

IV. Ausblick

1. Monologe im ersten Jahrhundert nach Christus

Seneca

Ovids unmittelbarer und kongenialer Nachfolger im Komponieren von Monologen ist Seneca. In dem Maße, wie jener die Techniken seiner Vorgänger weiterentwickelt hatte, indem er zwar die Form, nicht aber den Gehalt des ‚internen Monologes‘ übernahm, hat Seneca auf Ovid aufgebaut: Die Überbetonung der Form findet ihren besonderen Ausdruck in den Monologen der senecaischen Dramen:

Für die Monologe seiner Tragödien sind ihm das nächste Vorbild Ovids *Metamorphosen* mit den Reden der Medea [...] – alles Frauen im Brande der Leidenschaft. Daß Seneca den Monolog suchte und ihm breiten Raum gab, erklärt sich wohl aus der Atmosphäre, in der sich sein poetisches Treiben überhaupt bewegt [...].⁷¹¹

Die Neuerung bei Ovid – die Distanz des Monologsprechers zu sich selbst, gepaart mit einem Übermaß an Rhetorik – tritt in extremer Form in den Monologen Medeas hervor. Als Beispiel soll ihre Abschiedsrede⁷¹² betrachtet werden (893-977). Diese ist wiederum, um mit Diller zu sprechen, wie die ‚Entscheidungsmonologe‘ der *Metamorphosen*, ein ‚Plädoyer in eine Richtung‘:⁷¹³ Die Entscheidung Medeas, ihre Kinder zu töten, steht von vornherein fest, aber Seneca führt ein kunstvolles ‚scheinbares‘ Schwanken der Affekte vor. Der Monolog wird bestimmt von einem inneren Kampf der Kolcherin zwischen Mutterliebe und Rachegelüsten:

Once more she is in the dark tortured world of her own mind, and as her resolution hardens to kill her own children she is torn apart by her feelings as a mother and by the thought of the triumph she will enjoy in this supreme revenge on Jason. [...] The wild state of M.'s feelings and the quick sverving of her thoughts into opposite directions, as different moods follow each other, are matched by the abruptness and incoherence of the

⁷¹¹ Leo 1908, 90.

⁷¹² Es soll nur auf einige Aspekte eingegangen werden, eine erschöpfende Interpretation würde den Rahmen des Ausblicks sprengen.

⁷¹³ Diller (1934) 1968, 332.

language, which gives a vivid impression of words tumbling out confusedly in the effort to express her thoughts.⁷¹⁴

Medeas widerstreitende Gefühle werden, wie auch bei Ovid, durch Stichwort-Assoziationen⁷¹⁵ vorangetrieben und mit virtuoser Rhetorik nachgezeichnet; dabei ist auffällig, daß einige Gedankenwindungen – genauso wie bei Ovid – nur um der rhetorischen Pointe willen ins Werk gesetzt werden. Diese Technik soll an einem Ausschnitt verdeutlicht werden (916-953).

Auch dieser Monolog wird von auffallend vielen affektischen Fragen beherrscht (sieben in der untersuchten Partie, jeweils fünf in den Versen 893-915 und 957-977). Die die Textpassage einleitende Frage *quo te igitur, ira, mittis, aut quae perfido / intendis hosti tela?* (916-917) dient der pathetischen Wirkung, aus Medeas Perspektive soll ihre Getriebenheit demonstriert werden. Mit *ira* wird die Wendung *ferox* [...] *animus intus* (917-918) assoziiert, die die Bemerkung nach sich zieht, sie habe törichterweise (*stulta*, 919) nicht so lange gewartet, bis sie auch etwaige Kinder Creusas in ihre Rache hätte einbeziehen können; daran schließt sie konsequenterweise Gedanken an die eigenen Kinder an, durch eine paradoxe Juxtaposition formuliert: *quidquid ex illo tuum / Creusa peperit* (921-922). Das Stichwort *liberos* (920) wird in 924 aufgegriffen; sie apostrophiert (wieder in einer zynischen Juxtaposition: *liberi quondam mei*, 924) ihre Kinder, die für die väterlichen *scelera* büßen sollen (924-925). An dieser Stelle schlägt ihre Stimmung – wie mehrfach innerhalb des Monologes – um: Die ständig zwischen den Gefühlen einer betrogenen Ehefrau und ihrer Mutterliebe hin- und herschwankende Medea argumentiert ab 926 als Mutter. Dabei wird deutlich, daß die Verse, die am schärfsten ihre plötzlichen Meinungsumschwünge wiedergeben, rhetorisch am effektvollsten formuliert sind: Bewußt wird das Schlüsselwort *ira* (916) wieder aufgenommen: *ira discessit loco / materque tota coniuge expulsa redit* (927-928). Die antithetischen Begriffe *mater* und *coniunx* sind raffiniert plaziert, indem *tota coniuge* von *mater* [...] *redit* umschlossen wird. Die nächste paradoxe Formulierung ihres inneren Zwiespalts erfolgt in 934-935: *occidant, non sunt mei; / pereant, mei sunt*: Die erste Vershälfte ist jeweils parallel, die zweite chiasmisch gebaut; auch die kunstvoll-nuancierte Variation von *occidant* und *pereant* ist wirkungsvoll: Die Form überlagert den Inhalt. An der Erkenntnis, ihr ermordeter Bruder sei genauso unschuldig wie ihre

⁷¹⁴ C.D.N. Costa, Seneca Medea. Ed. with Introd. and Comm., Oxford 1973, 151.

⁷¹⁵ Ein prägnantes Beispiel dafür ist Vers 936: Auf ihre Kinder bezogen bekennt Medea: *sunt innocentes, fateor, et frater fuit*. An dem Stichwort *innocentes* vollzieht sich der Übergang.

Kinder (936), entzündet sich, ausgelöst durch die affektische Frage *quid, anime, titubas?* (937), ein Schildern ihrer inneren Zerrissenheit (937-939): Mit *titubas* assoziiert sie *variam* (938), *anceps* (939) und *incertam* (939); dieser Zustand wird anschließend ausführlich (940-943) mit einem Wellengleichnis ausgemalt. Dessen Einfügung zeugt ebenfalls davon, daß die Rhetorik den Inhalt überlagert. Das wird deutlich an der unmittelbar folgenden, von chiasmatischen Polyptota geprägten Wendung *ira pietatem fugat / iramque pietas* (943-944). Die Passage endet mit einem Betonen ihrer Mutterliebe: *cede pietati, dolor* (944). Im folgenden reflektiert sie über die *cara proles*, die ihr einziges *solamen* sei (945-946) und bald fortgerissen werde (*rapiuntur*), um nur einige Verse später mit einer erneuten – wiederum pointierten – Gedankenwendung zu konstatieren: *osculis pereant patris, / periere matri* (950-951). Die Bitterkeit der Aussage wird wirkungsvoll durch Alliteration, Parallelismus, *Traductio* und Antithese unterstrichen. Diese Entschiedenheit leitet eine neue Phase ein: *rursus increscit dolor / et fervere odium* (951-952), was in dem rhetorisch prägnanten Ausruf *ira, qua ducis, sequor* (953) gipfelt.

In einem noch stärkeren Maße als bei Ovid ist eine Distanz der Monologsprecherin zu sich selbst erkennbar. Seneca greift das von seinem Vorgänger vor allem im Medea-Monolog (*met.* 7, 11-71) verwendete Stilmittel ‚interner Dialog‘ auf und entwickelt es weiter: Während die ovidische Medea sich selbst in der zweiten Person mit Namen anspricht (*frustra, Medea, repugnas*, 11), läßt Seneca sie die sie beherrschenden Affekte⁷¹⁶ so stark empfinden, daß sie sie als eigenständige, außerhalb ihrer selbst stehende Personen apostrophiert: Sie wendet sich an ihren *animus* (*quid, anime, cessas?*, 895), *dolor* (*quaere materiam, dolor*, 914), *ira* (*quo te igitur, ira, mittis*, 916), *demens furor* (930), wieder ihren *animus* (*quid, anime, titubas?*, 937) und noch einmal an die *ira* (*ira, qua ducis, sequor*, 953).⁷¹⁷ Vor allem

⁷¹⁶ Nach E. Lefèvre (Die Modernisierung der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas *Medea*, in: H. Flashar [Hg.], Tragödie. Idee und Transformation, Colloquium Rauricum 5, Stuttgart 1997, 65-83, hier: 77) liegt an dieser Stelle eine Passage vor, die „ohne die Erkenntnisse der stoischen Psychologie nicht zu denken ist.“ Das wird von Lefèvre durch Vergleiche mit Passagen aus *De ira* belegt.

⁷¹⁷ Die für einen Teil des senecaischen Monologes als Vorbild dienende Rede der euripideischen Medea 1019-1080 (Nach Costa [Anm. 714, 154] sind die Verse 926 ff mit Euripides zu vergleichen), die streckenweise monologischen Charakter hat („ihr Seelenkampf drängt sich in einsamen Worten hervor“ [Leo 1908, 18]), enthält demgegenüber nur eine einzige Apostrophe ihres θυμός, gefolgt von einer Selbstapostrophe in der zweiten Person: μη δῆτα, θυμέ, μη σύ γ' ἐργάσῃ τάδε: / ἕασον αὐτοῦς, ὦ τάλαν, φείσαι τέκνων (1056-1057).

die letzte Formulierung dient der dramatischen Wirkung.⁷¹⁸ Mit der Anrede der Affekte unterstreicht Seneca zum einen Medeas innere Zerrissenheit und Aufgewühltheit, zum anderen bietet sie eine Gelegenheit zur Demonstration rhetorischer Brillanz.⁷¹⁹ Diese wird besonders durch Paradoxa gezeigt: *quidquid ex illo tuum est / Creusa peperit* (921-922). Wie bei Ovid liegt in dieser Diskrepanz zwischen sprachlicher Form und seelischer Verfassung eine eigenartige Spannung: "Throughout the play Seneca's Medea reveals with superb rhetorical control her very lack of emotional control. Seneca has [...] intellectualized the expression of emotion".⁷²⁰ Ein Hinweis auf Distanziertheit liegt darin, daß Medea ausdrücklich über ihre unbewußten Wünsche reflektiert: *nescio quid ferox / decrevit animus intus et nondum sibi / audet fateri* (917-919). Damit weiß sie – wie auch die ovidischen Heroinnen – mehr, als sie in ihrem verwirrten Zustand eigentlich wissen kann; sie reflektiert ausdrücklich über ihr Unterbewußtsein.⁷²¹

Seneca erweist sich – was seine Monologe, insbesondere den Medeas, betrifft – als ein gesteigerter Ovid: Wie auch bei jenem ist der

⁷¹⁸ Vgl. dazu Leo 1908, 107: „Ein gutes Beispiel für das Wuchern der Selbstanrede und das hin und her der verschiedenen Möglichkeiten gibt der große Monolog der Medea 893-977“.

⁷¹⁹ Als moderne Parallele zu der Anrede an die eigenen Affekte läßt sich der Schluß des Eröffnungsmonologes von Shakespeares *Richard III* heranziehen: Gloster beendet sein Selbstgespräch, als sein Bruder auftritt, mit einer Anrede an seine Gedanken: "Dive, thoughts, down to my soul, here Clarence comes!" (I 1, 41, zitiert nach: The Riverside Shakespeare [Anm. 520] 713). Neben der rhetorischen Pointe dient die Apostrophe dazu, Glosters dämonische Persönlichkeit zu charakterisieren; "down to my soul" könnte auf die in ihr verborgenen ‚Abgründe‘ anspielen. Vgl. dazu auch Clemen (Kommentar [Anm. 520]) 23: „Es wird – mittels jener ‚unrealistischen‘ Apostrophe – noch einmal klar gemacht, daß es sich um ‚eine geheime Zwiesprache mit sich selbst‘ handelt, um Enthüllungen, deren Inhalt den übrigen Mitspielenden unbekannt ist und bleiben muß.“ Allgemein zu diesem Monolog heißt es bei Clemen: „Die Monologform erhält hier auch dadurch eine über die üblichen Konventionen hinausweisende innere Berechtigung, weil ein Isolierter, einer, der sich aus der Gesellschaft abgesondert hat und sie verachtet, davon Gebrauch macht.“ Dies gilt selbstverständlich in besonderem Maße für Medea, die völlig isoliert und auf sich selbst gestellt ist.

⁷²⁰ J.-A. Shelton, *Seneca's Medea as Mannerist Literature*, *Poetica* 11, 1979, 38-82, hier: 55. Der letzte Satz des Zitates paßt auch ausgezeichnet auf alle ovidischen Monologe, vor allem auf die untersuchten *Metamorphosen*-Monologe.

⁷²¹ Vergleichbar damit ist *her.* 11, 33: *nec, cur haec facerem, poteram mihi reddere causam.*

Monolog Selbstzweck und bietet breiten Raum für kunstvolle Ausgestaltung seelischer Ausnahmesituationen.

Lukan

So eng wie Seneca ist Ovid in der Gestaltung von Monologen kein römischer Dichter mehr gefolgt. Bei dem ‚Gegen-Virgil‘⁷²² Lukan gibt es zwar viele Reden,⁷²³ die Monologe aber haben einen geringen Stellenwert: Es gibt überhaupt nur neun, von denen fünf weniger als zehn Verse enthalten.⁷²⁴ Die wenigen umfangreicheren sind ein Monolog Caesars während eines Seesturmes in der Adria (5, 654-671), Totenklagen um Pompeius (Cordus: 8, 729-742 und 760-775; Cornelia: 9, 55-108) sowie dessen Gedanken kurz vor dem Tod (8, 622-635).⁷²⁵ An ‚Entscheidungsmonologen‘ hat Lukan kein Interesse.⁷²⁶

Der Monolog Caesars im Seesturm dient hauptsächlich dazu, den Diktator in einer Extremsituation zu charakterisieren: Schon die Einleitung *credit iam digna pericula Caesar / fatis esse suis* zeigt sein ungeheures Selbstbewußtsein angesichts der Gefahr und die maßlose Hybris:⁷²⁷ Er schleudert den *numina* (658) Furchtlosigkeit entgegen;

⁷²² Vgl. A. Thierfelder, *Der Dichter Lukan* (1934), in: W. Rutz (Hg.), *Lucan*, Darmstadt 1970, 50-69, hier: 63.

⁷²³ Ausführlich Tasler 1972.

⁷²⁴ Caesar: 1, 225-227, 3, 91-97; Domitius: 2, 522-525; Pompeius: 3, 38-40; Curio: 4, 702-710. Daß sogar Caesars Selbstgespräch vor der Überquerung des Rubicon (1, 225-227) nur drei Verse umfaßt, zeigt deutlich Lukans Abneigung gegenüber dieser literarischen Form: Ovid hätte sich die Gelegenheit für einen längeren Monolog in einer so bedeutsamen Situation nicht entgehen lassen. – Den Monologen verwandt sind drei kollektive Klagen: 1, 248-257; 2, 45-63; 9, 848-880. Eine Besonderheit liegt im ersten Fall darin, daß die Bürger von Ariminum stumm klagen, wie aus den einleitenden Worten hervorgeht: *et tacito mutos volvunt in pectore questus* (1, 247). Zu diesem stummen Kollektiv-Monolog siehe auch A.W. Schmitt, *Die direkten Reden der Massen in Lucans Pharsalia*, Frankfurt a. M. 1995, 19-27.

⁷²⁵ Die darauffolgende Äußerung Cornelias (8, 639-661) ist kein Monolog (vgl. Offermann 1968, 153), sondern an den noch lebenden Pompeius (*vivis adhuc, coniunx*, 659) gerichtet; zu dieser Rede vgl. ausführlich Tasler 1972, 202-209.

⁷²⁶ „Lukan ist nicht daran interessiert, das Widerspiel zweier Haltungen zu schildern, noch den Weg zu einem Entschluß darzustellen“ (Offermann 1968, 96).

⁷²⁷ "The speech certainly increases Caesar's stature. He disregards gods and men alike as insignificant opponents [...]. Note how full of ὕβρις Caesar is in the episode [...]. For the moment he is Fortune's favourite but he is really being saved for a more terrible end" (P. Barratt, *M. Annaei Lucani Belli civilis liber V. A Commentary* by P. B., Amsterdam 1979, 216-217).

wenn er auch viel zu früh werde sterben müssen (659-660), habe er dennoch genug geleistet (*sat magna peregi*, 660). Der Rest besteht aus einer Aufzählung seiner Taten. Strukturell ist der Monolog an entscheidender Stelle plaziert, denn er markiert das Ende des Sturmes: Kaum hat Caesar geendet, wirft ihn der topische *decimus* [...] *fluctus* (672)⁷²⁸ an Land.⁷²⁹

Pompeius' Selbstgespräch dient ebenfalls der Charakterisierung des Helden in einer Ausnahmesituation: Die Einleitung *haec in pectore volvit* (8, 621) erinnert an Vergil.⁷³⁰ Inhaltlich gibt es für diesen Monolog bei Ovid nichts Vergleichbares: Der Feldherr spornt sich an, im Tode Haltung zu bewahren;⁷³¹ durch eine solche Selbstbeherrschung läßt Lukan ihn fast stoische Züge annehmen:⁷³² *mutantur prospera vita, / non fit morte miser* (631-632). Strukturell gibt es jedoch einen Bezug zu Ovid. Der Monolog ist zweigeteilt: Bis 629 apostrophiert sich Pompeius in der zweiten Person, wie mehrere Imperative zeigen (*consule*, 624; *ne cede*, 627; *dole*, 628; *crede*, 629), während er ab 630 über sich in der ersten Person spricht (*sum*, 630). Damit liegt ansatzweise ein ‚interner Dialog‘ vor.⁷³³ Die Apostrophe *claudē, dolor, gemitus* (634) erinnert an Sen. *Med.* 914: *quaere materiam, dolor*, wobei die Anrede des *dolor* in jeweils gegenteiliger Absicht erfolgt: Während der ‚stoische‘ Pompeius sich zur Selbstbeherrschung auffordert, läßt sich die ‚anti-stoische‘ Medea von ihrem *dolor* mitreißen.

Der mit 54 Versen längste Monolog ist die Klage Cornelias über Pompeius' Ermordung.⁷³⁴ Sie beginnt mit der resignierten Feststellung, das Schicksal habe sie für unwürdig gehalten, den Scheiterhaufen ihres Mannes zu entzünden und ihn angemessen zu bestatten (9, 55-

⁷²⁸ Vgl. Ovid, *trist.* 1, 2, 49-50, dazu bereits oben S. 185. Allerdings hat Lukan das Motiv umgekehrt: Die zehnte Woge rettet Caesar, statt ihn zu vernichten; vgl. dazu Friedrich (Anm. 631) 85.

⁷²⁹ Auch das stellt strukturell eine gewisse Parallele zu *trist.* 1, 2 dar: Am Ende des Monologes registriert Ovid, daß der Sturm nachläßt (107-110).

⁷³⁰ Die Einleitung zu Didos Monolog *Aen.* 4, 533 ist sehr verwandt: *secumque ita corde volutat* (dazu oben S. 38).

⁷³¹ Offermann 1968, 152: „Gezeigt wird [...] nicht, wie in verzweifelter Lage ein Mensch sich entschließt, sich das Leben zu nehmen, sondern wie er im Tod standhaft und sich selbst treu bleibt“.

⁷³² Vgl. R. Mayer, *Lucan. Civil War VIII.* Ed. with a Comm., Warminster 1981, 158: „It was a commonplace among the Stoics that the wise man was unmoved by pain, and smiles for the torturer abound“.

⁷³³ Dazu oben S. 138 ff. Vgl. auch Tasler 1972, 155: Es deutet sich an, „daß er [sc. Pompeius] diese Gedanken nicht widerspruchlos denkt und ein edlerer Teil seiner Persönlichkeit einen hinfalligeren antreiben muß“.

⁷³⁴ Zu diesem Monolog siehe ausführlich Offermann 1968, 119-121; es erscheine „auffallend, daß gerade eine Klage von allen monologischen Reden in Lukans Werk den breitesten Raum einnimmt“ (121).

62). Von Pompeius ist in der dritten Person die Rede (*viro*, 57; *membraque* [...] *Magni*, 58). Mit dem Stichwort *favilla* (60) assoziiert sie *o bene nudi / Crassorum cineres!* (64-65) und hat damit zu einem bitteren Ausruf über den Tod ihres ersten Mannes übergeleitet, den sie auch nicht habe beerdigen können. Die Partie gipfelt in der pathetischen Frage, ob es ihr je vergönnt sein werde, einem Gatten die letzte Ehre zu erweisen (67-68). An den Begriff *urnas* (68) knüpft sie die Frage *quid porro tumulis opus est* [...] (69-71). Trage sie ihn nicht *in pectore* (70), und hafte sein Bild nicht in ihren *ima viscera* (71-72)? Lukan hat also wie seine Vorgänger den Monolog durch Stichwort-Assoziationen vorangetrieben. Charakteristisch ist – wie schon in Pompeius' Selbstgespräch 8, 634 – die Anrede an *dolor* (*aut ulla requiris / instrumenta, dolor?*, 69-70) und an sie selbst in der zweiten Person: *in pia* (71).⁷³⁵ Die Apostrophierung des *dolor* soll, anders als bei Pompeius, Cornelias leidenschaftliche Hingabe und Trauer unterstreichen. In Vers 84 tritt eine strukturelle Besonderheit auf: Mitten in ihrem Monolog spricht Cornelia den anwesenden Sextus Pompeius an (*Sexte*, 85), den sie auffordert, die *signa paterna* weiterzutragen; darauf zitiert sie in wörtlicher Rede einen Auftrag des Verstorbenen an seinen Sohn (87-97). Nach diesem Intermezzo setzt sie ihren Monolog fort, indem sie sich wieder dem toten Gatten zuwendet: *exolvi tibi, Magne, fidem* (98). Sie redet ihn – wie schon Ariadne den abwesenden Theseus – in der zweiten Person an; sie werde ihm in den Tod folgen, aber nicht durch Selbstmord: *turpe mori post te solo non posse dolore* (108): „Der Affekt des tiefsten Schmerzes ist es, den Lukan zeigen will“.⁷³⁶ – Es ist deutlich geworden, daß auch der Monolog der Cornelia dazu dient, zu ihrer Charakterisierung beizutragen: Ihre große Trauer, unerschütterliche Treue und ihre innere Stärke werden hervorgehoben.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die sparsam verwendeten Monologe bei Lukan den Zweck haben, in extremen Situationen bestimmte Charakterzüge der Protagonisten zu erhellen, die unter ‚normalen‘ Umständen nicht so scharf ausgeprägt zutage träten: Caesars kühne Hybris im lebensbedrohlichen Seesturm, Pompeius' stoische Haltung erst im Angesicht des Todes und Cornelias leidenschaftliche, unbedingte Treue in ihrer Trauer um den toten Ehemann.⁷³⁷

⁷³⁵ Diese Selbstapostrophien waren bereits bei Catull (vgl. oben Anm. 361 u. 507), Vergil (*Aen.* 4, 541; vgl. dazu oben S. 39) und vor allem Ovid (u.a. *met.* 7, 11; vgl. oben S. 138 ff) festgestellt worden.

⁷³⁶ Offermann 1968, 121.

⁷³⁷ Nach H.P. Syndikus (Lucans Gedicht vom Bürgerkrieg [Untersuchungen zur epischen Technik und zu den Grundlagen des Werkes], Diss. München

Valerius Flaccus

Der flavische Dichter bietet von allen römischen Epikern, ausgenommen Ovid, die meisten Monologe.⁷³⁸ Die 18 Selbstäußerungen sind jedoch überwiegend sehr kurz: 7 haben weniger als 10, weitere 9 weniger als 20 Verse; am umfangreichsten sind 2 Klagen Iasons mit 23 bzw. 24 Versen (3, 290-313; 5, 37-59); auch die 6 Monologe Medeas sind mit 6 bis 13 Versen sehr knapp.⁷³⁹ Es ist aufschlußreich, daß, wie schon bei Lukan, die längsten Monologe Totenklagen darstellen.⁷⁴⁰ Mit Blick auf die untersuchten Selbstgespräche Medeas in den *Metamorphosen* und bei Seneca sollen Valerius' Medea-Monologe untersucht werden.⁷⁴¹ Die wichtigste Neuerung besteht darin, daß der Dichter wie bereits Lukan ‚Entscheidungsmonologe‘ vermeidet, obwohl gerade diese Figur dazu prädestiniert scheint: Seine Medea wägt nicht im Geiste verschiedene Möglichkeiten ab.⁷⁴² Trotz des Fehlens jenes Charakteristikums lassen sich signifikante Bezüge zu Ovid, vor allem zu *met.* 7, 11-71 feststellen.

Medeas erster Monolog (7, 9-20) zeigt neben sprachlichen Parallelen⁷⁴³ vor allem strukturelle Verwandtschaft:⁷⁴⁴ Während die Selbstäußerung der ovidischen Medea von einem Frage- und Antwortspiel geprägt ist, besteht die ihrer valerianischen Kollegin überwiegend aus Fragen. Sie ist in ihrem Zustand der Verliebtheit so ratlos wie die ovidi-

1958, 44) wird bei Lukan „die leidenschaftliche Äußerung eines Affektes Selbstzweck und geht wie [...] in den meisten Corneliaszenen des 8. und 9. Buches neben der Handlung her, [...] und besonders die Frauengestalten wie Marcia und Cornelia führt uns der Dichter nur schreiend, jammernd, in Extase vor.“ Das ist wohl zu negativ gesehen: Wenn es Lukan auch in den Monologen besonders auf die Darstellung von Pathos und Affekten ankam, so ging er doch sparsam mit dieser Form um und setzte sie nur an herausgehobenen Stellen ein.

⁷³⁸ Vgl. Eigler 1988, 137.

⁷³⁹ Nach Offermann 1968, 105 ergibt sich „aus der relativen Kürze der Monologe schon eine verminderte Bedeutung der Reden im Verhältnis zum erzählenden Text. [...] sie sind weder sachlich noch formal als Höhepunkte herausgearbeitet.“

⁷⁴⁰ Offermann 1968, 125.

⁷⁴¹ Dabei soll nur auf einige strukturelle Aspekte hingewiesen werden; für eine umfassendere Interpretation siehe Eigler 1988, 78-121.

⁷⁴² Vgl. Offermann 1968, 99 und 117; Eigler 1988, 87 und 134.

⁷⁴³ Deutliche Übereinstimmung liegt in der Formulierung *quid in hospite solo / mens mihi?* (7, 13-14), die an *quid in hospite, regia virgo, ureris* (*met.* 7, 21-22) anknüpft (vgl. Offermann 1968, 99).

⁷⁴⁴ Vgl. ausführlicher zu diesem Monolog Offermann 1968, 98-100 und Eigler 1988, 84-89.

sche Medea, aber sie geht nicht mit sich selbst zu Rate.⁷⁴⁵ Sie reflektiert über ihre Schlaflosigkeit (9-11) und bringt diese auch mit Iasons Erscheinen in Zusammenhang, indem sie sich fragt, warum sie trotz der räumlichen Trennung nur an ihn denken müsse, stellt sich aber nicht – wie die ovidische Medea – selbst die Diagnose (*quod amare vocatur, met.* 7, 13). Nach fünf Fragen, in denen sie sich gegen das Verliebtsein wehrt, beendet sie ihren Monolog folgerichtig mit der Aufforderung, Iason solle gehen (*sed, sit quoque talis, abito*, 20). Es hat kein Ringen um eine Entscheidung in einem inneren Zwiespalt stattgefunden. – Valerius läßt Medea sich eines Mittels bedienen, das seit der catullischen (*c.* 64, 132-201) und der ovidischen Ariadne (*her.* 10) gebräuchlich ist: des Apostrophenwechsels: Medea redet den fernen Iason in der zweiten Person an (*iuenis fortissime*, 11) und reflektiert über ihn in der dritten Person (*in hospite*, 13; *accipiat*, 15).

Ihr zweiter Monolog (7, 128-140)⁷⁴⁶ ist eine Steigerung des ersten: Medea quält sich – nach einer erneuten Begegnung mit Iason – wiederum mit ratlosen Fragen (*quid me autem sic ille movet [...] ?*, 131). Wie ihre ovidische Vorgängerin spricht sie sich in der zweiten Person an: *pergis, [...] demens, teque illius angit imago* (128).⁷⁴⁷ Trotz der Kürze des Monologes ist ein für Ovid und seine Vorgänger charakteristisches Merkmal vorhanden: der Gebrauch des Konjunktivs als Ausdruck der inneren Befürchtungen und Sehnsüchte: Im Optativ der Gegenwart wünscht sie sich, daß Iason nicht in Colchis den Tod finden möge (*o utinam [...] non hac moreretur in urbe*, 135) und daß er zurückkehren solle (*redeat*, 139), jedoch nicht erfahren dürfe (*nesciat*, 140), daß sie darum gebeten habe.

Medeas dritter Monolog (7, 198-209) weist in der Einleitung die Wendung *iterum sensus varios super hospite volvens* (196) auf; *volvere* ist seit Vergil, *Aen.* 4, 533 (*secumque ita corde volutat*) der Terminus für die innerliche Auseinandersetzung eines Individuums mit Problemen. Der Monolog ist zweigeteilt: Zuerst (198-200) hofft Medea, daß Iason von anderen geholfen werde, da sie allein als *virgo* zu schwach sei.⁷⁴⁸ Ihre innere Not wird durch den Optativ der Gegen-

⁷⁴⁵ Nach Offermann 1968, 99 herrscht im „ganzen Monolog [...] eine Haltung, nie wird Medea schwankend“.

⁷⁴⁶ Eigler 1988, 91-95.

⁷⁴⁷ Damit ist der Anfang des *Metamorphosen*-Monologes zu vergleichen: *frustra, Medea, repugnas* (*met.* 7, 11). Diese Selbstanrede ist nach Offermann 1968, 101 ein Zeichen dafür, „daß hier der Affekt gegenüber 9 ff gesteuert“ ist.

⁷⁴⁸ Nach Eigler 1988, 100 versucht sich Medea „von ihrer Handlungsunfähigkeit unter Berufung auf die mit dem Begriff der *virgo* verbundene Vorstellung von Hilflosigkeit zu überzeugen bzw. über ihre eigenen – klar bewußten – Möglichkeiten hinwegzutäuschen.“

wart (198-199, mit dem Konjunktiv Imperfekt wird die Unerfüllbarkeit des Wunsches betont) und durch eine im Deliberativ der Gegenwart formulierte Frage ausgedrückt. Der zweite, ausführlichere Teil (201-209) hat Medeas Sorgen um Iasons Schicksal zum Inhalt: Sie hofft, seinen (von ihr als sicher vorausgesetzten) Tod nicht mitansehen zu müssen (201). Im folgenden reflektiert sie darüber, daß er glaube, von niemandem auf Hilfe rechnen zu können, und daß er auch sie hasse (202-205). An *meminisse* (204) anknüpfend gelobt sie, sie werde, falls sie die Möglichkeit dazu haben sollte, ihn würdig bestatten und seinem Grab Ehre erweisen.⁷⁴⁹ – Die Zweiteilung wird durch Apostrophenwechsel unterstrichen: Im ersten Teil spricht Medea den abwesenden Iason⁷⁵⁰ direkt an, wie die Pronomina zeigen (*tibi*, 198; *tua*, 198; *tuos*, 200); ab Vers 201 ist von ihm in der dritten Person die Rede (*ille*, 203; *illum*, 206). Medea selbst und ihre Ängste stehen im Mittelpunkt: *ei mihi* (201).

Bei dem kurzen Blick auf drei der Medea-Monologe ist deutlich geworden, daß Valerius Flaccus auch ohne den Einsatz von ‚Entscheidungsmonologen‘ strukturell an Ovid anknüpft. Warum er die Gelegenheit, einen innerseelischen Kampf wirkungsvoll auszugestalten, außer acht gelassen hat, ist schwer zu entscheiden:⁷⁵¹ Vielleicht war seiner Ansicht nach diese Form von Ovid bereits zur Perfektion getrieben worden, so daß eine Steigerung nicht mehr möglich schien; oder aber er hielt dessen kunstvoll in Szene gesetzte Argumentationskonstrukte für zu künstlich. Möglicherweise wollte er gegen die Erwartungshaltung seines Publikums schreiben, das bei der Ankündigung eines inneren Zwiespaltes mit einem ‚Entscheidungsmonolog‘ geradezu ‚rechnete‘, während sich Valerius bewußt von den ‚ausgetretenen Pfaden‘ eines Ovid abwandte. Er hat jedoch nicht völlig auf die Darstellung von Wissenskonflikten verzichtet: Allerdings findet diese ausschließlich mit Hilfe der von Vergil und Ovid übernommenen ‚erlebten Rede‘ statt, durch die Valerius widerstreitende Gefühle und innere Diskussionen seiner Helden unmittelbar wieder-

⁷⁴⁹ Nach Offermann 1968, 102 hat sich gezeigt, „daß Medea auch in diesem Monolog keine Wandlung durchmacht, sich nicht hinreißen läßt von ihrem Gefühl, sondern immer klar die Grenzen sieht, die sie nicht überschreiten darf.“

⁷⁵⁰ Auf die Monologsituation war in der Einleitung ausdrücklich hingewiesen worden: *absenti nequiquam talia fatur* (197).

⁷⁵¹ Für Offermann 1968, 117 „spielt die Unfähigkeit, die tradierte Form mit neuem Leben zu erfüllen, eine Rolle“, außerdem „das Desinteresse gegenüber dem Thema des seelischen Konfliktes“. Diese Erklärung ist nicht befriedigend.

geben und gleichzeitig sein ‚Mitgefühl‘ mit ihnen zeigen kann.⁷⁵² Ein Beispiel ist der Gewissenskampf Medeas 7, 307-311:

contra saevus amor, contra periturus Iason
urget et auditae crescunt in pectore voces.
heu quid agat? videt externo se prodere patrem
dura viro, famam scelerum iamque ipsa suorum
prospicit [...].

Stattus

Stattus macht von der literarischen Form ‚Monolog‘ ausgiebig Gebrauch.⁷⁵³ Wie schon bei Lukan und Valerius Flaccus gibt es keine Entscheidungsmonologe. Es existiert keine Parallele zu den seelischen Konflikten, die die ovidischen Monologsprecher mit sich ausdiskutierten. Wenn auch strukturell auf den ersten Blick Ähnlichkeiten vorhanden sind – Stattus läßt seine Protagonisten in ihren Monologen auffallend viele Fragen stellen –, so sind diese jedoch nicht wie bei Ovid und seinen Vorgängern Ausdruck des ratlosen, auf sich gestellten Individuums, sondern beziehen sich konkret auf das Geschehen: So beginnt der kurze Monolog des sorgenvoll auf seine Leute wartenden Eteocles (*Theb.* 3, 6-18) mit fünf sich auf die Verzögerung beziehenden Fragen: *unde morae? [...] num regio diversa viae? etc.*⁷⁵⁴ Das Selbstgespräch des in Frauenkleidern auf Scyros versteckten Achill (*Ach.* 1, 624-660) wird mit unwilligen Fragen über seine Verkleidung eröffnet; „eine seelische oder geistige Entwicklung zeichnet sich in

⁷⁵² Vgl. Eigler 1988, 10-12 und U. Auhagen, *Heu quid agat?* Erlebte Rede bei Valerius Flaccus und seinen Vorgängern, in: U. Eigler / E. Lefèvre (Hgg.), *Ratis omnia vincet*. Neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus, Zetemata 98, München 1998, 51-65.

⁷⁵³ Eigler 1988, 137 Anm. 7 zählt 18 Monologe, W.J. Dominik (Speech and Rhetoric in Stattus' *Thebaid*, Hildesheim / Zürich / New York 1994, 16) kommt sogar auf 158. Seine Berechnung (vgl. den 'statistical appendix 8', 330-333) scheint allerdings unklar, denn er führt zunächst unter der Rubrik 'monologues: soliloquies' sechs Äußerungen an, die von 152 'monologues: no reply' getrennt sind. Unter letzteren sind auch Gebete (z.B. *Theb.* 1, 56-87) und Reden, die in Gegenwart anderer gehalten werden (z.B. die an ihren Sohn gerichtete Rede der Atalanta [4, 318-340]). Außerdem behandelt er in einer gesonderten Rubrik 'apostrophes', in denen "the speaker addresses a person who is absent as if he were physically present" (175). Diese könnten unter die Monologe gerechnet werden, da das Anreden Abwesender seit Catulls Ariadne ein verbreitetes Monolog-Stilmittel ist.

⁷⁵⁴ Nach Offermann 1968, 106 ist dabei „von einer Affektentwicklung nicht die Rede“, die Fragen würden „ohne Steigerung, ohne erkennbares Ordnungsschema vorgebracht“.

ihnen nicht ab.⁷⁵⁵ Auch bei Statius sind die längsten Selbstgespräche Totenklagen:⁷⁵⁶ Als Beispiel soll hier die Klage der Argia um Polynices (12, 322-348)⁷⁵⁷ kurz behandelt werden: Sie beginnt mit einer Apostrophe des Toten, die ein Vergil-Zitat beinhaltet: *hunc ego te, coniunx, [...] adspicio* (322-324) verweist auf den Anfang der Klage um Euryalus: *hunc ego te, Euryale, aspicio?* (*Aen.* 9, 481).⁷⁵⁸ Auch im folgenden klingt Vergil an: Der pathetische Ausruf *heu quid ago?* (328) ähnelt Didos *en, quid ago?* (*Aen.* 4, 534). Allerdings ist der Kontext ein anderer: Während Didos ratlose Frage ein Grübeln über ihre Zukunft einleitet, bedeutet Argias Ausruf ein Innehalten ihrer abirrenden Gedanken: Sie hatte, anknüpfend an *adspicio* (324), in ihrer Trauer absurderweise ihren toten Mann aufgefordert, sie anzublicken (325) und sie in Theben willkommen zu heißen (326-328). Die Selbstkorrektur⁷⁵⁹ geht einem resignierten Konstatieren der Lage voran: *proiectus caespite nudo* (328). Daran schließt sich eine auf die Vergangenheit gerichtete rhetorische Frage an, die die Sinnlosigkeit des Geschehenen betont: *quae iurgia?* (329). Als Bestätigung verweist sie auf den ebenfalls toten Bruder Eteocles (329-330). Zwei weitere affektische Fragen beziehen sich auf die Abwesenheit trauernder Angehöriger. Speziell wird das Fehlen der *inclya fama / Antigone* (331-332) erwähnt.⁷⁶⁰ Als Antwort darauf spricht Argia die Erkenntnis aus, er sei nur ihretwegen gestorben (*mihi victus es uni*, 332). Das lenkt den Blick in die Vergangenheit: Sie führt zu ihrer eigenen Rechtfertigung in direkter Rede⁷⁶¹ ihren damaligen Versuch an, ihren Mann vom Zug gegen Theben abzuhalten (333-335), um sich dann ein

⁷⁵⁵ Offermann 1968, 109.

⁷⁵⁶ Offermann 1968 erklärt das „aus einer gewissen Tendenz der nachklassischen Epik“ (126) und betont, die Entwicklung habe bei Statius „einen Höhepunkt erreicht, den weder Silius Italicus noch nach ihm Claudian erreichen“ (140). Die sieben von Offermann angeführten Totenklagen erstrecken sich über 18 bis 35 Verse. Er gibt (126-140) einen ausführlichen Überblick über diese Form bei Statius: 3, 151-168; 5, 608-635; 9, 49-72; 9, 376-398; 10, 793-814; 12, 72-103; 12, 322-348.

⁷⁵⁷ Ausführlicher Offermann 1968, 138-140.

⁷⁵⁸ Offermann 1968, 138.

⁷⁵⁹ Offermann 1968, 139.

⁷⁶⁰ Damit wird indirekt pointiert betont, daß hier „einmal Argia zu Wort“ kam „und nicht Antigone“ (Offermann 1968, 140).

⁷⁶¹ Vgl. Offermann 1968, 139: „ungewöhnlich die Rede innerhalb der Rede“, die sich „nur einmal vor Statius bei Ovid *Met.* XIII 502, in der Klage der Hecuba“ finde (139 Anm. 2). Es ließe sich aber noch *her.* 10 anführen, wo Ariadne mehrfach früher Gesagtes in wörtlicher Rede anführt (21, 35-36, 56-58, 73-74); ein weiteres Beispiel ist Ariadnes Monolog in den *Fasten* 3, 473. Bei Lukan zitiert Cornelia in direkter Rede ausführlich Worte des toten Pompeius (9, 87-97, vgl. oben S. 217).

zweites Mal zu besinnen: *quid queror?* (336). Selbstkritisch reflektiert sie darüber, daß auch sie sich in Argos für den Krieg eingesetzt habe. Damit wechselt sie gedanklich wieder in die Gegenwart: Es folgt der bittere, resignierte Dank an Fortuna, daß wenigstens die Zeit der Ungewißheit vorbei sei: *totos invenimus artus* (339). An *artus* knüpft Argia einen erschreckten Ausruf über die Größe der Wunde, woraus sich konsequent die Frage nach dem Täter ergibt: *hoc frater?* (341). Genauso logisch ist die nächste Frage nach dessen Leichnam und die sich anschließenden Rachegeleüste: *vincam volucres* (342). Die Reflexion darüber, was sie mit Eteocles' Leiche täte, unterbricht sie mit einer erneuten Frage, ob er etwa ein Begräbnis erhalte (343). Mit dem Stichwort *ignes* assoziiert sie *flammis* (344) und verspricht Polynices eine Bestattung (345-346). In ihren abschließenden Gedanken bezieht sie sich auf ihren Sohn, der als *parvus Polynices* ein *testis dolorum* (347-348) bleiben werde. Darin ist eine indirekte, antithetische Vergil-Reminiszenz enthalten: Dido hatte beklagt, daß ihr kein *parvulus Aeneas* geblieben sei (*Aen.* 4, 327-330).⁷⁶²

Der Klagemonolog ist geprägt von auffällig vielen affektischen Fragen und Ausrufen: In 27 Versen gibt es elf Fragen und zwei Ausrufe. Durch die Fragen entsteht ansatzweise ein ‚interner Dialog‘, allerdings nicht in dem Maße, daß ein ratloses Individuum mit sich selbst redet, wie es in den großen Frauen-Monologen der *Metamorphosen* und in Senecas *Medea*⁷⁶³ der Fall ist. Zu beobachten ist ein Wechsel zwischen den Ebenen der Gegenwart und der Vergangenheit, zwischen „konkreter Wahrnehmung und Reflexion“.⁷⁶⁴ Die gedankliche Entwicklung wird, wie deutlich wurde, durch die Assoziation bestimmter Stichworte vorangetrieben.

Es hat sich gezeigt, daß es auch in diesem Monolog formal Parallelen zu Ovid gibt, daß aber die Thematik eine andere ist: Was Ovid am meisten interessierte – komplizierte kunstvolle, auch künstliche und pontierte Abwägungen des Individuums um des Spiels mit Sprache und Pointen willen –, ist bei Statius nicht vorhanden. In den Totenklagen – denen unter den Monologen sein Hauptinteresse gilt – ist kein Platz für solche Erwägungen – das mag ein Grund dafür sein, daß gerade in Ovids *Metamorphosen* die Totenklage keine besondere Ausprägung gefunden hat.⁷⁶⁵ Bei Statius steht die Betonung des

⁷⁶² Vgl. Offermann 1968, 139.

⁷⁶³ Vgl. oben S. 138 ff zu Ovid und S. 213 zu Seneca.

⁷⁶⁴ Offermann 1968, 139.

⁷⁶⁵ Heinze 1919, 111 widmet Totenklagen 12 Zeilen, wobei er vier anführt; Offermann 1968, 69 berücksichtigt nur eine einzige (Hecubas Klage über Polyxena, *met.* 13, 494-523, dazu S. 69-73).

Affektischen im Vordergrund, bei Ovid die rationale, zum Teil auch rationalistische Auseinandersetzung mit den Affekten.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der Monolog, der in der Dichtung Ovids eine zentrale Rolle spielt und in den senecaischen Dramen einen neuen Höhepunkt erfährt, bei den Epikern des ersten Jahrhunderts keine solche Bedeutung mehr hat. Die Form des ‚Entscheidungsmonologes‘, die in Ovids *Metamorphosen* und auch im untersuchten Monolog der senecaischen Medea Gelegenheit für die kunstvolle Inszenierung und Darstellung kompliziertester Gedankengänge eines in einer Extremsituation auf sich allein gestellten Individuums bietet, gibt es bei Lukan, Valerius Flaccus und Statius nicht mehr. Dennoch können strukturelle Übereinstimmungen aufgezeigt werden.

2. Moderne Monologe ‚antiker‘ Frauen

Bei der Untersuchung der ovidischen Monologe wurden Strukturen herausgearbeitet, die es bis dahin in der Form noch nicht gab. Es wird sich zeigen, daß diese über das erste nachchristliche Jahrhundert hinaus indirekt bis in die heutige Zeit nachgewirkt haben. Da es uferlos wäre, in Kürze 2000 Jahre Monolog umreißen zu wollen,⁷⁶⁶ soll bewußt nur auf das ‚Ende‘ dieser Entwicklung eingegangen werden. Es werden dafür drei Beispiele aus der deutschen Gegenwartsliteratur ausgewählt: Christine Brückner, Dagmar Nick und Christa Wolf. Durch das Aufzeigen von (zum Teil unbewußten und zufälligen) Übereinstimmungen wird deutlich, wie sehr die Strukturen, die damals unerhört neu waren, Allgemeingut geworden sind.⁷⁶⁷

Christine Brückner, *Wenn du geredet hättest, Desdemona*

Die Idee einer Sammlung von Monologen findet sich in origineller Form bei Christine Brückner wieder:⁷⁶⁸ *Wenn du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen*.⁷⁶⁹ Der pointierte Untertitel mutet fast ovidisch an. Unter den elf ‚Reden‘ sind sechs Monologe;⁷⁷⁰ nach W. Schubert handelt es sich „dabei um eine faszinierende Synthese von innerem Monolog und direkter, suasorischer Anrede“.⁷⁷¹ In „Ich wär Goethes bessere Hälfte“ führt Christiane v. Goethe ein Selbstgespräch im „Vorzimmer der verwitweten Oberstallmeisterin Charlotte von Stein“, das überwiegend an die

⁷⁶⁶ Allein die Nachwirkung der *Heroides* ist ein Thema für sich, vgl. dazu Dörrie 1968.

⁷⁶⁷ Eine entscheidende Zwischenstufe ist im frühen 20. Jahrhundert der ‚innere Monolog‘ bei Joyce, Schnitzler und anderen (vgl. oben S. 31).

⁷⁶⁸ Einen Bezug zu den *Heroides* sahen schon W. Schubert („Quid dolet haec?“ – Zur Sappho-Gestalt in Ovids *Heroiden* und in Christine Brückners *Ungehaltenen Reden ungehaltener Frauen*, *Antike und Abendland* 31, 1985, 76-96) und Steinmetz 1987, 144-145. Schubert vermutete – zu Unrecht, wie sich herausstellt (siehe dazu unten S. 227) –, daß Christine Brückner „Ovids *Heroiden* nicht unbekannt waren“ (1985, 76).

⁷⁶⁹ (Hamburg 1983) Frankfurt a. M. / Berlin 1986.

⁷⁷⁰ Aus den anderen fünf Texten geht eindeutig hervor, daß sie an anwesende Personen gerichtet sind.

⁷⁷¹ Schubert (Anm. 768) 78.

nichtanwesende Freifrau gerichtet ist (7-20).⁷⁷² Weiterhin läßt Brückner Effi Briest sich mit dem Monolog „Triffst du nur das Zauberwort“ (75-91) an den „tauben Hund Rollo“ wenden; für die Monolog-situation ist Rollos im Untertitel pointiert herausgestellte Taubheit signifikant; bei Fontane ist dieser Umstand nicht ausdrücklich erwähnt. Dadurch, daß nicht einmal Effis einziger ‚Freund‘, ihr Hund, sie hören kann, wird die Isolation der Protagonistin verstärkt. In „Kein Denkmal für Gudrun Ensslin“ (109-122) kommt die monologische Grundsituation (Monolog als Äußerung des isolierten, auf sich selbst zurückgeworfenen Individuums) auf drastische Weise zur Geltung: Die Terroristin hält eine „Rede gegen die Wände der Stammheimer Zelle“. Große Verwandtschaft mit Ovids *Heroides* hat der Monolog „Die Liebe hat einen neuen Namen“ (123-137): Es handelt sich um die „Rede der pestkranken Donna Laura an den entflohenen Petrarca“: Direkte Anreden an den abwesenden Dichter haben große Ähnlichkeit etwa mit Ariadnes Apostrophen an Theseus; beide Liebhaber sind geflohen, nur aus unterschiedlichen Motiven; beide Frauen fühlen sich im Stich gelassen. Das „Gebet Marias in der jüdischen Wüste“ „Wo hast du deine Sprache verloren, Maria?“ (139-154) ist eine Reflexion über ihre Situation, über ihre Rolle als Gottesmutter und über Christus. Der letzte Monolog „Bist du nun glücklich, toter Agamemnon? Die nicht überlieferte Rede der Klytämnestra an der Bahre des Königs von Mykene“ (155-168) kommt den ovidischen Monologen besonders nahe: Eine antike Heroine reflektiert über ihre Tat, ihre Gefühle, ihre Zukunft. Auch sie richtet ihre Gedanken in erster Linie an den toten Agamemnon. Hier der Anfang ihres Monologes:

Laßt mich mit ihm allein! Er war mein Mann, was fürchtet ihr für einen Toten? Daß ich ihn zweimal töte? Er hätte es verdient. Du hast gesagt, Agamemnon, bei den Atriden gibt es nur eines, zu morden oder gemordet zu werden. Ich sagte: Gut, dann morde mich! Aber ich mache dich zum Mörder! Jetzt ist es umgekehrt gekommen. Du hast auch gesagt: Nenne niemanden glücklich, bis er nicht gestorben ist. Bist du nun glücklich? (155)

⁷⁷² Die Seitenzahlen beziehen sich, auch im folgenden, auf die in Anm. 769 genannte Ausgabe. Im Untertitel dieses Selbstgesprächs liegt zugleich eine Anspielung auf Peter Hacks' Schauspiel *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*, das aus einem einzigen Monolog Charlotte v. Steins besteht, wie aus der ersten Regieanweisung hervorgeht: „Das Ehepaar Stein. Die Frau von Stein im weißen Kleid. Der Herr von Stein sitzt, im Hausrock und Reitstiefeln, in einem Lehnstuhl. Er raucht Pfeife. Er ist ausgestopft“ (zitiert nach: P. Hacks, *Sechs Dramen*, Berlin / Weimar 1978, 263-318, hier: 265). Frau v. Stein redet ihren (selbstverständlich die ganze Zeit über stumm bleibenden) Ehemann folgendermaßen an: „Gut, Stein, ich bin bereit, Sie anzuhören“. Dennoch spricht im folgenden ausschließlich sie selbst.

Der Schluß ist sehr markant:

Erst wenn wir beide tot sind, Agamemnon, der Ermordete und die Mörderin, dann sind wir quitt. Es wird nun hell. Eos, die die Sonne ankündigt. Trage deine Maske, Agamemnon. Ich trage meine. (168)

Bemerkenswert ist, daß trotz der anscheinenden Nähe zu Ovids *Heroides* diese Parallele unbeabsichtigt war: Nach eigenen Angaben⁷⁷³ kannte Christine Brückner Ovids Monologe zur Zeit der Abfassung der *Ungehaltenen Reden* noch nicht. Auch habe sie „so gut wie keine Sekundär-Literatur benutzt“; damit erscheint ihr Buch um so origineller, die Wahl der verschiedenen pointierten Monolog-situationen um so genialer. Speziell mit dem Klytämnestra-Monolog führt Brückner einen älteren Plan fort, die Königin ‚zu rechtfertigen‘.⁷⁷⁴ Damit hat sie eine ähnliche Intention wie 13 Jahre später Christa Wolf bei ihrer Neubearbeitung des Medea-Stoffes.⁷⁷⁵

Dagmar Nick, *Medea, ein Monolog*

Das Bestreben, Medea zu entlasten, ist auch in Dagmar Nicks Erzählung *Medea, ein Monolog* (1988) zu spüren, einem einzigen ‚inneren Monolog‘ der Kolcherin. Charakteristisch dafür sind Passagen wie: „Ich habe den Namen Chiron nicht mehr gehört, seit mich Iason verließ, seit man die Kinder mir nahm und sie steinigte, bis sie starben, seit man die Stadttore hinter mir zuwarf und Geschichten erfand.“⁷⁷⁶ Dieses Zitat ist ein Hinweis darauf, wie Medeas Gedanken zeitlich innerhalb des Mythos einzuordnen sind. Es geht in dem Monolog allerdings, anders als der Titel vermuten läßt, nicht in erster Linie um Medeas Schicksal: Ihre Gedankenerzählung beginnt damit, daß sie den an den Kaukasus geschmiedeten Prometheus besucht, der ihr aufträgt, zu Chiron zu gehen. In Reflexionen beschreibt sie den Weg dorthin, wobei auch Gedanken an ihre eigene Situation und ihre Vergangenheit

⁷⁷³ Mitteilung der Autorin an mich in einem Brief vom 6.6.1996.

⁷⁷⁴ Die Fragmente dieses Planes stehen unter der Überschrift ‚Versuch, Klytämnestra zu rechtfertigen‘ in dem Band *Mein schwarzes Sofa. Aufzeichnungen*, Frankfurt a. M. / Berlin 1981, 40-41.

⁷⁷⁵ Dazu siehe unten S. 229 ff.

⁷⁷⁶ D. Nick, *Medea, ein Monolog* (1988), Aachen 1991, 8 (alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe). Ein weiterer Bezug auf Medeas Unschuld folgt S. 28: „Man hat viel zu viele Geschichten erzählt. Am Ende halten die Leute alles für wahr. Auch daß Medea ihre Kinder eigenhändig erwürgt hat. Ich! Eine kolchische Mutter!“ Daß Medea am Tod ihrer Kinder unschuldig ist, klingt bei Nick nur an; erst Christa Wolf wird dieses Motiv zum Kern ihrer originellen Deutung des Medea-Stoffes machen, vgl. unten S. 230.

einfließen. Ein Höhepunkt besteht in der Schilderung der nachts – im Traum oder in ihrer subjektiven Wirklichkeit – wahrgenommenen Kentauren. Der Monolog endet mit der Begegnung mit dem an seiner Unsterblichkeit leidenden Chiron. Nach Angaben der Autorin⁷⁷⁷ war es nicht „das Schicksal der Medea“, das sie „gereizt hat, diesen Monolog zu schreiben. Sondern die Frage nach dem Sinn des ewigen Lebens, [...] demonstriert an den beiden Gestalten Prometheus und Chiron“.⁷⁷⁸ Wenn auch die Kolcherin nicht die ‚Hauptperson‘⁷⁷⁹ ist, so reflektiert sie auf ihrer Wanderung doch auch über sich selbst und Iason: Es findet eine Entheroisierung seiner Person statt:

Verteidigt hat mich Iason nie. Gekämpft hat er nie, weder um seinen Besitz, noch um mich, geschweige denn mit der Pythonschlange um das begehrte goldene Fell. Später wird ganz Thessalien erzählen, daß er mit einem Drachen gerungen hat [...]. Helden verstehen, für ihren Nachruhm zu sorgen. Kein Wort von Medea und wie einfach es ist, eine Schlange zu blenden, bis sie wie gelähmt aus den Ästen fällt. Kein Wort, daß ich für ihn den Widderpelz von der Eiche riß, während er, bewaffnet bis über die Schläfen, am Rande des Heiligen Haines stand und sich nicht rührte. (15)

Dagmar Nick treibt Medeas Monolog mit Hilfe von Stichwort-Assoziationen voran: An Prometheus' Aufforderung ‚Geh endlich zu Chiron!‘ schließt sich folgende Gedankenkette an:

Ich gehe mit diesem Namen. Ich schlage mich durch das Gestrüpp [...], ich schwimme ans andere Ufer mit diesem Namen, ich falle unter den wilden Kastanien in Schlaf.

Ich habe den Namen Chiron nicht mehr gehört, seit mich Iason verließ [...]. Aber Geschichten hat man in diesen Gegenden immer erfunden. Schon als ich in Iolkos an Land ging, Seite an Seite mit Iason [...], ich, als einzige Frau in einer Rotte von Männern [...], da schoben die Straßenmädchen die Köpfe zusammen [...]: So eine hat er sich mitgebracht! Eine Ausländerin [...], die kann zaubern [...].

Am zweiten Tag türmten sich schon die Gerüchte [...]. (8-9)

An diesem Ausschnitt wird deutlich, daß bei Nick (wie bei Brückner und später bei Wolf) die Gedanken Medeas durch verschiedene zeitliche Epochen wandern, daß sie – ausgelöst durch Stichwort-Assozia-

⁷⁷⁷ Dagmar Nick in einem Gespräch mit Michael Basse unter der Überschrift ‚Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos‘, das in dem in Anm. 776 genannten Band auf den Seiten 47-61 abgedruckt ist.

⁷⁷⁸ (Anm. 776) 47. Außerdem habe sie „das Problem der Kentauren“ interessiert (55). „Und da Medea ja nicht die Hauptperson ist, sondern nur die Erzählende, da sie die Spange darstellt zwischen Prometheus im Kaukasos und Chiron in Iolkos, ist es notwendig gewesen, so wenig wie möglich über ihr Leben zu schreiben“ (57-58).

⁷⁷⁹ Der Titel *Medea* sei aus „rein verkaufstechnischen Gründen“ (Anm. 776, 58) gewählt worden, weil eine Überschrift wie etwa ‚Chirons Tod‘ ‚keinen Rezensenten‘ gereizt haben würde.

tionen – übergangslos von der Gegenwart in die Vergangenheit abschweifen, bevor sie wieder in jene zurückfinden: „Ich habe zu spüren bekommen, was es heißt, eine Fremde zu sein. Jeden Morgen, wenn ich erwache: unter einem anderen Dach“ (10).

Christa Wolf, *Medea. Stimmen*

Kürzlich hat Christa Wolf eine Monologsammlung herausgebracht: Dreizehn Jahre nach ihrem Prosaband *Kassandra*, den man als einen langen ‚inneren Monolog‘ bezeichnen könnte,⁷⁸⁰ hat sie mit *Medea. Stimmen*⁷⁸¹ wieder einen Stoff der griechischen Mythologie bearbeitet.⁷⁸² In elf Monologen – im Untertitel wird das Werk als ‚Roman‘ bezeichnet, man könnte es also einen ‚Monolog-Roman‘ nennen – läßt sie die Hauptperson und einige zum Teil erfundene Nebenfiguren zu Wort kommen: Medea hält vier Monologe,⁷⁸³ Jason zwei und Glauke einen (die restlichen werden von erdachten Personen gesprochen). Aus der Summe dieser Texte ergibt sich ein Gesamtbild. Wolf verleiht dem Medea-Mythos eine neue Deutung: Statt die Mordtaten

⁷⁸⁰ So schon Steinmetz 1987, 144, nach dem die Erzählung nichts anderes „als den inneren Monolog Kassandras vor dem Löwentor in Mykene in der Erwartung ihrer Ermordung“ darstellt: „dieser Monolog ruft nicht nur das Erleben Kassandras, sondern dazu die Ereignisse vor und während des trojanischen Krieges in Troja herauf und spiegelt dies im Empfinden dieser Frau in dieser Situation.“

⁷⁸¹ Aichstetten 1996.

⁷⁸² In diesem kurzen Ausblick soll nur auf das für die Monolog-Thematik Relevante eingegangen werden; deshalb bleiben der feministische Aspekt sowie die politischen Konnotationen, vor allem der Ost-West-Gegensatz, unberücksichtigt; ersterer wird ausführlich erläutert von U. Schmidt-Berger, Christa Wolfs ‚Medea‘. Eine feministische Transformation des Mythos, AU 40/4-5, 1997, 127-140; auf letzteren ist in Rezensionen zu Wolfs Roman mehrfach beiläufig eingegangen worden: V. Hage (Der Spiegel 9, 1996, 202-206, hier: 205) hört bereits im ersten Monolog „die ideologische Nachtigall trapsen“. Christa Wolf habe aufgeföhren, „was ihr Frust hergibt: In antikem Gewande wird der Gegenwart der Prozeß gemacht, das heißt der Macht und den Männern. Edel, hilfreich und gut ist nur eine: Medea“ (202). M. Fuhrmann (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.3.1996) geht auf die politische Konnotation am Rande ein: „Kolchis liegt im Osten und Korinth im Westen – und sollte sich hinter der Maske des verknöcherten alten Königs Aietes kein anderer verbergen als Erich Honecker? Der Roman ist indes keine Allegorie, und Bezüge auf Faktisches haben, aufs Ganze gesehen, kein großes Gewicht.“

⁷⁸³ Sie hält den ersten (13-39), den vierten (97-113), den achten (187-210) und den elften Monolog (235-236). Die Seitenzahlen beziehen sich, wie auch im folgenden, auf die in Anm. 781 genannte Ausgabe.

erklären oder rechtfertigen zu wollen, erklärt sie die Kolcherin für völlig unschuldig, zum Opfer einer Verleumdung: Sie ist Mitwisserin eines im korinthischen Königshaus begangenen Verbrechens geworden und muß dafür büßen; die Kinder werden von Korinthern getötet, was dann fälschlich ihr angelastet wird. Damit greift Wolff wenigstens zum Teil auf eine voreuripideische Sagentradition zurück: Erst Euripides hatte Medea zur Mörderin werden lassen.⁷⁸⁴ In den *Κορινθιακά* des Eumelos hatte Medea die Kinder unabsichtlich getötet,⁷⁸⁵ bei Kreophylos sind sie durch Kreons Verwandte umgebracht worden, die danach das Gerücht austreuten, die Kolcherin habe die Morde begangen.⁷⁸⁶ – Wie schon in *Kassandra* ist die Heldin „ein Opfer der Männer, des Patriarchats“.⁷⁸⁷ Die Idee, mit der Verleumdung eine alte vernachlässigte Sagentradition aufzugreifen, ist zwar originell,⁷⁸⁸ bedeutet aber eine Simplifizierung des Stoffes: Es ergeben sich mehr Gestaltungsmöglichkeiten, wenn wie bei Ovid und Seneca eine hochkomplizierte Persönlichkeit in all ihrer Widersprüchlichkeit geschildert wird, die in extremer Lage zu einer extremen Tat getrieben wird.

Formal läßt sich ein Bezug zu Ovid herstellen: „In diesen Monologen, die zum Teil auch fiktive Anreden an Abwesende sind, wechseln die Sprecher zwischen Gestern und Heute, zwischen Geschichte und Vorgeschichte.“⁷⁸⁹ Damit arbeitet Wolf mit ähnlichen technischen Mitteln wie Ovid in den *Heroides*. Der Anfang des ersten Monologes ist charakteristisch:

Auch tote Götter regieren. Auch Unglückselige bangen um ihr Glück, Traumsprache. Vergangenheitssprache. Hilft mir heraus, herauf aus dem Schacht, weg von dem Geklirr in meinem Kopf, warum höre ich das Klirren von Waffen, kämpfen sie denn, wer kämpft, Mutter, meine Kolcher, höre ich ihre Kampfspiele in unserem Innenhof, oder wo bin ich, wird denn das Geklirr immer lauter. Durst. Ich muß aufwachen. Ich muß die Augen öffnen. Der Becher neben dem Lager. Kühles Wasser löscht nicht nur den Durst, es stillt auch den Lärm in meinem Kopf, das kenn ich doch. Da hast du neben mir gesessen, Mutter, und wenn ich den Kopf drehte, so wie jetzt,

⁷⁸⁴ Vgl. dazu: Euripides *Medea*. The text ed. with intr. and comm. by D.L. Page, Oxford ²1952, xxi ff. Zu der umstrittenen Priorität Euripides – Neophron vgl. B. Manuwald, *Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron*, *WSt N.F.* 17, 1983, 27-61, bes. „Anhang 1 (Euripides und Neophron)“, 50-56. Zur euripideischen Änderung siehe auch Fuhrmann (Anm. 782).

⁷⁸⁵ Vgl. Page (Anm. 784) xxiii.

⁷⁸⁶ Page (Anm. 784) xxiv.

⁷⁸⁷ J.P. Wallmann in einer Rezension in: *Rheinische Post*, 2.3.1996.

⁷⁸⁸ Vgl. dazu Fuhrmann (Anm. 782): „Der Roman destruiert das traditionelle Medea-Bild und baut zugleich Stück für Stück ein anderes auf: nicht durch Beiseiteschieben der Tradition, sondern durch deren Umdeutung.“

⁷⁸⁹ Wallmann (Anm. 787).

sah ich die Fensteröffnung, wie hier, wo bin ich, da war doch kein Feigenbaum, da stand doch mein geliebter Nußbaum. (13)

Dieser Monolog enthält die Reflexionen der erwachenden Medea. Wie der Leser im Laufe des Textes noch erfahren wird, ist es Morgen; Medea ist krank, sie hat Kopfschmerzen und Fieber aufgrund der Nachwirkungen von Ereignissen, die in der vorangegangenen Nacht stattgefunden haben (und die sie schrittweise enthüllen wird). In dieser Verfassung läßt sie ihre Gedanken strömen und gibt sich Erinnerungen hin, sie sagt selbst, daß diese ihr helfen: „Vergangenheitssprache. Hilft mir heraus“. In ihrem halbawachen, verwirrten Zustand (es ließe sich eine Parallele zu Ariadne in *her.* 10, 9 herstellen: *a somno languida*) gleitet sie, beeinflusst von akustischen Reizen, von der Gegenwart in ihre Vergangenheit in Kolchis zurück: Mit dem „Geklirr in meinem Kopf“ assoziiert sie „das Klirren von Waffen“ und die Frage „wer kämpft, [...] meine Kolcher, höre ich ihre Kampfspiele in unserem Innenhof“, womit sie in ihrer Kindheit in Kolchis angekommen ist. Durch die Frage „oder wo bin ich“ springt sie sofort wieder in die Gegenwart; sie kämpft gegen ihre Benommenheit an. Die Bemerkung, Wasser helfe auch gegen „den Lärm in meinem Kopf“, und der Kommentar „das kenn ich doch“ schaffen den erneuten Übergang in die Kindheit: „Da hast du neben mir gesessen, Mutter [...]“. In dieser Art geht das Changieren der Zeitebenen weiter. Charakteristisch für die Monologtechnik ist auch, daß Medea ihre nichtanwesende Mutter anredet.⁷⁹⁰

Bereits im ersten Monolog erfährt man, welche sensationelle Neuerung Christa Wolf dem Medea-Stoff gegeben hat: „Es ist nämlich so: Entweder bin ich von Sinnen, oder ihre Stadt ist auf ein Verbrechen gegründet“ (15). In Rückblenden und Erinnerungen enthüllt sie im folgenden diese Tat (die Tötung einer korinthischen Königstochter), der sie in der vorangegangenen Nacht auf die Spur gekommen war. Deren Entdeckung wird sie – wie man mosaikartig durch die anderen Monologe erfährt – ins Verderben stürzen.

Wolf trägt auch dem Erfordernis Rechnung, die gesamte Vorgeschichte (aus der Sicht Medeas) mit einfließen zu lassen. Das erfolgt, wie in den *Heroides*, nicht als Nacherzählung, sondern durch Assoziationen. Die Autorin läßt die Protagonistin schwanken zwischen verschiedenen Stadien der Vergangenheit und der Gegenwart, bis sie sie

⁷⁹⁰ Genauso apostrophiert sie zu Beginn ihres zweiten Monologes den toten Bruder Absyrtos: „Absyrtos, Bruder, bist also gar nicht tot [...] und bist mir gefolgt, als Luftgebilde, als Gerücht“ (97). Dieser Monolog offenbart eine weitere Umdeutung: Auch ihren Bruder hat Medea nicht getötet, sie hat nur seine Gebeine eingesammelt.

am Schluß des Monologes gedanklich zu ihrer augenblicklichen Lage zurückkehren läßt:

Aber wohin verirre ich mich. Ich muß endlich aufstehen. Wenn ich richtig sehe, Mutter, fallen die Sonnenstrahlen schon senkrecht in den Feigenbaum, ist es möglich, sollte ich den Vormittag verlegen und verschlafen haben, das hat es noch nie gegeben. [...] Da, jemand fühlt meine Stirn, eine Stimme sagt: Du bist krank, Medea. Bist du das, Lyssa. (39)

Mit dieser Frage an die (von Wolf erfundene) Vertraute Lyssa schließt Medea. Ihr vierter, sehr kurzer Monolog, der das Romanende markiert, beginnt damit, daß sie, Jahre nach ihrer Verbannung aus Korinth, von der Ermordung der Kinder erfährt:

Tot. Sie haben sie ermordet. Gesteinigt [...]. Und ich habe gedacht, ihre Rachsucht vergeht, wenn ich gehe. Ich habe sie nicht gekannt. [...] Was bleibt mir. Sie verfluchen. Fluch über euch alle. [...] Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort. (235-236)

Die illusionslose Bemerkung setzt den Schlußpunkt des Monolog-Romans. Ihre ausweglose Einsamkeit, aus der heraus sie die Selbstgespräche geführt hat, betont Medea nachdrücklich: „Niemand da, den ich fragen könnte.“

Christa Wolfs *Medea* ist die jüngste Ausgestaltung einer literarischen Form, zu der Ovid durch seine mannigfaltigen Monologe formal und inhaltlich viel beigetragen hat.

Im Ausblick wurde deutlich, daß in den so verschiedenartigen Monologen von Seneca bis Christa Wolf immer wieder die gleichen Grundkonstanten verwendet werden: Der Monolog ist das Ausdrucksmittel des einsamen, auf sich gestellten Individuums, das Rat und Trost (bei sich selbst) sucht, mit sich selbst rechnet. Es ist offensichtlich ein Bedürfnis des Menschen, sich in Extremsituationen in Gedanken über seine Lage klar zu werden. Ovid und seine Vorgänger bis zu Autorinnen der Gegenwart wie Christine Brückner haben das in unterschiedlicher Weise umzusetzen versucht; jedoch reduziert auf wenige Konstanten zeigt sich, daß antike wie moderne Dichter letztlich mit ähnlichen Mitteln gearbeitet haben.

Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Band 30

Herausgegeben von
Paul Goetsch, Wolfgang Raible und Helmut Rix

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

Ulrike Auhagen

Der Monolog bei Ovid

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Auhagen, Ulrike:

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

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

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

ISBN 3-8233-5429-9

PA
6550
.A95
1999

D 25

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

© 1999 · Gunter Narr Verlag Tübingen

Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

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

Druck: Müller + Bass, Tübingen

Verarbeitung: Gogl, Reutlingen

Printed in Germany

ISSN 0940-0303

ISBN 3-8233-5429-9