

ILL record updated to IN PROCESS
Record 72 of 119

Record 72 of 119

ILL pe

CAN YOU SUPPLY ? YES NO COND FUTUREDATE

:ILL: 7917263 :Borrower: VZS :ReqDate: 20020619 :NeedBefore: 20020719
:Status: IN PROCESS 20020619 :RecDate: :RenewalReq:
:OCLC: 4384444 :Source: OCLCILL :DueDate: :NewDueDate:
:Lender: *VYF,WLU,WLU,HCD,DHU

:CALLNO:

:TITLE: Gymnasium.

:IMPRINT: Heidelberg, C. Winter.

:ARTICLE: Steinmetz, P; Die literarische form der...

:VOL: 94 :NO: :DATE: 1987 :PAGES: 128-45

:VERIFIED: OCLC ISSN: 0342-5231

:PATRON: Curley, Dan DEPT:clas st STATUS:fac

:SHIP TO: ILL/Skidmore College Library/815 No.Broadway/Saratoga
Springs/NY/12866/

:BILL TO: Same

:SHIP VIA: Fastest at no chg. :MAXCOST: \$0 IFM :COPYRT COMPLIANCE: CCL

:FAX: (518)580-5540 *** ARIEL ADDRESS 141.222.44.128

:E-MAIL: ILLDESK@skidmore.edu

:BORROWING NOTES: SUNY/OCLC Deposit Account# w/ UMI:D#800108 Oberlin Grp.
Mem/CANNOT PAY INVOICE WITHOUT COPY OF REQUEST We do not charge for ILL
services. Please reciprocate.

:AFFILIATION: SUNY/OCLC, Oberlin Grp., LVIS

:LENDING CHARGES:

:SHIPPED:

:SHIP INSURANCE:

:LENDING RESTRICTIONS:

:LENDING NOTES:

:RETURN TO:

P
/

G 94



Gymnasium 94, 1987
NOTICE: THIS MATERIAL MAY BE
PROTECTED BY COPYRIGHT LAW
(TITLE 17 U.S. CODE)

PETER STEINMETZ · SAARBRÜCKEN

Die literarische Form der Epistulae Heroidum Ovids*

Ignotum hoc aliis ille novavit opus

mit diesem stolzen Wort hat Ovid selbst seine Leistung in den Briefen der Heroinnen charakterisiert (ars III 346). Er hat eine neue Gattung geschaffen. Diese Gattung ist nach gängigem Urteil bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts lebendig geblieben und erst unter dem Einfluß einer neuen Auffassung vom Dichten und von dichterischer Originalität abgestorben. Vielleicht muß heute auch dieses Urteil, wenigstens unter einem bestimmten Aspekt, revidiert werden. Wir werden sehen. Jedenfalls haben schon die Zeitgenossen die neue Gattung mit Beifall aufgenommen, man ließ sich sogar zur Nachgestaltung und Schaffung ähnlicher Werke motivieren und hat dadurch die Fruchtbarkeit des neuen Ansatzes bewiesen. Sabinus, der Freund Ovids, brachte poetische Antwortschreiben auf die Briefe der Heroinnen Ovids auf den Markt¹, und Ovid selbst ließ sich offenbar dadurch anregen, seinerseits die Briefpaare 16–21 mit den Werbe- und Antwortschreiben mythischer Liebespaare zu verfassen.

Welches ist aber die literarische Form jener Einzelbriefe, die zunächst einmal die Gattung konstituiert haben? Im 19. Jahrhundert steht die philologische Erforschung dieser Frage deutlich unter dem Einfluß der Kritik, die man seit Beginn des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts in Frankreich und in Deutschland am literarischen Wert der heroischen Briefe als einer Gattung geübt hat. Es mag genügen, Kernsätze der Urteile Herders und August Wilhelm Schlegels zu zitieren.

Herder führt aus: „Siehe die Heldenbriefe an, die Ovid in Gang gebracht: ein Dichter, der in mehr als einer Absicht mit der Poesie gespielt hat. Betrachte diese Heroïden als rührende Situationen; so sind sie eine dramatische Übung, die für

* Dieser Aufsatz gibt den im wesentlichen unveränderten und nur durch Anmerkungen ergänzten Text eines Vortrags wieder, den ich am 19. 11. 1984 in Erlangen gehalten habe. Die Grundgedanken sind mehrfach in Seminaren und Vorlesungen überprüft worden.

¹ Zu Sabinus vgl. Ov. am. II 18. 27–38. Pont. IV 16, 13–14.

junge Dichter nützlich seyn können: aber höher stelle sie nicht, als unter Übungen, denn sie borgen fremde Situationen und leyrn im Ganzen ungefühlte Empfindungen, und zeichnen ungesehene Charaktere. Sie rauben also der Dichtkunst alle ihre Würde, eine Dolmetscherin unserer selbst zu seyn, wie sie es erst bei den Alten war, und verpachten unsere Talente in fremde Zeiten, Umstände und Personen ...“²

Aus August Wilhelm Schlegels Kritik hebe ich einige Sätze heraus: „Eine Unterart der Elegie ist die sogenannte Heroïde, welche ihren Namen von den mythologischen Heldinnen führt, die Ovid elegische Briefe hat schreiben lassen. Man hat ... den Ovid für den Erfinder der ganzen Gattung ausgegeben, und hat dadurch die allgemeine Unbekanntschaft mit den Alten bewiesen ... Ovid liebte die Heroïde besonders, weil sie ihm Veranlassung gab, sich in pathetische und mythologische Gemeinplätze zu ergießen ... Eine gemeine Rührung weiß er freilich zu erregen, die aber mehr ein bloß physisches als ein sittliches Gefühl ist; indessen witzelt er auch diese nicht selten hinweg, indem er sein Ergötzen an der Bizarrie der Situationen nicht unterdrücken kann, und in der Häufung mythologischer Beispiele kein Ende zu finden weiß ... verschiedene seiner Heroïden sind fast nur als elegische Paraphrasen tragischer Reden anzusehen ... Ovid konnte seine Verderbtheit nirgends loswerden. Einen verschiedenen Ton und Charakter in der Leidenschaft zu halten, ist ihm niemals eingefallen; überall dasselbe schlaaffe Pathos ...“³

Ganz im Sinne dieser Kritik stellte man die stolze Behauptung Ovids, eine neue Gattung geschaffen zu haben, in Frage. Gab es nicht längst fingierte Briefe in der Historiographie, im Roman, in der Komödie? Und poetische Liebesbriefe glaubte man mit Sicherheit auch für die hellenistische Dichtung postulieren zu können. Schließlich, lag nicht, wie schon Schlegel beobachtet hat, ein solcher fingierter Brief einer liebenden Frau, nun schon in elegischer Form, in Properzens Briefelegie (IV 3) vor, den dieser eine Römerin unter dem Decknamen Arethusa an ihren im Felde stehenden geliebten Mann Lycotas schreiben läßt⁴? Freilich, diese Kritik übersieht, daß Ovid schwerlich die Schöpfung einer neuen Gattung behaupten konnte, wenn jeder zeitgenössische Leser ihm dies als blanke Aufschneiderei hätte nachweisen können, kurz, sie übersieht die Eigenart des neuen ovidischen Werks und damit die

² Herder, Fragmente über die neuere deutsche Literatur III (1767), ed. Suphan I 486 Anm.

³ A. W. Schlegel, Geschichte der klassischen Literatur, ed. E. Lohner (1964) 239. Einen guten Überblick über die damalige Kritik gibt H. Dörrie, Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung, Berlin 1968, 305–335.

⁴ Bestreitung der Originalität Ovids z. B. A. Kalkmann, De Hippolytis Euripideis quaestiones novae, Bonn 1882, 98ff. C. Dilthey, Observationum in epistulas heroidum Ovidianas particula I, Göttingen 1884/5, 3ff. F. Eggerding, De heroidum Ovidianarum epistulis quae vocantur commentationes, Diss. Phil. Halens. 18, 1911, 133ff. Vgl. auch Schanz-Hosius, Gesch. d. Röm. Lit. II (*1935, ND 1959) 225.

Unterschiede zum gewöhnlichen Brief, zu Briefen, die in Werke anderer Gattungen eingelegt sind, und auch zu der Briefelegie des Properz.

Andere glaubten, die von der Kritik behauptete poetische Unzulänglichkeit der Heroinnenbriefe durch Aufdeckung ihrer Wurzeln in der Rhetorenschule nachweisen zu können. War nicht Ovid Schüler der Rhetoren Aurelius Fuscus und Porcius Latro? Hatte nicht der Ältere Seneca (contr. II 2,8) noch Deklamationen des Schülers Ovid gehört und dessen Abneigung gegen Controversien und dessen Vorliebe für Suasorien konstatiert? So stellten sich die *Epistulae Heroidum* den einen als in ein poetisches Gewand gekleidete Suasorien dar, den anderen als *Ethopoiien* und *Prosopopoiien*, kurz und überspitzt formuliert, als versifizierte rhetorische Übungen⁵. Die jüngere Forschung hat hier manches zurechtgerückt⁶. In der rhetorischen Suasorie erteilt der Sprecher einer Person des Mythos oder der Geschichte, die sich in einer bestimmten Entscheidungssituation befindet, einen Rat und läßt dabei die eigene Person und das eigene Interesse völlig in den Hintergrund treten. Die Heroinnen Ovids dagegen bringen gerade auch ihr eigenes Schicksal zur Sprache, wünschen etwas für sich, und die Adressaten befinden sich in aller Regel eben nicht in einer Entscheidungssituation. Und wer von *Ethopoiien* spricht, müßte zunächst klären, in welchem Sinn er diesen Begriff gebraucht. Versteht er das Wort (1) wie Aristoteles im Sinne einer *πίστις*

⁵ Z. B. C. Brück, *De Ovidio scholasticorum declamationum imitatore*, Diss. Gießen 1909. N. Darciani, *Artis rhetoricae in Ovidi carminibus praecipue amatorii perspicuae capita quaedam*, Moskau 1916. M. Heinemann, *Epistulae amatoriae quomodo cohaereant cum elegiis Alexandrinis*, Straßburg 1910, 34. R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Darmstadt 1963, 155 Anm. 1. E. J. Kenney, *Liebe als juristisches Problem*, *Philologus* 111, 1967, 230. H. Naumann, *Ovid und die Rhetorik*, AU 11, 1968, 69ff.

⁶ Ich hebe besonders hervor: W. Kraus, *Ovidius Naso*, RE 18, 2 (1942) 1910-1986, revidierter Abdruck in: *Ovid*, WdF 92 (Darmstadt 1968) 67-166, bes. 90-95. H. Fränkel, *Ovid, A Poet between two Worlds*, Berkeley 1945, 36-46 (deutsche Übersetzung: *Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten*, Darmstadt 1970, 38-49). T. F. Higham, *Ovid and Rhetoric*, in: *Ovidiana* ed. N. I. Herescu, Paris 1958, 32-48. H. Hross, *Die Klagen der verlassenen Heroïden in der lateinischen Dichtung. Untersuchungen zur Motivistik und zur dichterischen Form*, Diss. München 1958. E. Oppel, *Ovids Heroïdes, Studien zur inneren Form und zur Motivation*, Diss. Erlangen 1968. U. Fischer, *Ignotum hoc aliis ille novavit opus*, Diss. Berlin 1968. F. Della Corte, *I miti delle Heroïdes*, in: *Mythos, Scripta in honorem M. Untersteiner*, Genua 1970, 157-169. G. A. Seeck, *Ich-Erzähler und Erzähler-Ich in Ovids Heroïdes*, in: *Monumentum Chiloniense (Festschrift E. Burck)* 1975, 436-470. Weitere Literatur ist zusammengestellt in der grundlegenden Ausgabe von H. Dörrie, *P. Ovidi Nasonis Epistulae Heroidum*, Berlin 1971 und in Auswahl bei H. Jacobson, *Ovid's Heroïdes*, Princeton 1974, 410-417, der wichtigsten neueren Untersuchung zu den Heroïdes, und bei A. F. Sabot, *Les 'Heroïdes' d'Ovide: préciosité, rhétorique et poésie*, ANRW II 31,4 (1981) 2634-36.

ἐντεχνος, nämlich als das Streben, in der Rede zu ihrer eindringlichen Wirkung den Biedersinn und die Uneigennützigkeit des Sprechers sichtbar werden zu lassen? Oder meint er (2) das *σχῆμα διαβολίας* des echten oder fingierten Zitates eigener oder fremder Worte? Oder meint er (3) im Sinne der *Progymnasmata* die einer Person angepaßte und sie charakterisierende Redeweise, wie sie besonders in der dramatischen Dichtung gang und gäbe ist⁷? Es liegt auf der Hand, daß *Ethopoiia* im 1. oder 2. Sinn mit Ovids Dichtung nichts zu tun hat. Eine Berührung kann nur bestehen mit der *Ethopoiia* der *Progymnasmata*. Freilich kennen wir diese nur aus Schriften des 2. und 4. Jahrhunderts nach Chr. Geburt. Aber selbst wenn man zugesteht, daß diese späten Schriften eine Schulpraxis, die schon in augusteischer Zeit geübt worden ist, fortführen, so bleibt doch bestehen, daß diese rhetorische Schulübung nichts anderes ist als die Übernahme einer poetischen Fertigkeit, die vor allem den dramatischen, aber auch den erzählenden Dichter auszeichnet, insofern dieser die Redeweise einer Person ihrem vorgestellten Charakter anpaßt. Ovid hat gewiß nach guter poetischer Tradition in den Briefen auch den Charakter der einzelnen Heroinnen in einer bestimmten Situation sichtbar werden lassen. Aber dazu brauchte er nicht die Rhetorenschule, und darin erschöpft sich schwerlich die poetische Absicht Ovids und die Eigenart der neuen Gattung⁸.

Wenn sich so herausstellt, daß die Heroinnenbriefe keineswegs als in die Poesie übertragene rhetorische Übungen verstanden werden können, so sollte dies aber auch nicht zu einem anderen nicht weniger törichten Mißverständnis führen. Unter der banalen Annahme, Poesie sei a priori gut, Rhetorik aber schlecht, darf keinesfalls geschlossen werden, die Kunst der Rede habe auf Ovid keinen Einfluß ausgeübt. Im Gegenteil! Ovids Formtalent ist gerade auch in der Rhetorenschule, jener hohen Schule der Sprache, ausgebildet und entwickelt worden. Wie jüngst wieder unter anderen die Franzosen Frécaut und Sabot gezeigt haben, wird dies nicht zuletzt in dem geschliffenen Stil Ovids, in der Kunst der Gedankenführung sowohl in der Argumentation als auch in der Erzählung und in seiner Einsicht in die menschliche Seele offenbar⁹.

⁷ Vgl. H. M. Hagen, *Ἠθοποιία*, Diss. Erlangen 1966.

⁸ Vgl. H. Dörrie, *Die dichterische Absicht Ovids in den Epistulae Heroidum*, *Antike und Abendland* 13, 1967, 41-55.

⁹ J.-M. Frécaut, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble 1972. A.-F. Sabot, *Ovide, poète de l'amour dans ses œuvres de jeunesse, Amores, Heroïdes, Ars amatoria, Remedia amoris, De medicamine faciei femineae*, Paris-Gap 1976.

Wo denn, wenn nicht in der Rhetorik, ist praktische Psychologie gelehrt worden?

Welches ist aber nun die eigentümliche Form der *Epistulae Heroidum*? Wodurch stellen sie eine Gattung *sui generis* dar? Diese Frage steht im Zentrum der Forschung der letzten vierzig Jahre zu diesem *Œuvre* Ovids, ohne daß bisher Einmütigkeit hergestellt worden wäre. Bei jedem bisherigen Lösungsversuch sind Schwierigkeiten stehengeblieben, und es ist den Verfechtern bestimmter Thesen bisher noch nicht gelungen, diese Hindernisse aus dem Wege zu räumen, so daß man sich auf eine Antwort hätte einigen können.

Ovid selbst nennt diese Gedichte *epistulae*, Briefe (ars III 345), und da er diese Briefe von Heroinnen verfaßt sein läßt, könnte man sie fiktive Briefe nennen. Und in der Tat tragen diese Gedichte auch die äußeren Zeichen von Briefen an sich. In nicht wenigen ist die Grußformel eines Prosabriefs poetisch variiert. Die Heroinnen weisen nicht selten auf die Schreibsituation hin, sie machen auf ihre Tränen aufmerksam, die auf den Brief tropfen und die Schrift verwischen. Sie stellen dem Adressaten das Bild vor Augen, das sie beim Schreiben bieten. Sie nennen die Schriftstücke, die sie verfassen, *epistulae* oder *litterae*. Gelegentlich begründen sie auch den Abschluß des Briefes mit dem Hinweis auf die Ermattung der Hand durch das Schreiben. Über diese äußeren Kennzeichen des Briefes hinaus sind auch innere Strukturen des Briefes deutlich erkennbar. Die Schreiberinnen wenden sich den Adressaten zu, sprechen zu ihnen, informieren sie oder bemühen sich, sie zu einem von ihnen gewünschten Verhalten zu bestimmen, kurz, sie versuchen, mit dem Adressaten ein Zwiegespräch zu führen. Die Briefe sind demnach die eine Hälfte eines Dialogs. Bekanntlich hat der Peripatetiker Artemon (bei Demetr. De eloc. 223) den Brief so definiert. In diesem versuchten Zwiegespräch wird der Charakter der Schreiberin sichtbar, in ihm schwingt ihre Gefühlsbewegung mit. Jeder Brief stellt demnach auch ein Seelengemälde der Schreiberin dar, und wir erinnern uns an das, was in dieser Hinsicht Demetrius bei seinen Überlegungen über den Brief ausführt: „Durchweg schreibt ein jeder den Brief als ein Gemälde seiner Seele“¹⁰.

Aber neben diesen äußeren Merkmalen und den Strukturen des Briefes finden sich Elemente, die dem Brief fremd sind und die

¹⁰ Demetr. De eloc. 227 σχεδόν γὰρ εἰκόνα ἑκάστος τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς γράφει τὴν ἐπιστολήν

Illusion eines Briefes zu zerstören scheinen. Äußere Ereignisse können die Heroine völlig aus der Briefsituation herausreißen. Zum Beispiel erfährt Deianira vom Tod des Adressaten Hercules und entschließt sich im Schlußteil des Gedichts zum Selbstmord, Dido wendet sich am Ende des Briefes an Aeneas ihrer Schwester Anna zu und gibt ihr Anweisungen für die Beisetzung und die Inschrift ihres Grabes (epist. 9, 143ff. 7, 193ff.). Dazu kommen Teile, in denen die Heroine den Adressaten des Briefes völlig aus den Augen zu verlieren scheint. Sie spricht von ihm über längere Strecken in der dritten Person, sie spricht in der Form der Apostrophe in längeren Partien zu anderen Personen. So wendet sich Dido an ihren ersten Gatten Sychaeus, so Canace an ihren Vater Aeolus, an ihre Schwestern und an ihr Kind, so Hypermetra an Io, so Medea an ihren Vater und an die Kolcher, so Sappho an die Frauen und Mädchen von Lesbos¹¹. Nicht selten wandelt sich eine solche Abkehr vom Adressaten zum reinen Selbstgespräch, z. B. wenn Dido sich die Stärke ihrer Liebe zu Aeneas vor Augen stellt; und der Brief der Canace gar beginnt mit einem solchen Selbstgespräch.

Die Diskrepanz zwischen epistolaren Kennzeichen und Strukturen auf der einen und Elementen, die die Form des Briefes zu zersprengen scheinen, auf der anderen Seite hat man auf verschiedene Weise zu erklären versucht. H. Jacobson glaubt, diese anstößigen Elemente ließen sich letztlich noch mit der Form des Briefes vereinbaren, insofern Ovid die an sich schon elastische Form des Briefes bis an die Grenze des Möglichen ausweite und sich so das passende Gefäß für seine Intentionen schaffe. Nur, auch wenn man zugesteht, daß einzelne knappe Parenthesen oder die Nennung einer dritten Person in der Augenblicksform der Apostrophe wie in sonstiger adressatengerichteter Rede oder Dichtung so auch im Brief möglich sind, bleibt doch bestehen, daß das völlige Heraustreten aus der Situation des Briefes und die längere Abwendung vom Adressaten die Form des Briefes zerstören.

Aber auch ein zweiter Erklärungsversuch scheint nicht zum gewünschten Ziel zu führen. Man verweist auf die gerade für die augusteische Dichtung und hier noch besonders für Ovid charakteristische Mischung der Gattungen. Dieser Ansatz ist gewiß fruchtbar. Aber es muß vorausgeschickt werden, daß es nicht genügt, Elemente verschiedener Herkunft und verschiedener Gat-

¹¹ Ovid, Epist. Her. 7, 97ff., 11, 101ff., 14, 93ff., 12, 161ff., 15, 199ff.

tung herauszupräparieren und nebeneinanderzustellen. Man muß auch das Neue, das aus dieser Mischung entsteht, erfassen. Auch hier ist das Ganze mehr als die bloße Summe seiner Teile oder, anders gesagt, die chemische Verbindung etwas anderes als die in ihr vereinigten Elemente.

Nun hat der Dichter allein schon durch die Wahl der metrischen Form für diese Briefe einen Aspekt der beabsichtigten Mischung der Gattungen zu erkennen gegeben. Diese Gedichte stellen eine Mischung von Brief und Elegie dar. Das Elegische beschränkt sich aber nicht auf die metrische Form, sondern ist gerade auch für die Art und Weise der Gedankenführung und für den Grundton dieser Briefe konstitutiv. Es verstärkt dabei eine Intention, die an sich schon dem Brief innewohnt. Wie in der Elegie spricht, erzählt, argumentiert der Schreiber eines Briefes aus seinem subjektiven Empfinden heraus. Das elegische Element unterstreicht dieses subjektive Empfinden in seiner Konstanz und Unbeständigkeit, in seiner wechselnden Stimmung und der gleichbleibenden Grundbefindlichkeit und bestimmt so den Ablauf des Gedankens und unterstützt die Intention, daß der Brief auch ein Bild der Seele des Verfassers geben will. Aber in diesen Briefelegien spricht sich nicht das Ich des Dichters aus, sondern der Dichter bringt in ihnen als fiktiven Briefen die Empfindungen der vorgestellten Schreiberin, der jeweiligen Heroine, zur Darstellung, was einer der Hauptanstöße der Kritik des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewesen ist. Aber der elegische Charakter der Briefe begründet und erklärt immer noch nicht jene Eigentümlichkeiten, die, wie wir gesehen haben, den Rahmen des Briefes, auch des elegischen Briefes, sprengen.

Als elegische Briefe, die das Denken, Empfinden, Leiden, Hoffen, Wünschen und Begehren nicht des Dichters, sondern je einer dritten Person in Ich-Form zum Ausdruck bringen, sind diese Epistulae Heroidum Rollengedichte und tragen damit auch die Prägung dramatischer Gedichte an sich. Auch dies hat die Kritik des ausgehenden 18. Jahrhunderts schon deutlich erkannt. Und die jüngere Forschung hat sich bemüht, diesen Ansatz für die Deutung der Form dieser Gedichte fruchtbar zu machen. H. Fränkel ([o. Anm. 6] 39. 49) vergleicht die Briefe der Heroinnen mit den inneren Erwägungen, die wir mit einem von uns getrennten lieben Menschen führen, nennt sie Gedankenbriefe, innere Monologe und hält sie für lyrische Monodramen, die zu einem einzigen Monolog verdichtet sind. Noch einen Schritt weiter geht M. P. Cun-

ningham¹². Zu Recht bezieht er zwei Selbstzeugnisse Ovids, gemäß denen etliche seiner Poemata im Theater aufgeführt worden sind, auf die Heroides¹³. Daraus und aus einer Anweisung Ovids über die Art des Vortrags der Epistulae Heroidum¹⁴ folgert er, Ovid habe diese Dichtungen als Bühnenstücke, als Monologe für die Aufführung im Theater verfaßt. Andere meinten, daß diese Gedichte bestimmte Szenen dramatischer Dichtungen substituieren. Aber die Deutung der Briefe als dramatische Dichtungen dieser Art hat sich nicht durchgesetzt, ja hat sich nicht durchsetzen können. Zwar scheint durch sie einleuchtend erklärt zu sein, was in ihnen mit der Briefform unvereinbar ist, nämlich die gelegentliche Veränderung der äußeren Situation, wie die Meldung vom qualvollen Tod des Hercules im Brief der Deianira, wie den Auftrag Didos an Anna, ebenso die völlige Abwendung vom Adressaten, die langen Apostrophen anderer Personen, die langen Selbstgespräche. Aber bei dieser Deutung übersieht man, daß Ovid diese Gedichte Briefe nennt und durch äußere Hinweise und Strukturen als elegische Briefe gestaltet.

So dreht man sich im Kreise. Das Dilemma scheint unauflösbar. Sollte man resignieren und doch Jacobson folgen? Ich meine nicht. Mir scheint, daß der dramatische Charakter dieser Dichtungen uns den Schlüssel in die Hand gibt, mit dem wir die Tür zum Verständnis der literarischen Form dieser Dichtungen öffnen können. Wir müssen nur etwas weiter ausholen.

¹² The Novelty of Ovid's Heroides, CP 44, 1949, 100-106.

¹³ Ov. trist. II 515-520

*scribere si fas est imitantes turpia mimos,
materiae minor est debita poena mea.
an genus hoc scripti faciunt sua pulpita tutum,
quodque licet, mimis scaena licere dedit?
et mea sunt populo saltata poemata saepe,
saepe oculos etiam detinere tuos.*

trist. V 7,25-30

*carmina quod pleno saltari nostra theatro,
versibus et plaudī scribis, amice, meis,
nil equidem feci (tu scis hoc ipse) theatris,
Musa nec in plausus ambitiosa mea est.
non tamen ingratus est, quodcumque obliuia nostri
impedit et profugi nomen in ora refert.*

¹⁴ Ov. ars III 341-346

*atque aliquis dicet, nostri lege culta magistri
carmina, quis partes instruit ille duas,
deve tribus libri, titulo quos signat AMORUM,
elige, quod docili molliter ore legas,
vel tibi composita cantetur EPISTULA voce;
ignotum hoc aliis ille novavit opus.*

Seit Platon und Aristoteles unterscheidet die antike Literaturtheorie zwei Grundformen der Dichtung, das γένος διηγηματικόν und das γένος δραματικόν (oder μιμητικόν). Die schon von Platon und Aristoteles eingeschobene Mischform des γένος μικτόν sowie die Divergenzen zwischen Platon und Aristoteles können bei unseren Überlegungen außer Betracht bleiben¹⁵. Im γένος διηγηματικόν erzählt das Ich des Dichters objektiv oder subjektiv Geschehnisse und Handlungen. Im γένος δραματικόν spricht der Dichter nicht in eigener Person, sondern läßt andere Personen ihre Gedanken, Erwägungen, Erlebnisse und Gefühle aussprechen und im Handeln darstellen. Das γένος δραματικόν umfaßt so die Gattungen der Tragödie, der Komödie, des Satyrspiels, des Mimus und des Dialogs. Als Rollengedichte, als fiktive Briefe sind demnach Ovids Epistulae Heroidum dramatische Dichtungen. Das Dramatische erschöpft sich nun nicht in der äußeren Form des Rollengedichts, sondern wirkt sich auch auf die Strukturierung aus. Doch wie?

Rufen wir uns zwei Fakten ins Gedächtnis, einmal, daß dramatische Dichtung eines Interpreten bedarf, eines Schauspielers oder Rezitators, der zwischen dem Dichter und seinem Publikum vermittelt, indem er das Werk des Dichters zur Anschauung und zu Gehör bringt, dann, daß man in der Antike laut gelesen hat. Während wir, wenn wir still und mit den Augen lesen, das geschriebene Wort als bloße Information nicht anders als das zu uns gesprochene Wort aufnehmen und so einen Brief primär als abgeschlossenes Produkt rezipieren, schlüpft der antike Leser, indem er laut liest, unvermerkt in eine Rolle, und zwar in die des Dichters bei erzählender Dichtung, in die der jeweiligen Persona dramatis in der dramatischen Dichtung. Übrigens war man sich der Problematik des Doppelspiels vom Ich des Lesers und dem Ich der Rolle, in die der Leser schlüpft, in der Antike durchaus bewußt. Kallimachos und Ovid benützen dies in der Kydippe-Dichtung¹⁶. Jetzt erst ermessen wir das volle Gewicht der Empfehlung, die Ovid in der Ars amatoria den Mädchen über die Art des Lesens der Epistulae Heroidum erteilt:

vel tibi composita cantetur Epistula voce (III 345).

¹⁵ Plat. Rep. III 392d–394c. Arist. Poet. 3, 1448a 19ff. Vgl. dazu S. Koster, Antike Epos-theorien, Palingenesia 5, Wiesbaden 1970, 39ff. 43ff. M. Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973, 8f. 86ff. H. Färber, Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike, München 1936, passim.

¹⁶ Kallimachos, Aitia Fr. 67–75 Pf., Ov. epist. 20–21.

Das Mädchen soll in der Rolle der Heroine mit den Mitteln der dramatischen Schauspielerin diese Briefe vortragen (*cantare*), und zwar mit einer Stimme, die dem jeweiligen Charakter und der jeweiligen Situation angepaßt ist. Das aber heißt: Ovid versteht den Brief nicht als fertiges Produkt, das der Empfänger mit den Augen rezipiert, sondern führt uns in diesen Gedichten die jeweilige Heroine vor, wie sie zum Adressaten spricht, wie sie den Brief schreibt. Nun fügt sich alles zusammen. Während des Schreibens wendet sich die Heroine dem Adressaten zu, informiert ihn, versucht, ihn zu einem bestimmten Verhalten und Handeln zu bestimmen, und läßt zugleich ein Abbild ihres Charakters und ihres Empfindens entstehen. Während des Schreibens kann sich auch die äußere Situation ändern. Während des Schreibens kann sich die Heroine vom Adressaten abwenden, kann von ihm in der dritten Person sprechen, kann sich in der Form ausgedehnter Apostrophen geistig anderen Personen zuwenden, mit denen sie verbunden ist, kann in die verschiedenen Formen des Selbstgesprächs versinken und immer wieder in die Briefsituation zurückkehren und sich von neuem dem Adressaten zuwenden. Und ganz im Sinne der dramatischen Dichtung ist die Heroine, die der Dichter einen Brief schreiben läßt, nicht ein bloßer Name oder ein bloßes Pseudonym, sondern eine Person mit eigenem Schicksal und eigenem Charakter.

Übrigens sind zu dieser Deutung, zu der wir eben gelangt sind, auch schon bildende Künstler gekommen, wenn sie vor der Aufgabe gestanden haben, die Epistulae Heroidum Ovids zu illustrieren. Zwei Möglichkeiten haben sich zur Lösung dieser Aufgabe geboten. Man konnte sich auf die bildliche Darstellung eines Ereignisses des Mythos, der im Brief zur Sprache kam, beschränken, eine für das Wesen der Gattung wenig charakteristische Lösung. Man konnte aber auch die Heroine beim Schreiben zeigen. Dies hat mehrfach Jacobus Harrewijn getan. So zeigt er Laodamia, wie sie beim Schreiben des Briefes die Büste des Protesilaus küßt, und stellt im Durchblick des Fensters dar, wie Protesilaus als erster Grieche vor Troja fällt; und Canace erhält (übrigens nicht ganz richtig) beim Schreiben von einem Diener das Schwert überreicht, während man im Durchblick der Tür sieht, wie Aiolos das Kind der Canace aussetzen läßt¹⁷.

¹⁷ Vgl. die Abbildungen bei H. Dörrie, Der heroische Brief, nach S. 88.



Harvey's son



Nachdem wir so die Eigenart der Struktur der von Ovid neuerschaffenen Gattung erkannt haben, können wir sie nun in den Einzelheiten beschreiben. Ich versuche dies in 10 Punkten.

1. Jeder dieser so verstandenen Briefe ist formal ein Monodrama und als solches eine selbständige und in sich abgeschlossene Dichtung. Sie ist, wie Jacobson formuliert hat, „free-standing“, sie ist nicht Szene, die einen Abschnitt einer epischen oder dramatischen Gestaltung des Stoffes substituieren soll. Als solche Monodramen können diese Gedichte gelesen, rezitiert, aber auch aufgeführt werden, wie man es ja auch getan hat.

2. In diesen Monodramen stellt uns Ovid die Heroinnen in einer bestimmten Situation ihres Schicksals, in einer Krise vor Augen. Sie sind von dem Mann, den sie lieben, getrennt, sei es, daß dieser sie treulos verlassen und betrogen hat, wie es Phyllis, Oenone, Hypsipyle, Dido, Deianira, Ariadne, Medea und Sappho ergangen ist, sei es, daß äußere Umstände wie ein Krieg, wie die Flucht oder ein sonstiger Zwang die Trennung herbeigeführt haben – Penelope, Briseis, Hermione, Canace, Laodamia und in gewissem Sinn auch Hypermestra sind in dieser Lage –, sei es, daß sie wie Phaedra den geliebten Mann noch nicht gewonnen haben.

3. Mannigfaltig wie das individuelle Schicksal und die Ursache der Trennung ist das Ziel, das die Heroinnen mit ihrem Brief verfolgen: Bald versuchen sie, den Mann zur Rückkehr zu bestimmen wie Penelope, Oenone, Ariadne, Medea und Sappho, bald bitten sie ihn um Hilfe und um Befreiung aus einer unwürdigen Situation wie Briseis, Hermione und auch Hypermestra, bald wenden sie sich ein letztes Mal vor ihrem Tod an den geliebten und verlorenen Mann wie Phyllis, Dido und in gewissem Sinn auch Canace; Phaedra ist erst dabei, Hippolytos für sich zu gewinnen; Laodamia bittet voll dunkler Vorahnungen den Protesilaus um Vorsicht im Kampf, damit er heil heimkehre; Hypsipyle nimmt stolz von Iason Abschied, ja gibt ihm sozusagen den Laufpaß, und Deianira versucht, die vermeintliche Wirkung des Zaubermittels des Nessosgewandes, das sie dem treulosen Hercules geschickt hat, mit den Worten ihres Briefes zu unterstützen.

4. Diese Monodramen bringen als selbständige Dichtungen nicht nur die augenblickliche Situation der Heroine und ihre Reaktion auf sie zur Darstellung, sondern das ganze Geschick der Heldin, gesehen unter den wechselnden Affekten der jeweiligen Situation und aus der subjektiven Erfahrung des gelebten Lebens.

Daher rühren die Vergegenwärtigungen der Vergangenheit in den bald zum Adressaten, bald zu sich selbst gesprochenen Erzählungen. Daher wird aber auch die Hinwendung zu anderen Personen als dem Adressaten geradezu notwendig, insofern diese nur mit dem Los der Heroinnen verbunden sind. So kommen bei Medea der verlassene Vater Aietes, der ermordete Bruder, die Schwester, die Kinder Iasons und die neue Braut Creusa in den Blick, so bei Dido der erste Gatte Sychaeus und die Schwester Anna, so bei Canace der schlimme Vater Aeolus, die Schwestern und das dem Tode preisgegebene Kind.

5. Weil diese Briefe selbständige Monodramen sind, informiert der Dichter in den Worten der Heroine an den Adressaten, an andere mit ihrem Schicksal verbundene Personen und in ihren Selbstgesprächen auch uns, die Leser und Zuschauer, die Rezipienten seiner Dichtung. In den Monologen des Briefschreibens macht der Dichter dem Rezipienten klar, wer da schreibt, an wen sich die Schreiberin wendet, in welcher Situation und zu welchem Zwecke sie es tut. In die Monologe ist so auch die dramatische Exposition integriert. Und im Schreiben des Briefes läßt der Dichter, ganz den Strukturen des Briefes, der Elegie und auch der dramatischen Rede des Monologs entsprechend, ein Bild des Charakters der Heroine entstehen.

6. Dabei setzt Ovid, was die Fabel des Briefs anlangt, beim Rezipienten eine große Vertrautheit mit dem Mythos voraus. Daher braucht er viele der äußeren Geschehnisse nur anzudeuten und kann erwarten, daß der Rezipient die Andeutungen versteht. So genügt es, daß Medea bei der Vergegenwärtigung der Ereignisse damals in Kolchis die Arbeiten, die dem Iason auferlegt worden sind, nur gerade nennt. Andeutungen dieser Art reichen auch für die Erhellung der Situation im Sinne der Exposition aus. Aus solchen knappen Hinweisen wird immerhin sichtbar, daß zum Beispiel Oenone noch damit rechnen kann, daß Helena zurückgegeben werden könnte, und daß der Fremde, dem Penelope den Brief an Odysseus aushändigen will, Odysseus selbst ist. Darüber hinaus bietet Ovid durch Zitate und Variationen schon geprägten Gutes aus anderen poetischen Gestaltungen des Mythos dem belese- und gebildeten Rezipienten einen besonderen Schmaus.

7. Das Schreiben der Briefe ist aber nicht handlungs- und spannungslos. Die Briefe sind nicht bloß pathetische Reaktionen auf die Krise, in der sich die Heroinnen befinden, sie sind nicht bloße Ergüsse gequälter Seelen voller sentimentalen Überschwangs. Die

Briefe bereiten auch Handlung vor, wie z. B. den Selbstmord der Phyllis; ja in nicht wenigen ereignet sich sogar Handlung, und zwar geistige Handlung, insofern die Heroine zu einem Entschluß, zu einer Entscheidung gelangt. Und wie Situation und Schicksal der Heroinnen je verschieden sind, so auch diese inneren Handlungsabläufe. Canace schreibt ihren Brief als Reaktion auf das furchtbare Faktum, daß der eigene Vater das eben geborene Kind hat aussetzen lassen, ihr das Schwert geschickt und ihr hat ausrichten lassen, sie wisse schon, was sie zu tun habe. So nimmt sie Abschied von ihrem geliebten Bruder, klagt über das Schlimme, das über sie hereingebrochen ist, und macht den Tod, zu dem sie ihr Vater verurteilt hat, zu ihrer eigenen Tat: Sie wird durch ihren Tod dem Kind das Geleit geben; der Bruder möge nur dafür sorgen, daß ihr Kind zusammen mit ihr beigesetzt werde. Deianira erkennt im Verlauf des Schreibens, daß sie Hercules schon längst verloren hat, und als sie dann erfahren muß, daß das Nessosgewand, das ihr den geliebten Mann wiederbringen sollte, diesem einen qualvollen Tod gebracht hat, gelangt sie zur Einsicht, nicht mehr weiterleben zu können. Und Dido findet während des Schreibens im Auf und Ab der Gefühlsbewegung von der allgemeinen Stimmung, daß der Verlust des geliebten Mannes ihren Tod bedeute und so der Brief ihr Schwanengesang sei, hin zu dem Entschluß, nun mit dem Schwert, das Aeneas ihr geschenkt hat, ihrem Leben ein Ende zu machen.

8. Während so in manchen Briefen die Handlung dem Ende des Selbstmords oder der endgültigen Trennung zustrebt, bleibt in anderen die Zukunft der Heroine offen. Sie haben eine Art von offenem Schluß. Wir erfahren zum Beispiel nicht, wie es mit Oenone, mit Hypermestra, mit Hermione oder mit Ariadne weitergeht. Nicht selten freilich deutet der Dichter das künftige Los der Heroine an. Dabei kommt zuweilen etwas von tragischer Ironie ins Spiel. In den dunklen und verzweifelten Drohungen Medeias erkennt der Rezipient einen Hinweis auf die schauerliche Tat des Kindermords. In Laodamias Brief bricht in den Warnungen und Mahnungen die ahnungsvolle Angst um Protesilaus hervor, und Phaedras Werbung versteigt sich in der Verblendung der Leidenschaft zu Argumenten und Lockungen solcher Art, daß dem Rezipienten deutlich wird, daß sie damit Hippolytos eher abstoßen als gewinnen werde.

9. Ovid läßt den äußeren Handlungsablauf des Mythos und das äußere Geschick der Heroinnen weithin unverändert. Auch gibt es

im äußeren Geschehen all das Wunderbare, was mythischen Zeiten eignet, wachsame Drachen und einen Minotaurus, magische Kräfte und ein Nessosgewand. Aber indem der Dichter die Heroinnen ihre Empfindungen, ihr Leiden, ihre Hoffnungen, ihre Selbsttäuschungen, ihre Ängste und die Qual der Verlassenheit aussprechen läßt, holt er sie vom hohen Kothurn älterer tragischer Dichtung herunter. Nicht, daß er sie in die Schönen der zeitgenössischen Demimonde verwandelte oder gar in ihrer Maske Frauen seiner Umwelt auftreten ließe, nein, er macht sie zu Menschen, zu Frauen, die leiden, leiden an ihrem Geschick, leiden am Wankelmut der Männer, leiden an den Normen einer Männerwelt, die sie letztlich nicht verstehen. In den langen Jahren der Trennung ist sich Penelope ihrer ganzen Hilflosigkeit bewußt geworden und hat doch gewartet; zwar weiß der Leser, daß Odysseus schon im Palast ist, daß die große Abrechnung mit den Freiern bevorsteht. Trotz einem so glücklichen Ende – wir erinnern uns, daß antike Literaturkritik die Odyssee als eine Art Komödie gedeutet hat – also trotz dem glücklichen Ausgang, auf den auch diese Frau immer noch hofft, hat Penelope aber auch erkannt, daß sie in zwanzig Jahren Warten zwanzig Jahre ihres Lebens verloren hat und eine alte Frau geworden ist. Phyllis dagegen ist eine junge Frau, die dem hilflosen fremden Mann, der zu ihr verschlagen worden ist, aus der Not geholfen und seiner Liebe und seinem Wort vertraut hat. Nun kehrt er nicht zurück. Sie befürchtet und glaubt zu erkennen, daß sie mit weiterem Hoffen und Warten nur sich selbst betrügt, und sieht den einzigen Ausweg aus ihrem Leiden im Tod. Deianira ist mit Hercules verheiratet, mit einem Mann, dessen Aufgaben und dessen Sendung sie nicht begreift, dessen Aufgaben und Taten für sie selbst nur Warten, Entsagen, Zurücksetzung und Leid bedeuten. Schließlich hat sie in tragischer Verblendung, nur um den Mann wiederzugewinnen, zu einem Mittel gegriffen, das ihn zugrunde richtet. Hypermestra hat aus natürlichem menschlichen Empfinden den Mann, der ihr zur Ehe aufgezwungen worden ist, in der Hochzeitsnacht entgegen den Anweisungen ihres Vaters nicht töten können und ihm die Flucht ermöglicht. Nun muß sie ob dieser Menschlichkeit leiden. Großartig, daß Ovid nicht Liebe zum Motiv der Hypermestra gemacht hat, wie es ihm eine Tradition des Mythos vorgegeben hat.

10. Die einzelnen Stücke der Epistulae Heroidum, die Ovid, wie wir gesehen haben, durch eine überaus glückliche Mischung von Elementen und Strukturen des Briefes, der Elegie und des Dramas

geschaffen hat, sind also keineswegs so uniform und so eintönig, wie es manchem Leser auf den ersten Blick scheinen mag. Als selbständiges Gedicht hat jeder einzelne Brief bei aller gattungsmäßigen Ähnlichkeit seinen eigenen Charakter. Nicht anders als Vergil in den *Bukolika* hat Ovid in den einzelnen Gedichten die Möglichkeit der neuen Gattung durchgespielt. Gerade durch diese Variation des Grundmusters ist die Gattung erst wirklich konstituiert.

Zum Schluß sei noch ein Blick auf die Gattungsgeschichte geworfen. Unter dem Einfluß der Benennung dieser Gattung als Briefe und als Folge der Veränderung der Lesetechnik verfestigt sich in der späteren heroischen Briefdichtung die Form stärker auf den Brief als ein fertiges Produkt. Insofern der heroische Brief als poetischer Brief einer Figur der Literatur oder einer Gestalt der Geschichte verstanden wird, endet die Gattung in der Tat mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Insofern aber für diese Gattung, wie wir gesehen haben, die monologische Struktur konstitutiv ist und in dieser Aus- und Ansprache in einer Art Einpersonienstück das Ganze eines Schicksals in der Spiegelung durch das erlebende Ich zur Darstellung kommt, wirkt die Gattung weiter, so in den verschiedenen Formen des Monodramas (des Einpersonienstücks) und in der englischen Literatur im *Dramatic Monologue* R. Brownings und A. Tennysons und ihrer Nachfolger. Es mag genügen, die Titel solcher Dichtungen zu nennen: Von Tennyson „Ulysses“, „Tithonus“, „Tiresias“ und „Oenone“ und von Browning „Ixion“. Ja, wenn man das Wesentliche der Gattung im monologartigen Sichaussprechen einer literarischen Figur oder einer historischen Person sieht, dagegen die Fiktion, daß dieses Sichaussprechen im Schreiben eines Briefes erfolgt, und dazu die sprachliche Form der gebundenen Rede für sekundär hält, dann erlebt in der deutschen Literatur unserer Tage diese Gattung eine unerwartete Renaissance. Ich nenne nur einige Autoren und Titel der jüngsten Zeit: P. Hacks „Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe“, Chr. Wolfs „Kassandra“ – diese Erzählung stellt ja nichts anderes dar als den inneren Monolog Kassandras vor dem Löwentor in Mykene in der Erwartung ihrer Ermordung; und 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. Besonders aber ist hinzuwei-

sen auf Christine Brückners „Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen“ mit u. a. den monologartigen Reden Desdemonas, Effie Briests und Klytemnestras, Lauras, Sapphos, der Christiane von Goethe geb. Vulpius, den Tischreden der Katharina Luther, geborene von Bora, der Rede der Gudrun Ensslin gegen die Wände der Stammheimer Zelle, fiktiven Reden, in denen das ganze Schicksal der Heldinnen, ihr Charakter, ja ihre sprachliche Eigenart bis in die Nuancen des Ausdrucks zur Anschauung kommt.

Peter Steinmetz
"Die literarische Form der *Epistulae Heroidum* Ovids"
Gymnasium 94 (1987) 128-45

Translation

Pages 134-143, from ¶ 2:

As elegiac letters, which express the thoughts, feelings, sufferings, hopes, desires, and longings not of the poet but of a third-person in I-form, these *Epistulae Heroidum* are role-poems and also bear the stamp of dramatic poetry. Criticism at the close of the 18th century has clearly recognized this as well. And recent research has striven to make this beginning fruitful for the interpretation of the form of these poems. H. Fraenkel compares the letters of the heroines with the inner deliberations that we carry on with a beloved person separated from us, calls them "Thought-letters," internal monologues, and regards them as lyric "Monodramas" consolidated into a single monologue. M. P. Cunningham goes a step further (12). He correctly refers two of Ovid's self-testimonies to the *Heroides*, in accordance with which his poems were performed in the theater (13). From this and from an instruction from Ovid concerning the manner of the performance of the *Epistulae Heroidum* (14) he concludes that Ovid composed these works as stage pieces, as monologues for performance in the theater. Others were thinking these poems replace certain scenes of dramatic works. But interpreting the letters as dramatic works of this sort has not become generally accepted; indeed it could not. Indeed it seems to be explained plausibly by them, the fact that there is something incompatible with the letter-form in them, namely the occasional change of the external situation, like the message of Hercules' painful death in the letter of Deianira, or Dido's order to Anna; likewise the complete turning away from the addressee, the long apostrophes to other persons, the long soliloquies. But with this interpretation one misses the fact that Ovid calls these poems letters and frames them as elegiac letters through external references and constructs.

Thus one turns in circles. The dilemma seems irresolvable. Should one resign and follow Jacobson after all? I think not. It seems to me that the dramatic character of these works provides us with the key, with which we can open the door to understanding the literary form of these works. We must draw back a bit further.

Since Plato and Aristotle ancient literary theory differentiates two basic forms of literary work, the *genos diegematikon* and the *genos dramaticon* (or *mimetikon*). The intermediary form, the *genos mikton*, already inserted by Plato and Aristotle, as well as the divergences between the two philosophers, can stay out of our consideration. In the *genos diegematikon* the "I" of the poet tells objective or subjective events and actions. In the *genos dramaticon* the poet speaks not in his own person, but allows other persons to voice their thoughts, deliberations, experiences, and feelings and to represent them in action. The *genos dramaticon* therefore covers the genres of tragedy, comedy, satyr-play, mime, and dialogue. As role-poetry, as fictitious letters, Ovid's *Epistulae Heroidum* are therefore dramatic literary forms. The Dramatic is not now exhausted in the external form of the role-poetry, but also affects the structuring. But how?

We call to mind two facts; first, that dramatic literary form requires an interpreter, an actor or reciter, who mediates the poet and his public, while he brings the work of the poet into view and into hearing; second, that in antiquity one read out loud. Whereas we, when we read quietly and also with our eyes, taken up the written word as mere information no differently from a word spoken to us, and therefore receive a letter primarily as a closed product, the ancient reader, while he reads, slips unmarked into a role; that is, into the role of the poet with the narrative work, and into the role of the respective *persona dramatis* in the dramatic work. Incidentally, in antiquity there was absolutely an awareness of the problem in the double-play between the “I” of the reader and the “I” of the role into which the reader slips. Callimachus and Ovid exploit this in their works about Cydippe (16). We only just estimate the full weight of the recommendation that Ovid gives to girls in the *Ars Amatoria* about the kind of readings for the *Epistulae Heroidum*:

vel tibi composita cantetur Epistula voce (3.345).

A girl should recite (*cantare*) these letters in the role of the heroine with the method of a dramatic actor; that is, with a voice adapted to the respective character and situation. That, however, is to say: Ovid understands the letter not as a finished product, which the recipient takes in with the eyes, but performs for us in these poems the respective heroine, as she speaks to the addressee, as she writes the letter. Now it all comes together. During the writing the heroine turns to the addressee, informs him, tries to set him on a certain course of behavior or action, and at the same time allows a portrait of her character and emotions to develop. During the writing the external situation can also change. During the writing the heroine can turn away from the addressee, can speak of him in the third person, can turn mentally to other persons, with whom she is connected, in the form of an expanded apostrophe, can in the various types of conversations with herself sink into and revisit again and again the situation of the letter and return all over again to the addressee. And wholly in the sense of the dramatic work exists the heroine, whom the poet allows to write the letter, not a mere name or a mere pseudonym, but a person with a particular fate and a particular character.

Incidentally, practitioners of the plastic arts have already arrived at this interpretation, which we just now reached, when they were faced with the task of illustrating Ovid's *Epistulae Heroidum*. Two possibilities have presented themselves for executing these tasks. One could be limited oneself to the figurative representation of an event of the myth, brought up in the letter — a solution uncharacteristic of the nature of the medium. One could, however, also show the heroine in the act of writing. Jacobus Harrewijn has done this several times. Thus he shows Laodamia, as she while writing the letter kisses the bust of Protesilaus, and in the view of the window represents Protesilaus as the first Greek to fall at Troy. And Canace receives (not entirely correctly, by the way) in the act of writing a sword presented by a servant, while one sees in the view of the door that Aeolus exposes the child of Canace (17).

[pp. 138-9: Harrewijn's renderings of Laodamia and Canace.]

After we have recognized in this way the character of the structure of the genre newly-created by Ovid, we can describe it now in detail. I undertake this in 10 points.

1. Each of these thus-understood letters is formally a "Monodrama" and as such an independent and self-contained poem. It is, as Jacobson has formulated, "free-standing," it is not [a] scene that should replace a section of an epic or dramatic representation of the material. As such these poems can be read, recited, and in addition performed, indeed however one does it.

2. In these Monodramas for our benefit Ovid places the heroines in a certain situation of their fate, in a crisis before the eyes. They are separated from the men they love; be it that this man has perfidiously abandoned and betrayed them, as it happened to Phyllis, Oenone, Hypsipyle, Dido, Deianira, Ariadne, Medea, and Sappho; be it that external circumstances like a war, an escape, or another obligation caused the separation — Penelope, Briseis, Hermione, Canace, Laodamia, and in a certain sense Hypermestra are in this situation; be it that like Phaedra she has not won her beloved man.

3. As diverse as the respective fate and cause of the separation is the goal the heroines pursue with their letters. Soon they try to induce the man to return, like Penelope, Oenone, Ariadne, Medea, and Sappho; soon they ask him for assistance and release from an unworthy situation, like Briseis, Hermione, and also Hypermestra; soon they turn to the beloved and lost man one last time before their death, like Phyllis, Dido, and in a certain sense Canace, too. Phaedra is the first thereby to win Hippolytus for herself; Laodamia enjoins very dark forebodings upon Protesilaus for foresight in battle, so that he return home safe; Hypsipyle takes her leave proudly of Jason, indeed she gives him his marching orders, as it were; and Deianira tries to support with the words of her letter the supposed effect of the magic charms from the vestments of Nessus, which she has sent to the perfidious Hercules.

4. These Monodramas convey, as independent poems, not only the immediate situation of the heroine and her reaction to them in the representation, but also the entire destiny of the heroine, seen under the changing emotions of the respective situation and from the subjective experience of the lived life. Therefore, the recollections of the past verge into the narratives spoken now to the addressee, now to the self. Furthermore, turning to persons other than the addressee becomes almost necessary, provided that they are connected with the lot of the heroine. So there come into view for Medea her abandoned father Aietes, her slain brother, her sister, the children of Jason and the new bride, Creusa; for Dido her first husband Sychaeus and her sister Anna; for Canace her dire father Aeolus, her sisters, and her child given over to death.

5. Because these letters are independent Monodramas, the poet, in the words of the heroines to the addressees and to other persons connected with their fate, and in their soliloquies informs us, the readers and spectators, the recipients of his poem. In the monologue of the letter-writing the poet makes his recipients aware of who is writing, to whom the writer is turning, in which situation and for what purpose she does it. Therefore, dramatic exposition is also integrated into the monologue. And in the writing of the letter, in complete accordance with the structure of the letters, with elegy, as well as with the dramatic speech of the monologue, the poet allows a portrait of the heroine's character to develop.

6. Ovid, as far as the story of the letter is concerned, presupposes much familiarity with the myth on the recipient's part. Therefore he needs to only suggest many of the outside events and can expect that the recipient understands the suggestions. Thus it suffices that Medea, in

recalling the events at that time in Colchis, only just mentions the tasks imposed on Jason. Suggestions of this kind are sufficient also for illuminating the situation in an expository sense. From such scarce references it nevertheless becomes apparent that, for example, Oenone can still count on it the possibility that Helen could be returned, and that the stranger, whom Penelope will entrust the letter to Odysseus, is Odysseus himself. Beyond that Ovid, through quotations and variations of material already shaped by other poetic representations of the myth, offers to the well-read and educated recipient a special bounty.

7. The writing of the letters is, however, not without action or tension. The letters are not merely pathetic reactions to the crises in which the heroines find themselves, they are not merely outbursts of tormented souls full of sentimental excesses. The letters also prepare for action, such as the suicide of Phyllis, for example. Indeed in quite a few action — that is, mental action — occurs with the result that the heroine arrives at a resolution, at a decision. And just as the situation and fate of the heroines are ever separate, so too these inner courses of action. Canace writes her letter as a reaction to the terrible fact that her own father has exposed her newborn child, he has sent the sword and allowed her to send a message; she already knows what she has to do. Therefore she bids farewell to her brother, laments over the evil that has befallen her, and turns the death, to which her father has condemned her, into her own deed. Through her death she will provide escort to the child. Her brother may only ensure that their child is buried with her. Deianira recognizes in the process of the letter that she has already long since lost Hercules, and when she must then learn that the vestments of Nessus, which were supposed to bring back to her the beloved man, have caused this man a painful death, she arrives at the realization that she can live no longer. And Dido as she writes discovers in the to and fro movement of her emotions from the general mood that the loss of her beloved man means her death and therefore her letter is her swansong, up to the decision to make an end of her life now with the sword Aeneas has sent her.

8. While in some letters the action aims for the end of the suicide or the final separation in such a way, in others the future of the heroine remains open. They have a sort of open conclusion. We do not experience how it continues with, for example, Oenone, or Hypermetra, or Hermione, or Ariadne. Sometimes the poet clearly suggests the heroine's future lot. Something of tragic irony occasionally comes into play. The recipient recognizes in the dark and desperate threats of Medea a reference to the horrifying act of the child-murder. In Laodamia's letter, in her warnings and reminders, there breaks out anxiety full of foreboding concerning Protesilaus, and Phaedra's letter in the glare of passion gets carried away in arguments and enticements of such a kind, that it becomes clear to the recipient that they will repel rather than win over Hippolytus.

9. Ovid leaves the external course of action of the myth and the external fate of the heroines widely unchanged. There is also all that wonder, which is suited to mythical times, in outside happenings — watchful dragons and a Minotaur, magic forces and a cloak of Nessus. But as the poet lets the heroines express their feelings, sufferings, hopes, self-delusions, fears, and the agony of the abandonment, he brings them down from the high *cothurnus* of older tragic poetry. Not that he transformed them into the beauties of the contemporary demi-monde or even allowed them to appear in their masks as women of his own era, no, he makes them into human beings, into women, who suffer — suffer at their fate, suffer at the vacillation of the men, at the

standards of the man's world, which they ultimately do not understand. [Long sequence of examples — Penelope, Phyllis, Deianira, Hypermestra — omitted.]

10. The individual pieces of the *Epistulae Heroidum*, which Ovid, as we have seen, fashioned from an extremely fortuitous mix of the elements and structures of the letter, elegy, and drama, are thus by no means so uniform and so monotonous, as it may seem to some reader at first sight. As an independent poem each individual letter has its own character with all generic/moderate similarity [i.e. but participates in the same generic modes as the others?]. Similar to Vergil in the *Bucolics*, Ovid in the individual poems thoroughly exploited the possibility of the new genre. The genre is only really constituted exactly through this variation of the basic pattern.

[Concluding excursus on post-Ovidian poetry omitted.]