einleitenden Worte geben prägnant Auskunft über ihren Gemütszustand: *et luctata diu, postquam ratione furorem / vincere non poterat* (10-11). Die Schlüsselbegriffe *ratio* und *furor* stehen pointiert in einer Juxtaposition nebeneinander. Ovid geht es darum, „das Schwanken der Affekte als den Kampf abstrakter Prinzipien herauszuarbeiten. *Furor* und *ratio* bekämpfen sich in Medea“.<sup>486</sup> Diller hebt hervor, der Monolog sei „ein Plädoyer, in dem zunächst der Tatbestand festgestellt wird [...] und dann, sich fortwährend steigernd, alle Bedenken gegen die Hilfe für Iason beseitigt werden.“<sup>487</sup> Damit sei dieser Monolog wie die späteren ‚in Wahrheit‘ ein Plädoyer ‚für die Entscheidung in einer Richtung‘.<sup>488</sup> Ovid spielt ein pikantes Spiel: Da durch den Mythos der Ausgang der Handlung bekannt ist, ist es für den Leser oder Hörer unterhaltsam, den vom Dichter vorgeführten Selbstbetrug Medeas mit Scheinargumenten zu verfolgen: Sie (wie später auch Byblis und Myrrha) entzieht sich systematisch ‚den Boden‘:

Hier zieht die Phantasie gewissermaßen alle Register einer pervertierten sophistischen Rhetorik, die nicht im Redekampf gegen eine andere Person, sondern in einer Art innerseelischem Bürgerkrieg eingesetzt wird: eine dem Wunschenken verfallene Phantasie prozessiert gegen Vernunft und Moral und erhält vom präokkupierten Ich den Sieg zugesprochen.<sup>489</sup>

Das Ovidische dieses und der folgenden *Metamorphosen*-Monologe wird deutlich, wenn man zum Vergleich Apollonios Rhodios heranzieht: Von dessen fünf (überwiegend sehr kurzen) Monologen Medeas<sup>490</sup> – sie monologisiert als einzige Protagonistin – bietet 3, 771-801<sup>491</sup> am meisten Aufschluß: Die Kolcherin steht vor der Entscheidung, Iason das Zauberkraut gegen die Stiere (θελκκτήρια φάρμακα τάτύρων, 766) zu geben oder ihn seinem Schicksal zu überlassen. Apol-

mit der zeitgenössischen Rhetorik, eine Erscheinung, deren Wurzeln tief in der Lebensauffassung der ovidischen Generation liegen, bequem auf ein paar Schulregeln und deklamatorische Rezepte zurückführen zu können.“

<sup>486</sup> Diller (1934) 1968, 331. Vgl. auch Offermann 1968, 28. Das hat bereits Peters 1908, 42 gesehen: „soliloquium est controversia inter Mentem et Cupidinem. [...] Pudor quinque altercationes facit, quas Cupido refutat, sexto inopinato impetu Pudor amorem fugat.“ Er begnügt sich allerdings mit einer Reduzierung auf dieses rhetorische Schema.

<sup>487</sup> Diller (1934) 1968, 332.

<sup>488</sup> Diller (1934) 1968, 332.

<sup>489</sup> Nicolai 1973, 112.

<sup>490</sup> Oben Anm. 466.

<sup>491</sup> Nach F. Vian ( Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* Chant III. Édition, introduction et commentaire, Paris 1961, 102) «s'inspire» dieser Monolog von Medeias Schlußmonolog bei Euripides, 1019 ff.

lonios beschreibt zunächst ausführlich ihre Seelenqual (751-770), um sie dann selbst ihre Gedanken kundtun zu lassen. In den ersten beiden Versen bringt Medea ihre Ratlosigkeit zum Ausdruck: *δειλή ἐγώ, νῦν ἔνθα κακῶν ἢ ἔνθα γένωμαι; / πάντα μοι φρένες εἰσὶν ἀμήχανοι* (771-772). Im folgenden malt sie sich in Form von deliberativen Fragen, Ausrufen und Wünschen hypothetisch alle Konsequenzen etwaiger (gewährter oder unterlassener) Hilfe für Iason aus, um resigniert den Schluß zu ziehen: *τί δ' οὐκ ἐμὸν ἔσσειται αἰσχος;* (797). In dieser ihr ausweglos erscheinenden Situation beschließt sie, *τῆδ' αὐτῆ ἐν νυκτὶ λιπεῖν βίον* (799). Damit endet ihr Monolog – ohne eine Entscheidung. Im Anschluß daran läßt Apollonios sie Vorbereitungen zu ihrem Selbstmord treffen, dann aber – *Ἥρης ἐννεσίησιν* – sich anders besinnen, neuen Lebensmut fassen und sich schließlich doch für die Unterstützung Iasons entscheiden (*οὐδ' ἔτι βουλὰς / ἄλλη δοιάζεσκεν*, 818-819). Das Selbstgespräch stellt also keinen ‚Entscheidungsmonolog‘ dar, sondern ein Grübeln über eine Entscheidung, das in völliger Ratlosigkeit und Selbstmordgedanken endet. Ein Entschluß wird erst „durch den irrationalen Einbruch der Außenwelt“<sup>492</sup> gefaßt. Im Gegensatz zum rationalistischen ‚Plädoyer‘ der ovidischen Medea vollzieht sich nach Diller bei Apollonios' Medea der „subjektive Affektausbruch eines ratlosen Menschen“.<sup>493</sup>

Im folgenden wird bei der Herausarbeitung einiger für den ‚internen Monolog‘ typischer Merkmale zuerst der Gedankengang des ovidischen ‚Plädoyers‘ untersucht. Auch hier ist wieder zu trennen zwischen Inhalt und Form; in einem ersten Schritt wird die Argumentationsstruktur aus der Sicht der Protagonistin verfolgt, um danach zu zeigen, wie distanziert Ovid Medea sich selbst gegenüber treten läßt und wie künstlich sie mit sich selbst redet.

#### Assoziation

Medeas Gedanken werden durch Assoziationen aneinandergereiht;<sup>494</sup> Ovid bedient sich wiederum der für den ‚internen Monolog‘ typischen Stichwort-Technik.<sup>495</sup> Durch ihre einleitenden Worte *frustra, Medea, repugnans* weist sie von vornherein jegliche Verantwortung für ihre Handlungen zurück; für das, was ihr widerfährt, ist irgendein Gott (*nescio quis deus*, 12) oder etwas Ähnliches, *quod amare vocatur*

<sup>492</sup> Diller (1934) 1968, 330.

<sup>493</sup> Diller (1934) 1968, 332.

<sup>494</sup> Dazu auch Offermann 1968, 29 und 31.

<sup>495</sup> Das wird nicht in jedem Fall aufgezeigt, sondern nur an einigen auffälligen Punkten.

(13),<sup>496</sup> verantwortlich; damit beginnt eine Diagnose ihres Zustandes, des Verliebt-Seins, die durch eine Kette von rhetorischen Fragen, in denen weitere Indizien dafür enthalten sind, untermauert wird (14-16). An *cur* [...] *timeo* schließt sich die Frage nach der *causa timoris* an (16). Diese Überlegung unterbricht Medea mit der Aufforderung, die *flammae* des Verliebtseins aus ihrem Herzen zu vertreiben; die Unmöglichkeit dieses Ansinnens wird durch den Nachsatz *si potes* angedeutet und in dem korrespondierenden irrealen *si possem*<sup>497</sup> wieder aufgenommen: Eine *nova vis* treibe sie; damit läßt Ovid Medea an das einleitende *repugnas* anknüpfen. Nachdem sie die widerstreitenden Elemente *cupido* und *mens* (19) gegenübergestellt hat, kommt sie mit der Bemerkung *video meliora proboque, / deteriora sequor* (20-21) wieder auf Iason zurück. Der allgemeingültige Gedanke, sein Leben liege in den Händen der Götter (*vivat an ille / occidat, in dis est*, 23-24), wird durch den konkreten Ausruf *vivat tamen!* (24) fortgeführt.<sup>498</sup> Sie glaubt, diesen Wunsch vor sich selbst rechtfertigen zu müssen, um nicht in den ‚Verdacht‘ zu geraten, er sei ein Indiz für ihre Liebe: *idque precari / vel sine amore licet* (24-25). Ovid läßt sie ‚objektive‘ Gründe für die von Iason ausgehende Anziehungskraft, der sich keiner entziehen könne (*quem [...] non tangat*, 26), aufzählen; seine Qualitäten münden nach Art einer Klimax in einer Bewunderung seines Antlitzes (*ore*, 28), das Medeas Innerstes angerührt habe (*mea pectora*, 28). *pectora* bildet den Übergang für die Überlegung, wenn sie Iason nicht unterstützte, wäre das ein Beweis ihrer Hartherzigkeit: *ferrum et scopulos gestare in corde* (33). Damit hat sie es geschafft, die Hilfe für ihn als allgemein menschlich erscheinen zu lassen und von ihren rein persönlichen Motiven abzulenken. Diese Selbstbeschwichtigung hält allerdings nicht lange vor: Von dem Ansinnen, Iason zu retten (*facienda mihi*, 38), läßt Ovid sie mitten im Vers die Perspektive wechseln und argwöhnen, daß derartige Verrat an ihrer Heimat bedeute (*prodanne ego regna parentis*, 38). Auch in der Wortwahl drückt sich der momentane Sinneswandel aus: Aus dem *hospes* (21) ist *nescio quis* [...] *advena* (39) geworden.<sup>499</sup> In dieser Stimmung kommt sie zu der hypothetischen (aber letztlich realistischen) Befürchtung, Iason könne sie seinerseits trotz der erhaltenen Hilfe verraten und sich

<sup>496</sup> Bömer 1976, 203 merkt zu dieser Äußerung Folgendes an: „Diese Naivität [...] hat als Frage der Phaedra an ihre Trophos einen gewissen Anspruch auf Ursprünglichkeit und Glaubwürdigkeit, Eur. Hipp. 347 [...]: Für Ovid [...] ist sie ein Motiv erotischer Dichtung.“

<sup>497</sup> Zur Selbstapostrophe in der zweiten Person unten S. 138 ff.

<sup>498</sup> Vgl. dazu Wise 1982, 17: “To this objective assessment, however, she responds with unequivocal emotion – *vivat tamen!* [...]. She rationalizes her feelings as lawful”.

<sup>499</sup> Vgl. auch Binroth-Bank 1997, 28.

einer anderen zuwenden (42-43); diesen Gedanken läßt Ovid auf dem Höhepunkt (Medea wünscht dem potentiell Untreuen leidenschaftlich den Tod; *occidat ingratus*, 43) umbrechen: Durch ein antithetisches *sed* eingeleitet, führt sie Indizien für Iasons Anständigkeit an; sie nimmt mit den Attributen *vultus, nobilitas animo* und *gratia formae* (43-44) in Variation die bereits genannten Kriterien *genus, virtus* und *os* (27-28) auf. Medea setzt ihre Selbstüberredung fort, indem sie beteuert, er werde ihr sein Wort geben (*fidem*, 46). Diesen Gedanken steigert sie weiter, indem sie sagt, sie werde die Götter zwingen, als Zeugen in *foedera* zu fungieren. In diese Selbsttäuschung läßt Ovid bereits Zweifel eindringen (und bereitet damit einen erneuten Umbruch vor): *quid tuta times?* (47). Das Ausmalen der Zukunftsvision, Iasons ewige Dankbarkeit (49) und das Lob der *matrum* [...] *turba* (50) für ihre Hilfe, bildet den antithetischen Übergang für Gedanken über das Schicksal der eigenen Familie: Mit *matrum* ist *germanam fratremque patremque* (51) assoziiert, woran in einer Klimax noch *deosque et natale solum* (51-52) geknüpft werden. In einer erneuten Gegenbewegung entkräftet sie (*nempe*, 53) das Argument der Bindung an Familie und Heimat, indem sie die Stichwörter in umgekehrter Reihenfolge aufnimmt: *pater* (53), *frater* (54), *sororis* (54). Das Argument *deos* wird in hybrider Weise umgebogen: *maximus intra me deus est* (55), wobei das Attribut *maximus* den Übergang zum letzten der vorher genannten Argumente, der Heimat, liefert: Durch die antithetische Formulierung *non magna relinquam, / magna sequar* (55-56) läßt Ovid Medea zum nächsten Gedanken, der neuen Heimat in Griechenland, gelangen; ihre Vorzüge werden in Form einer Klimax aufgezählt, an deren Spitze Iason steht (*Aesoniden*, 60). Von der Ausmalung des Glücks an seiner Seite (*quo coniuge*, 60) geht Medea chronologisch einen Schritt zurück, indem sie sich, eingeleitet durch die ‚rhetorische Formel‘ *quid quod* (62), den gefährvollen Seeweg nach Griechenland ausmalt (62-65). Dieses letzte potentielle Gegenargument, das sie „von dem Gedanken, aus der Heimat zu fliehen, abhalten könnte“,<sup>500</sup> wird mit dem Verweis auf Iason, in dessen Armen sie sicher sei, entkräftet: *nihil illum amplexa verebor* (67). *verebor* wird durch *metuam* (68) aufgenommen: Ihre einzige Angst gelte dem *coniunx*; mit *coniuge* wird *coniugium* assoziiert. An diesem Begriff vollzieht sich ein erneuter Umbruch: Ovid läßt Medea in einer kühnen Antithese das erträumte *coniugium* als *nomina culpa*e entlarven (69); ihre Selbsttäuschung mündet in den Appell an sich selbst, vor dem drohenden *crimen* zu fliehen, solange noch die Möglichkeit dazu bestehe (*dum licet*, 71). In dieser Einschränkung liegt bereits hintergründiger Pessi-

<sup>500</sup> Haupt / Körn / Müller / Ehwald 1915, 302.

mismus. Indirekt ist durch *crimen* sowohl die Tötung des Bruders als auch der Kindermord angedeutet.

Am Schluß des Monologes scheint zwar die *ratio* gesiegt zu haben, aber die Künstlichkeit der Argumentation wird durch die Art und Weise, wie die unmittelbar folgende Handlung geschildert wird, bestätigt: Medea hat sich für kurze Zeit ihre Verliebtheit ausreden können: *et iam fortis erat pulsusque resederat ardor* (76), als diese beim erneuten Anblick Iasons wieder entflammt: *cum videt Aesoniden extinctaque flamma reluxit* (77). Damit bestätigt sich Dillers These vom ‚scheinbaren Schwanken der Affekte‘: Medeas Monolog ist ein Plädoyer „für die Entscheidung in einer Richtung“.<sup>501</sup> Trotz der ernsten Thematik handelt es sich um ein Spiel: Ovid hat die Kolcherin alle (Schein-) Gegenargumente durchspielen lassen, um sie nur wenige Verse später eine Entscheidung treffen zu lassen, die durch die Selbstdiagnose des Verliebtseins von Anfang an klar war (*frustra, Medea, repugnas*, 11).

Das Spielerische und Künstliche wird offenkundig, wenn man sich verdeutlicht, welches Gedankengebilde Ovid Medea aufbauen läßt: Ihre weitgespannten Überlegungen bis hin zur Ehe gründet sie nur auf den ersten Eindruck von Iason:

her imaginings are based wholly on fantasy: they are completely separable from and unmotivated by real events, with the single exception of Jason's presence. [...] the entire course of the relationship between them exists solely in her mind. [...] In fact, there is no love story to be told, except the one within her imagination.<sup>502</sup>

Daß Ovid Medea im Geiste Gedanken mit weitreichenden Konsequenzen abwägen läßt, die sie zwar zu einem derart frühen Stadium der Bekanntschaft eigentlich noch gar nicht haben kann, die aber dennoch eintreten werden, macht die Monologsituation so raffiniert.

#### Tempusstruktur

Der schon festgestellte Unterschied zu den Monologen der *Amores*, den *Heroides* und den *Tristia*, daß diese selbständige Texte sind, hat zur Folge, daß die zeitliche Perspektive in den meisten *Metamorphosen*-Monologen eine andere ist: Während ein Charakteristikum besonders der *Heroides* darin besteht, daß die Vergangenheit eine große Rolle spielt, daß die Heroinnen in ihren Gedanken zwischen Erinnerung an Vergangenes, Nacherleben des Geschehenen und der Gegenwart hin und her schwanken, richten sich die *Metamorphosen*-Monologe hauptsächlich auf letztere; das momentane Fühlen und

<sup>501</sup> Diller (1934) 1968, 332.

<sup>502</sup> Wise 1982, 17-18.

Denken steht im Vordergrund. Das gilt auch für Medea; für sie gibt es nur zwei Zeitebenen, Gegenwart und Zukunft. Bis Vers 28 bewegt sie sich überwiegend in der Gegenwart, für die Analyse ihres Geisteszustandes benutzt sie das Präsens. Der zweite Teil des Monologes ist inhaltlich auf die Zukunft gerichtet: Für die Ausmalung der Gefahren, denen Iason ohne ihre Hilfe ausgesetzt sein wird, gleitet sie ins Futur (29-33). Sie malt sich das Schicksal ihrer Heimat aus, die Frage, ob Iason wohl treu bleiben werde, und ihre neue Heimat Griechenland: Dafür schwankt sie zwischen Präsens und Futur hin und her.

#### Modusstruktur

Für den ‚internen Monolog‘ charakteristisch ist wiederum der Gebrauch des Konjunktivs; durch ihn zeichnet Ovid die Erwägungen von Medeas Geist besonders anschaulich nach: Ihre Ängste und Zweifel des ‚emotionalen‘ Teiles sind überwiegend im Konjunktiv formuliert, was einen starken Kontrast zu den im Indikativ gehaltenen Bemerkungen ihres ‚rationalen‘ Teiles darstellt. Medeas Unsicherheit wird durch den Irrealis der Gegenwart (18) ausgedrückt, ihre Wünsche stehen im Optativ der Gegenwart (24, 37, 43). Wiederum sind Fragen ein wichtiger Bestandteil des ‚internen Monologes‘: Auch durch sie simuliert Ovid eine besondere Ungebrochenheit der Gedanken: unwillige und rhetorische Fragen im Indikativ (14-16, 21-22, 25, 27-28, 34-36, 47, 69-70) und dubitative Fragen im Konjunktiv (38, 51-52).

#### Distanzierte Perspektive – ‚Interner Dialog‘

Prägnant ist in diesem Monolog die Distanz, die Ovid Medea zu sich selbst einnehmen läßt:<sup>503</sup>

diese Affektäußerung entströmt nicht frei dem Herzen seiner Personen, bedingt durch ihre konkrete Situation, sondern ist zuvor durch den Verstand gegangen, der den ‚Fall‘ nach Möglichkeit auf seine abstraktesten Grundbegriffe zurückgeführt hat.<sup>504</sup>

<sup>503</sup> Diese Distanz und Rationalität wird zum Teil nicht bemerkt oder nicht anerkannt. Offermann folgt ausführlich Medeas Gedanken aus ihrer Perspektive; dem Eindruck, er nehme Ovid zu ernst, tritt er nur in einer Fußnote entgegen (1968, 31 Anm. 1): „Wir haben gesehen, daß trotz des Nachempfindens seelischer Spannung die Darstellung kunstvoll gegliedert, fast gekünstelt ist.“ Auch Binroth-Bank 1994, 58 zeichnet in ihrer Interpretation den Gedankengang ganz aus der Sicht Medeas nach und geht nicht darauf ein, daß Ovid ihn inszeniert: „Insgesamt läßt sich feststellen, daß Ovid in seinem Monolog mit Hilfe [...] einer Rhetorik, die keineswegs aufgesetzt wirkt, sondern dem Wesen der Sprechenden angepaßt ist, ein psychologisch einfühlbares Bild vom Seelenkampf des liebenden Mädchens gibt.“ Das gleiche Fazit zieht Binroth-Bank 1997, 32.

<sup>504</sup> Diller (1934) 1968, 334.

Die distanzierte Haltung der eigenen Person gegenüber äußert sich besonders in Folgendem: Der Monolog ist eigentlich ein ‚interner Dialog‘:<sup>505</sup> Medea spricht sich in der zweiten Person an: *frustra, Medea, repugnas* (11).<sup>506</sup> Diese Selbstapostrophen sind in der römischen Literatur seit Catull<sup>507</sup> und seit Vergils Dido-Monologen<sup>508</sup> als technisches

<sup>505</sup> Vgl. dazu Offermann 1968, 28 a: Durch die Anrede in der zweiten Person erhalte „man fast den Eindruck eines Dialoges“. Siehe auch Binroth-Bank 1994, 41: „inneres Zwiegespräch“. Der von mir ad hoc gebrauchte Begriff ‚interner Dialog‘ ist unabhängig davon schon verschiedentlich verwendet worden: Pfister (Anm. 73) 184 umschreibt das Phänomen ‚Dialogisierung des Monologs‘ folgendermaßen: „Die reine Reflexivität, die für das Monologische charakteristisch ist, kann [...] schon durch die Anrede, die Apostrophe an eine Gottheit, an ein Objekt oder an ein imaginiertes Wesen aufgebrochen werden“. „Eine noch stärkere Dialogisierung“ ergebe sich „aus der Aufspaltung des Sprechers in zwei oder mehrere Subjekte, die einander widerstreiten. In dieser Form, die man als ‚inneren Dialog‘ bezeichnen könnte, wird häufig das Gegenüber zweier Subjekte schon durch die Pronominalisierung verdeutlicht, durch eine Selbst-Apostrophierung in der zweiten Person, in der sich das Auseinandertreten von raisonierendem und in der Situation befangenem Ich niederschlägt.“ Ausführlich äußert sich dazu Müller 1982, 317: Es könne nur dann von einem ‚inneren Dialog‘ die Rede sein, „wenn das Selbstgespräch eine Struktur hat, die dem im Dialog stattfindenden Austausch von Repliken entspricht. Ein Selbstgespräch hat einen dialogischen Charakter, wenn es in dem sich äußernden Ich zu einer Auseinandersetzung unterschiedlicher Standpunkte oder Kräfte kommt, mit anderen Worten, wenn sich das Ich im Widerstreit mit sich selbst befindet.“ Genau das ist bei Medea der Fall. – N. Ekfelt hat den Begriff ‚interior dialogue‘ in bezug auf Schnitzlers *Leutnant Gustl* angewandt (Schnitzler’s ‚Leutnant Gustl‘: Interior Monologue or Interior Dialogue?, Sprachkunst 11, 1980, 19-25); Cohn 1978, 91 benutzte die Bezeichnung ‚internal dialogue‘ bei Tolstois Novelle *Smert’ Ivana Il’iča* (*Der Tod des Iwan Iljitsch*); sie verweist auch auf Camus’ *La Chute*, wo „the solipsistic process inherent in interior monologue“ dramatisiert werde: „inner speaker communicating with inner listener“ (179).

<sup>506</sup> Peters 1908, 92: „Ut vivam et agitatum mentem vel orationem significet, allocutionem poeta saepe usurpat. [...] In priore parte soliloquii Medea 7, 11 secum quasi cum altera persona verba facit“. Vgl. Offermann 1968, 28: „Medea spricht sich wie eine fremde Person mit ‚du‘ an.“ Ähnlich Binroth-Bank 1997, 25.

<sup>507</sup> Das oben Anm. 361 erwähnte *c. 76* ist im ersten Teil (1-16) ein ‚interner Dialog‘. Deutliche Hinweise sind die Selbstapostrophe *Catulle* (5) und die Verwendung von Pronomina in der zweiten Person. Zu dieser Partie vgl. auch Birt 1931, 245: „Unverkennbar ist dies ein Gespräch von zwei Personen; denn die Rede, die sich an Catull richtet, wird im v. 13 durch einen Einwand Catulls selbst unterbrochen.“ Birts Ansicht nach ist es Catulls ‚Genius‘, der zu ihm spricht: „die Person Catull’s ist in zwei Personen zerspalten; und das eine Ich hat über das andere Ich die Aufsicht, die ‚Tutel‘ – wie der Genius“ (Zu Catull’s *Carmina minora*, Philologus 68, 1904, 425-471, hier: 439; 436-441 ausführlich zu dieser Deutung). –

Mittel gebräuchlich. Ovid baut das Phänomen hier kunstvoll aus. Medea schwankt in bezug auf sich selbst zwischen der ersten und der zweiten Person, wodurch fast ein Frage- und Antwortspiel<sup>509</sup> entsteht: *si potes, infelix*.<sup>510</sup> *si possem, sanior essem* (18). Auch in der antiken Rhetoriktheorie hat der ‚interne Dialog‘ seinen Platz: Er ist eine Erscheinungsform der *sermocinatio*, worunter man allgemein „die der Charakterisierung natürlicher [...] Personen dienende Fingierung von Aussprüchen, Gesprächen und Selbstgesprächen oder unausgespro-

Ähnlich wie *c. 76* ließe sich *c. 8* interpretieren, das durch die Selbstanrede *Miser Catulle, desinas ineptire* (1) ebenfalls als ‚interner Dialog‘ aufzufassen ist.

<sup>508</sup> Vgl. dazu oben S. 39 *Aen.* 4, 541: *nescis heu, perdita*. Binroth-Bank 1994, 42 weist darauf hin, daß die Anfänge einer solchen Selbstanrede bei Euripides liegen; sie führt Eur. *Med.* 401 ff an: ἀλλ’ εἶα φείδου μηδὲν ὦν ἐπίστασαι, / Μήδεια [...]. Ansätze finden sich bereits bei Homer, bei dem nach Hentze (Anm. 92) 13 „der Monolog als eine Art Dialog zwischen dem Redenden und seiner Seele aufgefaßt wird, in dem diese der Person des Redenden wie eine zweite Person gegenüberstehend gedacht wird.“ Das zeigen die formelhaft verwendeten Monolog-Einleitungen wie ὀχθήσας δ’ ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν (z.B. *Il.* 11, 403) und die innerhalb von Monologen auftretende Formel ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός; (z.B. *Il.* 11, 407), vgl. dazu Hentze (Anm. 92) 13-14 und Petersmann (Anm. 92) 150 Anm. 14.

<sup>509</sup> Zur Illustration dieses Phänomens als eines menschlichen Grundbedürfnisses ist die bereits oben Anm. 95 erwähnte *Theaitetos*-Passage zu vergleichen: Die nachdenkende (διανοουμένη) Seele tue nichts anderes als διαλέγεσθαι, αὐτὴ ἑαυτὴν ἐρωτᾶσα καὶ ἀποκρινόμενη, καὶ φάσκουσα καὶ οὐ φάσκουσα (189 e 8 - 190 a 2). Zu der „Vorstellung von dem ‚inneren Logos‘, dem stillen Gespräch in der Seele“ vgl. auch Dirlmeier 1960, 34, der auf Isokrates 3, 8 hinweist: ταῖς γὰρ πίστεσιν αἷς τοὺς ἄλλους λέγοντες πείθομεν, ταῖς αὐταῖς ταύταις βουλευόμενοι χρώμεθα, καὶ ῥητορικοὺς μὲν καλοῦμεν τοὺς ἐν τῷ πλήθει δυναμένους λέγειν, εὐβούλους δὲ νομίζομεν οἵτινες ἂν αὐτοὶ πρὸς αὐτοὺς ἄριστα περὶ τῶν πραγμάτων διαλεχθῶσιν. Dirlmeier macht auch sehr wichtige Bemerkungen zur Form der platonischen Dialoge: Es sei „selbstverständlich, daß Platons Erkenntnisse zunächst, wie jede geistige Schöpfung, in der Einsamkeit des philosophischen Mannes entstanden sind“ (34), aber sie seien nicht in monologischer Form veröffentlicht worden: „Er projiziert das innere Sprechen nach außen, aus dem inneren Logos wird der äußere, der sich an eine andere Seele, an andere Seelen wendet. Die Stimme der Dialogpartner Platons ist nichts anderes als die Stimme seiner eigenen Seele, eine vollkommene Objektivierung von Zustimmung und Widerspruch, die zuerst in der eigenen Seele stattgefunden haben“ (34-35). Nach Dirlmeier ist diese „Objektivierung seelischer Dialoge [...] eine einmalige originale Schöpfung gewesen“ (35).

<sup>510</sup> Hier zitiert Ovid nach Binroth-Bank 1994, 42 und 1997, 25 die virgilische Dido, die sich *Aen.* 4, 596 als *infelix Dido* bezeichnet.

chenen gedanklichen Reflexionen der betreffenden Personen“<sup>511</sup> versteht. Dabei ist auf den römischen Rhetor Iulius Rufinianus zu verweisen, der unter dem Stichwort *διαλογισμός* ausführt: *haec ita fit, cum quis secum disputat et volutat, quid agat vel quid agendum putet.*<sup>512</sup> Als Beispiel führt Rufinus *Aen.* 4, 534 ff an.<sup>513</sup> Für W.G. Müller ist der „rhetorische Dialogismus, die *disputatio* des Ich mit sich selbst [...] ein wichtiger Ursprung des dialogischen Selbstgesprächs“.<sup>514</sup> J. Grimm hat in einer Akademieabhandlung aus dem Jahre 1855 „Über den Personenwechsel in der Rede“ grundlegende Bemerkungen über diese Art von Selbstapostrophen gemacht:

Weil nun der denkende ein mit sich Sprechender ist, darf er, wie sich versteht, in erster Person reden, zugleich aber, da dies bei sich selbst denken innerliche Frage aufwirft und Antwort erhält, in zweiter Person. Sein inneres spaltet sich, sein Ich, sein Geist erhebt gleichsam Gespräch mit seinem Herzen und muß es du anreden [...]. Ein Gespräch im Innern der ersten Person geht vor, das der allwissende Dichter erfahren hat [...].<sup>515</sup>

Den Ursprung dieser Selbstanreden sieht Grimm in Folgendem:

Der eigentliche Ursprung der Sitte [...] muß der lebendigen Art und Weise des Volks nahe gelegen haben, das in solcher Lage auch die zweite Person der ersten vorzieht. Statt was hab ich gethan! [...] wird es immer lauten: Hans, was hast du gethan! [...] denn wie wollte der innere Mensch mit sich zu Rate gehn, wenn er nicht einen Theil seines Selbst vor sich hin stellte, wie Antwort erhalten, wenn er nicht einen andern fragte?<sup>516</sup>

Damit ist die Selbstanrede etwas Volkstümliches,<sup>517</sup> ein Indiz für Unmittelbarkeit und ‚Mündlichkeit‘. Grimm geht dabei auch auf Monologe im Drama ein:

<sup>511</sup> H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, §§ 820-825, 407-411, hier: 407.

<sup>512</sup> Zitiert nach: *Rhetores Latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis, emendavit C. Halm*, Lipsiae 1863, § 20 (vgl. Lausberg in Anm. 511).

<sup>513</sup> Zu diesem Monolog oben Kap. I 6, S. 39.

<sup>514</sup> Müller 1982, 318.

<sup>515</sup> J. Grimm, *Über den Personenwechsel in der Rede*. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 20. Dezember 1855, in: J. G., *Kleinere Schriften*, III: *Abhandlungen zur Litteratur und Grammatik*, Berlin 1866, 237-311, hier: 283; als lateinisches Beispiel führt Grimm *Aen.* 4, 596 an, „wo Dido in ihrem Monolog die Rede aus erster Person in die zweite steigert“ (287).

<sup>516</sup> Grimm (Anm. 515) 294.

<sup>517</sup> Vgl. dazu auch H. Wunderlich, *Unsere Umgangssprache in der Eigenart ihrer Satzfügung*, Berlin / Weimar 1894, 223: Es sei „nur natürlich, dass [...] die Empfindungen, die sich in der Gedankenwelt des Redenden selbst kreuzen, in die Dialogform schlüpfen. Diese Form ist echt volkstümlich und allgemein verbreitet.“

Wiederum fragt es sich nach dem Ich oder du in dieser Selbstrede, nach dem Ichmonolog oder Dumonolog, die man auch als einen Monolog ersten und zweiten Grades unterscheiden könnte. Beide Stufen stellen den im Drama einsam Redenden, also laut Denkenden ganz in die Lage des im Epos nach einem Verbum des Denkens Sprechenden [...]. Ein Monolog des zweiten Grades wird darum stärker sein, weil das du stärker ist als das Ich. Im Innern eines jeden Monologs ergeht aber ein Zwiespalt [...]. Was die Erzählung [...] als Wechselrede zwischen Geist und Herz, zwischen Geist und Empfindung, oder wie man es nennen wolle, aufstellt, darauf beruht das Wesen des dramatischen Monologs. Er kann die erste oder zweite Person vorziehen und festhalten, doch nichts scheint natürlicher, als das auch im Selbstgespräch beide Personen hintereinander abwechseln.<sup>518</sup>

Grimm faßt seine Ausführungen folgendermaßen zusammen: „mit dem Ich redet der Verstand, mit dem du reden Herz und Empfindung.“<sup>519</sup> Diese Bemerkungen sind für Ovid aufschlußreich; allerdings muß man sich bewußt sein, daß der Dichter Selbstapostrophe und Apostrophenwechsel als technisches Mittel von Euripides, Catull und Vergil übernimmt und ausbaut, um Medeas scheinbares Schwanken wirkungsvoller inszenieren zu können: Mit dieser Zweiteilung illustriert er den Einfluß der in Vers 10 genannten Kräfte *ratio* und *furor* und läßt einen Schein-Kampf zwischen beiden stattfinden. Er simuliert einen ‚rationalen‘ Teil Medeas, der ihren Zustand wie ein Außenstehender Beobachter diagnostiziert,<sup>520</sup> und einen emotionalen Teil. Der ‚rati-

<sup>518</sup> Grimm (Anm. 515) 293-294.

<sup>519</sup> Grimm (Anm. 515) 299.

<sup>520</sup> Eine extreme Darstellung einer solchen Ich-Spaltung liegt in Augustinus' *soliloquia* vor, die formal ein Dialog zwischen *Augustinus* und *Ratio* sind und ebenso als ‚interner Dialog‘ bezeichnet werden können. Damit soll aber nicht behauptet werden, daß Augustinus bei Ovid ein direktes Vorbild bzw. eine Anregung für seine *soliloquia* gefunden hat; zu den *soliloquia* vgl. S. Faller, *Die Soliloquia des Aurelius Augustinus* – ein ‚innerer Dialog‘?, in: L. Benz (Hg.), *Scriptoralia Romana*, Tübingen 1999. Sie könnten ihrerseits eine Anregung für Boethius' *De consolazione Philosophiae* gewesen sein: „Den Inhalt bildet ein Dialog der *Philosophia* mit dem gefangenen B., in welchem sie ihn zu trösten sucht“ (L.M. Hartmann, Art. ‚Boethius‘, in: RE III,1 [1897], 596-601, hier: 600). Wenn ein direkter Einfluß auch umstritten ist (S. Lerer [Boethius and Dialogue. *Literary Method in The Consolation of Philosophy*, Princeton 1985, 46] kommt nach Diskussion der Forschung zu dem Schluß, daß „direct influence“ nicht beweisbar sei), so läßt sich doch dieser ‚Dialog‘ mit ähnlichem Recht wie bei Augustinus als ‚interner Dialog‘ bezeichnen. Charakteristisch ist, daß er, wie die ovidischen Monologe des Exils, in einer biographischen Extremsituation des Autors (in der Kerkerhaft) gehalten wird. – Eine noch ungewöhnlichere Art der Ich-Spaltung findet in Goethes *Faust* in der Dom-Szene statt: Gretchens ‚Gespräch‘ mit dem ‚Bösen Geist‘. Dieser ist die Personifikation ihres schlechten Gewissens, das so stark ist, daß es ihr wie eine eigenständige Figur gegenübertritt. Vgl. dazu auch Th.

onale' Part erkennt das Verliebtsein und hält dem ‚emotionalen‘ Part noch Indizien vor, die es bestätigen; das erfordert distanzierte Selbstbeobachtung. Aber auch die ‚emotionale‘ Seite verfügt über die Fähigkeit zur Selbstdiagnose: Von sich selbst aufgefordert, sich gegen das Verliebtsein zu wehren, antwortet Medea: *si possem, sanior essem* (18); damit weiß sie genau um seinen Einfluß auf ihren Geisteszustand. Sie spaltet ihre Gedanken analytisch in *cupido* und *mens* auf (19-20), die ein Eigenleben zu führen scheinen. Prophetisch bewertet die Kolcherin ihr Tun und weiß schon von Anfang an, daß es sie in die

Friedrich / L.J. Scheithauer (Kommentar zu Goethes Faust, Stuttgart 31980, 201): „Der böse Geist versinnbildlicht [...] die innere Zerrissenheit, das böse Gewissen.“ – Müller 1982, 316 verweist auf eine weitere extreme Form der Ich-Spaltung: In Büchners *Leonce und Lena* fordert (im 1. Akt, 3. Szene) Leonce sich auf, an sich selbst einen Monolog zu richten: „Komm Leonce, halte mir einen Monolog, ich will zuhören. [...] Gott, was habe ich denn verbrochen, daß du mich, wie einen Schulbuben, meine Lection so oft hersagen läßt? – Bravo Leonce! Bravo! *Er klatscht*. Es thut mir ganz wohl, wenn ich mir so rufe. He! Leonce! Leonce!“ (zitiert nach: Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe m. Komm. hg. v. R. Lehmann, I, Hamburg 1967, 112). – Ein prägnantes Beispiel ist der letzte Monolog des Titelhelden in Shakespeares *Richard III* (V 3, 177-206), der in hohem Maße von Selbstapostrophen in der zweiten Person und Frage- und Antwortspielen geprägt ist, wie ein Ausschnitt zeigt, in dem Richard zunächst sein Gewissen anredet; „Wir nehmen an einer Bewegung des Verstandes teil, der mit sich selbst rechtet“ (W. Clemen, Shakespeares Monologe. Ein Zugang zu seiner dramatischen Kunst, München 1985, 28):

O coward conscience, how dost thou afflict me!

[...]

What do I fear? Myself? There's none else by.

Richard loves Richard, that is, I [am] I.

Is there a murderer here? No. Yes, I am.

Then fly. What, from myself? Great reason why –

Lest I revenge. What, myself upon myself?

(V. 179-186, zitiert nach: The Riverside Shakespeare, ed. G. Blakemore Evans, Boston 1974, 751.)

Vgl. zu diesem Monolog ausführlich W. Clemen, Kommentar zu Shakespeares *Richard III*. Interpretation eines Dramas, Göttingen 1957, 302-310; zum Frage- und Antwortspiel heißt es 303: „die dialektische Logik wird *ad absurdum* geführt“; ein „Kreislauf des Ausweichens und Eingestehens wiederholt sich mehrere Male“; nach Clemen führt das „Frage- und Antwortspiel [...] zu einem Erkennen des Selbstbetruges hin“ (304). Das hat Richard Medea voraus, die dieses nicht durchschaut. Zu seinem Monolog vgl. auch L. Dahl (Nominal Style in the Shakespearean Soliloquy, Turku 1969, 34): „Richard is in agony and his conscience is heavy. As a result his consciousness is divided and a dialogue ensues between his two selves“; ähnlich Müller 1982, 320-321.

Katastrophe führen wird: *video meliora proboque / deteriora sequor* (20-21).<sup>521</sup>

Stil

Der rationale, argumentative Charakter zeigt sich auch sprachlich:<sup>522</sup> Auffällig ist eine effektvolle Platzierung von Schlüsselbegriffen. Das erste Wort des Monologes lautet in hintersinnig-prophetischer Manier *frustra*, das letzte *crimen* (71). Die Medeas Gedanken beherrschenden Begriffe *mens* und *cupido* sind am Versende bzw. -anfang plaziert (19-20). Genauso eindrücklich sind Antithesen: *meliora – deteriora* (20-21),<sup>523</sup> *precanda – facienda* (37-38); beide sind zusätzlich durch Homoioteleuton verbunden. Ovid verwendet weitere Mittel zur Erzeugung von Emphase: Traductio (*timeo – timoris*, 16;<sup>524</sup> *potes – possem*, 18; *coniuge – coniugium*, 68-69) und Epanalepse (*vivat*, 23-24;<sup>525</sup> *magna*, 55-56; *metuam*, 68) sind besonders klangvoll. Auch Polysyndeton (*aetas et genus et virtus*, 26-27; *germanam fratremque patremque deosque / et natale solum*, 51-52; *cultusque artesque*, 58), Anapher innerhalb eines Verses (*si*, 18; *tum*, 32-33; *nempe*, 53; *nunc*, 64) und Alliteration (*suae segetis*, 30; *tuta times*, 47; *se semper*, 48; *ergo ego*, 51) dienen der Hervorhebung. *tuta times* stellt gleichzeitig ein Paradoxon dar.

<sup>521</sup> Bei diesem Gedanken steht allerdings vor allem die sprachliche Pointe, die durch Chiasmus und Antithese erzielt wird, im Vordergrund.

<sup>522</sup> Nach Binroth-Bank 1994, 44 Anm. 95 dient die Rhetorik „Medea dazu, sich selbst zu überreden, und ist somit für Ovid nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel, um Medeas rationale Denkweise zu charakterisieren.“ Medea ist jedoch kein Einzelfall, sondern ihre mythischen ‚Kolleginnen‘ argumentieren genauso rationalistisch. Wendungen wie *video meliora proboque / deteriora sequor* (20-21) sind offensichtlich nur um der rhetorischen Pointe willen eingefügt. Vgl. dazu allgemein Rohde (Anm. 466) 136-137 über die „rhetorische Art des Römers, welche [...] in allen Gefühlsausbrüchen der Helden mit dem frostigen Schwallen ihrer Reflexionen, Sentenzen, Antithesen und witzigen oder pathetischen Pointen jeden echten und innigen Ausdruck der Empfindung fortschwemmt.“ Diese Äußerung ist, wenn man die negative Wertung abzieht, zutreffend.

<sup>523</sup> Die Antithese enthält eine literarische Pointe: Ovid spielt auf Worte des Anchises in der *Aeneis* an, die er umdreht: *cedamus Phoebus et moniti meliora sequamur* (*Aen.* 3, 188); vgl. auch Bömer 1976, 204: „Diese Worte sind in der Formulierung ein Affront gegen Vergil [...] und sachlich offenbar eine Erkenntnis der Sophistik“. Es geht Ovid an dieser Stelle wohl in erster Linie um die pointierte Umwertung Vergils.

<sup>524</sup> Vgl. dazu Bömer 1976, 203: „Die Paronomasie [...] mit Umspringen des Versakzents [...] steigert mit rhetorischen Mitteln das Pathos dieser Stelle.“

<sup>525</sup> Bömer 1976, 205 macht auf das Umspringen des Versakzents aufmerksam und nennt als weitere Beispiele *quém [...] non und quem nón* (26-27) sowie *nempe und nempe ést* (53).

## Rückblick

Es ist deutlich geworden, daß Ovid Medea diesen Monolog nicht zur Illustration ihres Charakters oder als ‚realistische‘ Erläuterung ihrer Handlungen in den Mund gelegt hat, sondern als intellektuelle, sprachlich und inhaltlich anspruchsvolle Gedankenspielerei. Wäre es ihm um die ernsthafte Darstellung eines schweren inneren Konfliktes gegangen, hätte er die Kolcherin nicht erst zu einer Entscheidung gelangen lassen, um direkt im Anschluß an den Monolog ihren Sinneswandel in zwei Versen abzuhandeln, wodurch jede ‚echte‘ Anteilnahme konterkariert wird (76-77). Besondere Bedeutung kommt der Konzeption des Monologes als ‚interner Dialog‘ zu: Durch das in Medeas Innerem inszenierte Frage- und Antwortspiel wird die rationale Haltung der Monologsprecherin, die Distanz, mit der sie sich selbst gegenübertritt, anschaulich zum Ausdruck gebracht: In einer irrationalen Situation rationalistisch argumentierend wird sie paradoxerweise Opfer einer Selbsttäuschung.

*met.* 9, 474-516 – Plädoyer für eine Entscheidung

## Form

Byblis' Schicksal und den in ihrem Inneren ablaufenden Gedankenprozessen wird erheblich mehr Platz und Bedeutung eingeräumt als Medea:<sup>526</sup> Ovid konstruiert kunstvoll eine Monologkette, die ihre Gedankenflut gliedert. Zunächst wird sie sich in einem ‚internen Monolog‘ ihrer Liebe zu Caunus bewußt (474-516); der nächste Schritt ist ein Brief, in dem sie ihre Gefühle darlegt und sich ihm als Geliebte anbietet (530-563). Dieser erinnert in seiner Thematik sehr an die *Heroides*,<sup>527</sup> man kann ihn allerdings im Gegensatz zu ihnen nicht als Monolog bezeichnen,<sup>528</sup> denn der Brief ist keine in Einsamkeit gehaltene Rede, sondern hat einen Adressaten, den er auch erreicht; dennoch besteht in der Art der Gedankenführung große Ähnlichkeit. Als letzte Steigerung folgt auf ihn und die ablehnende Reaktion des Bruders wieder ein ‚interner Monolog‘, in dem Byblis sich Vorwürfe

<sup>526</sup> Vielleicht wäre auch Medea in mehr als einem Monolog zu Wort gekommen, wenn Ovid nicht die *Medea*-Tragödie geschrieben hätte, in der sicherlich genügend Raum für ihre Monologe war.

<sup>527</sup> Korn / Ewald 1916, 87: „Im folgenden gibt Ovid, im Anschluß an seine früheren, in Distichen geschriebenen Heroiden, zum ersten Mal einen Heroidenbrief in Hexametern.“ Vgl. auch Holzberg 1997, 142.

<sup>528</sup> Paratore (1970) 1976, 491 bezeichnet den Brief als «secondo monologo costituito dalla lettera».

macht, die Nachricht nicht unter günstigeren Umständen abgeschickt zu haben (9, 585-629). Durch diese Dreistufigkeit inszeniert Ovid virtuos die Entwicklung des Gedankenprozesses in mehreren Stadien. Nicht nur die schreibende Byblis weist zurück auf die *Heroides*, es finden sich in der ganzen Partie sprachliche Anklänge, vor allem an die Briefe Phaedras (*her.* 4) und Canaces (*her.* 11).<sup>529</sup>

Für die Untersuchung am aufschlußreichsten ist Byblis' erster Monolog. Aus der Einleitung *dubiaque ita mente profatur* (473) geht bereits hervor, daß sie vor einem inneren Konflikt steht, den sie ausfechten wird. Heinze hat darauf aufmerksam gemacht, daß die gedankliche Grundkonstellation eine andere als im Monolog Medeas ist:

Hier handelt es sich nicht, wie bei Medea, um einen Kampf der Leidenschaft gegen die Vernunft [...]; Byblis verhehlt sich noch bis vor dem Entschluß nicht, daß es Sünde ist, was sie begehrt: aber sie kann dem sündigen Begehren nicht widerstehen, das sich ihrer Phantasie bemächtigt hatte, noch ehe sie sich selbst ihre Liebe mit klarem Bewußtsein eingestehen wollte.<sup>530</sup>

Byblis' Liebe zu Caunus stellt in der Kette der ‚extremen‘ Liebesbeziehungen eine Steigerung dar:<sup>531</sup> Durch das Inzest-Thema kommt die Komponente des ‚Perversen‘ hinzu, das ein Charakteristikum manieristischer Dichtung ist:

Die manieristische Erotik neigt [...] sehr zum Perversen. Was aber ist das Perverse anderes als Sexualität, in die sich der Verstand einschaltet? [...] Sie [sc. die manieristische Sinnlichkeit] ist nicht einfach sinnlich, sondern eine Sinnlichkeit unter Mitwirkung des Intellekts.<sup>532</sup>

Dieses Zitat ist auf die *Metamorphosen*-Monologe anwendbar: Die ‚Sinnlichkeit unter Mitwirkung des Intellekts‘ bezeichnet den paradoxen Zwiespalt, in dem sich die Monologsprecherinnen präsentieren:

<sup>529</sup> Vgl. Korn / Ewald 1916, 87, Wilkinson 1955, 207, Tränkle 1963, 462 mit Anm. 2 und ausführlich Paratore (1970) 1976, 491-505, der zum ersten Monolog der Byblis anmerkt: «Nel primo monologo di Biblide [...] le due epistole più affini, quella di Fedra e quella di Canace, vengono quasi apertamente citate» (499). Die sprachlichen Parallelen legt er im folgenden ausführlich dar.

<sup>530</sup> Heinze 1919, 116.

<sup>531</sup> Vgl. oben S. 129-130.

<sup>532</sup> J. Bousquet, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, München (1963) 1964, 137. Das Thema Inzest war nach Bousquet in der manieristischen Kunst des 16. Jahrhunderts weit verbreitet, wie verschiedene Theaterstücke und Gemälde (145-146) zeigen. In der Malerei habe sich „Loth mit seinen beiden Töchtern“ der größten Beliebtheit erfreut: „Dieses plötzliche und allgemeine Interesse für jene Bibelstelle ist höchst verdächtig und vielleicht der deutlichste Beweis der manieristischen Vorliebe für das Perverse“ (146).

Mit einem Übermaß an *ratio* gehen sie, wie bereits der Monolog Medea gezeigt hat, an die ‚Lösung‘ eines irrationalen Konflikts.

#### Gedankengang

Byblis arbeitet in ihrem ersten Monolog die komplizierte Grundsituation reflektiert auf. Ausgangspunkt ist ein nächtlicher Traum, in dem sie die Liebesvereinigung mit Caunus erlebt hatte; nun sinnt sie über dessen Bedeutung nach. Damit läßt Ovid sie ihren Monolog in einer emotionalen Extremsituation halten, indem sie noch unmittelbar unter dem Eindruck des Traumes steht, der seinerseits eine besondere Bewußtseinslage darstellt. Das pathetische *me miseram!* (474) erinnert an die *Heroides*.<sup>533</sup> Der Ausruf und die darauffolgenden Worte *tacitae quid vult sibi noctis imago* sind eine Anspielung auf Worte der Medea bei Apollonios Rhodios 3, 636, die einen kurzen Monolog einleiten (636-644):<sup>534</sup> δειλή ἐγών, οἶόν με βαρεῖς ἐφόβησαν ὄνειροι. Damit gibt sie zu Beginn des Monologes über ihren Gemütszustand Auskunft: Sie ist verwirrt über den Traum, weist die Erinnerung daran aber erst einmal von sich (*nolim*, 475). In ihrer gedanklichen Auseinandersetzung mit Caunus' Person bedient sie sich zunächst einer ähnlichen Strategie wie Medea bei ihrer Annäherung an Iason: Sie führt objektive Gründe für dessen Anziehungskraft an: Caunus sei selbst *oculis [...] iniquis* (476) schön; daraus leitet sie auch für sich persönlich die Berechtigung ab, von ihm angezogen zu sein. Sie könnte ihn lieben, wenn er nicht ihr Bruder wäre, und konstatiert rational: *verum nocet esse sororem* (478). Nach diesem Fazit beginnt der Selbstbetrug: In ihrer Irrationalität bemerkt sie rational, wenn sie auch *vigil* an eine Verbindung nicht denke, könne es ihr niemand nehmen, solche Wünsche in ihren Träumen zu haben (480). Dabei räumt sie rechtliche Bedenken aus (*testis abest somno*, 481) und gibt sich ‚legal‘ der Erinnerung an das nächtliche Traum-Erlebnis hin (482-486).<sup>535</sup> In Vers 487 tritt, eingeleitet mit dem pathetischen Ausruf *o ego!*, ein Gedankenumschwung ein, der durch die Antithese ‚glückliche Erinnerung – sehnsuchtsvolle Gegenwart‘ getragen ist: *mutato nomine* (487) könne sie sich mit Caunus verbinden; der Verwandt-

<sup>533</sup> *Her.* 5, 149; 7, 98; 17, 184; 19, 65, 121, 187. Auch in den *Metamorphosen* gibt es zahlreiche Belege: *met.* 8, 138 (Scylla), 509 (Althaea); 10, 334 (Myrrha).

<sup>534</sup> Vgl. Tränkle 1963, 463 und Offermann 1968, 37.

<sup>535</sup> "It was dreams that first revealed to her the physical nature of her passion. [...] the pleasure was only imaginary, as well as being safe" (Wilkinson 1955, 207). Diesen Gedankengang hält Wilkinson für "excellent psychology", das Folgende jedoch nicht mehr: "now Ovid is overcome by the opportunity for conceits inherent in the situation." Damit hat Wilkinson recht, aber es kam Ovid auch nicht auf eine realistische Psychologie an.

schaftsgrad sei das einzige, *quod obest* (494). Nach diesem Fazit findet wieder ein Gedankensprung statt: Byblis greift erneut auf den Traum zurück: Ovid zeichnet minutiös das Wandern ihrer Gedanken nach, indem er sie erst nach dessen Bedeutung fragen läßt, woran sich die Überlegung nach der generellen Aussage von Träumen anschließt, die zu der Frage variiert wird, ob sie überhaupt eine Bedeutung haben (*an habent et somnia pondus?*, 496). Der darauffolgende Ausruf, die Götter mögen sie davor bewahren (*di melius!*), wird konkret zu der Überlegung abgebogen, daß auch jene Liebesverhältnisse mit ihren Schwestern hatten (497).<sup>536</sup> Byblis verwirft aber dieses ‚Entlastungsargument‘, indem sie den Göttern eigene Gesetze (*sua iura*, 500) zubilligt, von denen sie in einer antithetischen Assoziation die *ritus [...] humani* (500-501) absetzt. Nach dieser ‚rechtlichen Klärung‘ stellt sie sich vor die Alternative, entweder dem *vetitus [...] ardor* (502) zu entsagen oder – *hoc si nequeo* – lieber tot sein zu wollen. Das Folgende macht deutlich, daß sie eine Scheinalternative konstruierte: Irrational-scharfsinnig hat sie mit der zweiten Möglichkeit eine (nach der Traumphantasie) weitere, noch gesuchtere Möglichkeit gefunden, mit Caunus zusammen zu sein: Er werde sie auf der Totenbahre küssen (504). Nach dieser unrealistischen Vorstellung läßt Ovid Byblis betont rational denken: *et tamen arbitrium quaerit res ista duorum* (505). An *frater* (504) hat sich die Überlegung entzündet, wie wohl Caunus über den Inzest denke: In einer Antithese stellt sie hypothetisch ihr Einverständnis (*finde placere mihi*, 506) seinem potentiellen Unwillen entgegen (*scelus esse videbitur illi*, 506). Einen erneuten Versuch zur Entkräftung – das Beispiel der Aeolussöhne und ihrer Schwestern (507) – weist sie augenblicklich zurück (*cur haec exempla paravi? / quo feror?*, 508-509). Damit führt sie sich wiederum die Schändlichkeit ihrer Gedanken vor Augen: Sie dürfe den Bruder nur als Schwester lieben (510). *frater* ist das Stichwort, an dem sich ein weiterer Sinneswandel vollzieht: Um vor sich selbst als ‚unschuldig‘ zu gelten, entwickelt sie die Hypothese, daß sie dem Verlangen nachgäbe, wenn die Anstiftung zum Inzest von ihm ausgehe (511-512). Diese Überlegung dreht sie um, indem sie selbst den ersten Schritt tun möchte; aus *petentem* wird *petam*. Die Selbstapostrophe *poteris loqui? poteris fateri?* beantwortet sie selbstbewußt mit *potero!* (515). Aber auch jetzt noch führt sie ein Argument zu ihrer Entlastung an: *coget amor* (515). Da der *pudor* ihr verbiete, Caunus direkt anzusprechen, beschließt sie, dem Bruder ihre Wünsche in einer *littera [...] arcana* zu

<sup>536</sup> An dem Begriff *di* wird deutlich, daß Byblis' Gedanken, vor allem die Umschwünge, durch Stichwort-Assoziationen gelenkt werden. Pointiert macht *habent* zwischen 496 und 498 eine Bedeutungswandlung durch.

enthüllen. Mit dieser letzten Ausflucht ist endgültig klar, daß *pudor* ein ausgehöhlter Begriff geworden ist:

A question of morality has quickly become only a question of strategy. The fluid sophistry of this monologue [...] contains, however, ominous elements: the ease with which Byblis has persuaded herself, her actual blindness to reality. She has concealed from herself the true meaning of her letter: it is not *pudor* at all but only a fatal facsimile of it.<sup>537</sup>

Daß der ganze Monolog nur ein Scheingefecht war, ist in den letzten zehn Versen deutlich geworden: An ihrem Zugeständnis *finge placere mihi* (506) und der nur wenige Verse später getroffenen Entscheidung, sich Caunus zu offenbaren, zeigt sich, daß kein echter Sinneswandel stattgefunden hat, sondern die Handlung nach einem kunstvollen Geplänkel ihren schon vorher bestimmten Verlauf nimmt. Der Bogen zum Ausgangspunkt wird durch die dem Monolog folgenden Worte *haec dubiam vicit sententia mentem* (517) geschlagen, die die einleitende Wendung *dubiaque ita mente profatur* (473) wieder aufnehmen.<sup>538</sup>

#### Tempusstruktur

Byblis läßt ihre Gedanken durch verschiedene Zeitebenen schweifen: Sie beginnt in ihrer Gegenwart (474-481): Im Präsens grübelt sie über ihren Traum nach, *vidi* (475) ist präsensisches Perfekt, das in seiner Bedeutung bis in die Gegenwart reicht. Ab Vers 482 wechselt sie in die Vergangenheit (482-486): Für die Rückerinnerung an den Traum und das Nachempfinden der vormals gehegten Gefühle wählt sie das Perfekt. Ab 487 springt sie wieder in ihre Gegenwart, um über die unglückseligen Verwandtschaftsverhältnisse zu grübeln. Der Rest des Monologes ist überwiegend im Präsens gehalten, abgesehen von Vorausblicken auf die Zukunft, die im Futur I formuliert sind: die Prognose, Caunus werde ihr nie mehr als ein Bruder sein (494), die Hypothese, ihr Verlangen könne vergehen (*fugabitur*, 502), und die Befürchtung, er werde ihr Ansinnen zurückweisen (*scelus esse videbitur illi*, 506). In Vers 513 liegt wieder ein Fall von ‚erlebter Erinnerung‘<sup>539</sup> vor: *quae fueram non reiectura petentem*: Diese enthält die aus einer Vergangenheitsperspektive auf die Zukunft gerichtete Erwartung. Die letzten drei Verse beziehen sich ausschließlich auf die Zukunft: Im Futur I macht sich Byblis Mut für ihr Vorhaben.

<sup>537</sup> Otis 1966, 515.

<sup>538</sup> Peters 1908, 81 und Bömer 1977, 422.

<sup>539</sup> Vgl. oben S. 70.

#### Modusstruktur

Sehr viel abwechslungsreicher ist in diesem Monolog der Gebrauch des Konjunktivs, der Byblis' Abwägungen und Ängste anschaulich widerspiegelt. Er tritt auf als Optativ (erfüllbar gedachte Wünsche: 475, 510; unerfüllbarer Wunsch: 491), Potentialis der Gegenwart (477, 479-480), Irrealis der Gegenwart (478,<sup>540</sup> 487-491, 511-512<sup>541</sup>) und Deliberativ der Gegenwart (514). Die innere Ratlosigkeit der Monologsprecherin wird durch Fragen hervorgehoben: Byblis grübelt über den Sinn des Traumes nach (474, 475, 495, 496) und führt sich die Zwecklosigkeit ihres Denkens vor Augen (508-509), andererseits versucht sie sich durch ermunternde Fragen in ihrem Vorhaben zu bestärken (513-514).

#### Apostrophen

Das in den *Heroides* verbreitete Monolog-Stilmittel, die Apostrophierung abwesender Personen, läßt Ovid auch Byblis benutzen: Sie redet den nichtanwesenden Caunus direkt an (*Caune*, 488-489; *pulcher-rime*, 492), sie schwankt zwischen Anrede in der zweiten Person (488-494) und Reden über ihn in der dritten Person (*ille*, 476; *sit frater*, 477; *illi*, 506 etc.).

#### Distanzierte Perspektive

Wie Medea reflektiert Byblis über ihre Lage in einer Weise, die eine besondere Distanz der Monologsprecherin zu sich selbst erkennen läßt: Ovid läßt sie genau zwischen ihren persönlichen Gefühlen und der rechtlichen bzw. moralischen Komponente ihres inneren Konfliktes differenzieren. Sie sinnt über den Wert von Träumen (495-496) und über die Moral von Göttern nach: Wie ein Advokat führt sie diese als prominente Präzedenzfälle für Inzest an (497-499), um den Gedanken im Anschluß daran mit dem Hinweis auf den Unterschied zwischen göttlichen und menschlichen Gesetzen wieder einzuschränken (500-501). Bei der Beurteilung des Inzests versucht sie ‚objektiv‘ zu sein, indem sie in einem Gedankenspiel ihre und Caunus' Ansicht gegenüberstellt. Von einiger Distanz zur eigenen Person zeugt auch die Vorstellung, auf der Totenbahre von Caunus geküßt zu werden (503-504). Sie reflektiert außerdem über die Relevanz gerade gedachter Gedanken, indem sie ein angeführtes Exemplum als irrelevant zurückweist: *unde sed hos novi? cur haec exempla paravi?* (508). Zum Schluß des Monologes benutzt Ovid wieder das Stilmittel des

<sup>540</sup> Der Indikativ *erat* steht im Irrealis der Gegenwart (Bömer 1977, 423).

<sup>541</sup> Es liegt eine Mischform aus Irrealis der Vergangenheit im Vordersatz und Irrealis der Gegenwart im Hauptsatz vor.

„internen Dialoges“, von dem die Gedanken Medeas geprägt waren: Ovid läßt Byblis sich Mut machen, indem er eine energische Stimme in ihr wie eine außenstehende Institution zu ihr sprechen (*poterisne loqui? poterisne fateri?*, 514) und sie siegesgewiß antworten läßt: *potero* (515).

#### Stil

Byblis' Monolog ist analog zu der rationalen Struktur sprachlich besonders ausgefeilt. Auffällig ist wie im Medea-Monolog die wirkungsvolle Plazierung wichtiger Begriffe an herausgehobenen Stellen: Die ersten beiden Worte *me miseram!* fassen summarisch Byblis' Seelenlage zusammen; pointiert wird am Zeilenende (477) ihr Dilemma in einer Juxtaposition herausgestellt: *frater, amare*. Genauso betont steht am Ende des nächsten Verses *sororem*. Häufig sind Begriffe, die ihre Gefühle für Caunus umschreiben, am Versende plaziert: *voluptas* (481), *libido* (483), *voluptas* (485), *ardor* (502), *flammae* (509), *amore* (511). Im letzten Vers (516) weist das an den Anfang gestellte *littera* schon auf den verhängnisvollen Brief hin, während das letzte Wort *ignes* noch einmal das Thema des Monologes nennt. Byblis' euphorische Erinnerung an die geträumte Vereinigung mit Caunus zeichnet Ovid anschaulich durch eine Kette von emphatischen Ausrufen nach: *pro! – quam – ut – ut – quamvis* (482-486). Für die Erzeugung von Pathos benutzt er die üblichen Mittel der Emphase wie Anapher (*et*, 477-478; *di*, 497; *aut*, 502-503), Alliteration (*sic Saturnus [...] sibi sanguine*, 498; *sunt superis sua*, 500; *peream, precor*, 503), Polysyndeton (*et placet, et possim*, 477, gleichzeitig auch Alliteration), Homoioteleuton (*Cupido – libido*, 482-483) und Parallelismus (*poterisne loqui? poterisne fateri?*, 514). Einen kunstvollen Parallelismus stellen die Verse 488-489 dar, die bis auf die analogen Begriffe *tuo poteram nurus* und *meo poteris gener* identisch sind. Geistreich ist die Juxtaposition *formosus iniquis* (476), die Litotes *nil nisi frater* (494) und der antithetische Chiasmus *testis abest somno, nec abest imitata voluptas* (481). Ein weiterer Chiasmus liegt in Vers 499 bei den Beispielen für göttlichen Inzest vor: *Oceanus Tethyn, Iunonem rector Olympi*. Der paradox anmutende Wunsch *omnia, di facerent, essent communia nobis, / praeter avos* (490-491) ist pointiert. Wie nuanciert Ovid Byblis argumentieren läßt, zeigt der Vers 496: *somnia pondus habent? – an habent et somnia pondus?* Durch die Zusätze *an* und *et* bekommt die Frage eine andere Gewichtung: Ovid erweckt den Eindruck, als habe Byblis ihren Gedanken innerlich hinterhergehört und überdenke nun deren Bedeutung. Nach Bömer liegt ein „gedankliches Oxymoron“ vor, da „den Träumen, die von Natur aus [...] *vanae*

(XI 614) und leicht sind, hier ein *pondus* zugeschrieben“ werde, „das aber gleich wieder in Frage gestellt wird“.<sup>542</sup>

#### Rückblick

Byblis' erster Monolog ist ein „Plädoyer für die Entscheidung in einer Richtung“.<sup>543</sup> Ovid inszeniert ein Scheingefecht in ihrem Inneren; durch den vorangegangenen Traum ist von vornherein klar, zu welcher Entscheidung sie kommen wird. Dabei führt der Dichter auf faszinierende Weise vor, wie Byblis ihre Skrupel durch scheinbar objektive Argumente zu entkräften sucht und sich selbst betrügt.

#### met. 9, 585-629 – Selbstreflexion

In dem für ovidische Monologe so typischen Widerspruch zwischen Gemütszustand des Monologsprechers und Ausdrucksform steht auch der zweite Byblis-Monolog: Trotz *discordia mentis* (630) und großer emotionaler Erregung ist sie in der Lage, ihre Situation genau darzulegen: Dieser Monolog ist kein „Entscheidungsmonolog“. Die Heroine hat gerade durch ihren Diener von Caunus' Reaktion auf den Brief erfahren und kommentiert ihren Mißerfolg, indem sie die äußeren Faktoren, die die ablehnende Haltung des Bruders herbeigeführt haben mochten, analysiert. Eine besondere inhaltliche Pointe liegt darin, daß sie diese Gründe auf rationaler Ebene untersucht, aber nicht versteht, daß ihre Denkweise bereits im Ansatz völlig unrealistisch ist; in grotesker Selbsttäuschung kommt sie nicht auf die Idee, nach Caunus' eigentlichen Vorbehalten zu fragen.

#### Assoziation

Byblis reiht ihre Argumente mit irrationaler Logik aneinander: Sie beginnt mit dem Ausruf *et merito!* (585), um gleich darauf die ungewöhnliche Richtung des Monologes anzudeuten: Statt der erwarteten Erklärung, daß ihr Angebot zu frevelhaft war, räumt sie in zwei mit *quid* eingeleiteten vorwurfsvollen Fragen ein, daß sie ihr Begehren vorschnell offenbart habe. Dadurch wird eine irrealer Gedankenkette in Gang gesetzt, in der sie erläutert, wie sie sich hätte verhalten müssen. In ihr ist die bekannte Stichwort-Technik zu beobachten: Byblis' erstes Argument, sie hätte zuvor Caunus' Bereitschaft *ambiguus [...] dictis* (588) testen müssen, nimmt *verba* (587) auf. Die Folgerichtigkeit der Strategie belegt sie, indem sie in einem Gleichnis ihre Situation mit

<sup>542</sup> Bömer 1977, 428.

<sup>543</sup> Diller (1934) 1968, 332.

einer Fahrt auf dem Meer in Beziehung setzt (589-594). Ein weiteres Gegenargument sei ein negatives Vorzeichen gewesen: Warum habe sie sich nicht von der zu Boden fallenden Schreibrtafel warnen lassen? Dieses Omen hätte sie dazu bewegen müssen, ihr Vorhaben zu verschieben oder zu ändern (*nonne vel illa dies fuerat vel tota voluntas / sed potius mutanda dies?*, 598-599). Das nächste Argument betrifft die Übermittlung ihres Antrages: Sie hätte Caunus ihre Wünsche direkt mitteilen sollen, um ihm ihre Gefühle wirkungsvoller verdeutlichen zu können (601-609). – Nachdem sie in Verknennung der wahren Ursachen systematisch alle Fehlerquellen in ihrem eigenen Verhalten analysiert zu haben glaubt, bezieht sie noch den Boten des Briefes in ihre Schuldzuweisungen ein: *forsitan et missi sit quaedam culpa ministri* (610), um abschließend die Argumente für ihr Scheitern zusammenzufassen: *haec nocuere mihi* (613). Mitten im Vers erfolgt ein Gedankensprung: Von sich selbst lenkt sie den Blickwinkel auf Caunus, den sie in ihrer Verblendung doch noch zu erweichen gedenkt: *vincetur!* (616). Sie spornt sich an, es weiter zu versuchen (616-619) und begründet das mit einem gesuchten Argument erneuten Selbstbetruges: Da Caunus ihre Bemühungen um ihn registriert habe, werde er ihre Entsagung dahingehend interpretieren, daß es ihr nicht ernst genug mit ihren Gefühlen gewesen sei und sie nur ein flüchtiges Abenteuer gesucht habe oder daß sie *victa libidine* (625) gewesen sei statt von Amor bezwungen (*qui plurimus urget et urit / pectora nostra*, 624-625). – In den letzten vier Versen faßt Byblis noch einmal ihr Handeln und ihre Wünsche zusammen und bewertet sie: *quod superest, multum est in vota, in crimina parvum* (629). – Die Irrationalität ihrer Argumentation und die Aussichtslosigkeit ihres Selbstbetruges wird durch die den Monolog kommentierende Bemerkung des Erzählers unterstrichen:

dixit, et (incertae tanta est discordia mentis)  
cum pigeat temptasse, libet temptare, modumque  
exit et infelix committit saepe repelli (630-632).

#### Rückblick

Byblis' schillernde Persönlichkeit wird erst durch beide Monologe umfassend beleuchtet: Im ersten führt Ovid das scheinbare Schwanken zwischen zwei Alternativen vor, im zweiten das rational anmutende, aber völlig irrationale Analysieren und Bewerten ihres Verhaltens und den vergeblichen Willen, ihr Ziel weiterzuverfolgen.

#### met. 10, 320-355 – Plädoyer für eine Entscheidung

Der Monolog Myrrhas ist der Gipfel in der Reihe der Monologe, die eine extreme Liebesbeziehung behandeln. Der Unterschied zum ersten Monolog der Byblis besteht nach Bömer in Folgendem:

Byblis und Myrrha sprechen in einem verschiedenen Stadium ihres *furor* [...]. Die Worte der Byblis zeigen die *Entwicklung*, die Worte der Myrrha den *Endpunkt*, für Myrrha steht alles fest, kann sich nichts mehr ändern, es kommt ihr nur noch darauf an, die Argumente, die man oder die sie sich selbst entgegenhalten könnte, vor sich selbst zu widerlegen. Das ist bei Ovid für eine Frau in solcher Situation geradezu eine Pflichtübung [...].<sup>544</sup>

Dieser ‚interne Monolog‘ ist besonders stark von rationaler Argumentation geprägt.<sup>545</sup> Daß es sich um ein Selbstgespräch handelt, geht klar aus den den Monolog einleitenden Worten hervor: *illa quidem sentit foedoque repugnat amori / et secum [...] inquit* (319-320).<sup>546</sup>

#### Assoziation

Beim Nachvollziehen der gedanklichen Struktur fällt wieder die für ovidische Monologe so typische Stichwort-Technik auf: Myrrha beginnt mit einem Hinweis auf ihre Ratlosigkeit (*quo mente feror?*, 320); durch das Passiv deutet sie an, daß sie keine Verantwortung für das Kommende trage; nach diesem einleitenden Hinweis auf Schuldunfähigkeit bittet sie die Götter und *Pietas*,<sup>547</sup> sie von *nefas* und *scelus* (322) abzuhalten. Bei *scelus* läßt Ovid sie bereits den ersten Gedankenumschwung vollziehen: *si tamen hoc scelus est* (323). An diese Einschränkung knüpft sie zu ihrer Entlastung das fragwürdige Argument, im Tierreich sei Inzest kein Frevel, was sie mit *Exempla* unterstreicht (325-329). Die Rückwendung zur Menschenwelt erfolgt durch eine antithetische Assoziation: Gegen die *felices* setzt sie die

<sup>544</sup> Bömer 1980, 123.

<sup>545</sup> Bartenbach 1990, 108 sieht richtig, daß es sich um einen ‚inneren Monolog‘ handelt („Darauf folgt ein innerer Monolog, ein Selbstgespräch Myrrhas“), interpretiert ihn aber rein aus deren Perspektive: „Ovid versteht es, den Charakter des Mädchens aus ihrem eigenen Munde zu beschreiben. Der Monolog, in dem Myrrha zwischen Selbstüberredung und Selbstverdammnis schwebt, wird zum Mittel psychologischer Selbstenthüllung.“ Damit ist Ovid zu ernst genommen.

<sup>546</sup> Leo 1908, 4 Anm. 2 macht auf *secum* aufmerksam; Ovid leite sonst „sämtliche Monologe durch *inquit* oder anderes ‚sprach‘ ein. Die Beobachtung ist wichtig; dieser Monolog hat jedoch dadurch keine Sonderstellung.

<sup>547</sup> *pietas* ist ein häufig wiederkehrendes Stichwort: Es wird in den Versen 324 und 333 aufgenommen. Die Apostrophe der *Pietas* ist mit Blick auf das Folgende zugleich pointiert und grotesk.

*humana cura*, die *malignas leges* (329-330) aufstelle. – Ähnlich hatte Byblis argumentiert: Nach Überlegungen über Inzest bei den Göttern hatte auch sie gegen *sua iura* die *ritus humanos* gestellt (*met.* 9, 500-501). Während aber Byblis dieses Argument nicht entkräften konnte, findet Myrrha eine Möglichkeit, es zu unterlaufen: Es gebe allerdings *gentes*, bei denen Inzest durchaus üblich sei (331-333); folgerichtig beklagt sie in ihrer Verblendung, daß sie diesen Völkern nicht angehöre (334-335). Signifikant ist in diesem Zusammenhang der Gebrauch des Begriffes *pietas* (333), der für ihre Zwecke rigoros umgedeutet wird. Nach zwölf Versen der Rechtfertigung des Inzests erfolgt mitten im Vers 335 ein Umbruch: *quid in ista revolvor?* Myrrha weist die *spes interdictae* von sich (336); ihr Vater verdiene es, geliebt zu werden, aber *ut pater* (337). Dieser Vorsatz hält jedoch nicht lange vor, denn nach nur zwei Versen läßt Ovid sie eine hypothetische Überlegung über die Faktoren, die der Verbindung entgegenstehen, führen; mit *pater* wird *filia* assoziiert (337): Wenn sie nicht seine Tochter wäre, könne sie *Cinyrae concumbere* (338). Aus diesem Widerspruch zieht sie die paradoxe Konsequenz, zu große *proximitas* zu ihm (340) schade nur; als *aliena* (340) hätte sie bessere Chancen.<sup>548</sup> An *aliena* knüpft sie den Gedanken, sie sei lieber *procul hinc* (341), um dem *scelus* zu entgehen; andererseits halte ihr *malus ardor* (342) sie zurück; so könne sie ihren Vater wenigstens sehen und mit ihm sprechen (343-344). In Vers 345 findet wieder ein Umschwung statt: Myrrha richtet an sich die vorwurfsvolle Frage *ultra autem spectare aliquid potes, impia virgo?* Signifikanterweise apostrophiert sie sich selbst als *impia*; sie stellt sich rational die Konsequenzen des Inzests vor, wobei Ovid sie sich groteske verwandtschaftliche Beziehungen ausmalen (347-348) und über die Ahndung des Frevels klar werden läßt (349-353). Ihre Selbstbeschwichtigung gipfelt in einem Hinweis auf *naturae [...] foedus*, das nicht befleckt werden dürfe (353). Aber selbst dieses Argument wird ignoriert: In ihrem Schlußgedanken vollzieht Myrrha mit dem Zugeständnis *velle puta* (354) eine ähnliche Wendung wie Byblis: Jene hatte nach verschiedenen Gegenargumenten eingeräumt: *finge placere mihi* (*met.* 9, 506) und damit ihr Sträuben als Farce entlarvt. Myrrha gesteht das gleiche zu: Selbst wenn sie wollte, wäre ihr sittenstrenger Vater gegen eine solche Verbindung: *pious ille* (auch Byblis hatte in der Weigerung ihres Bruders das eigentliche Hindernis gesehen: *scelus esse videbitur illi*, 506); sie beendet ihren Monolog mit dem Wunsch, er solle ebenfalls einem solchen *furor* verfallen. An dem Schlußdistichon sieht man, daß der ganze Monolog ein ‚Plädoyer in einer Richtung‘ war: Die als Hypothese formulierte

<sup>548</sup> Vor allem diese gedankliche Wendung ist um der paradoxen Pointe willen vollzogen worden.

Bemerkung *velle puta* zeigt das; Myrrha ist innerlich die ganze Zeit bereit gewesen, ihre Skrupel fallen zu lassen.

#### Modusstruktur

Dieser Monolog verdeutlicht ebenfalls, in welchem Maße der Gebrauch des Konjunktivs und vor allem der Einsatz von Fragen die Wünsche, Sehnsüchte, Zweifel und Ängste der Monologsprecher abbilden: Überlegungen über groteske Verwandtschaftsbeziehungen werden im Irrealis der Gegenwart (337-338, 340, 355) formuliert; Myrrhas Ratlosigkeit ist bereits im ersten Vers deutlich: *quo mente feror? quid molior?* (320). Mit Fragen unterbricht sie immer wieder ihre spekulativen Pläne, um die Götter zu bitten, sie von ihrem Frevel abzubringen: *quid in ista revolvor?* (335). Durch hypothetische Fragen läßt Ovid sie sich den Irrsinn ihres Tuns vor Augen führen (345, 347, 348).

#### Distanzierte Perspektive

Bei Myrrha ist das Kriterium ‚Distanz des Monologsprechers zu sich selbst‘ besonders ausgeprägt. Der ihre innersten Gefühle offenlegende Monolog wird rational-argumentierend durchstrukturiert: Dafür charakteristisch sind abwägende Konjunktionen und Adverbien wie *si tamen* und *sed enim* (323), *tamen* (331), *ergo si* (337) und *nunc, quia* (339). Das als Parenthese eingeschobene, rationalistische Infragestellen des *scelus* (*si tamen hoc scelus est*, 323) wirkt distanziert. Das gleiche gilt für das ‚sachliche‘ Anführen von ‚entlastenden‘ Argumenten, die Beispiele für Inzest im Tierreich (324-328) und bei fremden Völkern (331-333). In den Versen 345 und 347-348 redet sich Myrrha in der zweiten Person an; wie bereits Medea und Byblis läßt Ovid auch sie eine Art ‚internen Dialog‘<sup>549</sup> zwischen dem ‚emotionalen‘ und dem ‚rationalen‘ Teil ihres Denkens führen.<sup>550</sup>

#### Stil

Die rationale Struktur ist mit einer rhetorisch ausgefeilten Sprache verbunden: Wieder sind Schlüsselbegriffe an betonten Verspositionen, vor allem am Versende, plaziert: *parentum* (321), *pietas* dreimal vor der Penthemimeres (321, 324, 333), *coniunx* (326), *malignas* (329), *parenti* (332), *amore* (333), *amari* (336), *amantem* (342), *patris* (347), *foedus* (353). Ovid verwendet viele Klangfiguren, die das Pathos erhöhen: Alliteration (*loci laedor*, 335; *discedite! dignus*, 336), Polyptoton (*scelerique – scelus*, 322-323), Traductio (*velle – vellem*, 354-355),

<sup>549</sup> Oben S. 138 ff.

<sup>550</sup> „Myrrha secum loquitur, sed duo affectus animum anxium vexant: Myrrha pudica colloquitur cum Myrrha cupida“ (Peters 1908, 8 Anm. 4).

Chiasmus (*non essem Cinyrae, Cinyrae*<sup>551</sup> *concupere possem*, 338; *et matris paelex et adultera patris*, 347), Anapher (347-348). Auffällig ist die gehäufte Verwendung von Juxtapositionen wie *humana malignas* (329) und *proximitas: aliena* (340). Herausragend sind dabei solche, die die abstrusen Verwandtschaftsverhältnisse hervorheben: *filia coniunx* (326), *nato genetrix et nata parenti* (332, gleichzeitig Chiasmus). Dem gleichen Zweck dient das Paradoxon *iam meus est, non est meus* (339),<sup>552</sup> das nach Heinze „nichts anderes als eine schlechte Deklamatorensentenz“<sup>553</sup> ist. An solchen Stellen ist offenkundig, daß es Ovid weniger um die Darstellung ‚echter‘ Gefühle geht als vielmehr um das Spiel mit paradoxen Situationen und um die Lust am Formulieren von Bonmots. Deutlich sieht man dieses Bestreben in den Versen 327-328, die weitere Beispiele für Inzest im Tierreich enthalten: „Der Dichter variiert den Gedanken *more rhetorico*, ohne etwas Neues zu sagen; es geht ihm um das Spiel mit den Worten“.<sup>554</sup> Ein sprachlicher Höhepunkt ist die rhetorisch ausgefeilte groteske Ausmalung der Folgen ihres Inzestes (347-348), die durch die Juxtapositionen *soror nati* und *genetrixque [...] fratris* sowie die Anapher *tune* und das Homoioteleuton *patris – fratris* auffällt.

#### Rückblick

Ovid hat in diesem Monolog das Thema ‚extreme Liebe‘ auf die Spitze getrieben: Der Scheinkampf zwischen Pudor und Cupido wird von absurder Argumentation beherrscht; Myrthas Monolog ist in höchstem Maße durch ein Spiel mit paradoxen Pointen geprägt, die Ovid als manieristischen Dichter erweisen. Der Monolog demonstriert am deutlichsten, daß die ‚Entscheidungsmonologe‘ zur Illustration der Handlung dienen, daß diese nur den Aufhänger für ‚Gedanken-Gefechte‘ bietet.

#### met. 3, 442-473 – Protokoll eines Erkenntnisprozesses

Der Monolog des Narcissus gehört nicht zu den sogenannten Entscheidungsmonologen, aber er ist ein herausragendes Beispiel für das

<sup>551</sup> Hier liegt nach Anderson 1972, 506 eine „clever juxtaposition of genitive and dative“ vor.

<sup>552</sup> Nach Offermann 1968, 45-46 ist die Pointe „künstlich und die paradoxe Formulierung leer und unsinnig.“ Das ist Geschmackssache; selbstverständlich ist sie – wie viele Pointen – künstlich, aber diese brillante Künstlichkeit ist typisch ovidisch.

<sup>553</sup> Heinze 1919, 117 Anm. 2 (auf S. 118).

<sup>554</sup> Bömer 1980, 127.

Thema ‚extreme Liebe‘. Narcissus erwägt nicht zwei verschiedene Alternativen wie Medea und Byblis, sondern macht in seinem Monolog einen Erkenntnisprozeß durch; er wird sich über sich selbst klar.<sup>555</sup> Ovid dürfte dabei aber weniger die tiefenpsychologische Dimension eines solchen Prozesses interessiert haben als vielmehr die Fülle der paradoxen Pointen, die sich aus der grotesken Situation ergeben.

#### Aufbau

Der Monolog ist im Aufbau zweigeteilt: Im ersten Teil redet Narcissus sein Spiegelbild an (442-462); es ist ein Dialog mit seinem ihm unbekanntem Ich. Im zweiten Teil setzt sich bei ihm die Erkenntnis durch, daß er sich selbst anblickt. K. Hilbert hat diesen Übergang nachgezeichnet:

Im Verlauf der Rede verengt sich der ‚Raum der Ansprache‘. Zunächst werden die umstehenden Bäume zu Zeugen angerufen [...]. Dann richtet sich die Ansprache an den Anderen. Nach der Erkenntnis ist Narziß auf sich allein zurückgeworfen; seine Reflexionen sind Selbstansprache.<sup>556</sup>

Hilbert umschreibt damit die klassische Monologsituation: das einsame, auf sich selbst zurückgeworfene Individuum. Die gedankliche Entwicklung<sup>557</sup> ist geschickt: Narcissus beginnt allgemein mit der Klage wegen seiner unglücklichen Liebe (442-445), um erst dann auf das Phänomen des sichtbaren, aber nicht greifbaren Geliebten einzugehen (446-447). Das wird weiter ausgeführt durch die Beschreibung der trennenden Barriere zwischen den Liebenden (448-452),<sup>558</sup> Mutmaßungen über den Grund dafür (455-456) und die vergeblichen Versuche, sie zu überwinden (457-461). In Vers 463 erfolgt der Umbruch: *iste ego sum*. Narcissus wechselt von der fiktiven Dialog- in die Monologform; er reflektiert über seine fatale Liebe zu sich selbst, seinen Schmerz (464) und den (absurden) Wunsch, sich zu entfliehen (467-468). Sein Schmerz führt ihn zu Gedanken an den Tod, der ihm aber, da er mit sich selbst vereint sterben werde, nicht schrecklich sein werde.

<sup>555</sup> „Hier [...] vollzieht sich die für das Schicksal des Narcissus entscheidende Entwicklung vom Zustand der Unbewußtheit zur Erkenntnis seiner selbst im Spiegelbild und damit seiner wahren Situation“ (Manuwald 1975, 362).

<sup>556</sup> Hilbert 1970, 62.

<sup>557</sup> In seinem Streben nach Schematisierung erkennt Peters 1908, 20 eine klare Dreiteilung: „secundum varias allocutiones orationem Narcissi facile in tres partes eiusdem fere ambitus [12. 11. 9.] disponimus: primum alloquitur arbores 442-453, tum amatum ingenium 454-464, denique se ipsum 465-473.“

<sup>558</sup> Bömer 1969, 560 weist darauf hin, daß die die Liebenden trennenden Faktoren wie *mare, montes* und *moenia* „ein Topos besonders der ovidischen Epistelpoesie“ seien.

## Modusstruktur

Der Konjunktiv spielt bei der gedanklichen Gliederung eine wichtige Rolle: Er hebt den ‚Erkenntnisteil‘ von dem rein konstatierenden und beschreibenden ersten Teil, der überwiegend im Indikativ gehalten ist, stark ab: In Vers 465 wird der dubitative Konjunktiv benutzt: *quid faciam? roger, anne rogem?* Narcissus’ unrealistische Wünsche werden im Optativ der Gegenwart formuliert (467-468, 472).

## Distanzierte Perspektive

Dieser Monolog ist wohl das deutlichste Beispiel für die Distanz des Monologsprechers zu sich selbst: Der sich in seinem Spiegelbild nicht erkennende Narcissus redet sein ihm unbekanntes Ich mit ‚Du‘ an.<sup>559</sup> Damit liegt eine Steigerung gegenüber den Monologen der Medea, Byblis und Myrrha vor, die sich zwar in einem ‚internen Dialog‘ ansprechen, aber nicht wie eine fremde Person. Narcissus verliebt sich in sich selbst; er beobachtet sein Spiegelbild<sup>560</sup> wie das Bild eines Fremden. Die Distanz zu seiner Person drückt sich in dem Wunsch aus, den eigenen Körper zu verlassen, sowie im darauffolgenden rationalen Kommentar: *o utinam a nostro secedere corpore possem! / votum in amante novum* (467-468).<sup>561</sup> Diese das Pathos durchbrechende Anmerkung ist um der Pointe willen angefügt. Auch eine zweite Formulierung, die Distanz zum eigenen Spiegelbild ausdrückt, dient dem gleichen Zweck: Ovid wünscht sich, daß es ihn überleben möge: *hic, qui diligitur, vellem, diuturnior esset* (472). Diese Bitte entspricht nach H. Dörrie dem konventionellen Gedanken, daß man „dem oder der Geliebten [...] Glück und langes Leben wünscht“, der aber hier „zum Paradox“<sup>562</sup> werde.

<sup>559</sup> „Das ‚du‘ der Anrede richtet sich dabei an ein Gegenüber, das für Narcissus wirklich existiert [...], nicht an das andere Ich wie in den Entscheidungsmonologen. Sich selbst spricht Narcissus nicht bewußt in der zweiten Person an“ (Offermann 1968, 59).

<sup>560</sup> Cancik 1967, 43 hat den Spiegel als ‚Symbol der Gebrochenheit‘ gedeutet: „Das Spiegelmotiv dient dazu, besondere Bewußtseinslagen zu symbolisieren; es wird zum Zeichen eines neuen Verhältnisses von Bewußtsein und Welt sowie von Bewußtsein und ‚Selbst‘. Der Spiegel verwandelt nämlich das ‚Ich‘ in ein Objekt der Außenwelt.“ Es kam Ovid aber vor allem auf das Spiel mit den sich daraus ergebenden Effekten an.

<sup>561</sup> „Der Vers klingt so, als wäre er von einem Beobachter in der Kulisse dazwischengeworfen. Tatsächlich hat Narziss in diesem Wunsch, sich von sich selbst zu spalten, den kritischen Abstand von sich, um die *novitas* seines Wunsches paradoxal zu formulieren. Er liebt seinen schönen Körper, den er im Spiegelbild sieht. Diesen Körper möchte er verlassen, eine Distanz von ihm schaffen, um diesen *alter ego* lieben zu können“ (Dörrie 1967 [Echo und Narcissus], 71).

<sup>562</sup> Dörrie 1967 (Echo und Narcissus), 71.

## Stil

Wiederum hat Ovid wichtige Begriffe an betonten Versstellen plaziert: In Vers 442 sind die Schlüsselwörter *crudelius* und *amavit* effektiv durch *inquit* getrennt; *amantem* steht in Vers 447 in Endstellung, ebenso *obstat* (453) und *fallis* (454). Durch die Plazierung am Zeilenende sind auch *imago* (463) und *dolores* (471) hervorgehoben. Auffällig pointiert ist Vers 446: In einem Chiasmus werden die Verben *placet* und *video* wiederholt, die erste Vershälfte ist polysyndetisch durch *et* verbunden, die zweite variierend durch *que*.<sup>563</sup> Hilbert hat eine raffinierte Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt festgestellt: „Die abbildende Wortstellung gibt hier das Spiegelphänomen [...] wieder [...]. Indem Narziß über die Täuschung, der er erliegt, rätselt, gibt sein Satzbild die Lösung (das Spiegelphänomen)“.<sup>564</sup> Genauso hervorstechend ist die vierfache Verneinung *nec* (448-449). Um das Spiegelphänomen zusätzlich zu veranschaulichen, verwendet Ovid außerdem in den Versen 458-460 gehäuft das Stilmittel der *Traductio*: *porrexi – porrigis; risi – adrides; lacrimas – lacrimante*. Eine andere Art von *Traductio* gestaltet er zu einer Klimax: *roger, anne rogem? quid deinde rogabo?* (465); Konjunktiv Präsens Passiv wird zu Konjunktiv Präsens Aktiv und dann zu Futur I; außerdem ist der Vers nach dem Gesetz der steigenden Glieder gebaut. Eine weitere *Traductio* liegt bei *amante – amamus* (468) vor, ein Polyptoton bei *mors – morte* (471). Klangvoll und geistreich ist die Paronomasie in Vers 466: *quod cupio. mecum est: inopem me copia fecit*; in der zweiten Vershälfte wird durch das Paradoxon *inopem – copia* der Widerspruch betont, daß der Geliebte unerreichbar ist wegen zu großer Nähe. Zur Illustrierung des auf paradoxe Weise trennenden Wasserspiegels werden in den Versen 448-450 *mare [...] ingens* und *exigua [...] aqua* kontrastiert. Der irrationale Wunsch, dem geliebten Ich fern zu sein, wird durch die alliterierende Juxtaposition *amamus abesset* (468) ausgedrückt. Die Schlußwendung *nunc duo concordēs anima moriemur in una* enthält eine Zahlenspielerei; an dieser Pointe ist deutlich zu erkennen, daß sich Ovids Artistik verselbständigt hat.

<sup>563</sup> Vgl. dazu den Kommentar von Bömer 1969, 560 zu den Versen 446-447, der auch noch „beidemale Verbalform auf Vokal + o vor der Caesur“ feststellt: „Diese Wiederkehr hat offensichtlich das Ziel, den Irrgarten der eigenen Liebe des Narcissus zu schildern, in dem dieser durch das gleichzeitige Auftreten desselben Phänomens immer wieder genarrt wird, ohne zu wissen, wem er folgen soll.“ Meiner Ansicht nach ist diese Erklärung der sprachlichen Form etwas überinterpretiert: Die Kunst ist an dieser Stelle wie so oft bei Ovid Selbstzweck.

<sup>564</sup> Hilbert 1970, 57.

## Rückblick

Im Monolog des Narcissus werden nacheinander zwei Erkenntnisstufen vorgeführt, wobei der Gedankengang von einem fiktiven Dialog in einen ‚internen Monolog‘ übergeht. Mit dieser Zweiteilung veranschaulicht Ovid wirkungsvoll diese Extremform von Liebe, die Selbstliebe. Gleichzeitig ist deutlich geworden, daß das Spiegelmotiv ihn als manieristischen Dichter in besonderem Maße gereizt haben mochte, mit sprachlichen und inhaltlichen paradoxen Pointen zu spielen.

## 3. Zusammenfassung

Das übergeordnete Thema aller ovidischen Monologe, die Vorliebe für das Extreme und Absurde, ist in den Monologen der *Metamorphosen* prägnant verarbeitet worden: Die Art und Weise, wie Ovid das Thema ‚extreme Liebe‘ von Monolog zu Monolog zugespitzter und manierierter erscheinen läßt, veranschaulicht, daß seine Protagonisten nicht aus existentieller Notwendigkeit reden. Ovid sucht geradezu Gelegenheiten, um sie ihre Monologe halten zu lassen.<sup>565</sup>

Während die *Heroides* Klagen um die Einsamkeit sind, geht es in den *Metamorphosen* überwiegend um Entscheidungen in ‚extremen‘ Liebesaffären; allerdings stehen die Monolog-Sprecher nicht vor einer ‚echten‘ Alternative, ihr Entschluß steht von vornherein fest, die Monologe sind ‚Plädoyers für die Entscheidung in einer Richtung‘;<sup>566</sup> daher sind sie vom inhaltlichen Aspekt her ‚überflüssig‘: Sie illustrieren die Handlung, sie bringen sie nicht voran. Es sind künstliche Wortgeplänkel, die losgelöst von der Handlungsebene Selbstzweck sind. Ovid spielt mit Sprache und Gedanken.

Die Monologe sind erheblich kürzer als in den *Heroides*, weisen aber die gleichen Merkmale auf, allerdings nicht immer alle und nicht so ausgeprägt. Die Eingebundenheit in einen größeren Kontext hat zur Folge, daß nicht alle Details von den Protagonisten selbst geliefert werden müssen, z.B. fehlen Hinweise auf die Vorgeschichte. Dadurch ist die Tempusstruktur nicht so komplex. Stark ausgeprägt ist das Kriterium ‚Distanz des Monologsprechers zu sich selbst‘, das die Künstlichkeit der Texte betont. In diesem Zusammenhang ist das vor allem im *Medea*-Monolog verwendete Stilmittel ‚interner Dialog‘ von Bedeutung. Trotz der schwerwiegenden seelischen Probleme und der

<sup>565</sup> Vgl. auch bereits Offermann 1968, 52: „Ovid scheint die extremen Situationen zu suchen, um aus ihnen seine Reden entstehen zu lassen.“

<sup>566</sup> Diller (1934) 1968, 332.

teilweise verzweifelten Lage sind die Protagonisten paradoxerweise in der Lage, rational und systematisch zu argumentieren und abzuwägen, aber dennoch (oder gerade deswegen) Opfer grotesker Selbsttäuschung zu werden. Dieses Spiel mit (Schein-) Argumenten in einer emotionalen Ausnahmesituation („Sexualität, in die sich der Verstand einschaltet“<sup>567</sup>), deren Ausgang durch den Mythos bereits vorgegeben (und dem Hörer bzw. Leser bekannt) ist, bietet einen besonderen Reiz. Hierin liegt auch der Hauptunterschied zu den *Heroides*: In den *Metamorphosen* kommt es Ovid nicht darauf an, ein komplettes Seelengemälde zu zeichnen wie in den *Heroides*, wo die verlassenen Frauen detailliert über ihren geistigen Zustand Auskunft geben; diese argumentieren aber nicht derart rational, wenngleich auch sie ein äußerst distanziertes Verhältnis zu ihrer Person haben.

Es ist deutlich geworden, daß es Ovid (wie in den *Heroides* und den *Amores*) nicht um eine realistische Darstellung der Gefühle der verzweifelten Individuen geht, daß er keine Anteilnahme oder Mitgefühl zeigt, sondern daß das Interesse an der extremen und bizarren Situation im Vordergrund steht. In den *Metamorphosen*-Monologen hat sich Ovid klar als manieristischer Dichter präsentiert.

<sup>567</sup> Vgl. das Zitat von Bousquet (Anm. 532).

**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

FA  
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