

DER MONOLOG UND DIE SELBSTANREDE

Dass sich in der grossen Dichtung der drei attischen Tragiker die Entwicklung des Geisteslebens abspiegelt, die Hellas im 5. Jahrhundert v. Chr. erlebte, ist nicht zu verkennen und neuerdings von M. Pohlenz in seinem Buch ‚Die attische Tragödie‘ deutlich gemacht und schrittweise verfolgt worden. Inwieweit solche Entwicklung zugleich auch in der dramatischen Formgebung, wie W. Nestle dies nachzuweisen versucht hat (‚Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie‘) anzuerkennen ist, habe ich am Schluss meines demnächst erscheinenden Buches ‚Die Schaubauten der Griechen und die attische Tragödie‘ erörtert. Lehrreich ist diese Fragestellung aber auch für den, der auf die Verwendung und Behandlung des Selbstgesprächs bei den drei Tragikern acht gibt.

Hier ist eine Entwicklung begrifflicherweise deutlich wahrzunehmen, die gleichfalls aus dem Wandel des Zeitgeistes, wie Athen ihn erlebte, sich erklärt, gipfelnd im Monolog, der in der Erregung bis zur Selbstanrede sich steigert. Ich habe hierüber nur Dürftiges zu geben; doch auch nach der umfassenden und gedankenreichen Behandlung dieses Gegenstandes von W. Schadewaldt ‚Monolog und Selbstgespräch‘ (Berlin 1926) lässt sich noch einiges zur Sache sagen. Ich versuche dies, indem ich dabei auf die Arbeit von H. Otter ‚De soliloquiis quae in litteris Graecorum et Romanorum occurrunt‘ (Marburg 1914) zurückgreife. Der junge Verfasser fiel als frühes Opfer des Weltkrieges gleich nach der Fertigstellung der Arbeit, und in den Wirrnissen jener Zeit scheint von ihr kaum jemand Notiz genommen zu haben.

Wer über diesen Gegenstand handelt, müsste freilich zuerst erklären, wieweit es überhaupt möglich und natürlich ist, dass der isolierte Mensch im Konflikt die Stimme erhebt, um zusammenhängend zu reden, und also laut überlegt und debattiert, wie es im Epos und im antiken Drama so oft nicht nur die Helden, sondern auch die gewöhnlichen Erden-

menschen tun¹⁾. Es wäre zu zeigen, dass dies im Temperament des Südländers wohlbegründet ist, und Beobachtungen hierüber zu sammeln würde sehr nützlich sein. Der Monolog ist im Süden entstanden und dort, nicht bei uns in der germanischen Welt scheint er echt²⁾. Doch zur Sache.

Da ich mich auf das nötigste beschränken will, sehe ich hier von den lyrischen Partien ab, in denen der subjektive Gefühlserguss herkömmlich war und sich von selbst ergab; ich meine die Monodien, wie sie zuerst der Prometheus v. 88 ff. gibt (vgl. im ‚Ion‘ v. 82—183 und vieles andere), die, so eigenartig dramatisch sie sind, doch von der Lyrik eines Stesichorus und Ibykus, eines Alkaios und Anakreon ausgehend zu beurteilen sind. Insbesondere aber ist eine singende Menschenmasse wie der tragische Chor von 12 bis 15 Personen nicht imstande, Selbstgespräche zu halten; es ist, was er gibt, nur ein Ineinandersprechen eines zusammengesetzten Wesens, das oft dem Zueinandersprechen gleichkommt auch da, wo der *κορυφαῖος* nicht der Ermahner ist.

Die Solisten aber pflegen auch, wo sie ihre Sorgen vortragen und ein erregtes Gefühlsleben sich äussern will, im Dialog zu verharren, und der sie umgebende Chor ist dabei ihre bevorzugte Adresse. Wird gleichwohl das Pathos im Menschen übermächtig, so dass er alles, was ihn körperlich umgibt, vergisst, so verweilt er nicht in sich, sondern sucht ausser sich, an wen er sich für das, was ihn bewegt, wenden kann, und ruft die Götter oder den Äther an (so Prometheus) oder die Verstorbenen oder auch Gegenstände, von denen man sich trennen muss, wie Herakles bei Euripides v. 1376 seine Waffen; wer sich auf den Weg macht, seine Füsse

¹⁾ Wie leicht man im 18. Jahrhundert die Beantwortung dieser Frage nahm, zeigt F. Düsel, ‚Der dramatische Monolog‘ usf. (1897) S. 9 ff.

²⁾ Vgl. mein Buch ‚Auf Reisen‘ S. 34. Als Ausnahme habe ich mir zufällig nur Dostojewski notiert, bei dem z. B. (‚Die Brüder Karamasow‘ I S. 379) der Iwan mit *du* sich selbst anredet, sowie Beethoven, den tauben, der das *du* freilich so nur in sein Tagebuch schrieb. Interessanter, dass Beethoven sich so schreibend auch mit Namen angedredet hat, in einem Brief an den Baron Gleichenstein: ‚so sei es denn; für dich, armer Beethoven, gibt es kein Glück von aussen‘ usf. (s. K. Kobald ‚Beethoven‘ S. 349 und 178). Dazu noch G. Blumröder (‚Geist und Welt bei Tische‘, ed. O. Steinel, S. 105) im Stil der Tierfabel: ‚ein geprügelter Hund monologisiert seufzend: hast brav getanzt, Karo; hättest eine Bratwurst verdient‘ usf.

(Ion 1041; Troad. 1275), wer in den Kampf will, seinen Arm (Heraklid. 740).

Dies ist das Selbstgespräch von innen nach aussen, von dem ich hier absehe. Verwandt damit der Appell an die eigene *καρδία* (Medea 1242; Alkestis 837; Iph. Taur. 344) oder wenn Medea ihren Jähzorn, *θυμός*, anruft (v. 1056), der ihr Herrscher ist (v. 79 u. 1079). Worauf ich hier näher eingehen möchte, ist dagegen das In-sich-hineinsprechen des ratlosen Menschen, d. h. die Fälle, wo wie von aussen eine unbestimmte, geheime Stimme zu ihm redet. Die Selbstermahnungen des Chors waren in der Tragödie hierzu das Vorbild; so wie da die Masse sich gegenseitig ermahnt, so tut es nun auch der in sich zwiespältige Einzelmensch.

Hierher gehört schon gleich in zahlreichen Fällen der Prologsprecher, der allein auf der Bühne stehend sich an das Publikum wendet, wie der Phylax am Anfang des ‚Agamemnon‘ oder Dikäopolis am Anfang des ‚Acharner‘. Solches Reden zum Publikum, das dabei mehr oder weniger ein Selbstgespräch vortäuscht, war und ist wie in Goethes ‚Faust‘ zur Exposition am Anfang der Theaterstücke ein beliebtes Hilfsmittel. Aber es eroberte sich in der weiteren Entwicklung auch noch andere Stellen im Drama; ich meine die Eröffnung eines neuen Spielaktes. In der aulischen Iphigenie hat der Chor sein Stasimon abgesungen; da kommt, v. 1098, Klytämestra aus dem Zelte, den Chor völlig ignorierend, und sucht nach Agamemnon, redet dabei über den Zustand ihrer Tochter, die in Tränen ist, und über den verruchten Plan des Gatten, Iphigenie zu opfern. Da kommt dann Agamemnon ihr entgegen. Sogar das Äusserliche stimmt überein, dass, wie Klytämestra hier mit *ἐξῆλθον* beginnt, so der Prologsprecher mit *ἦρω* sowohl in den ‚Troades‘ wie in den ‚Bacchen‘ v. 1. Euripides hat damit ein Vorbild für den Aushilfemonolog in der Dramaturgie geschaffen, der möglichst kurz zu sein hat. Es ist der Auftrittsmonolog. Ein weiteres Beispiel steht in den ‚Phönissen‘ v. 261 ff., wo Polynikes in derselben Weise das Episodion eröffnet (ich komme hierauf zurück), ein drittes ist der Diener in der ‚Alkestis‘ v. 747 ff.¹⁾

¹⁾ Vgl. Schadewaldt S. 241. Auch die Komödie gibt Beispiele wie Karion bei Aristophanes, Plut. 802 ff. unter der Maske der Ansprache ans Publikum. Der Stratiot in ‚Truculentus‘ des Plautus v. 482

Wenden wir uns den Monologen zu, die ein In-sich-hineinsprechen geben und dabei der Selbstberatung gleichkommen.

Wer ist es, der da nach antiker Auffassung zum Ich redet? Ich habe dies im Philologus 63 S. 436 ff. von Catull ausgehend klarzulegen versucht. Gleich darauf folgte F. Leo's umfangreiche Studie in den Abhandl. d. Gött. Ges. d. Wiss. X 5 (1908), der der Beobachtung ein reiches Material zur Verfügung stellte, in der Beurteilung nicht immer glücklich war. Bei ihm fehlt vor allem die rechte Wertung des *δαιμόνιον* des Sokrates, der Einfluss der Sokratic. Schon in meiner ‚Kritik u. Hermeneutik‘ S. 187 f. wies ich hierauf hin und forderte in mancher Hinsicht eine Revision der Ergebnisse. Diese hat H. Otter in der genannten Doktorschrift zu geben versucht, und es scheint mir erwünscht, an der Hand seiner Ausführungen die Frage noch einmal aufzunehmen.

Das eigentliche Selbstgespräch des Menschen, der sich in Not und Ratlosigkeit befindet, in der Art, wie es Medea oder Catull führt, kennt Homer noch nicht; denn das Ich der Personen ist da noch unzerspalten und der *θυμός* nichts anderes als das Ich selber. Ich wiederhole hier die sorgsamsten Ausführungen nicht, die der Genannte S. 8—21 gegen Leo und andere richtet. Das *εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν* ist dasselbe wie *εἶπε πρὸς ἑαυτόν*. Daher wird der *θυμός* in den auf dies *εἶπε* folgenden Worten nie als zweite Person mit *σέ* oder einer anderen Form dieses Pronomens angeredet, sondern es folgt stets das *ἐγώ* wie in *ὦ μοι ἐγώ* (ε 299)¹⁾. Auch wo *θυμός* das Subjekt im Satze ist, wie in *ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός* (P 97), muss daher die gleiche Auffassung gelten, und wir haben *τίη ταῦτα διελέξαμην* zu verstehen; denn das *διελέγεσθαι* heisst da nicht ‚ein Gespräch führen‘, sondern ‚etwas redend erörtern‘. Die homerische Sprache kennt noch keine Selbstidentifizierung der Personen, noch kein *ἑαυτόν* oder sonstige Rückbeziehung vom Ich zum Ich (wie z. B. das *λογίζεσθαι πρὸς ἑαυτόν* bei Alexis Frg. 186,

redet dabei auch wirklich die *spectatores* an; vgl. auch ‚Stichus‘ v. 673. Der Auftrittmonolog im ‚Timon‘ des Antiphanes begann wie in jenen Tragödien mit *ἦνω* (Frg. 206).

¹⁾ Ich kann nicht finden, dass diese Dinge bei J. Böhme ‚Die Seele und das Ich im homerischen Epos‘ (Leipzig 1929) S. 79 f. besser aufgeklärt sind.

das *secum agitare* beim Accius v. 634) als die hier besprochene. Das Wort *θυμός* muss helfen, dass der Mensch sich aus sich selbst herausstellt; man könnte es begrifflich nur mit ‚das Selbst‘ wiedergeben¹⁾. Nur daher war auch der Zusatz *μεγαλήτωρ* möglich; dies ‚Selbst‘ hat auch ein ‚Herz‘, der *θυμός* ein *ἦτορ*, das Herz dessen, der davon redet.

Wie anders der *θυμός* bei Aeschylus! Ich zitiere den Ausspruch des Tantalus aus der Niobe Frg. 159. Die ersten Worte sind leider verderbt:

*θυμός δέ ποθ' ἄμός οὐρανῶ κυρῶν ἄνω
ἔραζε πίπτει καί με προσφωνεῖ τάδε·
γίγνωσκε τάνθρωπεια μὴ σέβειν ἄγαν.*

Das *ποθ'* stört den Versbau und ist überflüssig, das *ἄμός* passt nicht zum *μέ*, und ich lese mit Tilgung der Lettern *πο*:

οὐμός δὲ θυμός κτλ.

Hier ist also der *θυμός* ein höheres Etwas, die höhere Intelligenz im Menschen geworden, und hier erst ist das Ich zerspalten. Aber das war nicht das Ursprüngliche. Der Mensch ist sich bewusst, dass die Motoren seines Handelns ausser ihm liegen, dass seine Triebe nicht selbst treiben, sondern von geheimnisvoller Macht getrieben werden, und der naiv Gottesgläubige denkt darum, dass ein Gott oder Dämon ihm sein Handeln vorschreibt; dafür habe ich gelegentlich an anderer Stelle Belege gesammelt²⁾; und dieser Gott redet nun zum Ich antreibend oder abwehrend, wie bei Homer in so zahlreichen Beispielen. Vorgeführt sei hier die hübsche Stelle aus Aristophanes' ‚*Wolken*‘ v. 1476 f., wo Strepsiades zum Hermes ruft:

*ἀλλ' ὦ φίλ' Ἐρμῆ, μηδαμῶς θύμανέ μοι
μηδέ μ' ἐπιτίμησιν, ἀλλὰ συγγνώμην ἔχε
ἐμοῦ παρανοήσαντος ἀδολεσχία
καί μοι γενοῦ ξύμβουλος . . . ὅ τι σοι δοκεῖ.*

Dann Sprechpause; Strepsiades hat des Hermes Stimme gehört und fährt fort:

ὀρθῶς παραινεῖς.

Im Selbstgespräch wird hier also ein Gott als der Mitunterredner gedacht.

¹⁾ Auch viele der anderen Verwendungsarten des *θυμός*, die Böhmö S. 69ff. zusammenstellt, erklären sich gut nach dieser Formel.

²⁾ Vgl. ‚*Von Homer bis Sokrates*‘³ S. 39 mit Anm. 27; S. 443 Anm. 37; S. 464 Anm. 17.

Der minder naive Mensch aber sucht nach anderen Ausdrücken für die ihn bestimmende höhere Macht, indem er sein Ich zerlegt, und die Selbstbeobachtung setzt ein. Cicero sagt, Tusc. II 51, die griechische Denkweise wiedergebend: die *ratio* in uns ist es, die unserer *pars inferior* die Direktive gibt, und II 47 teilt er daselbst den *animus* in die *ratio* und den Teil *sine ratione*. Bei Horaz Sat. I 2, 68 ist es der *animus*, der den Dichter ermahnt. So heisst bei Plautus Trin. 223 der *animus* geradezu der *exercitor* des Menschen: *magister mihi exercitor animus nunc est*, woraus sich dann auch Trin. 1016 erklärt. Sallust sagt Jug. 1: *dux atque imperator vitae mortalium animus* und der Tragiker Accius v. 296: *sapimus animo, fruimur anima; sine animo anima est debilis*¹⁾. Dagegen ist es bei Calvus in einem Fragment seiner ‚Io‘ die *mens*, die *sibi omnia praedicat*²⁾.

Schwankender zeigt sich die Sprache der Griechen. Bei Aeschylus ist, wie wir sahen, der *θυμός* im Menschen der Ermahner, bei Sophokles Antig. 227 dagegen die *ψυχή*, was, wie Otter S. 37 zeigt, mit dem Psychebegriff des Anaxagoras zusammenhängt; vgl. auch Iphig. Taur. 881. Bei Menander tritt Frg. 70 der *νοῦς* dafür ein als der *λαλήσων θεός*, bei demselben aber auch Epitrep. 527 (Jensen) das *δαιμόνιον*. Es ist das *δαιμόνιον*, das auch zu Sokrates gesprochen hatte, das dann auch Demosthenes De fals. leg. 239 bringt und für das gleichbedeutend bei Aristophanes Av. 965 das *θεῖον* eintritt: *τὸ θεῖον ἐνεπόδιζέ με*.

Daher nun auch das *ἔννοια ἐμπίπτει* des Xenophon Anab. III 1, 13, das so räumlich gedacht ist wie unser ‚mir fällt ein‘; vgl. Odyssee μ 266, Demosth. De Chers. 52, sowie bei Aeschylus jenes *θυμός ἐραζε πίπτει* (oben S. 241). Xenophon aber gibt dort nun den Monolog eines, der eben aus dem Schlaf erwacht ist und vor sich hinsprechend überlegt, was zu tun ist. Xenophon ist Sokratiker; das Daimonion aber gab nach seiner Auffassung beides an, *τὸ μὲν ποιεῖν, τὸ δὲ μὴ ποιεῖν* (Mem. IV 3, 12 u. 8, 1). Dafür gibt dieser Monolog ein Beispiel. Auf dem gleichen sokratischen Boden sind auch die Monologe Menanders, Sam. 296 ff. und Epitrep. 524 ff.

¹⁾ Ganz anders freilich Trin. 305 ff.; aber auch da dieselbe Spaltung. Das *anime* bei Pacuvius v. 284 ist unsicher.

²⁾ Die ganze ‚Io‘ des Calvus gehört in die Geschichte des Selbstgesprächs; s. ‚Kritik u. Hermeneutik‘ S. 212.

erwachsen. Aber es ist hübsch, auch den aus dem Schlaf erwachenden Strepsiadés am Anfang der ‚*Wolken*‘ zu vergleichen.

Das Selbstgespräch in Xenophons *Anabasis* besteht aus Fragen, die er an das eigene Ich zu richten scheint und die mit einer Entschlussfassung enden. Die Adresse der Fragen wird nicht genannt. Ähnlich steht es nun mit Menelaos in des Euripides ‚*Helena*‘ v. 483—514, der auf der Bühne allein gelassen ratlos fragt: *τί φῶ; τί λέξω; . . . οὐδ' αὖ τὸ δεινὸν φευσόμεθα*, wobei er jedoch vieles einschaltet, was dazu bestimmt ist, das Publikum über seine Lage zu orientieren. Verwandt damit ist weiter, wie Polynikes in den ‚*Phönissen*‘ auftritt und sich zurechtzufinden und zu sichern sucht, v. 261 bis 276: ‚In die Stadt bin ich eingelassen worden und fürchte nur, dass mir hier eine Falle gestellt ist. Ich muss acht geben. War da jemand? Ein Geräusch, das Furcht erweckt! Meine Mutter rief mich her. Ich traue ihr und traue ihr auch nicht. Aber da sind Altäre, die mir Zuflucht geben.‘ Ein Vorsichhinsprechen. Niemand ist, der angeredet wird.

Dies zunächst die Monologe der Ratlosen oder Rat-suchenden in der Tragödie, zu denen noch der Herakles hinzukommt. Im ‚*Herc. furens*‘ v. 1089 ff. wird uns wieder ein aus dem Schlaf Erwachender gezeigt. Nachdem er seine Kinder im Wahnsinn umgebracht und in Schlaf versunken ist, erwacht dort der Held mit unheimlichem Grauen, und er hat nichts als Fragen: In welchem Zustand bin ich? warum gefesselt? usf. *ποῦ ποτ' ἀμυχανῶ;* endend mit dem Ruf nach den Freunden, die er wahrnimmt und die ihm Aufklärung geben sollen.

Hiervon genug; aber hiernach ist klar, dass die Tragiker sich in bezug auf das, wonach wir fragen, insofern auffällig voneinander unterscheiden, als wir nur bei Euripides diese Selbstgespräche miterleben; bei Aeschylus (Frg. 159) und Sophokles (Antig. 227 f.) erzählen die Personen nur davon, dass eine Stimme zu ihnen gesprochen¹⁾. Aristophanes aber geht mit Euripides.

Hier sei zunächst noch eine Stelle aus dem ‚*Bellerophon*‘ des Euripides eingeschaltet. Sie darf nicht fehlen,

¹⁾ Ausserdem bringt Sophokles nur kurze Stosseufzer wie *ὦ τλάμων ἔγώ* u. a.; s. Leo a. a. O. S. 10.

steht aber in ihrer Art ganz für sich; denn da gibt die *pars inferior* des Menschen über seine *pars superior* ein Urteil ab, und der einsam sterbende Bellerophon ist es, der da nach Aelian h. anim. 5, 34 *πρὸς τὴν ἑαυτοῦ ψυχὴν* sprach (Frg. 311):

ἦσθ' εἰς θεοὺς μὲν εὐσεβής, ὅτ' ἦσθ', ἀεὶ
ξένοις τ' ἐπήρκεις οὐδ' ἔκαμνες εἰς φίλους.

Der Seele, die ihren Körper verlässt, wird hier also für die unterweltlichen Richter nur gleichsam ein gutes Zeugnis ausgestellt. Es ist die *ψυχὴ* in dem Sinne, wie Orest sie anruft in dem nach ihm benannten Drama v. 465.

Nun aber endlich der Konfliktsmonolog mit Namensnennung in der Selbstanrede¹⁾. Hier gilt es, den Gebrauch der Römer von dem der nachhomerischen Griechen zu unterscheiden. Die römische Art gibt uns nicht Cicero, der von griechischen Abstraktionen beeinflusst ist (bei Otter S. 90 f.), sondern Scipio Africanus, Cato maior und der Dichter Catull. Dies sind, wie die homerischen Helden, Naturen mit unzerspaltener Seele, und die Stimme, die zu ihnen spricht, kommt von aussen: eines Gottes Stimme oder eines Dämon. Anders bei Euripides und in der neueren Komödie.

Von Scipio Africanus, dem älteren, hören wir nur dies: *μὴ μόνον κατὰ τὸν ὕπνον, ἔτι δὲ μᾶλλον ὕπαρ καὶ μεθ' ἡμέραν διαλέγεσθαι τοῖς θεοῖς*. So Polyb. X 5; *fuit enim Scipio non veris tantum virtutibus mirabilis, sed ... pleraque apud multitudinem aut per nocturnas visas species aut velut divinitus mente monita agens*. So Livius XXVI 19. Polybius berichtet also nur von Göttern, mit denen Scipio Zwiesprache hielt; Livius, der Römer, dagegen unterscheidet nächtliche Erscheinungen und eine göttliche Stimme. Es ist fraglich, welcher Art die letztere war.

Dafür öffnet Catull uns allem Anschein nach das Verständnis. Gleichzeitig aber zeigt uns Varro im Bimarcus (Fr. 60 B.) mit dem *ebrius es Marce*, dass die Selbstanrede etwas echt Römisches; ebenso der Kaiser Claudius, der gern auf das Alt- und echt Römische zurückgriff, in der Lyoner Rede, Col. II: *tempus est iam, T. Caesar Germanice, detegere te quo tendat oratio tua*. Eigenartig und aufklärend sind nun besonders einige Catullgedichte.

¹⁾ Vgl. hierzu auch J. Vahlen, Op. acad. I S. 385 u. 372.

In c. 76 des Catull gibt der erste Teil v. 1—8 den Rückblick auf die verlorene Liebe, und da heisst es, v. 5:

Multa parata manent tunc in longa aetate, Catulle,
Ex hoc ingrato gaudia amore tibi.

Darauf folgt die Selbstermahnung, v. 9 ff.:

- Omnia quae ingrato perierunt credita menti.
15 Quare dic¹⁾ cur te iam amplius excrucies?
Quin tu animum offirmas aegrum instinctumque reducis²⁾
Et dis invitis desinis esse miser? —
'Difficile est longum subito deponere amorem.' —
Difficile est; verum hoc quamlibet efficias.
15 Una salus haec est, hoc est tibi pervincendum,
Hoc facias sive id non pote sive pote.

Unverkennbar ist dies ein Gespräch von zwei Personen; denn die Rede, die sich an Catull richtet, wird im v. 13 durch einen Einwand Catulls selbst unterbrochen. Wer also redet zu ihm? Sicher nicht sein *animus*; denn dieser ist im v. 11 vielmehr Objekt der Ermahnung; aber auch nicht die Götter; denn von diesen unterscheidet sich der Redende im v. 12 mit dem *dis invitis* ausdrücklich. Es bleibt also nichts übrig, als sich der Geniuslehre der Römer zu erinnern, an den Genius zu denken, der bekanntlich mit dem Römer lebt und stirbt, bei Lebzeiten aber sein *paedagogus* und *assiduus observator* hiess. Derselbe Genius ist gemeint, wenn Cato nach Cicero Tusc. I 74 vom *dominans in nobis deus* redete, ohne dessen Befehl er nichts tun könne³⁾. Scipio Africanus war des Cato Zeitgenosse; seine *mens divinitus monita* ist gewiss ebenso zu verstehen.

Der Römer hat also kein zerspaltenes Ich, sondern ein doppeltes Ich, und seine Person dupliziert sich zu zwei Personen. Das zeigt auch Catulls c. 8 auf das deutlichste, das so beginnt:

Miser Catulle, desinas ineptire
Et quod vides perisse perditum ducas.
Fulsere quondam candidi tibi soles
Cum ventitabas quo puella ducebat
Amata nobis quantum amabitur nulla.

1) Das *dic* habe ich eingesetzt; s. Philol. 63 S. 440.

2) Zur Lesung ebenda S. 441.

3) Genauerer a. a. O. S. 438 und bei Otter S. 91 f.

Hier schien das *nobis* unsinnig; *amata tibi* war zu fordern. Die Verse, wie sie dastehen, besagen: ‚Einst leuchteten dir, Catull, helle Tage, als du dorthin zu gehen pflegtest, wohin die *puella* dich bestellte, die wir geliebt haben, wie keine sonst geliebt werden wird.‘ Jetzt aber wissen wir, was gemeint ist: Catulls Genius liebte das Weib mit ihm. Das hat um so mehr Sinn, da ja *genius*, zu *gignere* gehörig, von Hause aus den Geschlechtstrieb bedeutete¹⁾, der die Familie sichert, so dass der Ehebrecher ihn beleidigt²⁾. Dieser Genius hat bisher Catulls Liebe geteilt, und Catull *indulserat suo genio*. Jetzt verbietet er ihm die weitere Vergeudung seiner Männlichkeit³⁾.

Im selben Sinn erklärt sich bei Catull c. 46,5 das *ad claras Asiae volemus urbes*, wobei ich nicht verweile⁴⁾. Aber auch das energische

Quid est, Catulle, quid moraris emori?

(c. 52) spricht, wie nun nicht zu verkennen, der Genius; denn dies ‚alter ego‘ bestimmt auch den Tod, so wie wir bei Cicero Tusc. I 74 vom Cato lesen: *sic abiit e vita ut causam moriendi se nactum esse gauderet; vetat enim dominus ille in nobis deus iniussu hinc nos suo demigrare*. So wie Cato *iniussu genii* nicht sterben kann, so soll Catull nun sterben *genio iubente*⁵⁾.

Soweit Catull. Ganz anders nun aber die dem philosophischen Denken und der Abstraktion mehr zugewandten Griechen. Da ist der Mensch selbst zwiespältig oder, wie Cicero es ausdrückt, in eine *pars superior* und *inferior* geteilt, und dafür gibt uns nun auch die Komödie, dafür auch Euripides die Belege. Es betrifft auch hier die Selbstanreden mit Namennennung.

1) Vgl. Mythol. Lexikon I S. 1614 f.

2) Iuvenal 6, 22.

3) Zum Schlussteil desselben Gedichts s. Philol. 63 S. 443.

4) S. a. a. O. S. 444 f.

5) Auch der Kult des Genius war mit dem Gedanken an den Tod verbunden; die Landleute der alten Zeit, sagt uns Horaz Epist. II 1, 144, opferten ihm Blumen und Wein, weil er *memor* war *brevis aevi*. Und so fürchteten sich denn auch die Genii der Römer vor einander; der des Antonius fürchtete den Genius des Augustus (Plutarch, De fortuna Rom. p. 320 A).

Von Menander war schon vorher die Rede¹⁾. Besonders sind die Beispiele bei den römischen Palliatendichtern zahlreich, vor allem bei Plautus, wie *tu astas solus Pseudule?* (Pseud. 394); *itur ad te, Pseudule* (v. 452), *quo in loco haec res sit vides, Epidice* (Epid. 81). Dass in solchen Fällen der *animus* des Menschen selbst der Ermahner ist, zeigt Plautus deutlich im ‚Trinummus‘ v. 223 f., wie schon vorhin gezeigt wurde²⁾, übrigens ein einleuchtender Beweis für des Plautus Abhängigkeit von griechischen Vorstellungen, wie seine griechischen Vorlagen sie boten.

Wenden wir uns endlich zur attischen Tragödie zurück, so könnte man, wie oben gesagt, schon viele der Chorlieder, die sie bringt, mit Selbstgesprächen vergleichen. Da aber ist es eine Anzahl von Personen, die zu sich reden, also eine zerspaltene Menschengruppe; vor allem ermahnt da offenbar der *κορυφαῖος* häufig die Genossen. Daher war gerade auch da die Namensnennung möglich. Das zeigt nicht nur Alkmans Parthenion, sondern auch Sophokles in den Ichneuten v. 177 f., wo die Satyrn im Gesang sich die Namen Drakis und Grapis, Urias und Stratios zuwerfen³⁾.

In Nachahmung jener Chorlieder kann dann aber auch die Monodie der Solisten zu solchem Selbstgespräch werden. Das Chorlied wandelt sich um in einen gesungenen Monolog des Schauspielers, als wäre in seinem Herzen der *κορυφαῖος* da, der seinen Gesang leitete. Dafür gibt, wie Otter S. 25 ff. zeigte, der viel behandelte Sologesang der euripideischen Elektra v. 112 ff., der eine Parodos des Chors nicht nur in der Sache, sondern auch in der Form ersetzt, das frappierendste Beispiel. Dabei nennt sich Elektra selbst singend im v. 119.

Diese Monodie⁴⁾ beginnt mit Anapästsen, wie es auch das Chorlied gern tut, und das *ἔμβα ἔμβα* ist dort dasselbe, wie im Chorgesang bei Aristophanes Ran. 377 *ἀλλ' ἔμβα*, Ekkles. 478 *ἔμβα χώρει*. Das *σύντενε ποδὸς ὀρμάν* entspricht dem *ὄρμα χώρει κοῦφα ποσίη*, Thesm. 952. Es sind dies Befehle des Chorführers. So nun auch im v. 125 der ‚Elektra‘ der Befehl, das Gesangstück zu wiederholen: *ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον κτλ.*

¹⁾ Darauf hingewiesen sei, wie in der ‚Samia‘ v. 302 ff. Parmenon wiederholt sich selbst nennt.

²⁾ Ausführlicheres bei Otter S. 66 f.

³⁾ Vgl. M. Pohlenz, Die griech. Tragödie, Erläuterungen S. 65.

⁴⁾ Von Schadewaldt besprochen S. 215.

Nach solchen in der zweiten Person gegebenen Befehlen pflegen dann die Chorgesänge in der ersten Person weiterzugehen; ganz ebenso macht es die singende Elektra, bei der auf das ἴθε ἔγειρε das ἰὼ μοί μοι folgt. Am erstaunlichsten aber ist dann in den Worten (v. 140) θεὸς τόδε τεῦχος ἐμῆς ἀπὸ κρατὸς ἐλοῦσα die Mischung der Personen; es ist die Imitation der Choreuten, die zueinander sprechen, als sagte der eine zum anderen: ‚nimm das Gefäß von meinem Haupt und setz' es nieder.‘

Diese Erklärung des Verses 140 scheint mir der von Leo S. 100 gegebenen unbedingt vorzuziehen. Der virtuose Schauspieler kann auch isoliert eine Mehrheit von Personen als gegenwärtig andeuten. Diese Aufgabe war hier dem Protagonisten gestellt. Er mimte den Chor. Die Monodie des Solisten, die den Chorgesang vertritt, imitiert ihn auch.

Es bleibt uns hiernach noch übrig, in das exemplarische Drama der Seelenkämpfe, das die Antike uns gibt, in die ‚Medea‘ einen Blick zu tun. Das Ringen nach Rache und die Scheu vor der Bluttat füllen diese ganze Tragödie aus; die Überlegungen der Frau erneuern sich immer wieder, zumeist so, dass sie den Chor anredet; aber auch da ist es oft, als ob sie von dessen Gegenwart absieht. So erzählt sie dem Iason auch von ihren Selbstgesprächen, die sie vordem gehalten habe, v. 872 ff.:

ἐγὼ δ' ἐμαυτῇ διὰ λόγων ἀφικόμην
κάλουδόρησα· σχετλία, τί μαινομαι κτλ.

Besonderes Interesse muss nun aber die Stelle erwecken, wo sie sich selbst bei Namen ruft¹⁾).

Medea hat zum Chor der Frauen gesprochen, v. 364 ff., und ihnen in drei Teilen 1. ihren Plan, der sich gegen Kreon und Iason richtet, eröffnet, 2. die Möglichkeiten dargelegt, ob sie mit Gift oder Schwert vorgehen soll, 3. ihre Sorge darum mitgeteilt, was in Zukunft nach vollbrachter Tat ihr selbst bevorsteht. Plötzlich isoliert sie sich und spricht zu sich selber, v. 401 ff.:

ἀλλ' εἶα· φείδου μηδὲν ὄν ἐπίστασαι,
Μήδεια, βουλευούσα καὶ τεχνωμένη·
ἔρπ' εἰς τὸ δεινόν· νῦν ἀγὼν εὐψυχίας.
ὄρᾳς ἃ πάσχεις; οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν

¹⁾ Vgl. Otter S. 40; Schadewaldt S. 192.

405 τοῖς Σιουφείοις τοῖς τ' Ἰάσονος γάμοις
 γεῶσαν ἔσθλοῦ πατρὸς Ἥλιον τ' ἄπο,
 ἐπίστασαι δέ· πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν
 γυναιῖκες εἰς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται,
 κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται.

Die Selbstnennung *Μήδεια* im v. 402 hat den Zweck, deutlich zu machen, dass die Frau jetzt nicht mehr zum Chöre spricht. Das *ἐπίστασαι* steht zweimal, im v. 401 und 407. Wenn Leo annahm, mit dem zweiten wende sich Medea an den Chor zurück, so spricht dagegen, dass die Wendung an eine andere Person in der Anrede deutlicher gemacht sein müsste. Auch die anaphorische Wiederaufnahme des betreffenden Wortes setzt das Beharren bei derselben Adresse voraus. Überdies zeigte Otter, dass dieser Monolog nahezu einem Resumé der zuvor an den Chor gerichteten Gedanken gleichkommt, das nun Medea vor sich herspricht; es sind die drei: 1. *τὸν ἀγών*, 2. *ὄραξ ἃ πάσχεις*, 3. die Sorge um ihre eigene Zukunft, *οὐ γέλωτα εἰεὶ σ' ὀφλεῖν κτλ.* Mit dem zweiten *ἐπίστασαι*, das ein *ἐπίστασαι τὰς τέχνας* bedeutet und dem anfänglichen *ὦν ἐπίστασαι τεχνῶν* entspricht, kehrt dann Medea klärlieh zum Anfang ihres Monologs zurück. Aber auch dass ihre Rede in eine Schlusssentenz ausläuft (den Gemeinatz über die bösen Listen der Frauen), passt zur Natur des Monologs; denn auch der des Menelaos in der ‚Helena‘ schliesst mit einer solchen, v. 514.

Die Stimme aber, die hier spricht und Medea mit Namen anruft, ist wieder nach allem, was vorausgeschickt, nichts anderes als die *pars superior* der zerspaltenen Menschennatur und mit dem sokratischen *δαιμόνιον*, wie Xenophon es auf-fasste, identisch. Dies schafft das innere Zwiegespräch, von dem schon Epicharm wusste, und Sokrates ist es, der in Platos Gorgias p. 505 D hieran erinnert: *ἃ πρὸ τοῦ δύο ἀνδρες ἔλεγον, εἰς ὧν ἕκαστος γένομαι.* Es ist das *ἑαυτῶ ὀμλεῖν* des Sokratesschülers Antisthenes (Diog. Laert. VI 6). Medea aber gehört zu den erlesenen *σοφαί* (s. Med. 529 u. 1085), und zu ihr spricht darum ihr eigener *νοῦς*¹⁾, von welchem *νοῦς*

¹⁾ Anders geartet ist der Medea-Monolog bei Neophron Frg. 2, wo die Anrede an den *θυμός* mit der Rede in erster Person wechselt und dabei die *ψυχή* und der *θυμός* unterschieden werden; letzterer ist da der Zornmut, der zur Untat antreibt wie bei Euripides, v. 1056; vgl. auch v. 1079.

Euripides sagt, Frg. 1018, ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ἐστὶν ἐν ἐκάστῳ θεός. Für diesen νοῦς θεός ist das δαίμονιον nur ein anderer Ausdruck gewesen.

Auch in der ‚Hekabe‘ begegnet uns bei Euripides hernach noch einmal die Namensnennung im Selbstgespräch. Gleichwohl steht es damit anders, und man kann in der Auslegung der Worte schwanken. Hekabe ist da, v. 735 ff., im Gespräch mit Agamemnon. Die Unheilsnachricht vom Tod ihres Sohnes Polydoros aber hatte sie soeben erteilt; sie weiss noch nicht, was danach zu tun sei, wie sie sich rächen solle, und unterbricht in Verwirrung das erwähnte Gespräch mit Worten, die sie beiseite spricht:

δύστην' (ἐμαντήν γὰρ λέγω λέγουσα σέ)

Ἐκάβη· τί δράσω κτλ.

Äusserlich entspricht das δύστην' Ἐκάβη dem miser Catulle im Selbstgespräch. Doch redet sich Hekabe hier mit σέ an, um dann wider Erwarten gleich in der ersten Person fortzufahren. Schon im Altertum ist dies missverstanden worden.

Zwei Erklärungen sind möglich. Entweder sieht Hekabe hier im Widerspruch zu allem bisher Besprochenen von einer Zweiheit der Seelenteile ganz ab und fragt sich wie Xenophon in der Anabasis einfach selbst um Rat: ‚unglückliche Hekabe, rate, was soll ich tun?‘ Damit liesse sich das eigenartige tragische Frgm. adesp. 327 bei Nauck vergleichen:

ἐγὼ δ' ἐμαντοῦ καὶ κλύειν ἐπίσταμαι

ἄρχειν θ' ὁμοίως τᾶρετῇ σταθμώμενος

τὰ πάντα.

Auch in diesem Fragment spricht ein Mann, der von einer *pars superior* und *inferior* im Menschen, erst recht von einer Einwirkung der Götter auf unser Handeln nichts mehr weiss, sondern ohne Zwiespalt sich selbst zu beraten und zu beherrschen behauptet. Dem euripideischen ‚Bellerophon‘ könnte man dies Diktum nach dem, was wir S. 244 von ihm hörten, ganz wohl zuschreiben.

Trotzdem möchte ich es vorziehen, in der ‚Hekabe‘ den Anruf an sich selbst als Exklamation zu fassen: ‚o du unglückliche Hekabe! Ich rede zu dir, indem ich mich du nenne.‘ Dies ist der Angstruf der unerhört Erregten, auf den sie erst nach einer Pause das übliche τί δράσω der ratlosen Personen folgen lässt; denn in ihrem Inneren hat schon das Sinnen

begonnen, und der grosse Plan der Vergeltung bereitet sich in ihr schon vor. Der Wechsel der Person vom ‚du‘ zum ‚ich‘ aber ist gar nicht anders, als wenn dieselbe Hekabe in den ‚Troades‘ v. 279 f. singt: ἄρασσε κρᾶτα κοῦριμον, ἔλκ' ὀνόχρесси δίπτυχον παρειάν· ἰὼ μοί μοι oder ebenda v. 98 f.: ἄνα ... κεφαλῆν, ἐπάειρε δέρον· οὐκέτι ... βασιλεῖς ἔσμεν Τροίας. Näher aber kommt noch jenes σχετλία, τί μαινομαι in der ‚Medea‘ v. 873, wo wir in σχετλία den Vokativ haben, der dem δύστην' Ἐκάβη entspricht. In letzterem Falle ist der Übergang vom ‚du‘ zum ‚ich‘ nur durch den Zusatz mit σὲ augenfälliger gemacht.

Soviel vom Monolog in der antiken Dichtkunst. Über das, was Euripides hier gegeben, ist er selbst und die attische Tragödie nicht hinausgegangen. Kurz sei hier noch auf den ‚Atreus‘ des Accius hingewiesen, in dem es sich auch wie in der ‚Medea‘ um Kindermord handelt. Auch dieser Atreus setzt v. 198 ff. für das *me* seinen Namen ein: *iterum Thyestes Atreum adtractatum advenit, iterum iam adgreditur me.*

Dass auch die Komödie oft zu der Form der Selbstberatung griff, obwohl es sich da zumeist um sehr alltägliche Dinge handelt, ist begreiflich¹⁾. Wie naiv volkstümlich zeigt sich dagegen der ‚Rhesos‘, der auch sonst Meditationen vermeidet und der da, wo Odysseus in Not ist, sogleich in homerischer Art die Athene erscheinen und Rat erteilen lässt, als fehlte jenem klugen Helden noch der νοῦς ὃ ἐν ἑκάστῳ θεός und er könnte sich nicht selber helfen!

Medea gehört für Euripides zu den ganz überragenden und daher im Grunde einsamen Naturen, denen ein Gedanken-austausch mit den trivialen Menschen nicht genügt. Der Zwiespalt im Ich muss sich schlichten; aber solche Charaktere sind auf sich allein gestellt. Den Rat der anderen können sie nicht brauchen, horchen in ihr Inneres und müssen den Seelenkampf in ihrer Brust so führen, als wäre keine andere Hilfe da unter Göttern und Menschen.

Der Charakter der Medea stand ohne Frage so für alle Folgezeiten fest, und es ist nicht zu glauben, dass Ovid in

¹⁾ Der Komödiendichter bildet in solchem Fall gelegentlich einen tragischen Trimeter, wie Arist. Ekkles. 749:

βασανιῶ

πρώτιστον ἀντὶ πολλάνικς καὶ σκέψομαι.

Vgl. R. Klauer ‚De Aristophanis trimetrorum compositione artificiosiore‘, Marburg 1905, S. 15 ff.

seiner ‚Medea‘ sie wirklich mystisch *plena deo* nannte. Ribbecks Lesung

feror huc illuc, vae, plena deo

kann nicht richtig sein. Was soll hier die Seherin oder die Bacchantin? Man vergleiche Senecas ‚Medea‘ 123: *incerta vaecors mente vaesana feror partes in omnes*. Die *mens* ist *vaesana*, aber nicht *plena deo*. Längst hat man für das Ovidfragment *ut* oder *ceu* statt *vae* (*ve*) vorgeschlagen. Medea verglich sich nur mit einer Gottesvollen, und der Text mochte etwa so weitergehen:

feror huc illuc ut plena deo.

trahit huc pietas, huc ille furor.

quid agam? meditor. fer opem, ratio,

so wie wiederum die Medea des Seneca v. 448 sagt: *ira pietatem fugat iramque pietas*.

Schon damit scheint angezeigt, dass diese tragische Gestalt von Euripides zu Seneca über Ovid gelangt ist. Doch hatte Seneca selbstverständlicherweise auch den Euripides selbst vor Augen. Der *animus* ist es, der die Medea bei Seneca leitet (*decrevit animus intus* v. 918); in anderem Sinne steht *animus*, wenn sie ihn selbst ermahnt (*quid anime titubas?* v. 976 u. 988; vgl. 41). Damit nicht genug; am Schluss ihres Prologs redet sie sich plötzlich selbst an, v. 51 ff.: *accingere ira teque in exitium para eqs*. Aber auch jenes Schwanken zwischen erster und zweiter Person, das uns des Euripides ‚Hekabe‘ zeigte, finden wir im v. 397 f.: *si quaeris odio, misera, quem statuas modum, imitare amorem. regias egone ut faces inulta patiar?* Ebenso v. 562—567. Endlich nennt sich bei Seneca Medea selbst in dritter Person mit Namen, v. 166: *Medea superest*, in der Selbstanrede dagegen v. 567:

incipi

quidquid potes, Medea, quidquid non potes.

Vgl. Catull oben S. 245: *sive id non pote sive pote*. Freilich ist diese Lesung unsicher; der cod. Etruscus gibt nur:

quidquid potest, quidquid non potest.

Ob hier vielleicht etwas ganz anderes, wie *quidquid potest mens saeva, quidquid non potest*, zugrunde liegt, lässt sich nicht ausmachen.