

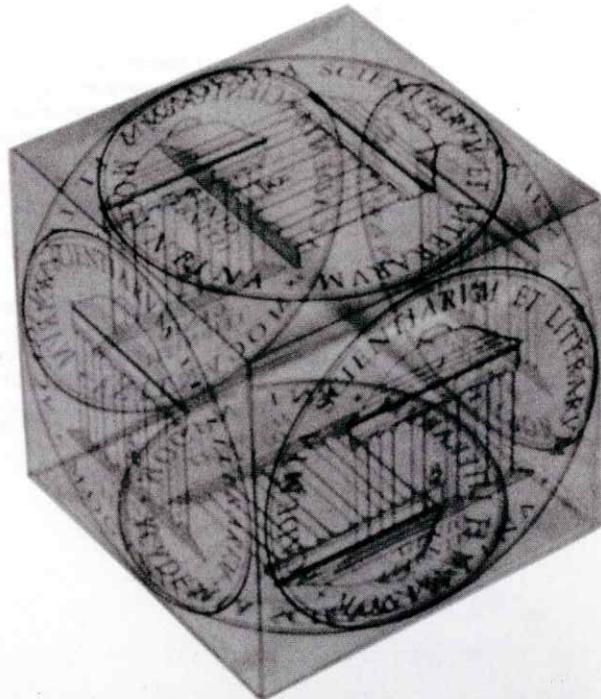
Colloquia Academica

Akademievorträge junger Wissenschaftler

Herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, in Verbindung mit der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und dem Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung, Forschung und Kultur des Landes Rheinland-Pfalz, Mainz

Reihe: Geisteswissenschaften

G 2005



AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN UND DER LITERATUR

Abhandlungen der
Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse
Jahrgang 2005 • Nr. 6

Gyburg Radke

Sappho Fragment 31 (LP)

Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN UND DER LITERATUR • MAINZ
FRANZ STEINER VERLAG • STUTTGART

Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Colloquia Academica* am 25. Juni 2005.

Anschrift der Autorin:

HD Dr. Gyburg Radke
Seminar für Klassische Philologie der Philipps-Universität Marburg
Wilhelm-Röpke-Str. 6 D
35039 Marburg/Lahn
E-mail: radke@staff.uni-marburg.de

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.
ISBN 3-515-08832-6

© 2005 by Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz

Alle Rechte einschließlich des Rechts zur Vervielfältigung, zur Einspeisung in elektronische Systeme sowie der Übersetzung vorbehalten. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne ausdrückliche Genehmigung der Akademie und des Verlages unzulässig und strafbar.

Umschlaggestaltung: die gestalten. Joachim Holz, Mainz
Druck: Rhein Hessische Druckwerkstätte, Alzey
Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in Germany

I. Einleitung

In den Interpretationen zu dem wohl berühmtesten Gedicht, das wir von Sappho besitzen, dem Fragment 31 LP/V (= 2 D), bündeln sich viele moderne Probleme mit der Dichtung Sapphos wie in einem Brennspeigel: Probleme, die zugleich die Schwierigkeiten exemplarisch offenlegen, die wir methodisch und hermeneutisch mit der frühgriechischen Lyrik überhaupt haben.

Wenn Wilamowitz in der Nachfolge von Friedrich Gottlieb Welcker¹ für Sapphos untadelige Reputation gegen die französische Vereinnahmung Sapphos für Delikat-Frivoles² oder gar pornographischen Kitsch³ streitet und das fragliche Fragment als Hochzeitsgedicht deutet, wenn Lord Byron die Dichterin als ‚burning Sappho‘ preist und in ihrer Dichtung das bewegendste Dokument der Offenbarung reiner Leidenschaft entdeckt, wenn Gennaro Perrotta⁴ und dann besonders⁵ Denys Page⁶ in dem Gedicht das Zeugnis leidenschaftlicher Eifersucht finden (*love in jealousy*), wenn Hermann Fränkel die unmittelbare Einheit von Körper und Seele in der

- 1 Friedrich Gottlieb Welcker, Sappho von einem herrschenden Vorurtheile befreyt, Göttingen 1816, in: ders., Kleine Schriften Bd. 2, Bonn 1845, 80–144.
- 2 Wie bei Baron Hilaire Bernard de Requeleyne Longepierre (s. Sappho-Edition von 1684 mit dem Untertitel ‚Galanteries de l’ancienne Grèce‘) und Pierre Bayle (s. den Sappho-Artikel im: Dictionnaire historique et critique von 1695).
- 3 Wie in den von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff scharf rezensierten ‚Chansons de Bilitis‘ von Pierre Louys: Wilamowitz hat diese Rezension sogar in sein Sappho-Buch aufgenommen: Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker, Berlin 1913, 63–78 (ursprünglich in: Göttinger Gelehrte Anzeigen 1896, 623ff.).
- 4 Gennaro Perrotta, Saffo e Pindaro, Messina/Florenz 1935, 24.
- 5 Außerdem eine Reihe weiterer Forscher vor Page: W. Ferrari, A. Barigazzi und zuerst H. J. Heller; in der Nachfolge Pages hat dann auch der Psychoanalytiker Devereux dieses Thema aufgegriffen, der der Eifersuchtsthese allerdings eine neue (Freudsche) Wendung gab: George Devereux, The Nature of Sappho’s Seizure in Fr. 31 LP as Evidence of Her Inversion, in: CQ 20, 1970, 17–31.
- 6 Denys Page, Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry, Oxford 1955, 33, zweiter Abschnitt.

direkten leiblichen Offenbarung des Innersten der Dichterin⁷ verwirklicht sieht, und wenn in feministischen Interpretationen des Gedichts das erste Bekenntnis einer homosexuellen Frau zu ihrer Sexualität und Körperlichkeit gefeiert wird und das Gedicht als Banner im Kampf gegen die männlich dominierte Moderne und ihren Phallogozentrismus getragen wird⁸ – dann haben alle diese Bewegungen etwas Wesentliches gemeinsam: Sie setzen etwas als selbstverständlich voraus, was nur in einem bestimmten lyriktheoretischen Kontext selbstverständlich ist, nämlich nur auf der Basis der Lyriktheorie nachkantischer, romantischer Zeit.

Diese von vielen Forschern zugrundegelegte Prämisse lautet auf unseren Text angewendet: Das Fragment 31 sei ein erster tastender Versuch der unmittelbaren Offenbarung der Innerlichkeit eines Ich. Die Darstellung dieser Innerlichkeit sei das eigentliche Thema des Gedichts. Es sei Innerlichkeitslyrik, aber als solche noch ganz unvollkommen. Denn es habe sich noch nicht zu der Reflektiertheit erhoben, in deren radikaler Verwirklichung durch das kompromißlose „Sichaussprechen des Subjektes“,⁹ wie Hegel formuliert,¹⁰ wir die Vollendung lyrischer poetischer Äußerung zu sehen gewohnt sind.¹¹

7 Hermann Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München³ 1969, 199ff.; gegen diese bewußtseinsgeschichtliche Deutung opponiert Michael Weissenberger, *Liebese Erfahrung in den Gedichten Sapphos und das Problem des Archaischen*, in: *RhM* 134, 1991, 209–237.

8 John J. Winkler, *Double Consciousness in Sappho's Lyrics*, in: *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York 1990, 162–87; Judy Grahn, *The Highest Apple: Sappho and the Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco 1985; Jane McIntosh Snyder, *Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho*, New York 1997; u. a.

9 So liest man im Brockhaus von 1817 s.v. ‚Lyrik‘: ‚Lyrik, lyrische Poesie ist diejenige Gattung der Poesie (oder Dichtungsart), durch welche der Dichter sein inneres Leben im Zustande des bewegten Gefühls *unmittelbar* darstellt. (...) Was der lyrische Dichter gibt, gibt er als sein eigenes Inneres, weshalb man auch die lyrische Poesie die subjektive, im Gegensatz der übrigen Dichtungsarten genannt hat.“

10 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 Bde., Frankfurt⁴ 1996, Bd. 3, 421.

11 Die feministischen und das Körperliche betonenden Deutungen hängen insofern von der (post)romantischen Lyriktheorie ab, als eine radikale Autarkie des individuellen Inneren nur in der körperlichen Liebese Erfahrung jenseits aller rationaler Überlegungen (und besonders radikal: in dem Tabubruch weiblicher praktizierter Homosexualität) sich selbst präsentieren zu können scheint. Sappho spreche nicht nur über ihren Körper, sie erfahre sich in diesem selbst und wende sich in der körperlichen Extremerfahrung auf sich selbst zurück. Deshalb sei die Aussage dieser subjektiven Demonstration autarker

Die Lösung des Problems, das sich aus dieser modernen Prämisse für die Sappho-Interpretation ergibt, aber ist weniger einfach, als sie in der Auseinandersetzung der Interpreten, die – wie die sog. pragmatische Lyrikdeutung – die Anwendung moderner Lyriktheorien auf die frühgriechische Lyrik grundsätzlich ablehnen, mit denen, die sie befürworten, erscheint. Das Problem ist nämlich nicht,¹² daß erst die Moderne Lyrik als Ausdrucksform „individueller Bewegung des Gemüts“ entdeckt habe, während die antike Lyrik stets auf den konkreten Anlaß und ihr Publikum und dessen gesellschaftliche Wirklichkeit geblickt habe.¹³ Es löst sich nicht einfach durch die *Epoché*, daß man überhaupt nicht mehr mit Kategorien wie Innerlichkeit und Subjektivität zur Beschreibung der frühgriechischen Lyrik operiert.

Denn fest steht, daß auch in Sapphos Lyrik Subjektives, also etwas, das ein Subjekt als etwas von ihm Erkanntes oder Empfundenes konstituiert,

Innerlichkeit zumindest *auch* ein sexuelles Bekenntnis. Auch die entgegengesetzte Deutung, die alles Körperliche aus Sapphos Erotik ausschließen will, tut dies als Ausdruck eines bestimmten Verständnisses von der Vollendung autarker Innerlichkeit. Im Unterschied zu den feministischen Interpretationen wird in Anwendung der von Schelling entwickelten Vorstellung, daß das wahre Menschsein sich in der Dichtung, und besonders in der Lyrik vollende, wahre Innerlichkeit aber in einer quasi-religiösen Abwendung von dem Körperlichen gesucht.

12 Wie jetzt aber kürzlich noch einmal Anton Bierl formuliert hat: ‚Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!‘ Eine pragmatische Deutung von Sappho, Fr. 16 LP/V, in: *QUCC* 74, 2003, 91–124 – in der Nachfolge von Reinhold Merkelbach (*Sappho und ihr Kreis*, in: *Philologus* 101, 1957, 1–29), Bruno Gentili (*Poesia e pubblico nella Grecia antica: Da Omero al V secolo*. Roma/Bari³ 1995 (engl. Übersetzung: *Poetry and Its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*, Baltimore 1988)) (u. a.).

13 Wie die sog. pragmatische Lyrikdeutung – Bruno Gentili und die Gruppe in Urbino, Wolfgang Rösler u. a. in der Nachfolge historistischer Strömungen – meint, s. Anm. 12. Auch andere Interpreten heben die Notwendigkeit hervor, die frühgriechische Lyrik ganz von uns abzurücken und ausschließlich an die damalige Gesellschaft und deren vorgeblich naiv-archaische Mentalität zu binden, in der das Subjekt in der Dichtung noch ganz in der Gegenwart und ganz in den vorgegebenen gesellschaftlichen Normen befangen gewesen sei: Lars Rydbeck, *Sappho's ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, ὄττις*. (v. 2): A Clue to the Understanding of the Poem, in: *Hermes* 97, 1969, 161–166, 161f.: „If we try to formulate some of the characteristics of modern personal poetry, it would be reasonable to point to the vague desire of the poet to express the inexpressible, his inclination to break down sentiments, to analyse, for instance, the vague merging of the self into the landscape, or his efforts to capture in words intermediate states of mind. All these features are alien to the oldest Greek monody. It has always been observed that archaic lyric poetry does not look inwards to the self (...) On the contrary it is directed towards society, towards the social surroundings of the poet.“ Ähnlich auch Joseph Russo, *Reading the Greek Lyric Poets (Monodists)*, in: *Arion* 1, 1974, 707–730.

formuliert und reflektiert wird. Fest steht aber auch, daß diese Lyrik Objekte hat, deren Wirklichkeit nicht in der Subjektivität der Betrachtung aufgehoben wird.

Die These, die ich in diesem Beitrag vorstellen möchte, lautet, daß man aus dem Faktum frühgriechischer Innerlichkeit *und* Objektbezogenheit nicht die Konsequenz ziehen darf, in Sapphos Gedichten die noch unausgereiften Anfänge moderner Innerlichkeit zu suchen, sondern daß man in ihnen eine andere Art von Innerlichkeit und des Umgangs mit Subjektivität finden kann. Wenn man diese aber richtig erfassen und beurteilen möchte, genügt es nicht, die traditionellen Charakterisierungen beizubehalten und lediglich mit neuen positiven Vorzeichen zu versehen.¹⁴ Schon Rudolf Pfeiffer hatte in seiner kraftvollen Deutung die Befreiung der Sappho-Interpretation von modernen Autarkievorstellungen und Innerlichkeitsbegriffen gefordert und eine ganz andere ‚reine‘ Innerlichkeit in Sapphos Gedichten entdeckt.¹⁵ Die bewußtseinsphilosophische Basis vieler moder-

14 Am meisten verwandt ist dem hier Unternommenen der Beitrag von Michael Weißenberger (Liebeserfahrung in den Gedichten Sapphos): Weißenberger formuliert eine Kritik an subjektivitätsphilosophischen Positionen (v. a. Snell und Fränkel). In seinem Beitrag finden sich wichtige Ansätze und Anregungen zu einer kritischen Revision der immer noch vorherrschenden bewußtseinsgeschichtlichen Lyrikdeutung. Er versucht in seiner Auseinandersetzung mit diesen klassischen Positionen den Nachweis zu führen, daß das, was von Fränkel u. a. als archaische Sichtweise beanstandet wird, tatsächlich als Folge einer bestimmten poetischen Intention erklärt werden muß. Diese Hervorhebung des Literarischen, ist produktiv und weiterführend. Nicht intendiert wird von Weißenberger allerdings, den Begriffsapparat, mit dem Sapphos Gedichte bewertet werden, selber in Frage zu stellen: dies aber ist, wie der folgende Beitrag zeigen wird, unerläßlich, um zu einer von bewußtseinsgeschichtlichen Denkstrukturen geläuterten Lektüre der Gedichte Sapphos kommen zu können.

15 Rudolf Pfeiffer, Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik, in: *Philologus* 84, 1929, 137–152. In Sapphos Lyrik sei reine Innerlichkeit dargestellt, diese werde aber nicht als etwas Autarkes, aus dem Individuum selbst Kommendes, sondern als äußere, göttliche Macht erfahren, der der Mensch unterliege. Pfeiffer unternimmt seine aus den Bedingungen des frühgriechischen ‚Lebensgefühls‘ geschöpfte Befreiung von modernen Autarkievorstellungen aber mit explizit neuzeitlichen Begriffen (z. B. verweist er auf Goethes ‚Naturformen der Dichtung‘ (ebenda, 38): „denn es [= Sapphos Gedichte] sind Kunstwerke, die eine ganz eigentümliche reine Innerlichkeit widerspiegeln, ein Wort, das wir nur hier, hier aber mit vollem Bewußtsein anwenden dürfen. Nur aus einer Innerlichkeit, die formhaft in sich selber ist, entspringen solche Lieder. (...) Sapphos Seele ist ein Kampfplatz außerirdischer Mächte, sie empfindet diesen Zustand gewiß als quälend, aber nicht als ein geistiges Problem. Die freie, selbst verantwortliche oder gar sich selbst gestaltende Persönlichkeit sollen wir hier nicht suchen.“ Auch dieses Sappho-Bild ist also ein Bild, das in Sapphos Innerlichkeitsdarstellung ein ‚Noch Nicht‘ findet, wenn an dessen Stelle auch eine positiv gewertet archaische Reinheit tritt.

ner Lyrikdeutungen und das entwicklungsgeschichtliche Grundmodell aber wird von Pfeiffers Neubewertung nicht thematisiert und damit auch nicht überwunden.

Der Weg, über den eine solche methodisch reflektierte Überwindung aber gelingen kann, ist der Versuch, die Gedichte Sapphos nicht nur als Zeitdokumente oder psychologisch interessante Zeugnisse wahrzunehmen, sondern primär als Kunstwerke, die eine bestimmte poetische Intention verfolgen. Einige Arbeiten in der gegenwärtigen Sappho-Forschung haben diese spezifisch literarische Lesart Sapphos zu ihrem methodischen Prinzip erklärt. William Race¹⁶, Miroslav Marcovich¹⁷, Michael Weißenberger¹⁸, Thomas Schmitz¹⁹, Joachim Latacz²⁰ und sogar gelegentlich Interpreten, die sich der sog. pragmatischen Lyrikdeutung anschließen, wie zum Beispiel Wolfgang Rösler²¹, betonen übereinstimmend, daß man Sapphos Gedichte als Literatur, als lyrische Werke mit einer bestimmten künstlerischen, literarischen Intention und bestimmten literarischen Strategien lesen und beurteilen muß. Diese Richtung in der Lyrikforschung bedeutet einen großen Fortschritt in einer Forschungslandschaft, in der zuvor die frühgriechische Dichtung beinahe ausschließlich an die unmittelbare Gegenwart des Vortrags und die gesellschaftliche Realität einer noch frühen, ‚archaischen‘ Kultur gebunden worden war. Es schien der ‚archaischen‘ Denkweise und der frühgriechischen mündlichen Kultur grundsätzlich zu widersprechen und ein Anachronismus zu sein, wenn man diesen rein auf

16 William H. Race, ‚That Man‘ in Sappho fr. 31 L.-P., in: *CA* 2, 1983, 92–101.

17 Miroslav Marcovich, Sappho, Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?, in: *CQ* 22, 1972, 19–32.

18 Michael Weißenberger, Liebeserfahrung in den Gedichten Sapphos und das Problem des Archaischen.

19 Thomas Schmitz, Die ‚pragmatische‘ Deutung der frühgriechischen Lyrik: Eine Überprüfung anhand von Sapphos Abschiedsliedern frg. 94 und 96, in: Jürgen Paul Schwindt (Hg.), *Klassische Philologie inter disciplinas. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches*, Heidelberg 2002, 51–72.

20 Joachim Latacz, Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ-Lied, in: *MH* 42, 1985, 67–94, hier: 87 (= Nachdruck in: *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*, Stuttgart 1994, 313–344).

21 Wolfgang Rösler, Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, in: Wolfgang Kullmann und Michael Reichel (Hgg.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen 1990, 271–287.

die direkte (emotionale) Gegenwart bezogenen Liedern den Charakter von Literatur und einer ihrer selbst bewußten Dichtung zusprechen wollte.

Gegen diese negative Festlegung wenden sich die genannten und weitere andere Forscher und fordern eine poetische Lesart Sapphos. In Anknüpfung an diese Forschungen und ihre Ergebnisse möchte auch dieser Aufsatz einen Beitrag zu dem Verständnis der Sapphischen Gedichte *als lyrische Kunstwerke* leisten. Für den spezifischen Skopos dieser Arbeit, die besondere Art ‚lyrischer Subjektivität und Individualität‘, die man in diesem Gedichten ausgesprochen finden kann, herauszuarbeiten, wird es notwendig sein, die Ergebnisse dieser produktiven Ansätze noch einmal neu kritisch zu beleuchten und an bestimmten Stellen zu modifizieren. Denn die wirkungsgeschichtliche Hartnäckigkeit bestimmter neuzeitlicher Prämissen in der Lyrikdeutung erfordert es, in bezug auf diese Fragen besonders gründlich und differenziert hinzusehen. Das gilt insbesondere für eine bestimmte Grundüberzeugung in der modernen Lyrikinterpretation:

Vielen modernen Interpretationen liegt die als selbstverständlich vorausgesetzte Vorstellung zugrunde, Lyrik entstehe aus der literarisch reflektierenden Überformung einer unmittelbaren²² emotionalen Erfahrung und Empfindung.²³ Die Vorstellung, Dichtung überforme und verallgemeinere reale, singuläre Erlebnisse in einer für den Reichtum der Erfahrung problematischen Weise, beherrscht die moderne Literaturtheorie in weiten Teilen.

Es ist das Anliegen dieses Beitrages, diese Vorstellung für Sapphos Lyrik und konkret für Sappho, Fragment 31 durch eine andere Theorie des Lyrischen, die dieser frühgriechischen Literatur angemessen ist, zu ersetzen und als Ergebnis dieser Kritik den spezifisch poetischen Charakter dieser Sapphischen Lyrik herauszuarbeiten.

Dies ist die Basis dafür, die besondere Art der Innerlichkeit, die in Sapphos Gedichten dargestellt wird, in Abgrenzung von modernen Innerlichkeitskonzepten bestimmen zu können. Lyriktheorie und Innerlichkeitskonzeption hängen eng zusammen: Wenn man eine andere Form der Innerlichkeit bei Sappho findet, dann wird man auch ein anderes Ver-

22 S. so z. B. Bruno Snell, Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, in: *Hermes* 66, 1931, 71–90 (= Ges. Schriften, 1966, 82ff.), 89: Snell spricht von dem „Unmittelbar-Sinnlichen“, das sich in dem βρόχε(α) in V. 7 ausdrücke.

23 S. stellvertretend für viele ähnliche Ansätze: Lascelles Abercrombie, *The Theory of Poetry*, New York 1968, 55.

ständnis des Wesens lyrischer Dichtung finden. Ein Schlüssel dazu aber ist die kritische Revision eben dieser Vorstellung von der Dichotomie von unmittelbarem Erleben und poetisch-reflektierender Überformung.

Denn nicht nur das Problem, das heute weitgehend²⁴ als überwunden gilt, nämlich das unberechtigte Herauslesen autobiographischer Informationen aus lyrischen Gedichten und die Suche nach einem Sitz in der persönlichen Vita des Dichters als Ausgangspunkt der Interpretation,²⁵ gründet in der Dichotomie von Unmittelbarkeit und literarischer Darstellung. Ebenfalls von dieser Prämisse abhängig sind die Untersuchungen der pragmatischen Lyrikdeutung (dazu unten S. 20–22, 29, 51–57), der bewußtseinsgeschichtlichen Verortungen Sapphos im Prozeß der ‚Entdeckung des Geistes‘ (dazu unten S. 26–27, 55–57), außerdem auch die Gegenbewegungen, die ‚schon‘ in der frühgriechischen Lyrik wirkliche Individualität und wirkliche Reflexivität nachweisen wollen, und schließlich die Beiträge, die die Literarizität des Dargestellten (einseitig) betonen (dazu unten S. 22–26). Sie alle untersuchen nämlich die Art und Weise, wie die singuläre persönliche Erfahrung in dieser Dichtung zu Literatur wird: welche Bewußtseinsprozesse dabei angenommen werden können und wie sich das Bewußtsein von der Überformung des Unmittelbaren im einzelnen Gedicht nachweisen läßt.

Die Problematik betrifft allgemein die Methodik der Interpretation frühgriechischer Lyrik,²⁶ sie läßt sich aber in der Durchführung der Interpre-

24 S. aber: Odysseus Tsagarakis, *Self-Expression in Early Greek Lyric: Elegiac and Iambic Poetry*, Wiesbaden 1977, 5: „The lyric poet (...) drew his inspiration from actual life, and there is, therefore, good reason to assume (...) that some personal experience was poetized. The problem is that in the present state of lyric poetry we cannot pinpoint autobiographical information with certainty; (...)“ und ebenda 71 (konkret zu Sappho, Fragment 31).

25 Mit Bezug auf die frühgriechische Lyrik und speziell auf Sapphos Lyrik polemisiert und argumentiert Odysseus Tsagarakis gegen eine solche Praxis, die die Gedicht als biographische Quellen mißversteht: Odysseus Tsagarakis, *Some Neglected Aspects of Love in Sappho's Fr. 31*, in: *RhM* 122, 1979, 97–118, passim und bes. 97. Dieser Beitrag allerdings hat als Gegenbewegung die Tendenz zu einer *absoluten* Literarisierung der Sapphischen Lyrik.

26 Joachim Latacz hat die Methodenprobleme der Interpretationen zur frühgriechischen Lyrik zusammengefaßt und festgestellt, daß es ein essentielles Methodendefizit gibt: Joachim Latacz, *Perspektiven der Gräzistik*, Freiburg/Würzburg 1984, besonders 23–27; s. auch ders. Zu den ‚pragmatischen‘ Tendenzen der gegenwärtigen gräzistischen Lyrik-Interpretation, in: *WJA* 12, 1986, 35–56 (nachgedruckt in: Latacz, *Erschließung der Antike*, 283–307 (nach dieser Ausgabe wird hier zitiert)). Latacz benennt allerdings nicht das oben geschilderte Prinzip der Lyrikdeutung als Ursache dieser Probleme,

tation und Forschungsdiskussion zu Fragment 31 exemplarisch deutlich machen. Deutlich wird sie immer dort, wo die anschauliche Konkretheit des Erlebens gegen die literarische Darstellung und sprachliche Formung ausgespielt wird, und ebenso auch dort, wo der literarische Charakter in einer entindividualisierenden Allgemeinheit gesucht wird.

Der Versuch, anknüpfend an die genannte literarische Lesart Sapphos, die heute in der Forschung dominant zu werden verspricht, auf diesen vorhandenen und hier weiter zu erarbeitenden Ergebnissen eine neue, noch spezifischer differenzierte Theorie der Lyrik Sapphos aufzubauen, kann in diesem Rahmen natürlich nicht mit einem allgemeinen Anspruch geleistet werden. Ich möchte hier aber konkret zwei Fragen der Interpretation des Fragments 31 diskutieren, anhand derer ein Ansatz zu einer neuen Theorie der frühgriechischen Lyrik entworfen werden kann. Erstens: wie kann sich in dem scheinbar absolut singulär Individuellen etwas Allgemeines ausdrücken, und zweitens: wie kann das scheinbar absolut Subjektive Objektivität haben?

sondern beschränkt sich weitgehend auf die (heuristisch wertvolle) Beschreibung äußerer Ursachen und Begründungsdefizite.

II. Text²⁷ und Arbeitsübersetzung

- | | |
|---|--|
| <p>φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδω φωνεί-
σας ὑπακούει</p> <p>(5) καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὲν²⁸</p> <p>καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω²⁹ βρόχε' ὡς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,</p> <p>ἀλλὰ κάμ³⁰ μὲν γλώσσα ἔαγε λέπτων
(10) δ' αὐτικά χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀπάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμη-
βεισι δ' ἄκουαι,</p> <p>ἀ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται³¹, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
(15) ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύσῃν³²</p> <p>φαίνομ' ἔμ' αὐτ[αι]³³.</p> <p>ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†</p> | <p>Es scheint mir der gleich den Göttern zu sein,
der Mann, der dir gegenüber
sitzt und nahe wohlklingend
dich sprechen hört</p> <p>und dich voller Liebreiz lachen. Das – wahr-
lich –
hat mir das Herz in der Brust erschüttert.
Denn wie ich auf dich blicke, kurz nur, so
ist für mich zu sprechen kein Raum mehr;</p> <p>sondern ganz ist die Zunge gebrochen, fein
ist sogleich Feuer unter die Haut gelaufen,
mit den Augen sehe ich nichts, es dröhnen
die Ohren,</p> <p>der Schweiß läuft mir herunter, Zittern
erfaßt mich ganz, grüner als Gras
bin ich, tot zu sein, wenig wird mir dazu
fehlen,
so scheint mir selbst,</p> <p>Aber alles kann man ertragen, weil auch den
Armen ...</p> |
|---|--|

27 Zur Überlieferung s. Σαφοῦς μέλη. The Fragments of the Lyrical Poems of Sappho, hg. von Edgar Lobel, Oxford 1925, 17. Ich folge weitgehend bis auf die Verse 15 und 16 dem Text der Ausgabe von Lobel/Page (Poetarum Lesbiorum Fragmenta, hg. von Edgar Lobel und Denys Page, Oxford 1955), nach welcher sich auch die Numerierung der Sappho-Fragmente richtet.

28 Der Codex P (von Longinus, π.υ.) bietet τὸ μὴ ἐμὲν. Die in den Text aufgenommene Konjektur stammt von einem Anonymus (zuerst von Döderlein 1829 (RhM 3, 1829, 14f.) zitiert).

29 Der (Longin-)Codex P überliefert ὡς γὰρ σῖδω; das ist gegen das Metrum. Die Konjektur von H. L. Ahrens (Conjecturen zu Alcaeus, Sappho, Corinna, Alcman. An Professor Schneidewin, in: RhM 6, 1939, 226–239; 351–365, hier: 360) wird von den meisten Forschern heute akzeptiert: ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω.

30 Überliefert ist im (Longin-)Codex P κάν; manche Herausgeber wollen hier ἄκαν (als Adverb: ‚stillschweigend‘) lesen; doch dann muß man das Prädikat ἔαγε verändern: zu πέπαγε oder γέγακε, oder man muß wie Lobel ἔαγε als eine Form von ἄγω auffassen. Die Lesart κάμ = κάτ (mit Apokope und Assimilation) wird durch Plutarchs κατά gestützt.

III. Der göttergleiche Mann

Die moderne Forschung hat eine Vielzahl von Interpretationen zu diesem Gedicht hervorgebracht. Es ist ein Strauß von Interpretationen, die sich zum Teil direkt widersprechen und einander ausschließen. Sie alle erheben den Anspruch, die Aussage des Gedichts richtig getroffen (oder auch: es in seiner pluralen Aussage begriffen) zu haben. Wenn man sich mit diesem Faktum der (unversöhnlichen) Pluralität der Deutungen nicht begnügen möchte, bedarf es eines bestimmten Kriteriums für die Kritik. Denn alle in der Forschung vertretenen Interpretationen haben, wie die Diskussion im folgenden zeigen wird, eine gewisse Plausibilität an sich. Diese schöpfen sie daraus, daß sie von einer oder mehreren richtigen Beobachtungen ausgehen. So kommen sie zu Deutungen, die partiell, d. h. für bestimmte Teile und Teilaspekte des Gedichts, wenn diese isoliert werden, oder in bestimmter Hinsicht angemessen sind.

Das einzig mögliche Kriterium für die Kritik und den Versuch der Herstellung einer nicht nur partiell angemessenen Deutung ist das Festhalten an einer einfachen Einsicht, nämlich an der Einsicht, daß es sich bei Fragment 31 um ein lyrisches Kunstwerk handelt. Gefordert ist eine Konzentration auf das Gedicht als Literatur, wie sie in den oben genannten Beiträgen³⁴ für die Deutung der Sapphischen Lyrik gefordert wird. Das ist der methodische Ausgangspunkt: Wenn Fragment 31 aber ein lyrisches Kunstwerk ist, dann muß es etwas geben, das die verschiedenen Aspekte und Inhalte des Gedichts ebenso wie seine bestimmte Form zu einer Einheit zusammenschließt. Es muß eine Deutung geben, die es erlaubt, an dieser postulierten Einheit und diesem postulierten funktionalen, ‚organischen‘ Zusammenhang aller Teile des Gedichts festzuhalten.

31 Der Codex P hat ἕκαδε μ' ἰδρῶς ψυχρὸς κακχέεται; die Anecdota Oxoniensia I (p.208, 1315 Cramer) hingegen haben ἄδεμ' ἰδρῶς κακὸς χέεται. Damit ist durch die Anecdota das feminine Genus von ἰδρῶς bezeugt; ein gelehrter Grammatiker, wahrscheinlich Herodian, hat ἄ δέ μ' ἰδρῶς gelesen; verderbt ist dort allerdings das κακός, das offenbar aus dem κακχέεται verderbt ist. ψυχρὸς könnte in den Longin-Text gekommen sein, weil ein Schreiber oder Redaktor das Gegensätzliche der beiden Pathê verdeutlichen wollte. Wenn man hingegen an ψυχρὸς festhalten will, dann müßte man das gut (doppelt) überlieferte κακχέεται aufgeben.

32 Lobel/Page haben 'πιδεύσης.

33 Lobel/Page: φαίνομ' ἴαι.

34 S. oben S. 7f.

Folgt man dem Prinzip, daß es höchste Priorität hat, die Einheit des Gedichts in der Interpretation zu wahren, dann entfallen sogleich eine Reihe von Deutungen, die sich beim ersten Lesen des Gedichts aufdrängen mögen. Wenn diese Deutungen sich auf das Bild in der ersten Strophe konzentrieren und es für sich isolieren, und wenn dadurch die Möglichkeit verloren geht, einen Übergang und Zusammenhang zu dem zweiten Teil, der sog. Pathologie des lyrischen Ich, zu erkennen, dann müssen sie als unmöglich ausgeschlossen werden. Das gilt für alle die Deutungen, die sich auf das Idyllisch-Festliche der Szene, die die erste Strophe beschreibt, konzentrieren. Es gilt für alle Interpretationen, die in der ersten Strophe eine Seligpreisung des Mannes sehen wollen, ein Glücklichenpreisen, auf das die folgenden Strophen – wie ich im folgenden in der Diskussion mit Snells Hochzeitsliedthese und unten in Auseinandersetzung mit der ‚Eifersuchtsgedichtdeutung‘ zeigen werde (s. S. 51–57) – in keiner Weise mehr Bezug nehmen. Es gilt schließlich für alle Deutungen, die sich auf eine ‚Primärintuition‘ von dem Inhalt der sog. Liebespathologie stützen und das ganze Gedicht als Eifersuchtsgedicht oder als Trennungs- oder Sehnsuchtsgedicht deuten, weil es große, unmittelbare Leidenschaften transportiere (s. S. 55).

Denn alle diese Deutungen gehen nicht konsequent genug von dem ganzen Gedicht als künstlerischer Einheit mit einer bestimmten lyrischen Aussage aus, sondern von einer einzelnen, zumeist psychologischen oder empirischen Beobachtung, die sich bei der Lektüre in den Vordergrund drängt. Daß es sich um Literatur und nicht um einen Erfahrungsbericht handelt, also die lyrische Qualität des Gedichts, wird durch solche psychologischen Überlegungen verdeckt und verfälscht.

Bereits bei dem Problem, welchen Status der Mann hat, der in der ersten Strophe eingeführt wird, kann sich das oben formulierte poetische Prinzip der Interpretation bewähren.

„Den Göttern scheint mir der gleich zu sein, der Mann, der neben dir sitzt ...“ Das Relativpronomen ὅτις und sein korrespondierendes Demonstrativpronomen κῆνος haben viele philologische Kontroversen ausgelöst. Syntaktisch die einzig annehmbare und durch Parallelen belegbare Auffassung aber ist diejenige, nach der ὅτις synonym für das bestimmte Relativpronomen ὅς verwendet wird, gemäß dem üblichen frühgriechi-

schen und nicht-attischen Usus.³⁵ Also: ‚derjenige bestimmte einzelne Mann, der dir gegenüber sitzt und dir zuhört, ...‘

Dieser eindeutige sprachliche Befund aber ist für viele Deutungen offen.³⁶ Welcher Status dem Mann und welche Art von Beziehung ihm zu dem lyrischen Ich oder dem Mädchen zugesprochen wird, ob er als fiktive Person oder als aus der realen Lebenswirklichkeit Sapphos entstammend gedacht wird, hängt nicht von der syntaktischen Auffassung des Relativpronomens und des dazugehörigen Demonstrativpronomens ab.³⁷

Interpretiert werden kann dieser sprachliche Befund erst, wenn man die Beziehung zwischen der ersten Szene (Strophe 1 und dem ersten Halbvers der 2. Strophe) und der zweiten Szene (Strophe 2–4) bestimmt und fragt, was die beiden Szenen zu einer Einheit, zu *einem* lyrischen Kunstwerk macht, wenn also schon dieses erste Bild auf seine Funktion im Ganzen des lyrischen Kunstwerks hin befragt wird.

Die beiden Bilder – zum einen der Mann, wie er lange neben dem Mädchen sitzt und ihr ruhig zuhört, und zum anderen das lyrische Ich, wie es von der Anmut, die in dem Reden und Lachen des Mädchens sichtbar und hörbar ist, mit Haut und Haaren ergriffen ist – sind einander als

35 Vgl. *Il.* 5.174f.: ἀλλ' ἄγε τῶδ' ἔφερες ἀνδρὶ βέλος, διὰ χεῖρας ἀνάσχω, / ὅς τις ὄδε κρατέει ... u. a. Vgl. Miroslav Marcovich, Sappho, Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?, 19; Lars Rydbeck, Sapphos ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, ὅτις (v. 2); Odysseus Tsagarakis, Some Neglected Aspects of Love in Sappho's Fr. 31 LP, 98; bes. Lars Rydbeck, Fachprosa, vermeintliche Volkssprache und Neues Testament, Uppsala 1967, 101, Anm. 5: Der Gebrauchsunterschied, den man im Attischen zwischen ὅς und ὅστις beobachten kann, hat, wie Rydbeck zeigt, in älterer Zeit und in früheren nicht-attischen Dialekten keine feste Regelung; die Grenzen zwischen beiden verschwimmen; ὅστις könne synonym mit dem einfachen Relativpronomen ὅς verwendet werden. S. dazu auch die Zusammenfassung der Diskussion bei Ekaterini Tzamali, Syntax und Stil bei Sappho, Dettelbach 1996, 168–170.

36 Dies betont William Race in seiner Interpretation zu Recht: William H. Race, ‚That Man‘ in Sappho fr. 31 L.-P., 97. S. außerdem Joachim Latacz, Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ-Lied; Stephan L. Radt, Sapphica, in: Mnemosyne 23, 1970, 337–347, 341f.

37 Dieselbe Problemlage findet man auch noch einmal in den Deutungen zu Fr. 16 LP, Vv. 3f. ὅττω τις ἔραται: Auch hier haben wir das Relativpronomen ὅτις, das mit singularer Bedeutung als Stellvertreter für ὅς fungiert, und auch hier gibt es in der Forschung ein großes Spektrum an Deutungen, die in diesem Fall reichen von der philosophisierenden Deutung des Gedichts als allgemeine Didaxis (so jetzt wieder von Anton Bierl (‘Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!’ Eine pragmatische Deutung von Sappho, Fr. 16 LP/V) vorgeschlagen) bis hin zu der ausschließlichen Anbindung der Aussage an die konkrete Situation der Aufführung, für die das Gedicht komponiert wurde.

Gegensätze gegenübergestellt. Gegensätze sind sie in der Sicht des lyrischen Ich: φαίνεται μοι – ‚*mir scheint* der den Göttern gleich zu sein, ...‘. Die subjektive Aussage³⁸ leitet das erste Bild ein. Sie erweist – grammatisch umgesetzt in der Abhängigkeit der Beschreibung des Mannes von dem Prädikat φαίνεται (μοι) – die erste Strophe als Produkt einer bestimmten subjektiven Perspektive, einer Perspektive, deren emotionaler Hintergrund in der Pathologie der Strophen 2–4 in objektivierender Weise offengelegt werden wird.³⁹

Auch inhaltlich bahnt sich diese Opposition, die durch die in den Vordergrund gerückte subjektive Perspektive eingeführt wird, bereits im ersten Vers durch die Bezeichnung ‚den Göttern gleich‘ an. Göttergleich nennt das Ich den Mann, der neben dem Mädchen sitzt und es lachen und reden hört. Bruno Snell⁴⁰, und ihm haben sich viele Interpreten bis heute angeschlossen, meinte, dies sei ein Makarismos: eine Seligpreisung des Mannes. Glücklicherweise wie ein Gott zu preisen sei ein Mann, der in der Nähe eines solchen Mädchens sein dürfe. Snells Parallelen und Belege lassen sich als nicht zwingend entkräften. Das wichtigste Gegenargument aber ist, daß Snells Deutung den Zusammenhang zu den folgenden Strophen zerstört.⁴¹ Die Brücke zwischen beiden Teilen wird nämlich in den Versen 5f. hergestellt: τό μ' ἦ μὲν | καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτοίασεν – ‚Das hat mich durch und durch im Innersten erschüttert‘. Dieses ‚das‘ ist das Lachen und der Wohlklang der Stimme des Mädchens, das das zentrale Element des

38 Dieser Aspekt wird von Richard Jenkyns (Three Classical Poets: Sappho, Catullus, Juvenal, London 1982, 17) stark betont. Gegen diese Auffassung von φαίνεται argumentiert: Michael Theunissen, Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit, München 2000, 269f., der sich Snell (Bruno Snell, Sapphos Gedicht MOI ΚΗΝΟΣ, 75) anschließt. Theunissen meint, in dem φαίνεται drücke sich eine ‚realitätsgesättigte Erscheinung, die Epiphanie des Göttlichen‘ aus (Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit, 270).

39 Wieder aufgegriffen wird dieses Motiv, das Explizitmachen der Perspektivität der Darstellung, in den Versen 15f., was schon Wilamowitz bemerkte und als archaische Ringstruktur identifizieren wollte: Sappho und Simonides, 57.

40 Bruno Snell, Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ.

41 Daß die Hochzeitsliedthese stark dazu tendiert, das Gedicht in zwei streng getrennte Teile zu spalten, zwischen denen eine Vermittlung schwerfällt, zeigt die Interpretation von Thomas McEvilley, Sappho, Fragment Thirty-One: The Face Behind the Mask, in: Phoenix 32, 1978, 1–18: McEvilley stimmt nämlich mit Bezug auf die erste Strophe Snells und Wilamowitz' Hochzeitslieddeutung zu, widerspricht ihnen aber mit Bezug auf die Pathologie: Hier spreche sich eine ‚sensitive soul‘ aus und offenbare ihre ‚conflicting inner feelings‘ (14). So entstehe in der Pathologie ein ‚grotesque contrast‘ zu der ersten Strophe (ebenda).

ersten Bildes ist.⁴² Wenn es einen inneren Zusammenhang zwischen den beiden Szenen gibt, dann muß dieser in der Reaktion auf diesen Liebreiz bestehen.

Daß der Mann, der neben dem Mädchen sitzt, göttergleich genannt wird, muß also komplementär dazu seine *Reaktion* auf eben das liebreizende Lachen und Sprechen des Mädchens charakterisieren und bewerten.⁴³ Die beiden Möglichkeiten subjektiver Reaktion auf etwas objektiv Erfahrbares sind über dieses Objekt, die Anmut des Mädchens, aufeinander bezogen. Umgekehrt wird die Anmut des Mädchens nur im Spiegel subjektiver Reaktion dargestellt.

Es ist daher methodisch falsch, als Parallelen solche Stellen heranzuziehen, die einen Menschen deswegen, weil er von Glück umgeben ist, göttlich nennen. Denn diese Deutung würde die erste Strophe vom folgenden isolieren. Man muß stattdessen solche Stellen suchen, in denen ein subjektives Erstaunen über das Handeln eines Menschen, das alle Grenzen menschlicher Belastbarkeit oder Handlungsfähigkeit zu überschreiten scheint, ausgesprochen wird: Stellen, in denen jemand daran zweifelt, es mit einem Menschen und nicht vielleicht doch mit einem Gott zu tun zu haben, weil dieser sich so verhält, so stark ist, so furchtlos kämpft, daß es jedes normale menschliche Maß übersteigt. Viele Belege dafür bietet schon die *Ilias*,⁴⁴ wenn im Kampfgeschehen ein Krieger sich vor allen anderen

42 Zu den verschiedenen Auffassungsweisen, auf was das τό zu beziehen ist, s. Emmet Robbins, *Every Time I Look at You*, in: TAPA 110, 1980, 255–261. Das Gegenargument gegen den Bezug auf das Lachen und Sprechen des Mädchens, daß Sappho auf dieses nicht hinblicken könnte, ist nicht stichhaltig. Die Anmut des Mädchens (ἄδν und ἰμέροεν) drückt sich eben nicht nur in ihrem Sprechen und Lachen aus, sondern auch in ihrer Gestalt und ihren Bewegungen. Eine Vielzahl von Argumenten für die Auffassung, daß sich das τό auf das anmutige Lachen und Sprechen und also die Schönheit des Mädchens bezieht, trägt Miroslav Marcovich (*Sappho, Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?*) vor.

43 Vgl. Friedrich Welcker, *Sappho von einem herrschenden Vorurtheile befreit*, Göttingen 1816, in: *Kleine Schriften* Bd. II, Bonn 1845, 80–144, 99. S. so auch: William Race, *That Man* in *Sappho fr. 31 L.-P.*, bes. 97f. Aber s. zu Races These und seinen Interpretationsprämissen ausführlich unten S. 22–26 Und s. Stephan L. Radt, *Sapphica*, 341.

44 Die Bezeichnung ‚göttlich‘ (ἰσόθεος φώς z. B. *Il.* 3.310, ἀθανάτοισιν ἐπιείκελος z. B. *Il.* 4.394; 11.60; *Od.* 15.414; 21.14; 21.37, ἀντίθεος z. B. *Il.* 1.264; 3.186; 4.88; 4.377; 5.168; vgl. auch θεοῖς ἐπιείκελ’ Ἀχιλλεῦ z. B. *Il.* 9.494; 22.279; *Od.* 24.36) begegnet in *Ilias* und *Odyssee* auch als Epitheton, d. h. als bleibendes Prädikat, um außergewöhnliche Schönheit, Kraft, Klarheit der Stimme, Seherfähigkeit, Denkvermögen usw. zu loben. Auffällig ist aber doch, daß auch bei derartigen Prädikationen fast immer der

auszeichnet und dadurch Staunen erregt, wie zum Beispiel Diomedes in seiner Aristie: ‚Sicher kann ich nicht sagen‘, sagt der Lykier Pandaros, ‚ob dieser nicht doch ein Gott ist (σάφα δ’ οὐκ οἶδ’ εἰ θεός ἐστιν *Il.* 5.183); wenn er aber der Mensch Diomedes ist, dann wütet er so unter den Trojanern nur mit Hilfe eines Gottes‘.⁴⁵

In einem ganz analogen Sinn wird auch in Sapphos Gedicht der Mann göttergleich genannt: nicht weil er neben dem Mädchen sitzt, sondern weil er eine längere Zeit lang erträgt, was die Kräfte dieses Ich schon in der Begegnung eines Augenblicks übersteigt.⁴⁶ Von dieser eigenen Erfahrung

Bezug auf ein bestimmtes Handeln erhalten bleibt: eben auf ein habituelles, oft wiederholtes Handeln. Wenn z. B. Phemios in der *Odyssee* von Telemach als gottgleich gelobt wird, dann ganz konkret bei der Ausübung seiner Sangeskunst für eben diese außergewöhnliche Fähigkeit: *Od.* 1.369–371: νῦν μὲν δαινόμενοι τερπόμεθα, μηδὲ βοητῆς/ ἔστω, ἐπεὶ τό γε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν αἰδοῦ/ τοιοῦδ’ οἶος ὄδ’ ἐστὶ, θεοῖσ’ ἐναλίγκιος αὐδήν. Gottgleich ist die Kunst des epischen Singens, das alle Hörer in seinen Bann zieht. Darin hat Phemios Anteil an etwas Göttlichem. Diese Prädikationen sind also – zumindest der Tendenz nach – nicht statisch, sondern dynamisch mit bestimmten ungewöhnlichen Handlungsweisen verbunden.

45 *Il.* 5.183/185: σάφα δ’ οὐκ οἶδ’ εἰ θεός ἐστιν./ εἰ δ’ ὄ γ’ ἀνὴρ ὄν φημι δαΐφρων Τυδεός υἱὸς/ οὐχ ὄ γ’ ἄνευθε θεοῦ τάδε μαίνεται. (Sicher weiß ich nicht, ob er ein Gott ist; wenn dieser Mann, den ich meine, aber der verständige Sohn des Tydeus ist, dann wütet er so nicht ohne einen Gott.)

46 Die Bedeutung des βρόχε(α) diskutiert Joel B. Lidov, *The Second Stanza of Sappho 31: Another Look*, in: *AJP* 114, 1993, 503–535. Lidov konstruiert allerdings aufgrund eines logischen Fehlers in seiner Argumentation ein Problem, das sich aus dem indirekten Bezug des βρόχε(α) auf die Fähigkeit des Mannes, lange die Gegenwart des Mädchens zu ertragen, erbe. Lidov sieht eine Inkonsistenz darin, daß dieser Bezug – also die Entgegensetzung zwischen der Unfähigkeit des lyrischen Ich, auch nur einen Augenblick der Schönheit des Mädchens ausgesetzt zu sein, und der Gelassenheit des Mannes, der deren Gegenwart und Anblick länger gleichmütig ‚aushalten‘ kann – die Konzentration zu Beginn der Pathologie wieder auf den Kontrast zwischen dem Ich und dem göttergleichen Mann lenke. So müsse man annehmen, daß die Symptome der Pathologie nicht durch den Anblick des Mädchens, sondern „by the recognition of the difference between his state and her own“ (ebenda 505) verursacht seien, was es erforderlich machte (sc. wenn man nicht, so wie Lidov, einen anderen Ausweg aus dem Dilemma sucht), wieder zu der alten Eifersuchtsese oder Hochzeitsliedinterpretation zurückzukehren. Aber auch wenn in der Einleitung der Pathologie die Differenz zu dem Mann aus der ersten Strophe hervorgehoben wird – und das Gedicht erhält durch diese Bezugnahme seinen inneren Zusammenhang –, zwingt nichts zu der Annahme, die Pathologie müsse deshalb eine Eifersuchtsreaktion sein, die sich auf den Mann bezieht. Im Gegenteil: die Subjektivität der Perspektive, die dem Mann das Prädikat ‚göttlich‘ zugewiesen hatte, findet hier ihren Bezugspunkt. Deshalb erscheint dem Ich der Mann göttergleich, weil das Ich mit Haut und Haar betroffen ist von der Schönheit des Mädchens, sogar, wenn sie nur ganz kurz auf dieses blickt. Die Kontrastierung zu dem Verhalten des Mannes ist weit entfernt davon, ein Problem für die Deutung, die die

berichtet das lyrische Ich in einer konkreten Schilderung ihrer Wirkung: „Das hat mir – wahrhaftig – das Herz in der Brust in Schrecken versetzt⁴⁷: denn wie ich auch nur kurz auf dich blicke, so ist zum Sprechen kein Raum mehr, usw.“ Stark tritt die subjektive Perspektive der Einleitung der ersten Strophe in den Vordergrund: *Für dieses lyrische Ich*, das ganz von Eros zu dem Mädchen ergriffen ist, ist diese an sich so ganz unauffällige menschliche Verhaltensweise des Mannes übermenschlich.⁴⁸

Die gedankliche Mitte der ersten Strophe und der Pathologie ist also die Schönheit des Mädchens, auf die sich beide subjektiven Reaktionen beziehen.

Wie aber kann man das Verhältnis des ersten Bildes zu der Pathologie des lyrischen Ich auffassen? Handelt es sich um zwei Teile ein und derselben Szenerie, die dem Publikum bei dem Vortrag des Liedes vor Augen stand, in das das Publikum sogar selbst als ein Teil integriert war?

Eine solche gegenwärtig-reale Zusammensetzung zu konstruieren, hat in der Interpretationsgeschichte viele Aporien hervorgebracht. Die Diskussion um Wilamowitz' These, das Gedicht sei ein Hochzeitsgedicht,⁴⁹ hat deutlich gezeigt, daß es unmöglich ist, eine reale Szene stimmig zu konzipieren, in der ein (Hochzeits-)Paar nebeneinander in intimer Vertrautheit und privatem Gespräch sitzt, während die Dichterin in aller Konkretheit von ihrem leidenschaftlich brennenden Eros zu der Braut spricht.

Die Ursache dieser Aporie liegt aber weniger in der – als Verirrung des großen Wilamowitz getadelten⁵⁰ – Prüderie, die die Liebespathologie in der gesellschaftlich akzeptierten Gefühlswelt einer Hochzeitsfeier erträglich machen wollte. Schon Joachim Latacz⁵¹ hat darauf hingewiesen, daß das Problem nicht allein die Hochzeitsszenerie ist, sondern die Gleichzeitigkeit

Pathologie als subjektive Reaktion auf die Schönheit des Mädchens auffaßt, zu sein, sie stützt die These vielmehr stark ab.

47 S. zu πτοέω R. Kühner/B. Gert, Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache, Zweiter Teil: Satzlehre, 2 Bde, Hannover/Leipzig 1898/1904, I, 155f.; E. Schwyzer, Griechische Grammatik, Bd. II: Syntax und syntaktische Stilistik, vervollständigt und hg. von A. Debrunner, München¹1950, 261 und 281.

48 S. auch unten S. 33.

49 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, Sappho und Simonides, 56–58.

50 So besonders scharf Richard Jenkyns, *Three Classical Poets*, 2.

51 Joachim Latacz, *Realität und Imagination*, 322 und 325 mit vorangehender allgemeiner methodischer Reflexion auf die Anwendung der Bühlerschen Theorie von dem Unterschied zwischen ‚demonstratio ad oculos‘ und ‚deixis am phantasma‘ (313–320). S. auch Anm. 52.

der in dem Gedicht dargestellten Personen und Szenen überhaupt, also die Annahme, beide Szenen seien in ein und derselben Gegenwart angesiedelt. Er schlägt daher vor, das in der ersten Strophe dargestellte Bild als Vorstellung einer zukünftigen Wirklichkeit zu verstehen, das Sappho dem Mädchen, das es anspricht, vor Augen stellt. Der Darstellungsmodus also soll das Problem lösen, das die Anbindung des Gedichts an eine ‚demonstratio ad oculos‘⁵² in der direkten Vortragssituation, wie sie schon von historistischen Forschern wie Wilamowitz praktiziert worden war, aufgeworfen hatte.⁵³

Daß mit Lataczs Alternative aber dennoch kein Paradigmenwechsel in der Deutung des Gedichts erreicht ist, zeigt sich schon daran, daß die Ersetzung von ‚direkter Anschauung‘ durch ‚vorgestellte Wirklichkeit‘ auch die Zustimmung solcher Interpreten finden konnte, die der sog. pragmatischen Lyrikdeutung anhängen⁵⁴. Der Unterschied ist nur graduell, nicht prinzipiell. Denn die Ursache für das Scheitern der Deutung als Hochzeitsgedicht und ähnlicher ‚pragmatischer‘ Auffassungen ist eine andere: Die Szenen *müssen* miteinander inkompatibel sein, weil sie nicht denselben Wirklichkeitsgrad haben. Die erste Szene ist subjektiv für das lyrische Ich – und dessen Suggestion wird an den Zuhörer weitergegeben – utopisch: Sie ist die vorgestellte Wirklichkeit von etwas, das für das Ich unvorstellbar ist. Sie ist nichts Wirkliches: weder Vergangenheit noch Gegenwart noch Zukunft. Das Bild von dem göttergleichen Mann hat daher eine poetische

52 Nach Karl Bühlers Unterscheidung zwischen zwei Arten der Deixis: der an die gegenwärtige Anschauung gebundenen ‚demonstratio ad oculos‘ und der vorstellungshaften, nicht mehr an die Gegenwart gebundenen ‚deixis am phantasma‘: s. Wolfgang Rösler, *Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stils in antiker Lyrik*, in: WJA 9, 1983, 7–28; und zum methodischen Problem ders., *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, München 1980 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*; 50), bes. 37–56.

53 Relativiert und in bezug auf Sappho modifiziert wird diese ‚pragmatische‘ These in der Deutung von Fragment 31 von Wolfgang Rösler in einem Aufsatz aus dem Jahr 1990: *Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ*. Rösler betrachtet Sappho, Fragment 31 als ein Dokument des Übergangs von einer rein mündlichen zu einer immer stärker schriftlich geprägten Kultur. Produktiv ist an diesem Ansatz die (auch in anderen Beiträgen in den Vordergrund rückende) Fokussierung auf den spezifisch literarischen, oder: spezifisch poetisch-lyrischen Charakter. Dies ist eine Tendenz, die in den letzten Jahrzehnten viel zum Verständnis der Sapphischen Lyrik beigetragen hat.

54 Wolfgang Rösler, *Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ*.

Funktion, ist poetisches Gegenbild zur zweiten Szene, der allein Wirklichkeit zugesprochen wird und deren Prägnanz durch die erste Szene verstärkt wird. Durch die Gewichtung der beiden Szenen – eine zu drei Strophen – wird dieses Verhältnis kompositorisch umgesetzt.

Diese Deutung muß gegen zwei scheinbar verwandte Deutungsmöglichkeiten abgegrenzt werden: gegen eine rein literarisierende und gegen eine rein subjektivierende. Ich beginne mit der ersten.

IV. ‚Der Mann‘ – ein bloßer literarischer Topos?

William Race versucht, ebenso wie Anne Pippin Burnett⁵⁵, S.L. Radt und Miroslav Marcovich,⁵⁶ zu beweisen,⁵⁷ daß Sapphos Komposition des ersten Bildes ein rein literarischer Topos der Liebesdichtung ist. Damit wird das erste Bild und zugleich damit auch die Pathologie radikal literarisiert. Im Rahmen der oben skizzierten dichotomischen Lyrikauffassung tendiert diese Literarisierung dazu, den realen Sachgehalt des literarisch Dargestellten zu reduzieren und ihm alle Anschaulichkeit zu entziehen.

Race betont zu Recht, daß das Bild der ersten Strophe dazu dient, die Aussage der Schilderung der πάθη, die das lyrische Ich erfährt, zu intensivieren. Der von der Gegenwart des Mädchens ungerührte oder wenig gerührte Mann steht als Kontrast zu dem leidenschaftlichen Betroffensein dieses Ich. Das ist keine Abspiegelung einer einzelnen realen Erfahrung, sondern dient dem Skopos des Gedichts insgesamt, ist insofern poetisch. Race aber folgert aus dieser Beobachtung und unter Heranziehung paralleler Fälle bei Ibykos, Pindar⁵⁸ und Theokrit, daß der Mann lediglich topische Kontrastfigur, lediglich eine Folie für die Liebeserklärung des Ich an das Mädchen sein könne. Der Mann *solle* anonym, blaß, unkonkret bleiben.

55 Anne Pippin Burnett, *Three Archaic Poets*. Archilochus, Alcaeus, Sappho, London 1983, 233-235.

56 Miroslav Marcovich, *Sappho Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?*, 22–25, spricht davon, daß der Mann lediglich ein „point of contrast“ sei.

57 William H. Race, ‚That man‘ in *Sappho fr. 31 L.-P.*, 97–101; Stephan L. Radt, *Sapphica*, 341; so auch: Joel B. Lidov, *The Second Stanza of Sappho 31*, 505.

58 Pindar, *Fragment 123 S.-M.*: den Hinweis auf dieses Fragment findet man zuerst bei Alexander Turyn, *Studia Sapphica*, (Eos Supplement; 6) Paris 1929, 10f. Ebenfalls auf dieses Fragment hat S. Costanza (*Risonanze dell’Ode di Saffo ‚Fainetai Moi Kênos‘ da indaro a Catullo e Orazio*, Messina 1950, 14–16) hingewiesen.

Sappho variiere mit ihm und der Kontrastierung mit der eigenen Person und ihren eigenen Empfindungen lediglich einen (später) gängigen literarischen Topos.

Solange diese Folgerung sich nur gegen die Interpretationen richtet, die nach einer konkreten Person im Umkreis Sapphos oder des Mädchens suchen, mit der man den Mann identifizieren könnte, und gegen solche Deutungen, die das Gedicht als Eifersuchtsgedicht deuten, ist sie unproblematisch und bedeutet einen Fortschritt in der Forschung zu Fragment 31. Denn sie beharrt auf dem literarischen Charakter dieser Szene.

Die Folgerung an sich aber ist dennoch nicht unproblematisch. Denn Races Deutung impliziert erstens, daß er in dem ersten Bild die Darstellung einer Person sieht, die als Gegenbild zu Sappho bzw. dem lyrischen Ich als Topos geschaffen oder aus der literarischen Tradition aufgegriffen werde. Das nun als topisch erkannte Bild wird damit isoliert. Es steht innerhalb des Gedichts für sich und ordnet sich in eine bestimmte Tradition ein. So läßt es ein zu einer intertextuellen, gattungsgemäßen Einordnung oder literarischen Metareflexion, nicht aber zur konkreten Bezugnahme auf den zweiten Hauptteil des Gedichts.

Das mindert das dynamische Wesen, das die Gegenüberstellung besitzt. Hier werden ebensowenig zwei *Personen* oder gar nur zwei Charaktertypen einander gegenübergestellt, wie eine Person der Gegenstand ist, auf die sich beide beziehen. Der Bezugspunkt ist ein Handeln, ein Prozeß: das Lachen und Reden des Mädchens, das die große Anmut des Mädchens erkennbar werden läßt. Und auch die Reaktion, die das lyrische Ich von sich schildert, ist keine statische Wesensbeschreibung, sondern die Beschreibung eines Erleidens, von etwas, das geschieht, das sich – ganz plötzlich – ereignet und verschiedene Phasen durchläuft. In dieser Weise ist auch der Mann in das dynamische Bild der ersten Strophe eingefügt.

Zweitens fikionalisiert Race in seiner Deutung den ersten Teil des Gedichts so, daß er ihm die konkrete Anschaulichkeit einer einzelnen Szene nimmt. Nicht einzelne konkrete Vorstellungen, sondern Traditionelles als Topos werde verwendet, um die Hauptaussage des Gedichts einzuleiten.⁵⁹ Da Race nur spätere Belege für diesen Topos nennt, muß man

59 S. ähnlich auch John J. Winkler, *Doppelbewußtsein in Sapphos Gedichten*, in: *Der gefesselte Eros: Sexualität und Geschlechterverhältnis im antiken Griechenland*, Marburg 1994, 235–274 (zuerst englisch: *Constraints of Desire*, New York 1990), hier: 261: Winkler spricht von einem „rhetorischen Klischee“.

die Frage stellen, was die Bezeichnung ‚topisch‘ für Sappho überhaupt bedeuten kann. Wenn es nicht bedeutet, daß es sich um eine schon vor Sappho oft verwendete literarische Technik handelt, die Sappho als Rückgriff auf diese Tradition benutzt und als literarische Reminiszenz verwendet,⁶⁰ dann muß unter ‚topisch‘ vor allem verstanden werden, daß eine Formulierung oder ein Teil eines Gedichts ein abstraktes Schema ist, das keine konkrete Bindung an den Einzelfall, von dem das Gedicht handelt, besitzt.⁶¹ Wenn der göttergleiche Mann aber topisch und literarisch in diesem Sinn ist, dann wird das Verhältnis zu der persönlichen Erfahrung des lyrischen Ich problematisch. Denn das lyrische Ich schildert seine persönliche Erfahrung als ein anschauliches Bild, als etwas, das vor dem geistigen Auge der Zuhörer entsteht, das diese an die Konkretheit dieser Erfahrung, der eigenen singulären Erfahrung, bindet. Durch den Übergang in den Versen 5f. verweist die Empfindung, die in den Strophen 2–4 beschrieben wird, direkt auf die erste Strophe. Sie verweist zurück auf das Bild, in dem der Mann neben dem Mädchen sitzt und sie mit ihm spricht und ihn anlacht. Der Mann ist ebenso wie das Verhalten des Mädchens Teil dieses anschaulichen Bildes. Wenn aber die überaus persönliche Erfahrung, die das lyrische Ich schildert, sich auf genau dieses anmutige Tun und die anmutige Ausstrahlung dieses Mädchens bezieht, dann muß sie sich, um ihre Konkretheit zu bewahren (daß sie eine solche hat, werde ich im folgenden zu zeigen versuchen), auf eine einzelne Vorstellung, auf ein Vorstellungsbild beziehen, das nicht den Charakter eines abstrakten Schemas, eines abstrakten rhetorischen Topos, hat. Das erste Bild kann nicht nur undeutlicher Hintergrund für die Pathologie sein, sondern es ist ein deutliches konkretes Vorstellungsbild einer unaufgeregten, Dauer suggerierenden Szene.

Das lyrische Ich entwirft dieses Vorstellungsbild und stellt es dem Zuhörer vor Augen. Aus der Einleitung dieses Bildes durch die Wendung

60 Und auch wenn man diese Kompositionsweise vor Sappho belegen könnte, wäre damit noch nicht die Interpretation erzwungen, der göttergleiche Mann sei ein bloßer blasser Topos, ein Stellvertreter für ein literarisches Motiv, dem seine Literarizität als wesentliches Merkmal anhängt und das den konkreten Inhalt als unbedeutend erscheinen läßt.

61 In diesem Sinn hat man auch den Anfang der sog. Priamelode als topisch bezeichnet. Die Aufzählung verschiedener Auffassungen, denen dann die eigene Meinung entgegengesetzt wird, entwerfe kein einzelnes Bild, sondern spreche eine allgemeine Ansicht oder ‚Weisheit‘ mit einem quasi-philosophischen Anspruch aus.

‚es scheint mir‘ kann man keinen Mangel an Konkretheit begründen.⁶² Als subjektiv wird nicht die Szene selber eingeführt, sondern eine bestimmte Beurteilung dieses Bildes: ‚ein Mann in dieser Situation muß die Kraft eines Gottes besitzen, so scheint mir‘. Die Konkretheit der Vorstellung wird dadurch nicht gemindert. Die Perspektivierung dient dem Zusammenbinden der beiden ersten Teile des Gedichts.

Das bedeutet: der göttergleiche Mann darf weder ein rhetorischer noch ein philosophischer oder poetischer Topos sein, anderenfalls entschwindet der poetische, spezifisch lyrische Charakter des Gedichts. Denn anderenfalls kann nicht nur nicht an der Singularität und der Individualität des Mädchens, das angesprochen wird, festgehalten werden, sondern ebenso wenig an der subjektiven Aussage der Strophen 2–4. Auch deren Aussage verschwände in der Abstraktheit pseudo-philosophischer Allgemeinheit.

Daß die Konkretheit der beiden Bilder in dem Gedicht aber tatsächlich gegeben ist, läßt sich schon hier vor der näheren Betrachtung der sog. Liebespathologie begründen: Der Übergang zur Darstellung der Empfindung des lyrischen Ich erfolgt nämlich bezeichnenderweise nicht so, daß explizit die logische Sequenz des folgenden Kontrastes markiert wird, etwa durch eine μέν-δέ-Entsprechung oder durch einen adversativen Partikel, wie ἀλλά oder δέ. Der Kontrast wird nicht formal geschaffen, sondern inhaltlich. Während der Mann neben dem Mädchen sitzt und ihrem Lachen und Reden zuhört, also eine längere Zeit dieser Unmittelbarkeit der Wirkmacht der Anmut des Mädchens ausgesetzt ist, reicht nur ein kurzer Blick auf das Mädchen, und schon hat dieses Ich die Essenz dieses anmutigen Verhaltens erfaßt und ist von dieser Einsicht ergriffen. Diese Erfahrung des lyrischen Ich ist konkret: ‚das hat mir wahrlich das Herz in der Brust in Schrecken versetzt‘ – es ist das einzige Verb im Aorist im ganzen Gedicht. Man muß nicht auf Weinrichs berühmte Unterscheidung zwischen besprechendem und erzählendem Tempus verweisen,⁶³ um in dem Aspekt des Aorists eine besondere Betonung der in den Vordergrund rückenden Wirklichkeit zu erkennen, die dieser Empfindung zugesprochen wird. Die Empfindung und ihr körperlicher Ausdruck stehen für das lyrische Ich als etwas, das wirklich ist, im Vordergrund, und sie gewinnen diese Wirklichkeit aus dem direkten Bezug auf das, was diese Empfindung auslöst: die Erkenntnis der größten Anmut, die in dem ersten Bild anschau-

62 So William H. Race, ‚That Man‘ in Sappho fr. 31 L.-P., 97f.

63 Wie es Joachim Latacz, *Realität und Imagination*, 336 tut.

lich vor Augen gestellt wird. Nicht eine konventionelle formale Struktur ruft den Eindruck hervor, daß in dieser ‚Empfindsamkeit‘ des Ich etwas Besonderes, Individuelles liegt, sondern die inhaltliche Ausgestaltung dieses Motivs des Ergriffenseins. Darauf lenkt die Dichterin die Aufmerksamkeit.⁶⁴

V. Die Anmut des Mädchens – die Objektivität der subjektiven Empfindung

Diese Betonung der subjektiven Perspektive und Individualität, die sich in Fragment 31 ausdrückt, aber muß sich nicht nur gegen eine pragmatische⁶⁵ Auffassung, die sich an den konkreten historischen Bedingungen orientiert und die individuelle Aussage als Ausdruck allgemeiner Normen wertet, und gegen eine topische Interpretation durchsetzen. Man muß sie, wie oben erwähnt (S. 22), auch von einer weiteren anderen Deutungsrichtung unterscheiden. Diese Deutung sucht in Sapphos Lyrik die Darstellung autonomer Innerlichkeit – ganz im Sinn des modernen ‚ästhetischen‘ Lyrikbegriffs, der maßgeblich von Fichte, Schelling, Hegel, Novalis und anderen Theoretikern und Dichtern der Frühromantik⁶⁶ in der Nachfolge der Kantischen Kritiken als Lyriktheorie entwickelt und später in der Sappho-

64 Ein gutes Exempel dafür, welche Konsequenzen eine Deutung hat, die Sapphos Gedichten, ihrer jeweiligen Aussage oder auch nur Teilen einzelner Gedichte topischen, rhetorischen Charakter zuspricht, ist die Forschungssituation zu der sog. Priamelode, dem Fragment 16 LP (=27aD). S. z. B. Glenn W. Most, der eine rhetorisch-topische Deutung vorschlägt: Sappho Fr. 16.6–7 L-P., in: CQ 31, 1981, 11–17; außerdem Hermann Fränkel, Wege und Formen frühgriechischen Denkens, 90–94 (Fränkel spricht von der Vornahme des Homo-mensura-Satzes bei Sappho); Anton Bierl, ‚Ich aber (das), das Schönste ist, was einer liebt‘, 102f. und passim (Bierl sieht in dem Gedicht eine didaktisch-argumentative Intention verwirklicht). Wenn Sapphos Gedicht lyrisch ist, dann muß es sich an die Konkretheit des Einzelnen und Subjektiven binden und darf nicht in gnomische Abstraktheiten entschwinden. Zu diesem Thema erarbeite ich gerade einen Beitrag mit dem (Arbeits-)Titel ‚Die poetische Souveränität bei Sappho und Pindar‘.

65 Daß es gerade die pragmatischen Deutungen sind, die zu dieser Form der abstrakten Allgemeinheit neigen, werde ich unten (S. 51–57) zeigen.

66 S. dazu Manfred Frank, Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen, Frankfurt 1989.

Forschung von Hans Diller,⁶⁷ Bruno Snell,⁶⁸ Hermann Fränkel,⁶⁹ Wolfgang Schadewaldt,⁷⁰ Max Treu⁷¹ u.a. als Abgrenzungsbegriff für die ‚ganz andere‘ frühgriechische Dichtung und ihr ‚Daseinsbewußtsein‘ aufgegriffen wurde.⁷² Sie nimmt an, daß die subjektive Innerlichkeit, die Gegenstand der Lyrik sei, an und für sich nur für das einzelne Ich zugänglich ist.

Die These von der absoluten Privatheit, die ein einzelnes Individuum erfährt, d. h. der absoluten Unzugänglichkeit zu den Gefühlen anderer Menschen, hat ihren Ursprung in der Vorstellung, daß die einzelne singuläre Erfahrung untrennbar an Raum, Zeit, das einzelne erfahrende Subjekt und an die ganze unendliche Vielzahl von Aspekten, die jeden Augenblick in der empirischen Erfahrung bestimmen, gebunden ist. Diese unendlich bestimmte Erfahrung selbst könne daher niemals mit der (endlichen) Sprache transportiert werden. Sie bleibe als solche in der Innerlichkeit des einzelnen Subjekts. Erst durch die Reflexion auf diese Innerlichkeit könne eine Brücke geschaffen werden. So wende sich das empfindende Individuum von der Außenwelt ab und ganz auf sich selbst zurück, mache sich selbst zum Gegenstand. Lyrik sei die Sprache dieser reinen Innerlichkeit⁷³ und dieses reflektierenden Rückzugs in sich selbst.⁷⁴

67 Z. B. Hans Diller, Möglichkeiten subjektiver Aussage in der frühen griechischen Lyrik, in: Kleine Schriften zur antiken Literatur, hg. von Hans-Joachim Newiger und Hans Seyffert, München 1971, 64–72.

68 Z. B. Bruno Snell, Das Erwachen der Persönlichkeit in der frühgriechischen Lyrik, in: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen⁶1986 (¹1946), 56–81.

69 Hermann Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, 182–207 (zu Archilochos als Begründer der ‚alten Lyrik‘, s. bes. 206), 230–253 (zu Sappho), und ders., Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München³1968 (darin: Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur, 1–22).

70 Wolfgang Schadewaldt, Sappho: Welt und Dichtung – Dasein in der Liebe, Berlin 1950.

71 Max Treu, Die Lyrik Sapphos, in: Sappho: Lieder, Griechisch und Deutsch, hg. von Max Treu, München⁶1979, 137–160.

72 Aufgegriffen wurde von diesen Forschern der romantische Lyrikbegriff, also die Vorstellung davon, was Lyrik ihrem Wesen nach sein kann und sein sollte. Diesen Begriff aber finden sie in der frühgriechischen Dichtung noch nur in Ansätzen und mit bestimmten Einschränkungen verwirklicht. Das bedingt die bewußtseinsgeschichtliche Prämisse. Aber auch in dieser ‚Noch Nicht-Argumentation‘ ist das subjektivistische, ästhetische Lyrikkonzept für diese Deutung maßgeblich.

73 Auch Michael Theunissen rückt im Zuge seiner Deutung des Gedichts unter der Überschrift ‚Das Ephemere im Spiegel des Göttlichen‘ die Hinwendung auf das Subjekt und die Abwendung vom Objekt der Empfindungen dieses Subjekts stark in den Vordergrund: Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit, 272f. Als Inhalt des Gedichts ergibt

Das Fragment 31 aber will sich diesen Prämissen absoluter autarker Innerlichkeit und der Abwendung von den Objekten nicht fügen: Alles, angefangen mit der Göttlichkeit des Mannes, den die erste Szene darstellt, weist auf den Gegenstand hin: auf die Übermenschlichkeit der sinnlichen Schönheit des Mädchens. Eine übermenschliche Macht ist diese Schönheit und göttlich deshalb die Gelassenheit dessen, der sie ertragen kann, wenn er ihr ausgesetzt ist. Etwas Objektives also ist das Thema. Die Schönheit des Mädchens kommt nur im subjektiven Reflex der Schönheitserfahrung zur Sprache und bindet in dieser Spiegelung das Gedicht als Einheit zusammen.

Wenn man also die außergewöhnlich subjektive Erfahrung, die das lyrische Ich erleidet, und ihre Funktion in diesem Gedicht verstehen will, dann muß man sich zunächst – scheinbar paradoxerweise – von diesem Subjekt, von diesem Ich abwenden und dem Objekt, dem Mädchen, das es anspricht, zuwenden. Erst darüber, über den Anblick des Mädchens, wie es spricht und lacht, versteht man, was diese besondere Empfindung bestimmt, was sie erklärt, was sie rechtfertigt – und was sie zu einer lyrischen Erfahrung macht.

Es kann als eine der wenigen Übereinstimmungen der Sappho-Forschung gelten, daß ein zentrales Thema der lyrischen Dichtungen Sapphos die Beschäftigung mit dem Schönen ist. Die meisten Interpreten neigen heute dazu, diese Beobachtung auf vor allem zwei bestimmte Weisen zu deuten.

sich in dieser subjektphilosophischen Deutung die Selbstbespiegelung und selbstreflexive Beziehung des lyrischen Ich (ebenda, besonders 273). Dieser Grundcharakter der Interpretation bleibt bestehen, wird aber im Sinn der zeitphilosophischen Deutung Theunissens durch die Betonung ergänzt, daß das subjektive Liebeserlebnis eine Herrschaftserfahrung, die Erfahrung des von der Liebe Beherrschenseins, nicht verändert. Denn die Voraussetzung für diese Erfahrung des Göttlichen ist die reflexiv erworbene Erfahrung der eigenen inneren Leere: „Ausgeschlossen aus der erfüllten Beziehung gewinnt das dadurch entleerte Ich eigene Fülle, weil es von einem Göttlichen beherrscht wird, mit dem es sich zusammenschließen kann.“ (ebenda, 277). Theunissen steht mit dieser Deutung trotz deutlich verschiedener Prämissen und unterschiedlichem Begriffsapparat der hier entwickelten Interpretation nahe. Das zeigt sich auch in seiner Ablehnung eines gnomischen Charakters des Gedichts oder des Gedichtschlusses (ebenda, 278). Deutlich verschieden aber ist Theunissens (von Heidegger herkommender) Ansatz, daß Sappho etwas Göttliches, eine göttliche Bewegung, als den Ursprung des subjektiv von dem einzelnen Ich, von Sappho, gedachten Ephemeren gewahrt. Damit wird das Ephemere, also der reine Augenblick, die unmittelbare Gegenwart, selbst zu etwas Göttlichem, dessen Erfahrung die Gedichte Sapphos, und so auch Fragment 31, spiegelten.

74 S. z. B. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3, 421f.

Die erste Gruppe sieht in dieser Themenwahl eine anschauliche Abbildung der Werteskala und der Verhaltensnormen, die auf Lesbos zu Sapphos Lebzeiten gesellschaftlich sanktioniert waren. Sappho habe die Mädchen in ihrem Kreis in Schönheit und Anmut unterrichtet und sie auf ihre Rolle als Ehefrau vorbereitet.⁷⁵ Das Zelebrieren weiblicher Schönheit und schöner Objekte – schöner Blumen und Kränze, von Schmuck und wohlriechenden Substanzen, schöner Tänze und Lieder (usw.) – sei gebunden an die gesellschaftliche Ordnung und stehe in deren Dienst. Schönheit wird hier also verstanden als (im Liedvortrag zelebrierte) weibliche Verhaltensnorm. Sie ist eine konventionelle Setzung, die dem einzelnen Individuum äußerlich bleibt.

So schreibt Wolfgang Rösler im Rahmen seiner Deutung des Gedichts, die sich den Methoden Bruno Gentilis⁷⁶ und der Forschergruppe in Urbino verpflichtet zeigt:

„Was im Gedicht als persönlicher Schmerz Sapphos erscheint, <ist> zugleich repräsentativ (...) für die, an die sich Sappho in ihrem Gedicht wendet, die Mitglieder des Kreises. Entsprechend ist die Wendung zur Selbstbehauptung [sc. in V. 17] aufzufassen. Auch sie ist repräsentativ, ist Appell an alle von dem Verlust Betroffenen.“⁷⁷

Die Tendenz dieser Interpretation ist für unsere Fragestellung interessant.⁷⁸ Das Fragment 31 soll von der strengen Bindung an das Hier und Jetzt der Aufführungssituation dadurch befreit und dennoch im gesellschaftlichen Kontext verortet werden, daß es mit einer Moral ausgestattet wird, die als abstrakter Leitfaden für ähnliche Situationen dienen soll. Die Auffassung des Schönen als Schönheitskonvention bewirkt hier also, daß die Allgemeinheit der Gedichtaussage in einer abstrakten Einsicht und Verallgemeinerung aus wiederholbaren Einzelfällen gesucht wird.⁷⁹

75 Anton Bierl, Reinhold Merkelbach, Wolfgang Schadewaldt, usw.

76 Grundgelegt und zusammengefaßt hat Bruno Gentili diesen Ansatz in der Monographie: *Poesia e pubblico nella Grecia antica*.

77 Wolfgang Rösler, Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, 285.

78 Eine Interpretation, die Bruno Snells Deutung erstaunlich ähnelt: Bruno Snell, Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, 84.

79 Zur Anbindung der Lyrik Sapphos an eine konkrete gesellschaftliche Realität und die Vortragssituation vor einem bestimmten Publikum: s. Reinhold Merkelbach, Sappho und ihr Kreis; Joseph Russo, *Reading the Greek Lyric Poets*.

Die zweite Gruppe von Forschern versteht die Konzentration auf das Schöne in den Fragmenten der Sapphischen Lyrik als Ausdruck eines subjektiven Relativismus. Sappho wehre sich gegen eine konventionelle Schönheitsauffassung und vertrete die Ansicht, daß das Schöne im Auge des Betrachters liege. Es sei ein Wert, den man nicht allgemein normieren könne, sondern dem nur jeder für sich konkrete Gestalt geben könne: ‚schön‘ sei etwas, das nur im Moment der Betrachtung und nur für das betrachtende Individuum Wirklichkeit gewinne und in dieser Singularität und Subjektivität verbleiben müsse.

Der Hauptbeleg für diese These ist das Priamelgedicht, Fragment 16 LP, in dem traditionelle männliche Werteordnungen und Vorstellungen durch das (weibliche?) Prinzip der Subjektivität des Schönheitsurteils (in Vorwegnahme des Homo-mensura-Satzes) in Frage gestellt würden:

„Manche sagen: von Reitern ein Heer, und manche: von Fußsoldaten,
manche: von Schiffen – das sei auf der schwarzen Erde das schönste – ich
aber: das, was einer liebe“.⁸⁰

Das sei ein Anfang der Entdeckung wirklicher Individualität. Der Einzelne beginne autonom zu werden gegenüber der Gesellschaft und gegenüber dem, was der Anlaß seiner Empfindungen ist. Nicht die Dinge, so beginne er zu erkennen, sondern er selbst ist der Ursprung seiner Empfindungen. Das Objekt wird zum bloßen, unbestimmten Anlaß. Das Schöne entstehe überhaupt erst in der subjektiven Erfahrung. Es sei ein Produkt der Innerlichkeit des Betrachters. Dafür soll auch Fragment 31 einen Beweis liefern. Die ‚Liebepathologie‘, die das Gedicht schildere, sei der persönlichste Ausdruck des Liebesverlangens des lyrischen Ich, das persönlichste Zeugnis von der eigenen privaten Innerlichkeit, die sich selbst genug sei und sich keinem anderen Maßstab unterwerfe.⁸¹

Wir haben in diesen beiden Gruppen also wieder die Alternative zwischen pragmatischer und ‚ästhetischer‘ Deutung, diesmal in Interpretationen, die versuchen, mit der Prämisse umzugehen, daß Sapphos Lyrik das

80 Sappho, Fr. 16 LP, 1–4: οἱ μὲν ἰππῶν στρότον οἱ δὲ πῆσδων/ οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν/ ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ/τω τις ἔραται

81 Ich nenne hier nur einige Titel, die exemplarisch für diese Richtung stehen sollen: Hermann Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 212; ders., *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, 90–94; Herbert Eisenberger, *Ein Beitrag zur Interpretation von Sapphos Fragment 16 LP*, in: *Philologus* 103, 1959, 130–135; Elisabeth Stein, *Autorbewußtsein in der frühen griechischen Literatur*, Tübingen 1990, 100–121; Garry Wills, *The Sapphic ‚Umwertung aller Werte‘*, in: *AJP* 88, 1967, 434–442.

Schöne zum Gegenstand hat. Diese Einsicht wird einmal so gedeutet, daß ‚das Schöne‘ mit den konventionellen Vorstellungen von dem, was als schön gilt, identifiziert wird, und einmal so, daß das Prädikat ‚schön‘ als etwas gedacht wird, das durch das einzelne Individuum von diesem selbst erst geschaffen und den Dingen beigelegt wird.

VI. Das lyrische Ich und seine Pathologie

Nach unseren bisherigen Ergebnissen ist keine dieser beiden Zugänge dem Fragment 31 LP angemessen. Beiden gelingt es nicht, die beiden zentralen Faktoren des Gedichts miteinander zu ‚versöhnen‘: die Einsicht, daß das Zentrum des Gedichts die Anmut des Mädchens, also etwas Objektives, das wahrgenommen werden kann, ist, mit der Beobachtung, daß sowohl die Pathologie als auch die Beschreibung des Mannes in der ersten Strophe aus der subjektiven Perspektive des lyrischen Ich heraus gesprochen sind. Für das lyrische Ich erscheint der Mann göttergleich, und es ist das lyrische Ich, dessen außergewöhnliches Betroffensein in den Strophen 2–4 objektivierend geschildert wird. Von dieser Subjektivität aber kann es dann, wenn man die subjektive Erfahrung als etwas absolut Singuläres, als etwas, zu dem nur das erlebende Ich einen privilegierten Zugang hat, betrachtet, keinen Weg zu etwas Objektivem geben. Sie gibt etwas über das erlebende Subjekt zu erkennen, nichts aber über das Objekt, von dem dieses Erleben ‚ausgelöst‘ worden war. Ich und Welt bleiben unvermittelbar nebeneinander stehen. Das aber kann nicht die Aussage des Gedichts sein; denn die Dichterin setzt die subjektive Perspektive ja gerade dazu ein, um etwas über dieses Erfaßte, über die Anmut des Mädchens, die die Teile des Gedichts zu einer Einheit zusammenfaßt, auszusagen. Das Prinzip, daß eine Interpretation des Gedichts an dessen Einheit festhalten und den funktionalen Zusammenhang unter den verschiedenen Teilen erklären muß, zwingt also zu einer Revision der bislang in der Forschung vertretenen Ansichten über die Art und Weise, wie ‚das Schöne‘ in Sapphos Gedichten dargestellt wird und welche poetische Funktion es hat.

Die erste Beobachtung, die sich von diesem Ansatz her aufdrängt, ist die Feststellung, daß das Objekt selber, die Schönheit des Mädchens, gar nicht selbst beschrieben wird. An die Stelle einer Ekphrasis dieser Schönheit tritt etwas anderes: die Pathologie des lyrischen Ich. In dieser werden körper-

liche Affektionen beschrieben. Es sind aber nicht irgendwelche beliebigen Affektionen, sondern beschrieben wird das, was das lyrische Ich erleidet, wenn es auch nur kurz auf das Mädchen blickt und dessen Schönheit gewahr wird. Nicht das Objekt (oder etwas an einem Objekt) wird beschrieben, sondern die existenzbedrohende Wirkung, die das Erfassen der Schönheit dieses Objekts auf das wahrnehmende Subjekt hat.

Konkrete objektive, bestimmte Schönheit *als* subjektive Empfindung ist also der Gegenstand des Gedichts. Diese objektive Subjektivität der sinnlichen Grenzerfahrung ist das Paradox, das die lyrische Kunst Sapphos in diesem Gedicht ausmacht. Sappho konzipiert dieses Gedicht als eine lyrische Einheit. Wie wir gesehen haben, muß die Anmut des Mädchens der Bezugspunkt sein, auf den die beiden ersten Teile des Gedichts ausgerichtet sind und durch den sie sich als zusammenstimmende Einheit erweisen. Auch wenn die ungewöhnliche subjektive Erfahrung des lyrischen Ich in der großen Pathologie die Aufmerksamkeit des Rezipienten stark in ihren Bann zieht, ist diese in dem Gedicht als lyrischer Einheit nicht autark, sondern steht in Abhängigkeit von dem Objekt, auf das sie sich bezieht. Man muß also die beiden scheinbar unvermittelbaren Ebenen des Gedichts als Einheit begreifen. Das ist nur dann möglich, wenn man die Vorstellung aufgibt, Sappho verstehe unter einer subjektiven Erfahrung und Perspektive etwas, das absolut in der privaten Innerlichkeit des erlebenden Subjekts eingeschlossen bleibt und keinen Zugang zur ‚Welt‘ ermöglicht.

Die Prämisse, die vielen Interpretationen zur frühgriechischen Lyrik (implizit) zugrunde liegt, daß man in dieser Dichtung die literarische Überformung singulärer in der Gegenwart aufgehender subjektiver, passiv erlittener Erlebnisse vollzogen sehen könne,⁸² ist für dieses Gedicht Sapphos nicht haltbar. Sie muß ersetzt werden durch eine andere Vorstellung über den Zusammenhang von subjektivem Erleben und Empfinden auf der einen Seite und der poetischen Intention der Darstellung eines Empfindens auf der anderen Seite. Dazu muß man noch genauer hinsehen, was für eine Pathologie das ist, die Sappho darstellt, wie sie sich zu dem Subjekt einerseits und dem Objekt andererseits verhält. Die neue Prämisse für die Interpretation der Sapphischen Lyrik muß sich aus der philologisch genauen Analyse des Textes selbst ermitteln lassen.

Dafür kann man an die Beobachtung anknüpfen, daß nicht die Anmut des Mädchens selbst in dem Gedicht beschrieben wird, sondern die subjek-

82 S. dazu auch unten S. 51–57.

tive Empfindung, die aus dem Erfassen dieser Anmut entsteht. Die Erfahrung der Schönheit des Mädchens versetzt zwar das lyrische Ich in Schrecken. Es erleidet etwas. Doch diese Passivität wird gleich im nächsten Vers durch eine aktive Formulierung aufgehoben oder erweitert. „Denn wie ich auch nur kurz auf Dich blicke, ...“ (V. 7). Erst diese Aktivität des Subjekts, die wahrnehmende Hinwendung auf das Mädchen, leitet die große Pathologie ein, in der das lyrische Ich den Verlust ihrer Sprachfähigkeit und den Ausfall aller Sinne beschreibt. Diese Beschreibung wird gleich nach der Benennung der ersten Affektion, des Versagens der Zunge, objektivierend. Sie wirkt wie eine Beschreibung von außen: ‚die Zunge ist gebrochen, ein feuriger Schauer läuft unter der Haut durch, ...‘ (V. 9ff.). Hier verbinden sich aktive und rezeptive Elemente miteinander. Das Subjekt produziert diese Erfahrung nicht selbst. Es reagiert auf etwas, das wirklich da ist. Aber es reagiert nicht rein rezeptiv auf dessen Gegenwart, sondern auf seine eigene Erkenntnis dieser Gegenwart von anmutiger Schönheit. Das ist keine bloß passive Erfahrung, sondern ein subjektives Können und Tun, das auf das objektiv sinnlich erfahrbare Schöne antwortet. Individuell (nicht singulär im Sinn einer unwiederholbaren absolut unzugänglichen Erfahrung) aber ist an dieser Erfahrung das, was die Pathologie in Gang setzt. Das ist die Fähigkeit des Ich, die große Anmut des Mädchens als solche ‚richtig‘ zu erfassen und sich von dieser ganz und gar, mit Haut und Haaren betreffen zu lassen.⁸³

Daß das lyrische Ich diesen Anspruch erhebt und verwirklicht, diese Anmut ‚richtig‘ zu erfassen, erkennt man im Rückblick von der Pathologie auf die erste Strophe und die Benennung des Mannes, der neben dem Mädchen sitzt, als ‚den Göttern gleich‘. Den Göttern gleich ist der Mann nicht, weil er sich verhält, wie sich sonst Menschen niemals verhalten können. Mit ruhiger Gelassenheit sich an der Schönheit eines geliebten Menschen zu erfreuen, ist kein übermenschliches Verhalten, sondern so verhalten sich Menschen normalerweise. Wenn das lyrische Ich dieses Verhalten als ‚den Göttern gleich‘ bezeichnet, dann kann der Grund dafür nur

83 Der Konjunktiv in V. 7 erklärt sich damit so, daß das Blicken auf das Mädchen und das Betroffensein als etwas Wiederholtes und Wiederholbares beschrieben wird. Es ist eine grundsätzliche Fähigkeit dieses Ich, eine Fähigkeit, die dieses Ich vor dem Mann und vor vielen anderen Menschen in besonderer Weise auszeichnet: eine Fähigkeit, Schönheit in einer dieser gemäßen Weise unmittelbar erfassen und wertschätzen zu können. Diese Deutung löst das von Lidov diskutierte Problem zur Syntax in V. 8: Joel B. Lidov, *The Second Stanza of Sappho 31*, 507–510.

die besondere Aussageintention sein, die die Dichterin dieser Einführung des Gedichtes und der folgenden völlig unnormalen Pathologie geben wollte. Die Aussage, die über die subjektive Perspektive des lyrischen Ich vermittelt wird, muß dann sein, daß diese ungewöhnliche Betroffenheit von dem Erfassen großer Anmut und Schönheit nicht reine Willkür ist, sondern die Spiegelung der Schönheit des Mädchens, deren Lob der Gegenstand des Gedichts ist. Mit Bezug auf dieses Zentrum des Gedichts erweist sich das, was maßlos, vollkommen subjektiv und singular erscheint, als ‚richtig‘, als eine Empfindung, die als einzige von der Art ist, daß sie genau dem, was die Empfindung auslöst, entspricht.

Die Wirkung der Schönheit des Mädchens ist etwas Objektives, das aber als Subjektives, Inneres sichtbar und erfahrbar wird, so wie der Klang einer Flöte etwas Objektives ist, das aber erst gehört wird, wenn ein Lebewesen mit Hörsinn die Klangwellen aufnimmt und verarbeitet.

In einem anderen Gedicht (Fragment 96 LP (98 D)) entwirft Sappho für dieses Wirken von Schönheit ein anschauliches Bild: das Bild des Mondlichts, das sich über eine Landschaft ergießt. Dort wird ein Mädchen, das den Kreis um Sappho verlassen hat und nun in Sardes lebt, mit dem Mond, der heller als alle Sterne leuchtet, verglichen. Dann aber richtet sich der Blick nicht mehr auf den strahlenden Mond selbst, sondern auf sein Leuchten und das, was von ihm erhellt wird.

„Sein Licht breitet er über das salzige Meer und ebenso über die blumenreichen Auen: schön ist der Tau ausgegossen, Rosen blühen und zarter Kerbel und blütenreicher Honigklee.“⁸⁴

Man könnte denken, daß sich der Vergleich verselbständigt hat.⁸⁵ Doch dies alles ist nichts anderes als ein Preis auf die Schönheit des Mondes, auf sein Strahlen, auf die Wirkung, die er entfaltet, indem er die ganze Landschaft⁸⁶ in gleißendes Licht taucht und ihre eigene Schönheit entfalten läßt.

84 Sappho, Fr. 96 LP, Vv. 9–14: φάος δ' ἐπί-/σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν/ ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις/ ἃ δ' <ἐ>έρσα κάλα κέχεται τεθά-/ λαισι δὲ βρόδα κάπαλ' ἄν-/ θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης.

85 Denys Page, Sappho and Alcaeus, 94; Winfried Elliger, Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung, Berlin/New York 1975, 190–193 spricht von den „schwimmenden Konturen“ des Gleichnisses und von einer metaphorischen „Rückkopplung“ des Gleichnisses über bestimmte Elemente an das Hauptthema des Gedichts.

86 Zu den wichtigsten Motiven in Sapphos Naturschilderungen s. Thomas McEvelley, Sapphic Imagery and Fragment 96, in: Hermes 101, 1973, 257–278, bes. 265f.; Winfried Elliger, Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung, 188–194.

So wird alles schließlich ein Preis auf die Schönheit der mondgleichen Frau in Sardes⁸⁷ – und der Atthis,⁸⁸ nach der sich die Frau in Sardes vor Sehnsucht und Trennungsschmerz verzehrt. In doppeltem Sinn wird hier die Schönheit nur in der Spiegelung im subjektiven Empfinden zum Gegenstand. So wie die Schönheit des Mondes sich in seiner Wirkung auf die Landschaft zeigt, so erkennt man die Schönheit des Mädchens in dem sehnsuchtsvollen Wandeln der Frau in Sardes im hell scheinenden Mondlicht: Man erkennt die Schönheit in der Wirkung auf das Empfinden und Handeln eines Menschen, der für diese Schönheit empfänglich ist.

Auch in dem bereits erwähnten Priamelgedicht ist Schönheit im Reflex eines Handelns das Thema: Helenas Handeln wird dort als Beweis für die Aussage, ‚das Schönste ist, was einer liebt‘, angeführt. Das Gedicht aber beschreibt mit keinem Wort das, was sie liebte, sondern erzählt wird davon, was sie alles zurückließ: den allerbesten Mann (Vv. 7f.), die Eltern, ihr eigenes Kind. Alle diese Werte, alles dieses Gute achtete sie geringer, weil sie nur dem Schönsten, dem, den sie liebte, folgte. Und so liebt auch das lyrische Ich des Gedichts den Anblick von Anaktorias Gang und Antlitz mehr als alles das, was gemeinhin als schön und wertvoll erscheint (Vv. 17–20). Der Helena-Mythos in diesem Sappho-Gedicht bewertet Helena nicht moralisch, es ist der Mythos von der objektiven Macht vollkommener sinnlicher Schönheit und einer ebenso außergewöhnlichen Fähigkeit, diese richtig zu erfassen. Die Wirkung des Schönen, also die subjektive Empfindung Helenas, ist so groß, weil Helena in so außergewöhnlicher Weise für das Schöne, für Aphrodite, empfänglich ist, daß nichts anderes neben ihr noch Bedeutung haben kann: nicht die Macht familiärer Bindungen und keine militärische Macht.

Erst auf der Grundlage dieser Einsicht, daß die Empfindung bei Sappho die erfaßte Wirkung der Schönheit ist,⁸⁹ kann man das poetische Kompo-

87 Ohne daß sich deshalb von jedem Element des Vergleichs eine Analogie zu einem Motiv der Handlung, die das Thema des Gedichts ist, ziehen ließe, wie Bowra meinte: C. M. Bowra, Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides, Oxford 1961, 195. Ähnlich auch A. Bonard, La poésie de Sappho, Lausanne 1948, 68f.

88 Atthis wird in diesem Gedicht zum Objekt der Sehnsucht der Frau in Sardes (Vv. 15f.) (zumindest auch) wegen der Schönheit ihres Gesanges (V. 5). So wird Atthis zu einem alter ego des lyrischen Ich oder: der Sängerin, die die Frau in Sardes mit ihrem Lied preist.

89 Kurt Sier trägt in einem Aufsatz (Der Körper als Zeichen in der griechischen Philosophie, in: A. Corbineau-Hoffmann und P. Nicklas (Hgg.), Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft, Hildesheim/New York 2002, 63–

sitionsprinzip des Gedichts 31 begreifen und würdigen. Denn sie macht die Vorgabe, daß alle Teile des Gedichts auf die konkrete Realität der Wirkung der Anmut des Mädchens hin ausgerichtet sind.

94) eine zeichentheoretische Interpretation des Verhältnisses zwischen den körperlichen Affektionen und dem Psychischen in Sapphos Fragment 31 vor, die sich von Nelson Goodmans Semiotik inspirieren läßt. Sier betont zu Recht, daß nicht die Schönheit selbst, sondern ihre Wirkung zum Gegenstand des Gedichts gemacht wird. In seiner Interpretation werden bei Sappho (psychische) Sachverhalte durch das Körperliche quasi-metaphorisch bezeichnet. Das Körperliche wird zum Symbol für den Wertekanon des Sappho-Kreises (76): zu einem „Zeichen, das, indem es verstanden wird, die Identität der Gruppe bestätigt“ (ebenda). Das Körperliche weise dabei über sich selbst hinaus, werde transzendiert, habe eine denotative Funktion für die Ausstrahlung des angeredeten Mädchens. Ich stimme Sier darin zu, daß die körperlichen Affektionen indirekt die Schönheit des Mädchens darstellen. Wenn man allerdings die Art und Weise dieser Pathologie genauer analysiert, dann sieht man, wie im Haupttext ausgeführt, daß diese Pathologie eine Pathologie auch oder vor allem der Sinnesvermögen, also einer sinnlichen seelischen Ebene ist. Diese Ebene des Sinnlichen wird in dem Gedicht nicht transzendiert, sondern die sinnliche Betroffenheit des lyrischen Ich verweist auf die sinnliche Schönheit des Mädchens. Sie verweist auf das dieser subjektiven Erfahrung korrespondierende Objekt, auf das, was in dieser Weise (angemessen) erfaßt wird. Nicht ein allgemeiner Wertekanon einer bestimmten Gruppe angesprochener Rezipienten ist (und auch nicht über den ‚Umweg‘ eines einzelnen Menschen) die Aussage der Pathologie, sondern die Extremerfahrung der Schönheitssinne macht die Größe der sinnlich erfaßbaren Schönheit des Mädchens anschaulich. Sie bleibt beim Einzelnen, Außergewöhnlichen, wird nicht ins (abstrakt) Allgemeine gewendet. Der Nominalismus der Theorie Goodmans könnte sich deshalb auch in der Interpretation eines Sappho-Gedichts auswirken und problematisch sein. Die Schönheitserfahrung, die Sappho schildert, ist die Erfahrung der konkreten einzelnen Schönheit eines einzelnen Menschen. Sie ist aber zugleich nur konkret und in ihrem ganzen Umfang erfahrbar, wenn der Betrachter dazu in der Lage ist, etwas Bestimmtes als Schönheit an dem Mädchen zu erfassen: etwas, das mit diesem einzelnen Mädchen nicht identisch ist und dessen Erfahrung und Erfahrbarkeit Sappho in vielen Gedichten schildert. Man denke etwa nur an Fragment 94 LP, wo Sappho einen ganzen Strauß an schönen Dingen und Erfahrungen mit diesen nennt – und dies als Tröstung eines von Abschiedsschmerz erfaßten Mädchens. Die Realität des sinnlich Schönen ist bei Sappho omnipräsent. Dieser Grunderfahrung Sapphos aber ist, wie mir scheint, mit nominalistischen Mitteln, auch wenn sie nur das Klassifikationsmodell bereitstellen, nicht beizukommen. Sie kennen nur entweder ein konkretes Einzelnes oder ein abstraktes Allgemeines, das aus solchen Einzelfällen abgeleitet ist und das als Allgemeinerkenntnis die einzelne Instanz zur Probe abwertet, nicht aber diese Art reicher Erfahrung der sinnlichen Schönheit in ihrer ganzen Buntheit und Einheit, wie sie Sapphos Gedichte prägt. In genau dieser Weise weist Sapphos Gedicht über die einzelne Erfahrung hinaus, nicht als Überwindung des Sinnlichen, sondern als Einsicht darin, daß die sinnliche Schönheit in einem einzelnen Menschen vollendet sein kann, damit aber nicht die unendlich vielen anderen Möglichkeiten, sinnlicher Vollkommenheit ausschließt oder negiert.

Der zweite Ansatzpunkt dafür, das besondere Verhältnis zwischen der Ausrichtung auf etwas Objektives und der subjektiven Perspektive, die das Gedicht prägt, verstehen zu können, ist eine genaue Analyse der außergewöhnlichen Pathologie selbst, die in den Strophen 2–4 beschrieben wird. Es ist eine ganz sonderbare Erfahrung, die das lyrische Ich schildert, die fast den Eindruck eines ‚pathologischen Exzesses‘ macht. Auch wenn man die Pathologie als poetisches Element betrachtet, könnte man den Eindruck gewinnen, daß hier das Stilmittel der Hyperbole⁹⁰ verwendet oder ein kitschiger Exzeß zelebriert werde, der an sich jedes – künstlerischen und emotionalen – Maßes entbehre. Daß das Gedicht aber schließlich doch maßhaft ist, selbst mit dieser harmonischen Ordnung Schönheit und Anmut verwirklicht, muß seinen Grund darin haben, daß die in der Pathologie beobachtete Empfindung nicht isoliert im Raum steht, sondern die Reaktion auf eine bestimmte Erfahrung ist, auf die Erfahrung einer die Sinne überwältigenden Wirkung einer schönen Gestalt.

Dieses Bezogensein aber muß sich dann auch konkret in der Durchführung der Pathologie nachweisen lassen. Diesen Bezug als Einheitsprinzip der Pathologie und des ganzen Gedichts muß die Analyse dieser Strophen untersuchen und nachzuweisen versuchen.

1. Einheit und Einfachheit der Empfindung in den Strophen 2–4

Auf den ersten Blick gewinnt man den Eindruck, Sappho schildere in der Pathologie eine Vielheit verschiedener körperlicher Affektionen, die Symptome einer Vielzahl von Emotionen sind, von denen das Ich gleichsam heimgesucht werde. Dieses lyrische Ich scheint von einem Bündel von Empfindungen, die in ihrer Liebe zu dem Mädchen ihre Quelle haben, hin und hergerissen zu werden. Ganz Verschiedenes, ein wirrer Strudel seelischer Bewegungen, scheint sie zu beschäftigen und in ihrer ganzen Existenz als Liebende zu ergreifen. Denn Liebe heißt nicht nur Liebe, sie impliziert oft zugleich Eifersucht, Begehren, Neid, Sehnsucht, Angst und Trennungsschmerz. Diese und andere Empfindungen mehr scheinen zusammenwirken und ein unentwirrbares komplexes Ganzes ergeben zu müssen, um eine solche exzeptionelle körperliche emotionale Erfahrung

90 S. Miroslav Marcovich, Sappho, Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?, 25.

hervorzurufen. Wie sollte ein einfaches Gefühl, ein einfaches ‚interesseloses ästhetisches Wohlgefallen‘, eine Empfindung, die vielleicht sogar überhaupt keinerlei Begehrlichkeiten in sich enthält, wie sollte so etwas eine solche Erfahrung begründen können, die so vollkommen sinnlich, so vollkommen körperlich ist und das ganze Sinneswesen Mensch in eine existentielle Krise führt? – Das sind psychologische Überlegungen, Überlegungen, die auch aus dem persönlichen Erfahrungshorizont des Interpreten stammen können oder aus allgemeinen (modernen) Vorstellungen vom Wesen und Ursprung von Emotionen.

Doch diese Fragestellung ist nicht die einzig relevante. Es ist nicht nur notwendig, zu erklären, daß so etwas, was Sappho oder das lyrische Ich beschreibt, tatsächlich die Reaktion und der körperliche Ausdruck eines bestimmten Gefühls ist. Auch muß diese Art der Darstellung einer bestimmten Empfindung zugleich als ein Teil eines poetischen Werkes begriffen werden, als etwas, das innerhalb dieses Werkes eine bestimmte Funktion hat und in bestimmter Weise dem Skopos des ganzen Gedichts dient und für diesen Skopos geschaffen wurde. Man muß eine stimmige psychologische Vorstellung entwickeln, die diesen Strophen 2–4 zugrunde liegt, *und* man muß verstehen, was der Beitrag dieser Strophen zu dem Gedicht als Ganzem ist. Beides läßt sich nicht voneinander trennen, betrifft aber unterschiedliche Aspekte.

Ich beginne zur Klärung dieser Frage noch einmal mit der beschriebenen ‚Primärintuition‘, die man etwa wie folgt formulieren könnte: ‚Solch eine Reaktion kann einen Menschen nur treffen, wenn er von einer Vielzahl von starken Gefühlen und Begierden ergriffen wird und diese Aporie emotionaler Verwirrung das Subjekt in Existenznöte treibt‘. Die vielen verschiedenen Leiden, die diagnostiziert werden, wären im Sinne dieses Verständnisses eine *σύννοδος παθῶν*. – Das ist ein Lieblingsthema hellenistischer Literatur und Emotionalität⁹¹: die Darstellung unauflösbar komplexer und sich widersprechender Gefühlsregungen. Dort führt diese Darstellungsart aber bezeichnenderweise zu einer zwar intuitiven, aber schließlich doch völlig abstrakten Gefühlsdarstellung, die nicht die gleiche Intensität verwirklicht wie die Pathologie in Sapphos Gedicht.

91 Massimo Fusillo, *The Conflict of Emotions: a Topos in the Greek Erotic Novel*, in: S. Swain (Hg.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford 1999, 60–82; Arthur Heiserman, *The Novel before the Novel. Essays and Discussions*, Chicago 1977, hier: 120 und 125.

2. Die Irrationalität komplexer Empfindungen und ihre analytische Diagnose in hellenistischer Dichtung – und auch bei Sappho?

Der Hinweis auf die hellenistische Literaturpraxis ist weiterführend für unser Problem. Denn er kann zweierlei zeigen: Zum einen regt er an zu einer genaueren Betrachtung der Frage, ob und in welcher Weise Sapphos sog. Pathologie eine medizinische Exaktheit und diagnostische Reflektiertheit hat oder haben will, wie man sie in hellenistischer Dichtung, etwa im Liebesroman oder auch im Epos findet. Zum anderen zwingt er dazu, darüber nachzudenken, welche Art von emotionaler Tiefe Sapphos Gedicht erzeugt: Ist es eine Tiefe, die aus der unentwirrbaren Komplexität entsteht und aus dem Eindruck, Gefühle ließen sich schlechthin nicht auf einfache Begriffe bringen, so wie es auch im hellenistischen Liebesroman praktiziert wird; oder aber handelt es sich um eine Tiefe, die eine durchdringbare Klarheit besitzt, die deshalb als Empfindung tief ist, weil sie eine Sache in ihrer ganzen Einheit und Vollkommenheit würdigt, so wie es diesem Objekt ganz und gar gemäß ist und dieses damit voll ‚ausschöpft‘?

Ich beginne mit der ersten Frage, die eine Vorbereitung auf die Beantwortung der schwierigeren zweiten Frage sein kann und die uns direkt zum Kern des Problems der bestimmten Art von Emotionalität und des Umgangs mit Gefühlen in der literarischen Darstellung zurückführt. Der hellenistische Romanautor Achilles Tatius beschreibt am Ende des zweiten Buchs seines Liebesromans die emotionale Verwirrung, die die Heldin Leukippe ergreift, nachdem ihr nächtliches Zusammensein mit ihrem Geliebten Kleitophon durch ihre Mutter unterbrochen worden war.⁹²

„Als Leukippe dann aber allein war und <noch ganz> erfüllt von den Worten der Mutter, war sie hin- und hergerissen: sie war von Kummer, von Scham, von Zorn ergriffen. Sie war bekümmert, weil sie ertappt worden war, sie schämte sich, weil sie gescholten worden war, sie war zornig, weil ihr nicht geglaubt worden war.“⁹³

92 Zum Eroskonzept des hellenistischen Romans s. auch David Konstan, *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton 1994; und Thomas Hägg, *Eros und Tyche. Der Roman der antiken Welt* (engl.: *The Novel in Antiquity*, Oxford 1983), Mainz 1987.

93 Ἡ δὲ Λευκίππη καθ' ἑαυτὴν γενομένη καὶ τῶν τῆς μητρὸς γεμισθεῖσα ῥημάτων παντοδαπὴ τις ἦν ἤχθετο, ἡσχύνετο, ὠργίζετο. ἤχθετο μὲν πεφωραμένη, ἡσχύνετο δὲ ὀνειδιζομένη, ὠργίζετο δὲ ἀπιστουμένη. (Ach. Tat. 2.29.1)

Daß es sich um eine emotionale Krisensituation und einen Höhepunkt der Liebesgeschichte handelt, wird dadurch anschaulich, daß die Heldin die Vielzahl der unterschiedlichen Empfindungen, die sie bewegen, nicht zu kontrollieren und nicht zu analysieren in der Lage ist. Das Geflecht von Gefühlen, die sie überwältigen, ist für sie anders als für den Erzähler – in diesem Moment zumindest – nicht auflösbar. Die Erfahrung ist so intensiv, daß das Unbewußte für die Heldin subjektiv rational nicht bewältigt werden kann.⁹⁴ Daß es sich um eine *subjektive* Erfahrung, ein Erleben handelt, macht der Autor dadurch deutlich, daß er an diese Beschreibung einen pseudo-wissenschaftlichen psychologischen Exkurs anschließt:

„Scham und Kummer und Zorn sind drei Wellen in der Seele. Die Scham dringt durch die Augen ein und reinigt den freien Blick der Augen; Kummer aber verteilt sich um die Brust herum und läßt das, was die Seele entflammt, schmelzen; der Zorn aber umbellt das Herz und überschwemmt das Denken mit dem Schaum des Wahnsinns...“⁹⁵

Nicht nur der pseudo-wissenschaftliche Anspruch dieses Exkurses ist bemerkenswert und charakteristisch, sondern auch der Inhalt dieser Emotionsanalyse: Gefühle sind etwas, das den Menschen von außen trifft und gegen dessen Ansturm er zunächst hilflos ist, mit dem und mit dessen Irrationalität er nach Wegen suchen muß, umzugehen, wozu die jugendlichen Helden des Liebesromans oft nicht in der Lage sind. Der Exkurs unterstreicht die Größe der Emotionen, die dargestellt werden soll. Große Emotionen bilden die Höhepunkte in der Handlung. Die Reflexion auf die Gefühle, ihre Ursprünge und ihre Behandlungsmöglichkeiten hat den Effekt, daß zwar auf der einen Seite die Irrationalität dieser Empfindungen und Stimmungen und damit das Überwältigtsein der Betroffenen von diesen Gefühlen, die sie wie von außen treffen, betont wird. Subjektiv sind diese Stimmungen unergründlich und nicht rational auflösbar. Dieser subjektiven Intensität korrespondiert auf der anderen Seite aber eine Abstraktheit der Benennung dieser Gefühle, die zu dieser emotionalen Aporie führen. Kein konkret gefülltes Gefühl, das seine Bestimmtheit aus einer bestimmten Konstellation heraus gewinnt, wird genannt. Stattdessen werden abstrakte Termini allgemeiner Gefühlszustände zur Beschreibung

94 Dazu gleich unten S. 45–47.

95 αἰδῶς δὲ καὶ λύπη καὶ ὀργὴ τρία τῆς ψυχῆς κύματα. ἡ μὲν γὰρ αἰδῶς διὰ τῶν ὀμμάτων εἰσρέουσα τὴν τῶν ὀφθαλμῶν ἐλευθερίαν καθαιρεῖ· ἡ λύπη δὲ περὶ τὰ στέρνα διανεμομένη κατατῆκε τῆς ψυχῆς τὸ ζωπυροῦν· ἡ δὲ ὀργὴ περιῦλακτοῦσα τὴν καρδίαν ἐπικλύζει τὸν λογισμὸν τῷ τῆς μανίας ἀφρῶ. (Ach. Tat. 2.29.1)

verwendet, die an sich ganz allgemein und universal übertragbar sind und die erst dadurch, daß sie mit anderen Gefühlen vermischt sind, anschaulich werden sollen.

Die Art und Weise, wie dem Leser der Eindruck vermittelt werden soll, hier handele es sich um große Gefühle, um außergewöhnlich intensive emotionale Erfahrungen und Erschütterungen, ist also zum einen unmittelbar intuitiv (und unentwirrbar komplex) und zum anderen vermittelt, rationalisierend abstrakt (d.h. auf einfache rationale Begriffe zu bringen). Von beiden Seiten versucht sich der Text diesem als Unbewußtes erfahrenen Bereich zu nähern: dem Unbewußten und seinen sichtbaren Indizien, die äußeres Zeichen für an sich unzugängliche innere Vorgänge seien (vgl. Ach. Tat. 6.6.2. ff.). Das Beharren auf dem komplexen Reichtum des Unbewußten scheint diesen pseudo-wissenschaftlichen Rationalismus geradezu zu fordern. Denn er kann anscheinend nur durch Abstraktionen sprachlich beschreibbar werden. Die Reflexion bringt eben diesen Sachverhalt zum Ausdruck. Sie mindert den (vorausgesetzten) Reichtum – wie es geschehen muß, wenn das Unbewußte begrifflich werden soll.

Achilles Tatius führt an der eben genannten Stelle eine pseudo-wissenschaftliche Analyse der gerade von ihm benannten Gefühle und des allgemeinen Zusammenhangs zwischen inneren Gefühlen und äußeren Symptomen vor. Er gibt diese Emotionsdiagnose mit quasimedizinischem Anspruch. Diese entfernt sich sofort von dem konkreten Einzelfall und endet in abstrakten Allgemeinplätzen.

Die Frage, die man für Sappho stellen muß, lautet demnach: Gibt es eine diagnostische Reflektiertheit bei Sappho in eben diesem Sinn und mit eben diesen (Verlust-)Folgen für die Anschaulichkeit und Konkretheit der Gefühlsdarstellung auch? Razoniert die Dichterin, wenn sie ihre eigenen Empfindungen zum Objekt macht und gleichsam wie von außen schildert, allgemein über den Zusammenhang von Innen und Außen wie der Romanautor Achilles Tatius? Diese Frage läßt sich schnell verneinen:⁹⁶ die Schilderung bleibt bei den sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen einer einzelnen Empfindung eines bestimmten einzelnen Menschen. Damit aber sind der Charakter dieser Phänomene und ihr Ordnungsprinzip noch nicht benannt.

96 Womit freilich nicht ausgeschlossen ist, daß man auch in medizinischer Literatur reine Symptombeschreibungen finden kann, die auch (zunächst) auf eine reflektierende Analyse dieser Anzeichen verzichten: Beispiele für eine derartige medizinische Darstellung sind aus dem Hippokratischen *De epidemiis* die Kapitel 1 und 3.

Während man bei Achilles Tatius ein Streben nach Symmetrie, nach Paarung von Gegensätzen und konsequenter Reihung der Affekte in der nach empirischen Maßstäben wahrscheinlichen Abfolge feststellen kann,⁹⁷ gibt es bei Sappho dergleichen nicht.

Das Gefühl der völligen Erschütterung und der Angst, die sie schauern macht und ganz erfaßt, ist das Grundgefühl, das Sappho zuerst und mit Bezug auf die konkrete vorgestellte Situation des Lachens und der wohlklingenden Stimme des Mädchens nennt: ἐπτόαισεν. πτοέω bedeutet: jemanden in Schrecken und Angst versetzen.⁹⁸ Der (Indikativ) Aorist ἐπτόαισεν ist der einzige im ganzen Gedicht. Das hebt ihn und den Aspekt, den er beschreibt, besonders hervor. Er bezeichnet den Beginn eines Affektes, der in der Gegenwart noch besteht: in Freude versetzt werden (vgl. Aristoph. *nub.* 174: ἦσθην), von Eros ergriffen werden (vgl. Soph. *Ai.* 693: ἔφριξε ἔρωτι), von Schauer durchzuckt werden und jetzt in Angst sein usw. Er ist also ingressiv.⁹⁹ Er bezeichnet, daß der Schauer und der Schrecken gerade erst eingesetzt haben und bei dem Ich gegenwärtig noch weiterwirken. ‚Schrecken‘ hat mich erfaßt – und geht mir durch und durch. Diese Erfahrung, ganz von dieser Wirkung erfaßt zu werden, ist der Inhalt der folgenden Strophen. Diese ‚Ausbreitung‘ über das ganze erlebende Subjekt wird ermöglicht von dem ingressiv präsenten Aspekt des Aorist. Die von dem lyrischen Ich mit einem Blick, augenblicklich erfaßte Anmut und Schönheit des Mädchens bestimmt so im Spiegel der subjektiven Empfindung und daraus resultierenden Erschütterung die gesamte Pathologie. Es wird genauer zu bestimmen sein, wie diese Einsicht das Problem der Ordnung der Einzelaaffektionen lösen kann.

Bemerkenswert ist nämlich, wie die Einzelaspekte der Pathologie aufeinander folgen. Die Folge ist paradox, sie verläuft nicht nach einer auf den ersten Blick sichtbaren und erwarteten Ordnung.

97 S. dazu Massimo Fusillo, *The Conflict of Emotions*, z. B. 81f.

98 Wolfgang Rösler übersetzt (in: *Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ*, 281, Anm. 15): „das hat mir – wahrhaftig – einen Stich ins Herz versetzt.“ Der ingressive Aspekt wird dadurch gut in der Übersetzung wiedergegeben.

99 Tzamali trägt in ihrer syntaktisch-stilistischen Analyse des Fragments die Beispielfälle, die Kühner-Gert, Schwyzer und Wackernagel gesammelt haben, zusammen: *Syntax und Stil bei Sappho*, 175. S. auch besonders zum „aorist of (access of) present emotion“ Stephan L. Radt, *Sapphica*, 341, Anm. 2.

Die einzelne Beschreibung beginnt nicht mit der Wirkung, die der Anblick des Mädchens auf ihren Sehsinn ausübt. Die optische Präsenz erfaßt stattdessen zuerst die Sprache. Der Verlust der Sprachfähigkeit wird zweimal ausgesprochen: ‚kein Raum ist für mich mehr zum Sprechen, und die Zunge ist gebrochen‘ (Vv. 7f. und 9). Doch auch bei diesem sprachlosen Erstaunen fährt sie nicht fort, nennt nicht als nächstes die fahle Bleichheit ihres Gesichts, in dem sich wie im Versagen der Zunge das Erschrecken zeigt, sondern sie beschreibt, wie sie Feuer unter der Haut durchzuckt (V. 10). Wenn man nun denkt, die Ordnung dieser Beschreibung begriffen zu haben, und die weitere Ausbreitung des Gefühls vom Sprachzentrum aus über den ganzen Körper erwartet, wird man wieder enttäuscht. Jetzt ist das Versagen von Augen und Ohren das Thema (Vv. 11f.). Dies wird abgelöst durch die Aufzählung dessen – so könnte man zunächst denken –, was man nicht nur selber spüren, sondern auch von außen sehen kann: Schweiß rinnt ihr herab, Zittern erfaßt sie, ihre Gesichtsfarbe wird grün – grüner noch als Gras (Vv. 13-15).¹⁰⁰ Doch auch diese Reihe bleibt nicht bei sichtbaren Zeichen des Erschreckens und der inneren Aufruhr stehen, sondern gipfelt schließlich in der Erfahrung, dem Tode nahe zu sein (Vv. 15f.).

Sapphos Schilderung widersetzt sich scheinbar der Aufdeckung eines Prinzips der Anordnung der verschiedenen Affektionen.¹⁰¹ Weder eine räumliche Ordnung noch eine strukturelle, etwa aus einfachen Antithesen sich aufbauende Ordnung ist dieses Prinzip, noch gibt es die Aufteilung von Innen und Außen, noch eine zeitliche Ordnung von Symptomen, wie sie empirisch wahrscheinlich sind. Dies gibt es ebenso wenig wie den Versuch, das, was körperlich geschieht, auf bestimmte körperliche Ursachen zurückzuführen und als spezifische Symptome bestimmter psychischer Affektionen aufzudecken. Das lyrische Ich geht nicht über die Darstellung dessen, welchen körperlichen Ausdruck die Betroffenheit von dem Anblick des Mädchens findet, hinaus. Sie verharrt bei diesem: malt ihn dem Zuhörer über drei Strophen hin aus. Nichts spricht dafür, daß sie

100 Zu den hyperbolischen Vergleichen bei Sappho s. Wilhelm Schmid und Otto Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, Handbuch der Altertumswissenschaft VII. Abt., 1. Teil (Die klassische Periode der griechischen Literatur), Bde. 1-5, (1929-1934) ND München 1946-1959, Bd. 1, 424, Anm. 8.

101 Helmut Saake, *Zur Kunst Sapphos. Motiv-analytische und kompositionstechnische Interpretationen*, Paderborn 1971, 28.

auf eine solche Analyse überhaupt hinzielt; die körperliche Betroffenheit ist selbst das, was dargestellt werden soll.

Es ist aber nicht irgendeine körperliche Betroffenheit, sondern eine, die explizit als direkte, augenblickliche Reaktion auf den Anblick der Schönheit des Mädchens eingeführt wird. Wenn man an dieser Beobachtung festhält, kann man viele der eben genannten Probleme des Eindrucks, hier herrsche ein Mangel an Ordnung, ausräumen. Das, was das lyrische Ich beschreibt, ist das, was sie körperlich erleidet, sobald sie auch nur kurz ihre Augen auf das Mädchen richtet, dessen wohlklingende Stimme der Mann in der ersten Strophe hört und dessen liebevolles Lachen er wahrnimmt. Die Sprache versagt ihr als erstes (Vv. 7–9). Denn mit der Sprache verliert das Ich zugleich jede Möglichkeit, sich dem großen sinnlichen Eindruck, dem sie zu erliegen droht, zu entziehen. Der Verlust der Sprache fixiert das Ich auf seine bloße Sinnlichkeit, setzt es dem sinnlichen Eindruck, solange dessen Macht auf sie wirkt, hilflos aus. Erst wenn in dem Lied, in dem die Erinnerung des Ich an dieses Erleben gesungen wird, dieser Zustand wie von außen betrachtet wird, kann das lyrische Ich wieder ein sprechendes und singendes Ich sein.

Die Beschreibung dieses Ausgeliefertseins beginnt mit der Selbstbeobachtung, daß ein leichtes Feuer durch den Körper hindurchfließt (V. 10). Damit breitet sich dieser Verlust der Kontrolle über den ganzen Körper aus. Was aber von dem Körper vor allem erfaßt wird und seine Funktion verliert, steht im Zentrum der Pathologie: Es ist die Funktion der Augen und der Ohren (Vv. 11f.). „Mit den Augen sehe ich nichts, es dröhnen die Ohren.“ Das Ich ist als Reaktion auf die große sinnliche Beeindruckung nicht nur ganz Sinnlichkeit geworden, sondern die höchsten Sinnesvermögen sind selbst überwältigt und haben ihre Wahrnehmungskraft zeitweise verloren. Dieser Verlust führt schließlich zu dem Eindruck, dem Tode nahe zu sein (Vv. 15f.): dem Tode und also der Aufhebung der sinnlichen Existenz überhaupt als Übersteigerung der Erfahrung des Versagens der Sinnesvermögen. Solche Existenzängste aber müssen den ganzen Körper erfassen. Der Schweiß und die Hitzestöße, die ihren Körper erschüttern (Vv. 13–15), sind Ausdruck, wie die Unfähigkeit zu sehen und zu hören den ganzen Menschen, den ganzen sinnlichen Menschen ergreift und ihn in Todesangst versetzt. So gibt es tatsächlich keine räumliche oder zeitliche Ordnung, sondern die Aussage der Pathologie bringt die Ordnung hinzu, die Aussage, daß alles, was das lyrische Ich von seiner Empfindung

berichtet, nichts anderes will und tut, als die Größe des Sinneseindrucks, den der Anblick des Mädchens erzeugt, anschaulich zu machen.

Die Pathologie hat keine medizinische, keine empirische, keine anschauliche, sondern eine poetische Ordnung.

Mit diesem Ergebnis können wir uns der zweiten Frage in Abgrenzung mit der skizzierten hellenistischen Praxis zuwenden, der Frage nach der Tiefe der Emotionen und der Frage, wodurch der Eindruck der Tiefe der geschilderten Empfindung hervorgerufen werden kann: Ist Komplexität, oder gar unauflösbare Komplexität der Gefühle des Ich der Schlüssel zum Verständnis der großen körperlichen Erschütterung, die es erleidet? Und kann (nur) eine solche verworrene Pluralität von miteinander verflochtenen Gefühlen verantwortlich sein für in dieser Weise erschütternde Effekte?

Der Hinweis auf die hellenistische Praxis, etwa bei Apollonios Rhodios in seinem ‚Liebesepos‘ (sc. dem dritten Buch seiner *Argonautika*) oder im Liebesroman spricht für diese intuitive Meinung. Das größte Gefühl bewirkt die größte Verwirrung. Dargestellt werden kann diese außergewöhnliche Stärke der Gefühle nur in der emotionalen *Amêchania*¹⁰² und Verwirrung. Das ist die Auffassung, die hinter dieser hellenistischen Technik steht (s. S. 39–42). Wie Massimo Fusillo gezeigt hat,¹⁰³ findet man im Liebesroman die Verworrenheit und Gleichzeitigkeit einer Vielzahl verschiedener und sogar gegensätzlicher Emotionen als ein besonderes Mittel, um die Außergewöhnlichkeit der Lage, in der sich ein Charakter aufgrund der äußeren, meist kontingenten Umstände befindet, anschaulich machen

102 Zu Bedeutung und Funktion der *Amêchania* in der Charakterdarstellung und im Handlungsaufbau der *Argonautika* s. die Forschungsliteratur, die sich mit dem ‚neuen Heldenstatus‘ Jasons bei Apollonios auseinandersetzt: Hermann Fränkel, Ein Don Quijote unter den Argonauten des Apollonios, in: MH 17, 1960, 1–20, 6; Francis Vian, ΙΗΣΩΝ ΑΜΗΧΑΝΕΩΝ, in: E. Livrea (Hg.), Studi in onore di A. Ardigò a cura di E. Livrea u. a., Rom 1978 (Filologie e Critica; 25), 1025–1041; Charles R. Beye, Jason as Love-Hero in Apollonios’ *Argonautica*, in: GRBS 10, 1969, 31–55; Richard L. Hunter, Short on Heroics: Jason in the *Argonautica*, in: CQ 38, 1988, 436–453; Gilbert W. Lawall, Apollonios’ *Argonautica*: Jason as Anti-Hero, in: YCS 19, 1966, 121–169; und kritisch dazu: Christian Pietsch, Die *Argonautika* des Apollonios von Rhodos. Untersuchungen zum Problem der einheitlichen Konzeption des Inhalts, Stuttgart 1999 (Hermes-Einzelschrift; 80), 99–122. Als Grundstimmung der frühgriechischen Innerlichkeit hebt Rudolf Pfeiffer die *Amêchania*, das völlige Preisgegebensein gegenüber der Macht der Götter, hervor: Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik, bes. 145, 148. Gegen diese Position argumentiert Michael Weissenberger, Liebeserfahrung in den Gedichten Sapphos, bes. 224–237.

103 Massimo Fusillo, The Conflict of Emotions, passim.

zu können. Fusillo hebt hervor, daß das Neue, das die besondere Gefühlsdarstellung im griechischen Liebesroman ausmacht, die emotionale Konfliktsituation sei. Nicht nur eine Vielzahl von Gefühlen suche die einzelnen handelnden Charaktere ‚heim‘, sondern es sei oft ein Ansturm widerstreitender Gefühle, die von den Betroffenen nicht aufgelöst werden können und sie im Zustand der Verwirrung und Ratlosigkeit zurücklassen.

Fusillo versäumt allerdings, auf einen essentiellen Aspekt dieser Art der Darstellung von Gefühlen hinreichend deutlich hinzuweisen: Nicht die Gefühle, zwischen denen sich die Charaktere hin- und hergerissen fühlen, sind an sich widersprüchlich, sondern als etwas Widersprüchliches erscheinen sie erst in der subjektiven Beurteilung derer, die sich diesen Gefühlen ausgeliefert fühlen. Wenn der Eunuch in Charitons Roman (6.6.1), der im Auftrag des Königs Artaxerxes Kallirhoe verführen soll und damit scheitert, als von tausend Gefühlen angefüllt beschrieben wird: mit Zorn auf Kallirhoe, mit Trauer für sich selbst, mit Angst vor dem König usw., dann ist sein Gefühlsleben kein einziger Widerspruch und widersteht nicht dem ‚aristotelischen‘ Prinzip des ausgeschlossenen Widerspruchs; und ebenso sind auch die aufgeregten Gefühle der jungverheirateten Protagonisten in Xenophons *Ephesiaka* (1.11.1), die zugleich Mitleid, Sehnsucht, Furcht und Sorge vor der Zukunft empfinden, an sich nicht widersprüchlich, sondern es sind Gefühle, die sich auf verschiedene Dinge beziehen und zu diesen unterschiedlich Stellung nehmen.

Charakteristisch für die Darstellung dieses Gefühlschaos ist zum einen die Betonung, daß es sich um subjektive, irrationale, noch nicht rational entwirrtete Empfindungen handelt, und zum anderen, daß regelmäßig der Auflistung der einzelnen Elemente dieses Chaos eine abstrakt analysierende Zusammenfassung vorangeht.¹⁰⁴ Der Zweck, der mit diesen Mitteln erreicht werden soll, ist der Eindruck intensivster existentieller Gefühlszustände. Die Größe der Gefühle soll aus dem subjektiven Eindruck der Verworrenheit, der Nicht-Analysierbarkeit und der absoluten Hilflosigkeit gegenüber dem, was man gerade erleidet, wie man von seinen eigenen, rational nicht mehr zu bändigenden Leidenschaften überrannt wird, resultieren und deutlich werden. Die Irrationalität und die Unmöglichkeit für den Betroffenen, diesen Ansturm von Gefühlen rational zu bewältigen und als etwas an sich nicht Widersprüchliches zu begreifen, also soll die

104 S. z. B. für diesen metatheoretischen und analysierenden Aspekt: Charito 5.8.2; Hld. 7.7.3: πολλά ἄμα καὶ ἐξ ἐναντίων ἔπασχον.

außergewöhnliche Größe dieser geschilderten Gefühle dokumentieren. Diese Größe müßte im Sinn dieser Vorstellung sich auflösen oder vermindert werden, wenn das Subjekt begriffe, was es empfindet, und dies auch ohne Widerspruch benannte. Das ist Teil einer Emotionsauffassung und Darstellung, die mit dem Gegensatz von bewußt und unbewußt rechnet und daraus das Konzept der Unhintergebarkeit unmittelbar erlittener Leidenschaften entwickelt.

Bei Sappho gibt es keinen Hinweis auf eine solche Vorstellung, daß Verworrenheit und subjektive Aporie die Tiefe des beschriebenen Gefühls beweisen. Ebenso wenig findet man in ihrer Pathologie eine vorangehende abstrahierende Zusammenfassung, etwa: ‚solche widersprüchlichen körperlichen Erfahrungen machte ich‘ o. ä. Sappho objektiviert und analysiert das, was ihr ‚widerfahren‘ ist, zwar gleichsam wie von außen, sie tut dies aber durch die separate Auflistung aller einzelnen Leiden, die sie treffen. Nicht ein unauflösbares Konglomerat von Affektionen, sondern eine bestimmte Vielzahl von genau unterschiedenen körperlichen Erfahrungen ist ihr Gegenstand.

3. ‚Tiefe‘ und ‚große‘ einfache Gefühle in der Pathologie

Was also kann anstelle von unauflöslicher Komplexität subjektiver Erfahrung die Größe von Gefühlen widerspiegeln? Meine These lautet: Bei den Gefühlen, die in Fragment 31 beschrieben werden, entsteht die emotionale Tiefe nicht aus ihrer Vielheit, sondern die Konzentration auf ein einzelnes Gefühl macht dieses dadurch zu einem großen Gefühl, daß es zu einem Spiegel von etwas Großem, von außergewöhnlicher Schönheit wird.

Ist das aber etwas, das man als auch intuitiv plausibel vermitteln kann? Ist diese ‚Reduktion‘ und dieses Konzentrieren der Affekte auf eine einfache Erfahrung etwas, das Aussage dieses Gedichts und eine Rezeptionsforderung des Autors an seine Leser sein kann? Kann die extreme emotionale Erfahrung eine Erfahrung bloßer Schönheitserfahrung sein, eine Schönheitserfahrung ohne jede damit verbundene Begierde, dieses Schöne auch selbst besitzen zu wollen? Kann diese starke Erfahrung die Freude an der Schönheit ohne jede in diese hineingemischte Eifersucht sein?

Denys Page hat das Problem, vor dem wir bei der Interpretation des Wesens der Empfindung oder Empfindungen, deren Ausdruck die komplexen körperlichen Affektionen sind, stehen, exemplarisch formuliert:

„To maintain that Sappho feels no jealousy of the man would be to ignore the certain response of human nature to a situation of the type described [sc. die Situation der ersten Strophe], and to deprive the introduction of the man, and his relation to the girl, of all significance. On this point, at least, there is little room for doubt.“¹⁰⁵

Von der Funktion der ersten Strophe (im Rückblick von der persönlichen Erfahrung des lyrischen Ich) habe ich schon gesprochen.¹⁰⁶ Der Einwand, daß diese Strophe funktionslos wäre, wenn Sappho nicht auch von ihrer ‚Beziehung‘ und ihren Gefühlen diesem Mann gegenüber spricht, konnte dabei als unberechtigt zurückgewiesen werden.

Immer noch im Raum aber steht die Basisintuition, daß es ein Verkennen der menschlichen Natur bedeutete, also unnatürlich wäre, diese extreme Gefühlsregung nicht auch als Ausdruck von Eifersucht zu verstehen.

4. Die Funktion der Pathologie für die Aussage des Gedichts und die Deutung von Fragment 31 als Eifersuchtsgedicht

Kann eine einfache ästhetische Erfahrung derartig heftige körperliche Reaktionen auslösen? Das scheint ganz unwahrscheinlich zu sein. Daß dies aber dennoch entgegen dieser Primärintuition ein möglicher und plausibler Gedanke sein kann, lehrt ein Blick in den Platonischen *Phaidros*.¹⁰⁷ Auch dort wird von einer Empfindung gesprochen, die von Erschrecken und Ängsten (ἔφριξε, φρίκη, δειμάτων *Phdr.* 251a4 und 7) begleitet ist und die sich in Schweißausbrüchen und Hitzewallungen, also in extremen körper-

105 Denys Page, *Sappho and Alcaeus*, 28.

106 S. außerdem auch die Argumente gegen diese Auffassung (von Page und Devereux) bei Miroslav Marcovich, *Sappho, Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?*, passim und bes. 24.

107 Parallelen, wo in der Literatur ähnliche Symptombeschreibungen zu finden sind, stellt Gregory Hutchinson in seinem Kommentar zusammen. Hier findet man Belege, wo in ganz verschiedenen Kontexten und mit ganz unterschiedlichen Gedichtaussagen und Intentionen Liebespathologien dargestellt werden: Gregory Hutchinson, *Greek Lyric Poetry*, Oxford 2001, 169 (mit Verweis auf weitere Literatur).

lichen Symptomen, ausdrücken kann (*Phdr.* 251a1-b7 und ff.). Diese Empfindung wird im *Phaidros* ausdrücklich als Schönheitserfahrung, als rein ästhetische Erfahrung eingeführt. Demnach gibt es also in der Antike die Vorstellung und die Darstellung einer reinen Schönheitserfahrung, die ein starkes emotionales Erlebnis ist, das einen Menschen in seiner ganzen sinnlichen Existenz erschüttern kann, die aber auf die reine Empfindung der Wirkung des Schönen beschränkt ist und gerade daraus ihre Tiefe und Größe gewinnt. Allein das Wahrnehmen der bloßen sinnlichen Schönheit kann schon eine große Macht auf einen Menschen ausüben, eine Macht, die man sonst oft nur einem starken Begehren zuzusprechen gewohnt ist.¹⁰⁸

Die Interpretation von Sapphos Fragment 31 darf ihrem Ansatz nach nicht philosophisch sein, ebensowenig aber darf sie primär psychologisch sein, sondern sie muß von der poetischen Einheit des Gedichts ausgehen. Wenn die Pathologie ein funktionaler Teil des Ganzen ist, dann muß man seine Funktion für dieses Ganze und seine Aussage bestimmen können. So wie ein exemplifizierender Mythos¹⁰⁹ ein solcher funktionaler Teil in einem Lied sein kann, so kann auch eine körperliche Pathologie der Hauptaussage, die das Gedicht transportieren will, angepaßt und untergeordnet sein. Und so wie die Erzählung eines Mythos in einer solchen exemplifizierenden Funktion nicht alle möglichen Implikationen und Assoziationen des mythischen Stoffes, den der Erzähler in diesem Gedicht formt, erwecken oder auch nur zulassen darf,¹¹⁰ so darf auch die Darstellung der körperlichen Anzeichen eines bestimmten Gefühls nicht alle Assoziationen zulassen, die ein solches Gefühl gewöhnlich empirisch mit sich zu bringen pflegt, wenn sie einem bestimmten Skopos verpflichtet ist. Denn das ‚Freilassen‘ der Assoziationen – sei es nun mythologischer oder empirisch-emotionaler oder anderer Art – muß die Einheit und die Vermittlung der spezifischen Aussage des Gedichts stören, weil die Assoziationen von dem

108 Solch einen Gedanken aber finden wir nicht nur in der Philosophie – und die hier vorgestellte Interpretation zielt nicht darauf ab, in Sapphos Lyrik ein platonisches Schönheitsverständnis hineinzulesen –, sondern auch in der Dichtung vor Sappho: bei Homer in seiner Darstellung des Handelns Helenas im dritten Buch der *Ilias*. Homer schildert dort den fast unausweichlichen Zwang der Aphrodite, der Macht des Schönen, dem Helena, obwohl sie sich wehrt und Aphrodite nicht folgen will, schließlich unterliegt. *S. II.* 3.383–420.

109 Z. B. in Sappho, Fragment 16 LP und 58 LP.

110 Zu diesem Problem s. Verf., *Die poetische Souveränität des homerischen Erzählers*, in: RhM (im Erscheinen)..

Gedicht bzw. der Intention des Autors nicht mehr gelenkt und kontrolliert werden.

Wovon singt Sappho in diesem Lied? Wir hatten schon gesehen, daß nur die konkret anschaulich erfahrbare Schönheit des angesprochenen Mädchens als das Zentrum und Prinzip in Frage kommt, das dem Gedicht Einheit verleiht. Alles, und also auch alles in der Pathologie muß also auf diesen Gegenstand bezogen sein. Es muß auf diesen aber nicht nur irgendwie bezogen sein, denn nur etwas ganz Bestimmtes *an* dem Mädchen bildet diesen Einheitsgrund. Die sinnlich erfahrbare Anmut des Mädchens war schon in der ersten Strophe indirekt der Gegenstand des Lobpreises gewesen. Übermenschlich, göttlich muß ein Mensch sein, der es aushält, in der Nähe solch übermenschlicher Schönheit zu sitzen. Diese Erkenntnis bedeutet für die Interpretation der Pathologie, daß die in dieser beschriebenen Affektionen Ausdruck einer Empfindung und Erfahrung sein müssen, die unmittelbar auf diese Anmut reagiert, die ein Betroffensein von dieser Schönheit ist. Die Pathologie muß sich darauf konzentrieren, nur solche Empfindungen anzuzeigen, die auf die Größe dieser Schönheit bezogen sind. Empfindungen hingegen, die empirisch *auch* als Konsequenz der Wahrnehmung und der Freude an der großen Schönheit eines Menschen auftreten, können deshalb nicht impliziert sein, weil sie von dem eigentlichen Gegenstand des Gedichts ablenken. Auch das Begehren, einen schönen Menschen zu besitzen, mit ihm zusammen zu sein, sagt natürlich auch etwas über diesen schönen Menschen. Es tut dies jedoch nur indirekt, und es bezieht sich nicht auf die an dem Menschen erfaßbare Schönheit, sondern auf dieses Individuum als Ganzes, auf die sinnliche Präsenz und die Einheit von Körper und Seele, die dieser Mensch ist.

Es gibt eine poetische Konzentration, die die dichterische Darstellung von Gefühlen von der empirischen Erfahrung unterscheidet. Die dichterische Darstellung muß Gefühle nicht als komplexe Stimmungen und Atmosphären, die auf einen Menschen wirken und die man auf sich wirken läßt, benennen, sondern sie kann hier differenzieren und lenken. Nachvollziehbare Gefühle und bestimmte Aspekte an ihnen werden einem bestimmten poetischen Zweck untergeordnet und dienen diesem.

Die Empfindung der Eifersucht ist – empirisch – in vielen Empfindungen, die wir Liebe nennen, mitenthalten und eine direkte Reaktion auf das Wahrnehmen und Betroffenwerden von der großen Schönheit, von der ‚Attraktivität‘ eines Menschen. Das war Pages Primärintuition (S. 48), die er als Basis der Interpretation des Gedichts 31 angewendet wissen wollte.

Die Basisintuition muß, wenn man das Gedicht als Dichtung verstehen will, modifiziert werden. Trotzdem kann man verstehen, was die Dichterin sagen will, wenn man ihr folgt, wenn man sich eben nicht von den eigenen Assoziationen und Erfahrungen leiten läßt, sondern wenn man sich auf die Empfindung dieses individuellen lyrischen Ich einläßt und diese nicht zu verallgemeinern sucht.

Das ist der Schlüssel zu einem Verständnis des Gedichts und dazu, die attraktive These, das Gedicht sei ein Eifersuchtsgedicht, zu entkräften. Man muß die individuelle Erfahrung, die das Ich von sich berichtet, als solche gelten lassen und nicht meinen, in dieser ein Erleben wiederzuentdecken, das viele Menschen häufig erfahren.

Eine solche Generalisierungstendenz läßt sich besonders gut anhand der Interpretation des letzten überlieferten Verses nachweisen und diskutieren. Zugleich damit kann die Frage noch einmal neu aufgeworfen werden, ob die hier vertretene Deutung zu einer radikalen Verinnerlichung führt, also dazu, daß die Empfindung des lyrischen Ich etwas absolut Privates, etwas nur für dieses Ich Gültiges und rein subjektiv Wahres ist, oder ob es auch noch einen anderen Weg zu einer objektiven Aussage und objektiven (Wahrheit und) Allgemeinheit gibt als den über eine gnomisch-abstrakte Universalisierung, die die Singularität unmittelbarer subjektiver Erfahrungen kommunizierbar machen soll.

VII. Individualität und Allgemeinheit: Eifersucht und gnomischer Schluß?¹¹¹

Alles in Sapphos Gedicht 31 spricht dafür, daß das Beschriebene eine absolut singuläre Erfahrung ist, die als solche auch rezipiert werden soll. Trotzdem wird dem Gedicht von nicht wenigen Interpreten ein sentenzenhafter und normensetzender Charakter zugesprochen: Sappho formuliere hier eine allgemeine Regel exemplarisch. Der Anlaß – wenn auch nicht der Grund – für diese Interpretationen ist der Versuch, die verlorene letzte Strophe zu rekonstruieren oder doch zumindest einem Verständnis des letzten überlieferten Verses näher zu kommen.

¹¹¹ Über die Frage, ob Sapphos Dichtung gnomisch ist, kann der Kölner Neufund, der die Ergänzung von Sappho 58 LP möglich macht, weiteren Aufschluß geben.

Dieses Versrudiment, das am Ende des Zitats in Ps.-Longins *de sublimitate* noch überliefert ist, lautet (V. 17): „aber alles kann ertragen werden, weil auch den Armen ...“. Weil die letzten überlieferten Worte „ἐπεὶ καὶ πένητα“ metrisch unmöglich sind, müssen sie als zusammenfassende Andeutung des folgenden aufgefaßt werden, das für den Zweck, für den Ps.-Longin das Gedicht zitiert hat, nicht mehr notwendig war und Ps.-Longin selbst wohl nur aus Gründen der Vollständigkeit zitiert hatte (wenn er es denn zitiert hatte). Der Schreiber des Archetypos der Handschriften jedenfalls hielt die letzte Strophe für verzichtbar für Ps.-Longins Argumentation. Nicht wissen aber können wir, wofür diese ‚Abkürzung‘ des Schlusses des Gedichts steht.¹¹² Wir sehen lediglich, daß dieser letzte Vers gegenüber den vorangehenden Strophen (der Pathologie) eine Wende formuliert: ‚Aber alles kann man ertragen ...‘ ἐπεὶ sollte für dieses Standhalten gegenüber der existenzbedrohenden Pathologie die Begründung einleiten, die Begründung, die wir in unseren Handschriften nur noch abgekürzt finden.

Martin L. West¹¹³ hat mit Nachdruck dafür plädiert, in diesem Rudiment einer Begründung für das ‚Ertragen‘ den Anfang einer gnomisch-sentenzhaften Wendung zu sehen. West rekonstruiert diesen Schluß mit Verweis auf eine Theognis-Stelle (657-664)¹¹⁴ wie folgt: ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ <θεός τοι>/ καὶ πένητα πλούσιον αἴψ’ ἔθηκεν („aber alles läßt sich ertragen, weil ein Gott fürwahr! – auch einen Armen mit einem Mal reich zu machen vermag“). Wests Zuversicht¹¹⁵, daß die letzte Strophe antithetisch aufgebaut war und das Auf und Ab des von den Göttern verhängten Glücks formuliert, hängt nur teilweise von der von ihm bemühten Parallele bei Theognis ab. Denn deren Belegwert reduziert sich bei genauem Hinsehen auf das Vorkommen der Worte „φέρειν“ und eines Wortes für

112 Dessen Kenntnis der Verfasser von π.υ., wenn er selber verkürzt zitiert hat, bei seinen Lesern vorausgesetzt hat und voraussetzen konnte.

113 Martin L. West, *Burning Sappho*, in: *Maia* 22, 1970, 307–330, hier: 312f. Wests gnomische Interpretation wird von Wolfgang Rösler (*Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ*) diskutiert. Rösler folgt West grundsätzlich, modifiziert die Radikalität der Aussage für Sappho allerdings. Ähnlich wie West rekonstruiert auch Anne Pippin Burnett den Schluß des Gedichts mit Verweis auf Theognis: *Three Archaic Poets*, 241f.

114 Schon Friedrich Welcker (*Sappho von einem herrschenden Vorurtheile befreyt*, 99) verweist auf Theognis als Parallele für den Schluß des Gedichts 31.

115 Martin L. West, *Burning Sappho*, 313: „We shall not go wrong, at least as far as the sense is concerned, if we supplement: ...“

‚Armer‘ (bei Theognis ‚πενιχρός‘).¹¹⁶ Das eigentliche Prinzip seiner Deutung ist vielmehr der Gedanke, daß Sapphos Lyrik deswegen, weil die Dichterin für die „posterity“¹¹⁷ geschrieben habe,¹¹⁸ entindividualisierte Dichtung sei.¹¹⁹ Die ursprünglich unmittelbar eigene, körperliche Erfahrung, das unmittelbare Erleben werde dadurch, daß es Dichtung wird, dieses Persönlichen beraubt oder anders formuliert: von dieser Einschränkung und Bindung an ein einzelnes Individuum befreit.

„Once it was made into a song, however, it was freed from its connection with particular circumstances.“¹²⁰

Das Lied sei, weil es Dichtung sei, dafür gemacht, diese Bindung an die bloß private Erfahrung zu überwinden.¹²¹ Doch das bedeutet in Wests Interpretation nicht nur eine Lösung von der Bindung an die Singularität der Erfahrung, sondern zugleich damit eine Aufhebung der Individualität.

116 West betont nicht hinreichend, daß Theognis ein Elegiendichter ist und daß die frühgriechische Elegie insgesamt sehr häufig dezidiert (und geradezu als ein Gattungsmerkmal) gnomisch ist.

117 Martin L. West, *Burning Sappho*, 315.

118 Dazu kann man auf die Fragmente 58 (D) und 68 (D) verweisen.

119 Thomas Schmitz legt eine Deutung für die Fragmente 94 und 96 LP in Auseinandersetzung und differenzierender Ablehnung der pragmatischen Lyrikdeutung vor: Thomas Schmitz, *Die ‚pragmatische‘ Deutung der frühgriechischen Lyrik: Eine Überprüfung anhand von Sapphos Abschiedsliedern frg. 94 und 96*, Weiterführend ist Schmitz’ Nachweis und Betonung, daß das bei Sappho Geschilderte literarisch ist, daß man daraus aber nicht den Schluß ableiten darf, daß die Erfahrung kollektiv ist. Die poetische Dimension rückt dadurch in den Blick. Schmitz spricht von einer „Entindividualisierung“ (67). Solange das mit Blick auf die pragmatischen Deutungen, die die Sapphischen Gedichte an den singulären Kontext einer einzelnen Situation (der Auf-führung) binden wollen, gesagt ist, kann man diese Formulierung als Herausheben des poetischen, der Singularität des einzelnen Momentes enthobenen Charakters der Aussage des Gedichts begrüßen. Diskutiert werden muß in der Konsequenz dieser Interpretation und als Auseinandersetzung mit ihr allerdings, welche Art von Allgemeinheit dieser poetische Charakter fordert.

120 Martin L. West, *Burning Sappho*, 315 und 308–310 – mit Verweis auf Sappho, Fragment 1 LP, Vv. 21–24. Die Wiederholungsstruktur deutet auch Schmitz (s. Anm. 119 passim) als Mittel der Entindividualisierung und Erhebung zu etwa Typischem. Er beruft sich dort (68) auch explizit darauf, wie West als Deutung von Fragment 1 argumentiert hat.

121 Zum Problem des Privaten bei Sappho (auch im Kontext der gesellschaftlichen Verortung ihrer Dichtung s. John J. Winkler, *Double Consciousness in Sappho’s Lyrics* (dort das Unterkapitel: ‚Gardens of Nymphs: Public and Private in Sappho’s Lyrics‘), in: *The Constraints of Desire*. Außerdem Eva Stehle-Stigers, *Sappho’s Private World*, in: Helen Foley (Hg.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York 1981, 45–61.

Die Aussage des Gedichts werde abstrakt allgemein, auf viele andere Fälle übertragbar. Deshalb ‚brauche‘ das Gedicht einen gnomischen Schluß. Wests Interpretation folgt damit medienwissenschaftlichen Forschungen zu dem Übergang zwischen einer rein mündlichen zu einer primär schriftlichen Kultur, der sich in Griechenland zur Zeit Sapphos vollzogen habe. Diese Forschungen erkennen in der Verschriftlichung der vormals primär mündlichen Kultur eine zunehmende Rationalisierung und damit Reduktion des anschaulichen Reichtums.¹²²

Mit dieser entindividualisierenden Deutung verbindet sich konkret – auch bei West – die These, das Gedicht sei ein Eifersuchtsgedicht. Ähnlich wie Page meint West, die erste Strophe habe nur dann eine Funktion, wenn sich Sappho direkt auf den Mann beziehe, wenn sie auch von ihren Gefühlen zu diesem Mann spreche. West sieht daher in dem gnomischen Schluß eine – als Ringstruktur angelegte – Hinwendung zurück zu dem göttergleichen Mann aus der ersten Strophe. Der Schluß sei nicht nur gnomisch, sondern habe eine antithetische Aussage: ‚ein Gott kann einen Armen mit einem Mal reich machen – und umgekehrt den Reichen arm.‘ Der Arme wird als Analogie zu der an Trennungsschmerz leidenden und eifersüchtigen Dichterin betrachtet, der Reiche zu dem göttergleichen Mann.

„The man who appeared ἴσος θεοῖσι (...) is sharply recalled by the warning that prosperity may collapse if God so will.“¹²³

Auch diese Erfahrung der großen Eifersucht, die das lyrische Ich mache, sei also zwar eigentlich etwas ganz Persönliches, sie werde aber durch die poetische, literarische Darstellung zu etwas Allgemeinem, ermangele demnach der Individualität und ‚erweitere‘ oder – je nachdem, wie man den Akzent setzt – reduziere diese individuelle Erfahrung auf etwas, das jeder erleben und das jeder nachvollziehen kann.¹²⁴ Auch in anderen Interpretationen, die von Sapphos Eifersucht als Grundmotiv des Gedichts sprechen,

122 Explizit: Wolfgang Rösler, Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, bes. 285f., s. auch ders., Die frühe griechische Lyrik und ihre Interpretation, in: *Poetica* 16, 1984, 179–205. Und allgemein das medienwissenschaftliche Grundbuch von Eric Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge 1963.

123 Martin L. West, *Burning Sappho*, 315.

124 Guiliiana Lantana (Sul linguaggio amoroso di Saffo, in: *QUCC*, 2, 1966, 63–79) betont das Vorkommen formelhafter Elemente in Sapphos Sprache. Die scheinbare Intimität ihrer Empfindungen sei daher von der Art, daß diese Empfindungen auch von den Zuhörerinnen geteilt werden konnten und sollten.

und damit die ‚empirische Erstintuition‘ beschreiben, gibt es diese Tendenz der vollständigen Ablösung vom Individuellen.

Wolfgang Rösler etwa beschreibt, wie oben zitiert (S. 29), die Erfahrung als exemplarisch und daher für den ganzen Kreis übertragbar und gültig. In der Wende nach der Schilderung der körperlichen Betroffenheit in den Strophen 2 bis 4 werde von Sappho eine allgemeine Anweisung an ihre Schülerinnen dafür gegeben, wie man mit dem Schmerz um den Verlust eines geliebten Menschen umgehen könne, wie man sich gegen den Affekt behaupten, ihn mäßigen könne. Diese Deutung als Trennungsgedicht und die Deutung als Eifersuchtsgedicht haben etwas Wesentliches gemeinsam: Für Rösler und andere pragmatische Interpreten stellt die Sehnsucht nach dem oder der Geliebten eine der Grunderfahrungen weiblicher Emotionalität in der frühgriechischen Antike dar.¹²⁵ Die Sehnsucht nach dem Entfernten sei einer der stärksten oder die stärkste emotionale Erfahrung, die Frauen in der damaligen Zeit machten. Weil es sich bei Sapphos Kreis um ein ‚transitorisches Zusammensein‘ handele, gehöre die Erfahrung der Trennung hier mehr noch als in anderen sozialen Gruppen und Kontexten zum ‚Gefühlsalltag‘. Der Grund für die Trennung war regelmäßig die Heirat eines der Mädchen. So habe sich mit dem Schmerz um den Verlust auch das Gefühl der Eifersucht einstellen und ganz von Sappho und ihren Mädchen Besitz ergreifen müssen. Eifersucht ist also nur die Kehrseite der Medaille der als ‚Urerfahrung‘ angenommenen Trennungserlebnisse. Trauer über die Trennung und Zorn über eine nicht erfüllte Begierde zählen im Sinn dieser Deutung zu den stärksten Gefühlen, die in diesem Umfeld von den Frauen erlebt werden konnten. Sie sind die stärksten unmittelbar erlebten Gefühle. Die Interpretation, die Basis von Sapphos Gedichten sei dieses soziale Umfeld, dieses ‚transitorische Zusammensein‘, wird so geradezu synonym mit der Interpretation, ihre Gedichte seien (alle?) entweder Trennungs- oder Eifersuchtsgedichte. Das aber erklärt noch nicht, wie diese Deutung, die von dem unmittelbaren Gefühlserleben ausgeht, abstrakt und allgemein werden kann oder warum sie es werden ‚muß‘.

Wenn man sich fragt, wie es zu der merkwürdigen Synthese der Primärintuition absoluter Privatheit auf der einen Seite, die sich in der Interpre-

125 S. Anton Bierl, ‚Ich aber (sage) das Schönste ist, was einer liebt‘, 121f.; Helmut Saake, *Zur Kunst Sapphos*, 205 und ff.; Wolfgang Rösler, *Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ*, passim. Odysseus Tsagarakis, *Self-Expression in Early Greek Lyric*, 75f.

tation als Eifersuchtsgedicht niederschlägt, und abstrakter Allgemeinheit auf der anderen Seite kommt, wird der Problemhorizont offenbar, mit dem man es bei der Interpretation lyrischer Gedichte aus frühgriechischer Zeit zu tun hat. Nicht nur in der sog. pragmatischen Lyrikdeutung, sondern auch schon in den großen bewußtseinsgeschichtlichen Entwürfen von Hermann Fränkel, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Wolfgang Schadewaldt und Bruno Snell wird die Vorstellung von der Ephemierität¹²⁶ der frühgriechischen ‚Stellung des Gedankens‘ entwickelt. Die Lyrik nehme diese im Unterschied zum Epos nicht mehr nur einfach hin und ‚lebe‘ mit ihr, sondern beginne, auf diese *condition humaine* zu reflektieren.¹²⁷ Sie lebe aber noch ganz aus dieser Gegenwärtigkeit und in dieser unmittelbaren Gefühlswelt, die aus absolut Singulärem zusammengesetzt sei. Die gerade gegenwärtigen Gefühle seien ganz im Hier und Jetzt, in diesem einzigartigen Moment aufgegangen. Das ist die Basis vieler Deutungen der frühgriechischen Lyrik – und zugleich eine Basis für den Umgang mit unmittelbarer Erlebnislyrik.

Das singuläre, in der absoluten Gegenwart aufgehende Erleben aber könne, so die Folgerung, als solches in der Dichtung nicht vorkommen.¹²⁸ Es müsse ‚allgemein‘ werden, weil das absolut Singuläre und auf den einzelnen Augenblick Beschränkte nicht artikulierbar, nicht kommunizierbar, keine literarische Aussage ist. Wenn es ausgesprochen werden soll, wenn es Literatur werden soll, müsse es allgemein werden.

Allgemein könnte es durch die subjektive Reflexion auf das eigene Empfinden werden.¹²⁹ Wenn aber die Möglichkeit zu einer solchen subjektiven Reflexion noch nicht entdeckt sei,¹³⁰ weil der Einzelne sich noch

126 Hermann Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 148 (und 252); und ders., *Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur*; ders., (als Fortsetzung des eben zitierten Aufsatzes) ΕΦΗΜΕΡΟΣ als Kennwort für die menschliche Natur, in: *Wege und Formen*, ebenda 23–39.

127 Bruno Snell, *Das Erwachen der Persönlichkeit in der frühgriechischen Lyrik*, bes. 57.

128 Ganz in diesem Sinn – d. h. auch: in der Nachfolge der Ephemieritäts-These, interpretiert auch Thomas Schmitz, *Die ‚pragmatische Deutung‘*, 58 und s. auch ebenda 67f.

129 Exemplarisch für dieses bis heute vorherrschende entwicklungsgeschichtliche Lyrikverständnis ist immer noch Bruno Snell, *Das Erwachen der Persönlichkeit in der frühgriechischen Lyrik*; aber auch Rudolf Pfeiffer, *Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik*.

130 Oder wenn diese Entdeckung sich erst abzeichnen beginnt, die Dichter aber noch fast völlig in ihrer Gegenwart verbleiben, wie Snell formuliert: Bruno Snell, *Das Erwachen der Persönlichkeit in der frühgriechischen Lyrik*, 76: „Wenn die persönlichen Gefühle

ganz in die Gemeinschaft eingebunden fühle und in dieser aufgehe, müsse diese Allgemeinheit einen ganz anderen Charakter haben als die Allgemeinheit, die wir in der modernen Lyrik finden. Die absolute Gegenwart und Einzelheit des Gefühls müsse in der frühgriechischen Lyrik zwar also der Ausgangspunkt, das Material der Dichtung sein, ein Gedicht könne aber unter diesen Voraussetzungen nicht im ‚eigentlichen Sinne‘ als ein individueller reflektierender Ausdruck eines solchen Erlebens verstanden werden. Sie sei vielmehr Formulierung von etwas Gemeinsamem, für die ganze Gesellschaft Gültigem.

Das ist der Grund dafür, warum das Fragment 31, wenn es als Eifersuchtsgedicht gelesen wird, bei vielen Interpreten zugleich zu einem gnomischen Gedicht oder zu einem Gedicht mit einer universal übertragbaren Aussage wird. Die absolute Singularität der das Ich mit großer Gewalt heimsuchenden Eifersuchtserfahrung werde, wenn sie (in frühgriechischer Zeit) Literatur wird, zugleich zu einer Aussage von und für die Gemeinschaft, für den Kreis, für den das jeweilige Werk gedichtet wurde. Nur das biographische Ich der Dichterin und ihre unmittelbar gefühlten Empfindungen also seien etwas Singuläres, etwas absolut Singuläres, das im Hier und Jetzt aufgehe und deshalb nie durch so etwas Vermittelndes und Vermitteltes wie Sprache oder Literatur zum Ausdruck gebracht werden könne. Allein das lyrische Ich erfülle diese Kommunikationsfunktion. Als etwas an sich schon Vermitteltes – denn es ist eine Schöpfung der Dichterin und etwas Fiktives: ein subjektives Produkt – sei es notwendig und von sich selbst her immer schon allgemein, entbehre dadurch aber auch der Unmittelbarkeit und der Individualität, also der seiner selbst bewußten Abgrenzung und Unterscheidung von der Gesellschaft und deren Normen.

Die Beweislast dafür, für dieses Sappho-Gedicht einen gnomischen Charakter zu behaupten, liegt bei den Vertretern dieser These selbst. Man kann aber doch eine Antwort und Widerlegung dieser Position vorbringen, deren Wurzeln – wie eben gesehen – tiefer reichen, indem man ihre Voraussetzung in Frage stellt. Diese Voraussetzung besagt, daß das Gefühl, von dem die Dichterin inspiriert ist, etwas absolut Singuläres in dem Sinn

der Lyriker sich beschränken auf den Augenblick, in dem man herausgerissen ist aus dem dahinströmenden allgemeinen Leben, in dem man sich bewußt wird, abgeschnitten zu sein von dem alles Lebendige umfassenden Baum des ewig Wachsenden, und wenn sich da der Blick öffnet auf die eigene Seele, ist diese persönliche Seele noch nicht die Trägerin der allgemeinen und umfassenden Gefühle, sondern nur der Reaktionen, wenn diese Gefühle gehemmt werden.“

ist, daß es *nur* subjektiv ist und an die einzelne Wahrnehmung gebunden und *nur* ein Produkt subjektiver Willkür ist.

Wie oben schon ausgeführt, ist der Schlüssel dazu, nicht mehr von etwas radikal Privatem, Singulärem, sondern stattdessen von einer zwar individuellen, persönlichen, einmaligen, aber doch als dieses individuelle Gefühl vermittelbaren Erfahrung zu sprechen, das Objekt, dessen Wirkung das subjektive Empfinden des lyrischen Ich spiegelt. Die Fähigkeit, die Schönheit des Mädchens in ihrer ganzen Größe zu erfassen, unterscheidet das lyrische Ich von allen oder den meisten anderen Menschen. Diese Fähigkeit und die Empfindung, die aus dieser Erkenntnis folgt, sind einzigartig, individuell. Weil dieses Erleben aber vollkommen bestimmt ist von dem Objekt, auf das es reagiert, weil es diesem ganz gemäß ist, deshalb ist diese persönlichste Erfahrung genau in dieser Konkrettheit und diesem sinnlichen Reichtum wiederholbar und übertragbar: also allgemein. Sie ist aber nicht allgemein in dem Sinne, das sie eine normale Erfahrung ist, daß viele Menschen so etwas schon einmal erlebt haben oder gar daß es allgemeiner Brauch in dieser Zeit war, mit solchen Affekten auf die Schönheit eines Menschen zu reagieren. Sie ist nicht allgemein in dem Sinn, daß es eine kollektive Erfahrung ist oder eine, die als abstrakte Regel oder Typus den Zuhörern vor Augen gestellt werden könnte oder sollte. Sie ist allgemein in dem Sinn, daß sie nicht in der Privatheit der einzelnen Situation und nicht in reiner subjektiver Willkür aufgeht. Sie ist allgemein, weil sie eine objektive Wahrheit an sich hat (s. S. 31–36). Sie *muß* daher nicht nur nicht in einem gnomischen Schluß enden, sondern eine solche Form der Abstraktheit wäre dem Charakter des übrigen Gedichtes fremd. Sie muß nicht universal werden und zur Aussage eines symbolischen Ich,¹³¹ sondern sie kann konkret und individuell sein, ohne absolut singulär-privat zu sein.

Es ist dieser Dichtung Sapphos weder angemessen, in ihr absolut unvermittelte Singularität der Erfahrung und Empfindung zu suchen, noch muß die Aussage an ein symbolisches Ich gebunden werden, das als Stellvertreter für allgemeine Normen, die für alle Rezipienten gelten sollen, fungiert.¹³² Beide Wege der Forschung, auf denen die Frage nach der Indivi-

131 V. N. Jarcho, Das poetische ‚Ich‘ als gesellschaftlich-kommunikatives Symbol, in: S. R. Slings (Hg.), *The Poet's I in Archaic Greek Lyric*, (Proceedings of a Symposium held at the Vrije Universiteit Amsterdam), Amsterdam 1990, 31–39, 36 (direkt zu Sappho und ihren zentralen Gedichten).

132 S. Anm. 131 und das Zitat von Wolfgang Rösler oben auf S. 29.

dualität der Aussage in Sapphos Gedichten beantwortet werden soll, können das Problem vermittelbarer Individualität, die bei Sappho gefunden werden kann, und das Paradox objektiv begründeter Subjektivität nicht hinreichend beschreiben.

VIII. Schluß: Ansätze zu einer neuen Theorie der Lyrik Sapphos

Für Sappho ist die Schönheit des Mädchens nicht mit menschlichen Maßstäben und menschlichen Mitteln erfassbar. Daher ist die Erfahrung dieser Schönheit keine vollkommene Lust der Schönheitssinne, die ihre Vollendung in dem vollendeten Objekt genießen, sondern die existenzbedrohende Erfahrung der Überwältigung dieser Sinne.

Deshalb soll – das ist die Intention der Dichterin – die Empfindung die richtige, der Schönheit des Mädchens wirklich angemessene Empfindung sein, die wahre Antwort des Gefühls auf diese Schönheit. Nicht das ‚normale‘ Verhalten gegenüber der Schönheit, das die erste Szene vor Augen führt, sondern das Verhalten des lyrischen Ich ist allgemein gültig, objektiv. Die sog. Pathologie ist die Darstellung einer individuellen Erfahrung, die die größte Schönheit erfassen kann, sich deren Wirkung daher bedingungslos öffnet und daran beinahe zerbricht. Die Dichterin wählt die Pathologie als Zentrum ihres Gedichts, weil diese der beste Lobpreis der Schönheit des Mädchens ist und weil sie der persönlichste Ausdruck dieses Lobpreises ist.¹³³

Das Paradox der lyrischen Erfahrung in Sapphos Gedichten und die Frage nach der Einheit und Harmonie des Gedichts 31 lassen sich nur zusammen lösen. Das Gedicht gewinnt daraus seine innere Stimmigkeit und künstlerische Harmonie, daß die im zweiten Teil geschilderte exzep-

133 Im sog. Confessio-Gedicht, dem Frg. 94 LP (= 96 D), in dem ein Mädchen, das von Sappho Abschied nehmen soll, bekennt, lieber sterben zu wollen, als sie zu verlassen, antwortet Sappho darauf mit der Erinnerung an all das Schöne, das sie zusammen sinnlich erfahren haben. „Du weißt ja, wie wir uns dir zugewendet haben: wenn aber nicht, so will ich dich erinnern, du vergißt doch, wie viel Zartes und Schönes wir erlebt haben ...“ Das ist nicht der Anlaß, den Sappho als Grund für die Erfahrung der Todesnähe oder Todessehnsucht anerkennt. Sie verweist auf die vielen Erfahrungen, in denen sie gemeinsam Schönheit erlebt haben. Das Wirken des Schönen und sich in der Gemeinschaft auf dieses Wirken einzulassen, dafür empfänglich zu sein, ist etwas, das nicht vergeht, das in der Erinnerung weiterlebt und die Gegenwart transzendiert.

tionelle Erfahrung auf die erste Strophe zurückwirkt. Den Göttern gleich erscheint der Mann für das lyrische Ich, weil es die göttliche Schönheit des Mädchens vollkommen erfaßt hat und weil es sich von dieser hat hinreißen und der Ohnmacht nahe bringen lassen. Diese Ohnmachtserfahrung muß, um das Maß der Schönheit des Mädchens widerspiegeln zu können, einen breiten Raum einnehmen – ihre Wahrheit begründet zugleich die Kürze des Bildes, das die erste Strophe vor Augen stellt. So entsteht die harmonische Ordnung, die Schönheit des Gedichts. Und ebenso ist die Ohnmachtserfahrung so extrem, so über jedes normale Maß hinausgehend – die Zunge bricht, die Augen sind blind, die Ohren dröhnen – genau deshalb, weil die Schönheit des Mädchens alle normalen Grenzen sprengt. Auch hier ist das Maß für diese ganz singuläre Empfindung die konkrete objektive Schönheit des Mädchens.

Sappho beweist darin zugleich ihre besondere Fähigkeit als Dichterin. Als Dichterin hat sie das Vermögen, mit Worten und Liedern das Gute und Schöne an einem Menschen oder an einem Gegenstand richtig, in einer diesem angemessenen Weise zu erfassen und diese Empfindung in solche Worte zu fassen, die ihn richtig preisen, weil sie seine Schönheit richtig zur Geltung und anderen zur Anschauung bringen. Sapphos Thema ist damit in einem anderen Bereich dasselbe wie das Pindars in vielen seiner Epinikien.

Am Ende meiner Betrachtungen zu einer der Lyrik Sapphos angemessenen Lyriktheorie soll der Verweis auf Pindar stehen. Denn Pindar reflektiert in seinen Oden (bes. in der achten und siebenten Nemeischen Ode) auf die eben für Sappho erschlossene Aufgabe, die er als Dichter hat, explizit: Die Aufgabe eines Dichters ist es, nach Pindar, Menschen richtig zu loben und ihnen dadurch solchen Nachruhm zu verschaffen, wie es ihnen gebührt. Diesem Ziel dienen auch die Mythen: z. B. der Mythos vom Ende des Aias in der achten und der Odysseus-Aias-Mythos in der siebenten Nemeischen. Adolf Köhnken hat in einer Studie zum Mythos bei Pindar¹³⁴ den Nachweis geführt, daß die Mythen in Pindars Oden einen bestimmten poetischen Zweck haben, dem ihre Auswahl und Ausgestaltung angepaßt ist. Für unsere hiesige Argumentation kann man an diese Ergebnisse anknüpfend noch einen Schritt weitergehen und eine Hypothese über das Wesen des Lyrischen bei Pindar (und analog bei Sappho) formulieren: Pindars Oden sind Lyrik, die zugleich subjektiv und individuell ist, weil

134 Adolf Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlin/New York 1971, bes. 30–34 und 44–60.

der Dichter in ihnen für sich den Anspruch formuliert und verwirklicht, die Schönheit der Gegenstände, die er besingt, richtig erfaßt und daher richtig gepriesen zu haben – richtig, und das heißt: besser als andere, besser als alle vor ihm, die den wahren Wert, die wahre Aretê der Männer, die sie zu preisen unternommen hatten, nicht in einer diesen angemessenen Weise zu erfassen und zu würdigen in der Lage waren. So wird der Lobpreis dieser Objekte zugleich ein Lobpreis auf die Fähigkeit des Dichters, diese richtig erfaßt, ihre Qualitäten richtig empfunden und richtig in Worte und Lieder geformt zu haben.

Ich hatte angekündigt, Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie vorzustellen. Die Interpretation des Fragments 31 LP hat zu der paradoxen Einheit von Objektivem und Subjektivem geführt. Das ist eine Einsicht, die das Wesen des Lyrischen selbst berührt: Lyrik ist die Sprache des Gefühls. Sie bringt subjektive Empfindungen in eine diesen gemäße sprachliche und musikalische Form, ohne ihnen ihre anschauliche Konkretetheit zu nehmen. Die individuelle Erfahrung ist selbst als subjektiver Spiegel der Qualität eines Objekts als solche poetisch vermittelbar. Sie ist nicht absolut singulär und geht daher nicht im Augenblick des unmittelbaren Erlebens auf. Lyrik aber wird erst und genau dann zu einer reinen Innerlichkeitslyrik im modernen Sinn, wenn Empfindungen als etwas gelten, das in der privaten Innerlichkeit jedes Individuums seinen alleinigen Ursprung hat, das als solches in seinem anschaulichen Reichtum in dieser Innerlichkeit verbleiben muß und das nicht kommunizierbar ist.

Die Empfindung im Fragment 31 hingegen hat ihre Quelle in der objektiven Schönheit, deren Wirkmacht sie spiegelt. Diese Wirkmacht ist das schöpferische Prinzip und zugleich auch das, was der Vorstellungstätigkeit der Dichterin Grenzen setzt. Als Quelle verschafft es der Lyrik einen anschaulichen Reichtum und eine Wiederholbarkeit und macht die Empfindung zu einem möglichen Gegenstand lyrisches Dichtens, als Grenze verhindert es ästhetische ebenso wie emotionale Exzesse. Diese Lyrik bleibt damit reine Sprache der Empfindung. Das ist keine absolute Hingabe an das Äußere, keine passive Empfänglichkeit. Es ist aber auch kein absoluter Rückzug in das eigene Innere. Wir stehen hier nicht zeitlich vor der Entdeckung der – neuzeitlichen – Innerlichkeit oder an ihren noch tastenden Anfängen, sondern wir begegnen einer voll entwickelten anderen Form der Innerlichkeit und ihrem lyrischen Ausdruck, einer Innerlichkeit, die durch die Aktivität des Subjekts objektiv wird, wenn sie eine Empfindung entwickelt, die dem Objekt gemäß ist und die dessen Qualitäten spiegelt.

Die theoretische Entfaltung dieser besonderen Empfindungssprache kann das werden, was ich im Titel dieses Beitrags angekündigt hatte: ein Ansatz zu einer neuen Theorie der Lyrik Sapphos.

Literaturverzeichnis

- Abercrombie, Lascelles, *The Theory of Poetry*, New York 1968.
- Ahrens, H. L., *Conjecturen zu Alcaeus, Sappho, Corinna, Alcman*. An Professor Schneidewin, in: *RhM* 6, 1939, 226–239; 351–365.
- Bayle, Pierre, Art. ‚Sappho‘, in: *Dictionnaire historique et critique* (1695) (dt.: *Historisches und kritisches Wörterbuch*. Nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt, auch mit einer Vorrede und verschiedenen Anmerkungen versehen von Johann Christoph Gottsched, ND Hildesheim 1997).
- Beye, Charles R., *Jason as Love-Hero in Apollonios' Argonautica*, in: *GRBS* 10, 1969, 31–55.
- Bierl, Anton, ‚Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!‘ Eine pragmatische Deutung von Sappho, Fr. 16 LP/V, in: *QUCC* 74, 2003, 91–124.
- Bonard, André, *La poésie de Sappho*, Lausanne 1948.
- Bowra, Cecil M., *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*, Oxford ²1961.
- Burnett, Anne Pippin, *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London 1983.
- Costanza, S., *Risonanze dell'Ode di Saffo ‚Fainetai Moi Kênos‘ da indaro a Catullo e Orazio*, Messina 1950.
- Devereux, George, *The Nature of Sappho's Seizure in Fr. 31 LP as Evidence of Her Inversion*, in: *CQ* 20, 1970, 17–31.
- Diller, Hans, *Möglichkeiten subjektiver Aussage in der frühen griechischen Lyrik*, in: *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, hg. von Hans-Joachim Newiger und Hand Seyffert, München 1971, 64–72.
- Eisenberger, Herbert, *Ein Beitrag zur Interpretation von Sapphos Fragment 16 LP*, in: *Philologus* 103, 1959, 130–135.
- Elliger, Winfried, *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin/New York 1975.

- Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt 1989.
- Fränkel, Hermann, *Ein Don Quijote unter den Argonauten des Apollonios*, in: *MH* 17, 1960, 1–20.
- Ders., *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München ³1968 (darin: *Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur*, 1–22).
- Ders., *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München ³1969.
- Fusillo, Massimo, *The Conflict of Emotions: a Topos in the Greek Erotic Novel*, in: S. Swain (Hg.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford 1999, 60–82.
- Gentili, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: Da Omero al V secolo*. Roma/Bari ³1995 (engl.: *Poetry and Its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*, Baltimore 1988).
- Grahn, Judy, *The Highest Apple: Sappho and the Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco 1985.
- Hägg, Thomas, *Eros und Tyche. Der Roman der antiken Welt* (engl.: *The Novel in Antiquity*, Oxford 1983), Mainz 1987.
- Havelock, Eric, *Preface to Plato*, Cambridge 1963.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 Bde, Frankfurt ⁴1996.
- Heiserman, Arthur, *The Novel before the Novel. Essays and Discussions*, Chicago 1977.
- Hunter, Richard L., *Short on Heroics: Jason the the Argonautica*, in: *CQ* 38, 1988, 436–453.
- Hutchinson, Gregory, *Greek Lyric Poetry*, Oxford 2001.
- Jarcho, V.N., *Das poetische ‚Ich‘ als gesellschaftlich-kommunikatives Symbol*, in: S. R. Slings (Hg.), *The Poet's I in Archaic Greek Lyric*, (Proceedings of a Symposium held at the Vrije Universiteit Amsterdam), Amsterdam 1990, 31–39.
- Jenkyns, Richard, *Three Classical Poets: Sappho, Catullus, Juvenal*, London 1982.
- Köhnken, Adolf, *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlin/New York 1971.
- Konstan, David, *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton 1994.
- Kühner, R. und Gert, B., *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Zweiter Teil: Satzlehre, 2 Bde, Hannover/Leipzig 1898/1904 (u.ö.).
- Lantana, Guiliana, *Sul linguaggio amoroso di Saffo*, in: *QUCC*, 2, 1966, 63–79.
- Latacz, Joachim, *Perspektiven der Gräzistik*, Freiburg/Würzburg 1984.
- Ders., *Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ-Lied*, in: *MH* 42, 1985, 67–94 (= Nachdruck in: *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*, Stuttgart 1994, 313–344).

- Ders., Zu den ‚pragmatischen‘ Tendenzen der gegenwärtigen gräzistischen Lyrik-Interpretation, in: WJA 12, 1986, 35–56 (nachgedruckt in: Latacz, Erschließung der Antike, 283–307).
- Lawall, Gilbert W., Apollonius' Argonautica: Jason as Anti-Hero, in: YCS 19, 1966, 121–169.
- Lidov, Joel B., The Second Stanza of Sappho 31: Another Look, in: AJP 114, 1993, 503–535.
- Marcovich, Miroslav, Sappho, Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?, in: CQ 22, 1972, 19–32.
- McEvelley, Thomas, Sapphic Imagery and Fragment 96, in: Hermes 101, 1973, 257–278.
- Ders., Sappho, Fragment Thirty-One: The Face Behind the Mask, in: Phoenix 32, 1978, 1–18.
- McIntosh Snyder, Jane, Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho, New York 1997.
- Merkelbach, Reinhold, Sappho und ihr Kreis, in: Philologus 101, 1957, 1–29.
- Most, Glenn W., Sappho Fr. 16.6-7 L-P., in: CQ 31, 1981, 11–17.
- Page, Denys, Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry, Oxford 1955.
- Perrotta, Gennaro, Saffo e Pindaro, Messina/Florenz 1935.
- Pfeiffer, Rudolf, Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik, in: Philologus 84, 1929, 137–152.
- Pietsch, Christian, Die Argonautika des Apollonios von Rhodos. Untersuchungen zum Problem der einheitlichen Konzeption des Inhalts, Stuttgart 1999 (Hermes-Einzelschrift; 80).
- Race, William H., ‚That Man‘ in Sappho fr. 31 L-P., in: CA 2, 1983, 92–101.
- Radt, Stephan L., Sapphica, in: Mnemosyne 23, 1970, 337–347.
- Robbins, Emmet, Every Time I Look at You., in: TAPA 110, 1980, 255–261.
- Rösler, Wolfgang, Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios, München 1980 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste; 50).
- Ders., Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stils in antiker Lyrik, in: WJA 9, 1983, 7–28.
- Ders., Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, in: Wolfgang Kullmann und Michael Reichel (Hgg.), Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen, Tübingen 1990, 271–287.
- Russo, Joseph, Reading the Greek Lyric Poets (Monodists), in: Arion 1, 1974, 707–730.

- Rydbeck, Lars, Fachprosa, vermeintliche Volkssprache und Neues Testament, Uppsala 1967.
- Ders., Sappho's ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, ὄττις. (v. 2): A Clue to the Understanding of the Poem, in: Hermes 97, 1969, 161–166.
- Saake, Helmut, Zur Kunst Sapphos. Motiv-analytische und kompositionstechnische Interpretationen, Paderborn 1971.
- Σαφοῦς μέλη. The Fragments of the Lyrical Poems of Sappho, hg. von Edgar Lobel, Oxford 1925.
- Schadewaldt, Wolfgang, Sappho: Welt und Dichtung – Dasein in der Liebe, Berlin 1950.
- Schmid, Wilhelm und Stählin, Otto, Geschichte der griechischen Literatur, Handbuch der Altertumswissenschaft VII. Abt., 1. Teil (Die klassische Periode der griechischen Literatur), Bde 1–5, (1929–1934) ND München 1946–1959.
- Schmitz, Thomas, Die ‚pragmatische‘ Deutung der frühgriechischen Lyrik: Eine Überprüfung anhand von Sapphos Abschiedsliedern frg. 94 und 96, in: Jürgen Paul Schwindt (Hg.), Klassische Philologie inter disciplinas. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches, Heidelberg 2002, 51–72.
- Schwyzer, E., Griechische Grammatik, Bd. 2: Syntax und syntaktische Stilistik, vervollständigt und hg. von A. Debrunner, München¹ 1950.
- Sier, Kurt, Der Körper als Zeichen in der griechischen Philosophie, in: A. Corbinea-Hoffmann und P. Nicklas (Hgg.), Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft, Hildesheim/New York 2002, 63–94.
- Snell, Bruno, Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, in: Hermes 66, 1931, 71–90 (= Ges. Schriften, 1966, 82ff.).
- Ders., Das Erwachen der Persönlichkeit in der frühgriechischen Lyrik, in: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen⁶ 1986 (¹1946), 56–81.
- Stehle-Stigers, Eva, Sappho's Private World, in: Helen Foley (Hg.), Reflections of Women in Antiquity, New York 1981, 45–61.
- Stein, Elisabeth, Autorbewußtsein in der frühen griechischen Literatur, Tübingen 1990, 100–121.
- Theunissen, Michael, Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit, München 2000.
- Treu, Max, Die Lyrik Sapphos, in: Sappho: Lieder, Griechisch und Deutsch, hg. von Max Treu, München⁶ 1979, 137–160.
- Tsagarakis, Odysseus, Self-Expression in Early Greek Lyric: Elegiac and Iambic Poetry, Wiesbaden 1977.
- Ders., Some Neglected Aspects of Love in Sappho's Fr. 31, in: RhM 122, 1979, 97–118.

- Turyn, Alexander, *Studia Sapphica*, Paris 1929 (Eos Supplement; 6).
- Tzamali, Ekaterini, *Syntax und Stil bei Sappho*, Dettelbach 1996.
- Vian, Francis, *ΙΗΣΩΝ ΑΜΗΧΑΝΕΩΝ*, in: E. Livrea (Hg.), *Studi in onore di A. Ardigzoni a cura di E. Livrea u. a.*, Rom 1978 (*Filologie e Critica*; 25) 1025–1041.
- Weißberger, Michael, *Liebeserfahrung in den Gedichten Sapphos und das Problem des Archaischen*, in: *RhM* 134, 1991, 209–237.
- Welcker, Friedrich, *Sappho von einem herrschenden Vorurtheile befreyt*, Göttingen 1816, in: *Kleine Schriften*, Bd. 2, Bonn 1845, 80–144.
- West, Martin L., *Burning Sappho*, in: *Maia* 22, 1970, 307–330.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin 1913, 63–78 (ursprünglich in: *Göttinger Gelehrte Anzeigen* 1896, 623ff.).
- Wills, Garry, *The Sapphic 'Umwertung aller Werte'*, in: *AJP* 88, 1967, 434–442.
- Winkler, John J., *Double Consciousness in Sappho's Lyrics*, in: *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York 1990, 162–187.