

In Tusculum, vor den Toren Roms, hatte Cicero sein Landhaus. In Zeiten der Muße, aber auch der politischen Isolation zog er sich dorthin zurück. Tusculum wurde zum Inbegriff für Refugium, für Muße, für wertvolle Fluchten aus einem fordernden Alltag. In der ersten Phase des Rückzugs aus der Politik schrieb Cicero in Tusculum die so genannten Tuskulanen, eine lateinische Einführung in die Welt der (griechischen) Philosophie.



Wissenschaftliche Beratung
Niklas Holzberg, Rainer Nickel,
Karl-Wilhelm Weeber,
Bernhard Zimmermann

S A M M L U N G T U S C U L U M

SAPPHO

GEDICHTE

Griechisch-deutsch

Herausgegeben und übersetzt
von Andreas Bagordo

ARTEMIS & WINKLER

Bibliographische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 Patmos Verlag GmbH & Co. KG
Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Germany
ISBN 978-3-538-03507-2
www.artemisundwinkler.de

INHALT

Einleitung 7

1. Sapphos Leben und kulturelles Milieu 7
2. Die Welt des Thiasos 11
3. Publikum und Performance 17
4. Sapphos erhaltene Fragmente 24
5. Überlieferung und Rezeption 32
6. Zu dieser Übersetzung 41

Metrischer Überblick und
Abkürzungsverzeichnis 45

Die Fragmente

Griechischer Text –
deutsche Übersetzung –
Kommentar 49

Literaturhinweise 257

EINLEITUNG

1. Sapphos Leben und kulturelles Milieu

Die Zahl griechischer Dichterinnen bis zur ausgehenden Antike (5. Jahrhundert n. Chr.) ist nicht unbeträchtlich, wiewohl für einige von ihnen nur legendenhafte Konturen überliefert sind, was ihre Existenz fragwürdig erscheinen lässt. Die Teilnahme einer Frau an einem öffentlichen poetischen Wettkampf oder die Aufführung einer Komödie oder Tragödie auf der attischen Bühne durch eine Frau wäre jedoch unvorstellbar gewesen. Es darf also nicht verwundern, dass wir nur von Lyrikerinnen hören – Vertreterinnen einer Gattung, die auch in privaten, geradezu intimen Veranstaltungen innerhalb von Kreisen heimisch war, welche der Außenwelt kaum oder gar nicht ausgesetzt waren und wo im Allgemeinen eher persönliche Töne vorherrschten. Sappho bildet diesbezüglich keine Ausnahme; ihre Gedichte waren für eine kleine, eher geschlossene Gruppe gedacht. Dennoch gilt sie zu Recht als die bedeutendste und einflussreichste Dichterin der gesamten Antike.¹ Ist sie aber auch als die früheste anzusehen? Man hat in einem bei Alkman, einem Lyriker aus dem 7. Jahrhundert v. Chr., erwähnten Mädchen namens Megalotrata (PMGF 59b) eine Dichterin sehen wollen, weil sie mit den Attributen

1 Eine detailliertere Behandlung findet sich in A. Bagordo, Sappho, in: B. Zimmermann (Hg.), Geschichte der griechischen Literatur, Bd. 1 (Handbuch der Altertumswissenschaft), München 2010.

einer Dichterin charakterisiert wird: Sie wird »selig unter den Frauen« genannt und soll »diese Gabe der süßen Musen vorgeführt« haben. Wie dem auch sei, Sappho bleibt die erste historisch bezeugte Dichterin. Sie galt bereits in der Antike als »die Dichterin schlechthin«, so wie Homer »der Dichter schlechthin« war, um es mit Galen (2. Jahrhundert n. Chr.) zu formulieren.

Sappho wurde in Eresos auf der Insel Lesbos geboren. Das wichtigste biographische Zeugnis ist ein Fragment aus einem Oxyrhynchos-Papyrus (POxy. 1800 Fr. 1 = Test. 252 Voigt), das unter Berufung auf den Traktat »Über Sappho« des Peripatetikers Chamaileon (Fr. 27 Wehrli) ihre Herkunft aus Mytilene beteuert, als Vaternamen Skamandros (bzw. Skamandronymos) angibt, ihr drei Brüder zuweist – Larichos, Eurygios und den aus Herodot II 135 und Strabon 17,1,33 bekannten Charaxos – und feststellt, dass ihre auch in den poetischen Fragmenten bezeugte Tochter den Namen Kleis trug, wie bereits Sapphos Mutter. Außerdem sei Sappho *ataktos* (»ungepflegt«) und eine *gynaikeraστρία* (»Frauenliebhaberin«) gewesen, im Aussehen ziemlich hässlich und klein. Kaum lesbar sind im Papyrus die Angaben zu ihren Werken, die sie im Lesbischen (dem Dialekt ihrer äolischen Heimatinsel Lesbos) verfasste: neun Bücher lyrischer Gedichte, dazu Elegien und anderes. Ihre Geburt wurde um 650 v. Chr. angesetzt, unter Berücksichtigung der oben genannten Herodot-Stelle, wonach die »Blütezeit« der Hetäre Rhodopis in die ersten Jahre der Herrschaft des ägyptischen Pharaos Amasis (569–526 v. Chr.) zu setzen sei, während sie bereits um 590 von Sapphos Bru-

der Charaxos, ihrem Liebhaber, freigekauft worden sei (vgl. Fr. 5 und 15b Voigt). Mit diesem Profil stimmt in vielem der *Suda*-Artikel überein (Test. 253 Voigt), wo noch folgende Angaben enthalten sind: acht mögliche Namen für ihren Vater, einer (Kleïs) für ihre Mutter, Eresos als Herkunftsort, ferner Alkaios, Stesichoros und Pittakos als Zeitgenossen und als Ehemann der reiche Kerkylas aus Andros.² Atthis, Telesippa und Megara werden als Freundinnen genannt, die mit ihr angeblich in homoerotischen Beziehungen verbunden waren, sowie als Schülerinnen Anaktoria aus Milet, Gongyla aus Kolophon und Euneika aus Salamis. Im *Marmor Parium* (Test. 251 Voigt) ist von einer Verbannung nach Sizilien die Rede, die in die Jahre zwischen 604/3 und 596/5 angesetzt wird, was eher zu einer Datierung ihrer Geburt um das Jahr 630 führen würde.

Sappho und ihr Zeitgenosse Alkaios sind als äolische bzw. lesbische Lyriker Vertreter einer erstrangigen poetischen Tradition, die auf der Insel Lesbos und in der äolischen Kultur bereits vor ihnen bestand. Bezeichnend für das Selbstbewusstsein dieser Überlegenheit sind Sapphos Worte in Fr. 106 Voigt: »weit überragend, so wie der Sänger aus Lesbos, als er den Fremden ...«. Dieser Vers gewährt uns nicht nur einen Blick auf die kleinasiatischen Küsten der Ägäis, mit denen Lesbos

2 Es handelt sich höchstwahrscheinlich um einen fiktiven (und witzig gemeinten) Namen: *kerkos* kann »männliches Glied« bedeuten und Andros heißt die »Insel der Männer« – eine ironische Angelegenheit für eine Dichterin, die wie keine andere mit einer weiblichen Welt verbunden wird.

von seiner strategischen Position aus, wie auch Sappho selbst reichlich bezeugt, intensive kulturelle und wirtschaftliche Beziehungen unterhielt – ihr Bruder Charaxos handelte z. B. mit Wein in Naukratis, dem griechischen Handelsplatz an der ägyptischen Küste (vgl. Test. 254b Voigt) –, sondern er lässt uns auch rege poetisch-musikalische Wettkämpfe erahnen, in denen sich der »Sänger aus Lesbos« durch seine Technik und den Stolz einer beeindruckenden Schule auszeichnete. Von Alkaios hingegen besitzen wir ein einzigartiges zeitgenössisches Zeugnis über den Status von Sappho selbst: In Fr. 384 Voigt wird sie von Alkaios mit den Worten »o Sappho, mit Veilchenkranz [oder -haar], ehrwürdig, mit honigsüßem Lächeln« angesprochen. Alle drei Epitheta verweisen eindeutig auf eine sakral-kultische Sphäre: Das zweite steht hier für »ehrwürdig, *veneranda*«, das erste reflektiert die mit dem Aphrodite-Kult verbundene Blumensymbolik, das dritte erinnert an das homerische Epitheton für Aphrodite, *philommeides* (»holdanlächelnd«), wobei die Honigsüße zu Sapphos Liebessprache gehört, und zwar wiederum mit speziellem Bezug auf Aphrodite.³ Diese kultische Valenz lässt an eine Hommage denken, die eher zum sakralen und ehrwürdigen Status einer Aphrodite-Priesterin passen würde als zur Leiterin eines »Mädchenpensionats«, als die man Sappho ebenfalls sehen wollte.

Mit Sappho und Alkaios befinden wir uns in einer so frühen Epoche der griechischen Literatur, dass die homerischen

3 Vgl. B. Gentili, *La veneranda Saffo*, QUCC 2, 1966, 37–62 (= *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma – Bari 1989, 285–294).

Epen *Ilias* und *Odyssee* die nahezu einzig belegbaren und (vollständig) erhaltenen poetischen Werke sind, die noch früher zu datieren sind. Wird also nach möglichen literarischen Folien für Sappho gesucht, so besteht die einzige für uns noch verifizierbare Möglichkeit in einer Auseinandersetzung mit der homerischen Welt und Dichtung. Von der Beziehung zur homerischen Welt wurde behauptet, Sappho singe von Liebe und Ehe ungefähr so, wie in der *Ilias* von Krieg und Heldentum gesungen werde. Bei Sappho eine symmetrische Verkehrung der homerischen Stoffe zu sehen, erscheint gar nicht so abwegig: Demnach würde sie Aphrodites weiblich konnotierten Bereich klar von jenem des Ares trennen, wofür u. a. das Verhältnis ihres Aphrodite-Hymnus (Fr. 1 Voigt) zum 5. Gesang der *Ilias* sprechen würde, wobei Aphrodite an die Stelle von Athene träte, Sappho selbst an die des homerischen Helden Diomedes.⁴

2. Die Welt des Thiasos

Der konkrete Hintergrund für Sapphos poetische Tätigkeit läuft zumeist unter dem Begriff »Thiasos«, worunter wir eine institutionell verankerte Gemeinschaft (oder Gruppe) verstehen, die aus Mädchen bestand und in der Sappho eine – frei-

4 Vgl. J. Svenbro, *La stratégie de l'amour. Modèle de la guerre et théorie de l'amour dans la poésie de Sappho*, Quaderni di Storia 19, 1984, 57–79.

lich nur aus ihren Gedichten zu erschließende – Leitposition zukam.⁵ Solche Kreise und Gemeinden hat es in der männlichen wie in der weiblichen Welt der griechischen Antike nicht selten gegeben. Männliche Kreise waren zum Beispiel im archaischen Sparta sehr präsent, und die so genannte »dorische Knabenliebe« diente in der Beziehung von *erastes*, »Liebhaber«/Erzieher, und *eromenos*, »geliebter Knabe«/Lehrling, auch zur Stärkung der gesamten Gesellschaft und zur Vermittlung grundlegender Werte zwischen den Generationen. Ähnliches gilt für die in viel geringerem Maße bezeugten weiblichen Kreise. Im so genannten Louvre-Partheneion, einem Lied des archaischen Lyrikers Alkman (PMGF 1 = 3 Cal.), haben wir einen Chor von Mädchen, die ihre Schönheit gegenseitig loben und die durch eine homoerotische Liebe miteinander liiert zu sein scheinen. Auch hier wäre eine durch Liebesbeziehungen bekräftigte erzieherische Funktion nicht unvorstellbar. Es handelte sich jedenfalls um Institutionen, die über einen fest verwurzelten Status in der griechischen Gesellschaft verfügten. Vermutlich gab es sogar Formen von gleichgeschlechtlichen Eheschließungen; als Beleg dient der Ausdruck *synzyx* (»unter dem gleichen Joch«, metaphorisch für »verheiratet«), mit dem ein Papyrus-Kommentar (Fr. 213 Voigt) auf das Verhältnis zwischen Sapphos Rivalin Gorgo und deren Mädchen hinweist.

5 Gegen das traditionelle Bild von Sappho und ihrem Kreis vgl. H.N. Parker, *Sappho Schoolmistress*, TAPhA 123, 1993, 309–351.

Die Existenz solcher Gemeinschaften ließ sich noch im 20. Jahrhundert beobachten: Simone de Beauvoir etwa berichtet in *La force des choses* (1963; dt. *Der Lauf der Dinge*) von einer chinesischen Freundin, die in Kanton und in Singapur oft mit derartigen Frauengemeinden in Kontakt gewesen war: Darin sei Homosexualität die Regel, bisweilen sogar in homosexuellen Ehen formalisiert gewesen, wobei die Frauen die Gemeinde auch verlassen und einen Mann heiraten durften; sie hätten ferner eine eigene Göttin gehabt, die sie in eigenen Riten verehrten. Dass die weibliche Welt auf Lesbos im 7. Jahrhundert v. Chr. durchaus lebendig war, zeigt auch Alkaios in Fr. 130,30 ff. Voigt, wo die Rede von einem Schönheitswettbewerb unter Mädchen anlässlich einer Feier ist. Für den Kreis um Sappho ist der Name »Thiasos« erst spät überliefert, während der Begriff *hetaireia* (*hetaira* steht für »Freundin, Gefährtin«) aus den sapphischen Fragmenten besser zu erschließen wäre.⁶ So spricht Sappho etwa in Fr. 160 Voigt von ihrem intendierten Publikum: »Nun werde ich dieses schöne Lied anstimmen, um meine Gefährtinnen zu erfreuen.« In diesem »Kreis« – das ebenso neutrale »Gruppe« wird ebenfalls verwendet –, verbrachten die jungen Mädchen eine längere Zeit. Einige der bei Sappho bezeugten Mädchennamen lassen erahnen, dass die Mädchen sogar aus fernerer Ländern zu Sappho gelangten, um sich deren Kreis anzuschließen. Sie blieben bei Sappho, bis sie heirateten und damit endgültig aus dem Kreis austraten: Bei dieser Gelegenheit wurde gewöhn-

6 Vgl. M.L. West, *Burning Sappho*, *Maia* n.s. 22, 1970, 307–330.

lich für das Mädchen ein Epithalamion (»Hochzeitslied«) komponiert, das somit zugleich die Funktion eines Abschiedslieds erfüllte. Diese Lieder, die Sappho beim Austreten eines Mädchens zum Trost von dessen bester Freundin gedichtet haben soll, wurden später auch als Trostlieder bezeichnet.

Obwohl die Insel Lesbos und ihre Einwohnerinnen von der Antike bis zur byzantinischen Zeit (12. Jahrhundert n. Chr.) niemals explizit mit der weiblichen Homosexualität in Zusammenhang gebracht wurden – bei Anakreon oder in der Komödie deutete eine Verknüpfung mit Lesbos meistens auf Fellatio hin –, lassen sich homoerotische Tendenzen innerhalb der sapphischen Gruppe an einigen Stellen nicht leugnen (Fr. 94,23, Fr. 126 und Fr. 213 Voigt). Der einzige Unterschied zwischen Sapphos Kreis und den männlichen Gruppen bestand wohl darin, dass Sappho als einzige ältere Frau individuelle Beziehungen zu allen oder wenigstens einigen Mädchen pflegte, während in der Männergemeinde jeder männliche Liebhaber in der Regel nur einen einzigen Geliebten hatte. Daraus wurde der Schluss gezogen, dass die homoerotischen Beziehungen wie auch Musik, Tanz, Kult und Kosmetik einfach zum weiblichen Erziehungsprogramm gehörten und dass sie einen initiatorischen Status haben konnten, wobei die Mädchen, einmal aus der »Schule« getreten, innerhalb der Ehe natürlich nur noch die heterosexuelle Liebe gekannt hätten.⁷ Andererseits ist es eher unwahrscheinlich, dass die besten

7 Vgl. C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma 1977, II 427 ff.

Familien von Lesbos und Ionien ihre Töchter in eine »school of sexual technique« schickten: Dieses Element muss also in Sapphos Kreis gegenüber anderen Aspekten eine untergeordnete Rolle gespielt haben.⁸ Sapphos Thiasos wurde u. a. als ein Ort gesehen, in dem die Mädchen eine Zeit der Bildung und Vorbereitung auf das Eheleben verbrachten, wobei diese Form der *parthenophilia* (»Mädchenliebe«) das nahezu genaue Pendant zur dorischen Knabenliebe (*paidophilia*) wäre.⁹ Die Erörterung von Sapphos Homosexualität ist jedoch nicht älter als zwei Jahrhunderte; die Antike interessierte sich kaum dafür: Was in der Antike an Sappho auffiel, war vielmehr die ungewöhnlich große Rolle, welche die Erotik überhaupt in ihrer Dichtung spielte, und dies hatte u. a. zur Folge, dass sie eher als eine »Dirne« betrachtet wurde (in der Nebenbedeutung von *hetaira*; vgl. *Hetäre*).

Zwar verfügen wir über keine direkten und unumstrittenen Beweise für kultische Riten im Rahmen des sapphischen Thiasos – worauf sich aber Himerios, ein Schriftsteller aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., beziehen könnte, wenn er von »Aphrodites Riten« auf Lesbos spricht –, doch die Fragmente von Sappho selbst weisen viele Elemente auf, die auf einen kultischen Zusammenhang schließen lassen. In ihren Gedichten finden sich außerdem vermeintliche Zauber- und Ritualelemente, die jedoch vorrangig auf den mündlichen Vortrag und

8 Vgl. K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, London 1978.

9 Vgl. R. Merkelbach, *Sappho und ihr Kreis*, *Philologus* 101, 1957, 1–29.

somit auf Faktoren wie Klangeffekte und Gestik zurückzuführen sind.¹⁰

Männliche und weibliche Welten waren im alten Griechenland deutlich getrennt und die Rolle der Frau war ziemlich eng umrissen und festgelegt. Alkaios und Sappho lebten zur selben Zeit auf derselben Insel. Vergleicht man jedoch die Fragmente der beiden miteinander, so könnte man denken, die Insel sei durch eine Mauer geteilt gewesen: Im einen Sektor war das Leben von konkurrierenden Cliquen und Parteigruppen beherrscht, von Zivilkämpfen und Aufständen, Tyrannen und Demagogen; in der Freizeit dominierten dort Zechen und Belustigung – in einem Wort: eine Männerwelt. Im anderen Sektor dagegen herrschten Veilchenkränze, glänzendes Myrrhenöl und weiche Betten – in einem Wort: eine Frauenwelt. So sah es anscheinend auch Horaz (c. II 13, 22 ff.): *Aeoliis fidibus querentem | Sappho puellis de popularibus, | et te sonantem plenius aureo, | Alcaee, plectro dura navis, | dura fugae mala, dura belli* – also ein Mädchenschwarm für die Lesbierin, Krieg und Exil für den Lesbier.

Bei genauerer Betrachtung weist der sapphische Thiasos vielleicht mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede mit dem männlichen Symposion auf: Unterhaltung, Musik, Gesang, Essen, Trinken und Liebe sind nämlich in beiden Fällen reichlich vorhanden. Das Bild mag also etwas artikulierter sein: So können wir etwa aus einer Erwähnung der Frauen, die dem alten Adelsgeschlecht der Penthiliden angehörten (Fr. 71,3

10 Vgl. Ch. Segal, *Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry*, *Arethusa* 7, 1974, 139–160.

Voigt), folgern, dass auch Sapphos Gruppe mit einer bestimmten Familie bzw. Partei in irgendeinem Zusammenhang stand. Sappho selbst musste ins Exil gehen. Ein weiteres Indiz für eine politische Bedeutung wenigstens ihrer Herkunftsfamilie bietet ein Hinweis in Fr. 5 Voigt, einem Lied für ihren Bruder Charaxos. Doch stehen solche Stoffe bei ihr, anders als bei Alkaios, natürlich nicht im Vordergrund. Andererseits hat es im »Männergemach« auch nicht an kultischen Elementen gefehlt: Unter den Alkaios-Fragmenten finden sich ein Hermes-Hymnus (Fr. 308 Voigt) und ein Dionysos-Hymnus (Fr. 349 Voigt); Hymnen- bzw. Gebetscharakter haben auch Fr. 307 Voigt (ein Paian an Apollon), Fr. 296b Voigt (ein Gebet an Aphrodite), Fr. 303 Voigt (ein Gebet an Apollon), Fr. 69 Voigt (ein Gebet an Zeus), Fr. 325 Voigt (ein Gebet an Athene) und Fr. 34 Voigt (ein Dioskuren-Hymnus). Bei Sappho wiederum sind auch Männergestalten anzutreffen: In einem Fragment (Fr. 121 Voigt) ist ein Mann sogar der (zumindest fiktive) Adressat des Liedes. Eine männliche Präsenz ist auch in Fr. 102 Voigt zu spüren, das sich wie ein Arbeitslied anhört, während in Fr. 168a Voigt von einem Mädchen ironisch gesagt wird, sie stehe auf junge Männer noch mehr als der lokale Dämon.

3. *Publikum und Performance*

Bei Sappho ist der Lyrikforscher mit heiklen Aspekten konfrontiert: einem Textbestand in Trümmerform, einer Überlieferung dieser Trümmer, die nicht unbedingt nach rationalen

Kriterien erfolgte, sowie dem Verlust ursprünglicher Bestandteile wie der Musik und – im Fall der chorischen Lyrik – des Tanzes. Die antiken Theoretiker wussten – innerhalb der Lyrik – zwischen Elegie und Iambos einerseits und Melik andererseits zu unterscheiden. Unter Iambos und Elegie verstanden sie Gedichte, die in klar markierten, wiederkehrenden Versen in der Form eines rezitativen Vortrags präsentiert wurden; Dichtung hingegen, die zur begleitenden Musik nicht rezitiert, sondern vollständig gesungen wurde – und oft auch für den Tanz gedacht war –, hieß Melik (von *melos*, »Lied, Gesang«). Dazu gehört auch Sapphos Dichtung, sodass wir unter Gattungsgesichtspunkten von Sappho als Lyrikerin oder, noch spezifischer, als Melikerin sprechen können.¹¹ Im Unterschied zu den homerischen Epen mit ihrer Mündlichkeit von Komposition und Überlieferung ist der lyrischen Produktion eine »aurale« Dimension zuzurechnen, wobei »Auralität« eine Koexistenz von Schriftlichkeit der Komposition und Mündlichkeit der Überlieferung und des Vortrags voraussetzt: Eine mündliche Komposition von Lyrik ist wegen der nahezu fehlenden Formelhaftigkeit und der Komplexität der Rhythmik eher auszuschließen, während die Mündlichkeit in den nächsten Schritten nach der Komposition – Vortrag, Publikation und Weitertradierung – ins Spiel kommt. Auf

¹¹ Eine Behandlung der gesamten frühgriechischen Lyrik findet sich bei A. Bagordo, *Lyrik*, in: B. Zimmermann (Hg.), *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 1 (Handbuch der Altertumswissenschaft), München 2010.

einer Hydria aus dem National-Museum Athen, datiert um 440 v. Chr., wird Sappho dargestellt, wie sie sich auf einen poetischen Auftritt vorbereitet und dabei ihre eigenen Verse mit Hilfe eines Buches memoriert. Dazu wurde trefflich bemerkt, dass Verse in der lyrischen Dichtung, anders als im Epos, nicht durch ähnliche Verse ersetzt werden durften. Auf dieser Vase wäre also nichts anderes zu sehen als die figurative Darstellung der Zuhilfenahme der Schrift bei der Komposition von lyrischer Dichtung – womit die »aurale Dimension« der Lyrik auch archäologisch bezeugt wäre.

Einige Fragmente zeigen, dass Sappho zuversichtlich mit ihrem dichterischen Nachruhm rechnete (vgl. Fr. 32, 55 und 147 Voigt), und im lückenhaften Fr. 65 Voigt verspricht ihr Aphrodite selbst – nach einer plausiblen Rekonstruktion – »überall Ruhm«. Waren Sapphos Gedichte also für ein breiteres Publikum gedacht? Mit höchster Wahrscheinlichkeit können wir eine Art Selbstbeauftragung feststellen. Pindar indes und allgemein die Chorlyriker hatten in späterer Zeit Auftraggeber, die bei ihnen etwa ein Siegeslied bestellten und dafür bezahlten. Was hatte Sappho? Die Adressaten waren, soweit wir sehen, die Mädchen des Thiasos: Haben etwa die Herkunftsfamilien der Mädchen Sappho für ihre Dienste bezahlt? Darüber wissen wir nichts, aber es lag nicht unbedingt nahe. Ebenso unwahrscheinlich ist, dass Sapphos Lieder von den Familien in Auftrag gegeben wurden, deren Töchter dort eine musikalisch-poetische Erziehung erhielten. Wenn Sappho also tatsächlich ihre eigene Auftraggeberin war, wie vermutet wurde, verhielt es sich dann bei möglichen Aufführungen in der Öffentlich-

keit, etwa von Epithalamien oder anderen Liedern, anders? Auch hier tappen wir im Dunkeln. Es fehlen uns jene textinternen Bezüge, über die wir zum Beispiel bei Pindar reichlich verfügen. In den Epithalamien, die einen beträchtlichen Teil von Sapphos Textcorpus bilden und die vermutlich von einem Chor gesungen wurden, sehen wir ein konkretes Beispiel für die so genannten »pragmatischen« Aspekte der Lyrik: Sappho dichtete, weil sich ihr ein präziser (sozialer) Anlass bot, eine Gelegenheit, der sie sich als Musenbegabte nicht entziehen konnte. In einem interessanten Lied in Dialogform, einer Art Kultdrama für ein Fest zu Ehren des Adonis (Fr. 140 Voigt), singen die Chormädchen zu Aphrodite: »Es stirbt, Kytherea, der zärtliche Adonis: was sollen wir tun?« und Aphrodite, hinter der wir vielleicht Sappho selbst sehen müssen, antwortet: »Schlagt euch die Brust, Mädchen, und zerreißt eure Gewänder.« Hier ist vielleicht eine gesellschaftliche Rolle zu erkennen, die Sapphos Gruppe erfüllt hat: Komposition, Einübung und öffentliche Aufführung von Liedern, die für ein öffentliches Fest vor einem breiteren Publikum bestimmt waren.¹²

Die Vermittlung der Dichtkunst innerhalb des Kreises wird auch eine Rolle gespielt haben, wie wir aus Fr. 56 Voigt und am deutlichsten aus Fr. 150 Voigt schließen können. Bei einem lexikalisch und gedanklich anspruchsvollen, ja komplizierten Lyriker wie Pindar werden selbst die aufmerksamsten Hörer seiner öffentlichen Aufführungen schwerlich den gan-

12 Zu Anlass, Publikum und Aufführung vgl. F. Ferrari, *Il pubblico di Saffo*, SIFC 4^a ser. 1, 2003, 42–89.

zen Wortlaut deutlich erkannt haben – schließlich lenkten außerpoetische Faktoren wie Musik und Tanz den Zuhörer zusätzlich ab. Dagegen liegt es nahe, dass von Sapphos Liedern, deren formale Klarheit und rhythmische Einfachheit rezeptionsmäßig auch durch das intime Ambiente des »Frauengemachs« begünstigt wurden, die Mädchen wohl jedes einzelne Wort vernommen und geschätzt haben – schließlich galt dieses aufmerksame Zuhören für sie nicht nur der reinen Unterhaltung, sondern wohl auch der eigenen poetisch-musikalischen Schulung.

Unter den hier angedeuteten pragmatischen Aspekten der Lyrik, welche erst vor etwa vier Jahrzehnten neue bzw. bis dahin kaum beachtete Begriffe wie Performance (Aufführung), Publikum, Kommunikation, Interaktion, Funktion, Milieu, Produzent und Rezipient in die Lyrikforschung eingehen ließen,¹³

13 Angeregt wurde die pragmatische Deutung der Lyrik durch B. Gentili, *L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo*, QUCC 8, 1969, 7–21; diese Ideen wurden erst Anfang der 1980er Jahre in die deutsche Lyrikforschung eingeführt (grundlegend W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel des Alkaios*, München 1980, und W. Rösler, *Die frühe griechische Lyrik und ihre Interpretation. Versuch einer Situationsbeschreibung*, *Poetica* 16, 1984, 179–205); vor der Gefahr einer Überbetonung der pragmatischen Tendenzen warnte J. Latacz, *Zu den »pragmatischen« Tendenzen der gegenwärtigen gräzistischen Lyrik-Interpretation*, *Würzburger Jahrbücher* 12, 1986, 35–56, der ihre Verdienste durchaus anerkannte, sich jedoch gegen eine zu radikale Hintanstellung ästhetischer Werte aussprach.

ist vor allem die Miteinbeziehung der Orte und Gelegenheiten zu verstehen, an denen die poetische Aufführung erfolgte, mitsamt der konkreten (nicht imaginären) anlassgebundenen und zweckbestimmten Anrede an ein ebenso konkretes Publikum, wobei die Einzigartigkeit der Lyrik in ihrem greifbaren Gegenwarts- und Situationsbezug besteht. Die Aspekte der Performance (ein besserer Begriff als »Aufführung«), die den externen Rahmen für die pragmatische Dimension der Lyrik bieten, sollen folgende Fragen beantworten: Welches Lied wurde an welchem Ort und bei welcher Gelegenheit, aus welchem Anlass, durch welchen Produzenten bzw. Performer und für welchen Rezipienten gesungen? Die pragmatischen Aspekte sind für die Lyrikforschung insofern bestimmend, als sich der Situationsbezug unmittelbar in sprachlichen Mitteln wie den deiktischen Wörtern (Zeigwörtern, nach der Terminologie von Karl Bühler) wie »jetzt«, »hier« und »dort«, »dieser« und »jener« auswirkt: es handelt sich dabei um örtlich-zeitliche Koordinaten, die sich in erster Linie an das Publikum der Lyrik richten, bei dem eine ausführlichere Beschreibung des vertrauten gegenwärtigen Kontextes überflüssig war. Die Gewichtung solcher sprachlich-pragmatischer Phänomene hat in der Forschung vielleicht zu einer allzu starken Polarisierung geführt zwischen der Gleichsetzung von »Demonstratio ad oculos« (dessen, was der Dichter in der Realität noch vor sich hatte) und »frühgriechischer Lyrik« einerseits sowie »Deixis am Phantasma« (also dessen, was sich der Dichter in seiner Imagination einbildet) und »späterer Leselyrik« (z. B. bei Kallimachos oder Catull) anderer-

seits.¹⁴ Diesbezüglich lohnt es sich, Sapphos berühmtes und vieldiskutiertes »Eifersuchtsgedicht« (Fr. 31 Voigt) heranzuziehen – berühmt vor allem wegen der Imitation durch Catull (*Ille mi par esse deo videtur ...*). Hierhin gehört eigentlich auch die Debatte um das so genannte »lyrische Ich«: Während die deutschsprachige Tradition eher durch die drei »natürlichen Formen« der Dichtung von Goethes Poetik und durch den Positivismus des 19. Jahrhunderts geprägt ist, der sich in einer *biographischen* Interpretation der frühgriechischen Lyrik widerspiegelt, sowie durch die Perspektive der »Geistesgeschichte« in der Form einer »Entdeckung des Individuums« (B. Snell, H. Fränkel, W. Schadewaldt), entschied sich die anglo-amerikanische Tradition auf den Spuren der literaturtheoretischen Ansätze von T. S. Eliots »Impersonal Theory of Poetry« für den so genannten »New Criticism«, dem zufolge alles, was die antiken Dichter komponierten, als fiktiv zu deuten sei und mit der Realität kaum etwas zu tun habe. Besonders ertragreich für die frühgriechische Lyrik erschien indes eine dritte, funktionshistorische Position, nach der man nicht an einer rigiden Alternative bezüglich des »Ichs« *entweder* als realer Person *oder* als poetisch-fiktiver Person festhalten dürfe, um den Wert des »Ichs« in der griechischen Lyrik zu verstehen, sondern nach der Funktion fragen müsse, welche die

14 Vgl. die Debatte zwischen W. Rösler, Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stils in antiker Lyrik, Würzburger Jahrbücher 9, 1983, 7–28, und J. Latacz, Zu den »pragmatischen« Tendenzen der gegenwärtigen gräzistischen Lyrik-Interpretation, ebd. 12, 1986, 48 ff.

Literatur in ihrem menschlichen Epochenkontext innehatte, sowie nach den Mitteln ihrer Verbreitung.¹⁵

4. *Sapphos erhaltene Fragmente*

Im Hymnus an Aphrodite (Fr. 1 Voigt), der die alexandrinische Sappho-Edition als erstes Lied des ersten Buchs eröffnete, wendet sich die Dichterin in der ersten Person an Aphrodite und bittet sie, ihre Seele vom Liebeskummer zu befreien und ihr als Verbündete beizustehen. Im Florentiner Ostrakon (Fr. 2 Voigt), einer ursprünglich wohl aus fünf Strophen bestehenden Ode, die wohl zu Schulzwecken auf eine Tonscherbe eingeritzt wurde, wird eine Labung bietende Naturlandschaft raffiniert dargestellt, die aus einem Heiligtum, Weihrauch verströmenden Altären, einem Hain mit Apfelbäumen, strömendem Wasser, schattigen Rosen, dem einschläfernden Rascheln der Blätter und einer durch eine leichte Brise erfrischten und

- 15 Vgl. W. Rösler, *Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell' io nella lirica greca arcaica*, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 48, 1985, 131–144, und B. Gentili, *L'»io« nella poesia lirica greca*, in: *Lirica greca e latina. Atti del Convegno di studi polacco-italiano*, Pozna 2–5 maggio 1990 = *AION(filol)* 12, 1990, 9–24; eine weitere Position vertritt S.R. Slings, *The I in Personal Archaic Lyric: An Introduction*, 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, 1–30, wonach das lyrische Ich das Ich des Performers ist, das sich zwischen den Extremen des biographischen und des fiktiven Ichs bewegt.

frühlingshaft blühenden Wiese mit weidenden Pferden besteht, wobei die am Ende angeredete Kypris (Aphrodite) aufgefordert wird, Nektar in goldene Schalen einzuschenken. Die enge und intime Welt des Thiasos konnte also gelegentlich in der Öffentlichkeit auftreten: Wie das Fragment zeigt, durften die Mädchen den Tempel und den heiligen Hain Aphrodites besuchen, um auf die Epiphanie der Göttin zu warten (unklar ist, ob sich die nächtlichen Feiern, die *pannychides*, in Fr. 23 und 30 Voigt auf die Mädchen des Thiasos beziehen). In der vermeintlichen Erwähnung Kretas in V. 1 haben einige einen – wenig wahrscheinlichen – Aufenthalt Sapphos auf dieser Insel erkennen wollen. In Fr. 5 Voigt bittet Sappho Aphrodite und die Nereiden, ihren Bruder Charaxos heil nach Mytilene zurückkehren zu lassen, nachdem er sich seine Wünsche erfüllt habe. (Zu Charaxos erzählt Herodot II 134 f., er sei zum Weinhandel nach Naukratis in Ägypten gereist, habe sich dort aber in die Hetäre Rhodopis verliebt, für die er ein großes Vermögen verprasst habe – was ihm seine Schwester in Fr. 15b, 9–12 Voigt vorwirft; hier wird Rhodopis allerdings Doricha genannt.) Der Schluss ist wohl ein Gebet an Kypris, Charaxos bei der Rückfahrt von Stürmen zu verschonen. Das Fragment enthält wohl auch einen Hinweis auf die politische Bedeutung von Sapphos Familie, besonders in den Worten über den Bruder in V. 5 ff.

Eines der einflussreichsten Sappho-Lieder, Fr. 16 Voigt, beginnt mit der berühmten Priamel, in der als Beispiel für die Überlegenheit der Liebe in der Welt die mythische Figur der Helena gewählt wird, die außer ihrem Mann auch das

Kind und die Eltern vergaß, um ihrer Liebe zu folgen – ein Gedanke, der Sappho an die nunmehr ferne Anaktoria erinnert, ein Mädchen aus Milet, das den Thiasos verlassen haben soll. In Fr. 22 Voigt finden wir die vier in Sapphos Dichtung relevantesten Aspekte versammelt (Kult, Musik, Liebe und Mode): Die redende Person fordert Kleanthis, ein Mädchen, auf, Gongyla, ein anderes Mädchen, mit der Pektis (einem Saiteninstrument) zu besingen, solange das (erotische) Verlangen sie ergreife, denn Kleanthis sei so schön und ihr Gewand habe Gongyla bereits beim Anblick durcheinander gebracht (hier wird für die Wirkung des Kleides auf das Mädchen dasselbe Verb benutzt wie für die Wirkung beim Anblick des Mannes im so genannten »Eifersuchtsgedicht«, Fr. 31 Voigt). Idiomatich könnte auch der Ausdruck »du brätst uns« in Fr. 38 Voigt gewesen sein, eine Metapher der Liebessprache, die in der hellenistisch-römischen Dichtung einen gewissen Erfolg haben sollte. Das »Eifersuchtsgedicht« (Fr. 31 Voigt), das wir besser »Liebessymptomgedicht« nennen sollten, ist mit seiner Liebessymptomatik schon immer das meistgelesene, meistrezipierte und in der Forschung meistdiskutierte Lied nicht nur Sapphos, sondern vielleicht der ganzen antiken Lyrik gewesen. Unter den zahlreichen Deutungen dieses immer noch kontrovers diskutierten Gedichts seien folgende erwähnt, welche die moderne Sappho-Forschung mitgeprägt haben: Snell erkannte in dem Gedicht, wie bereits Wilamowitz, die Merkmale eines Hochzeitslieds, u. a. den vermeintlichen Makarismos im Ausdruck »gleich den Göttern«, also »glücklich wie ein Gott« – eine These, die er später zum Teil

revidierte. Darauf reagierte Barigazzi mit dem richtigen Argument, dass solche Leidenschaftsausbrüche mit einem Epithalamion inkompatibel seien, wobei er zugesteht, dass die Akteure des Gedichts ein Mann und eine Frau sind, welche mit ihrem Verhalten Sapphos Eifersucht sowie ihre Selbsttröstung veranlassen. Nach Privitera befindet sich Sapphos Liebe in einer noch geheimen, aber schon unglücklichen Anfangsphase. Marcovich weist die These der Beschreibung einer Panikattacke zu Recht zurück und denkt selbst an eine Liebeserklärung an das Mädchen. Tsagarakis findet die bei Sappho beschriebenen Symptome in griechischen Volksliedern wieder und kommt zu dem Schluss, die redende Person – also nicht unbedingt Sappho – identifiziere sich mit dem sitzenden Mädchen und leide darunter, dass sie sich nicht wie diese der Gesellschaft eines Mannes erfreuen könne, der sie heiraten werde. Race findet Parallelen zur Kontrastfigur, bei Sappho dem Mann, u. a. bei Ibykos (PMGF 286) und Pindar (Fr. 123 Sn.–M.). Di Benedetto zeigt die vielen Parallelen zu Sapphos Symptomatik in der hippokratischen Medizinsprache. In der Debatte über Realitätsbezug und Imagination zwischen Latacz, der an reine Imagination der Szene durch Sappho denkt, und Rösler, der eine Kombination von imaginiertem Bild (am Anfang, wo der Mann erscheint, der das Mädchen geheiratet hat) und realer Ansprache an das Mädchen (in der letzten Strophe) sieht, erscheint mir Letzteres artikulierter und wahrscheinlicher.

In Fr. 44 Voigt, einem mythologischen Fragment, werden die Vorbereitungen auf die Hochzeit von Hektor und Andromache mit großem Detailreichtum und in jedem Aspekt des