

## Realität und Imagination

Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεται μοι κῆνος-Lied

Von Joachim Latacz, Basel

### I

In einem kürzlich in den 'Würzburger Jahrbüchern' (Bd. 9, 1983) erschienenen Aufsatz<sup>1</sup> hat Wolfgang Rösler seine in dem Buch 'Dichter und Gruppe'<sup>2</sup> vorgelegte 'funktionsorientierte'<sup>3</sup> Interpretation der frühgriechischen Lyrik weiter abzustützen versucht. Beweisziel ist hier – wie schon im genannten Alkaios-Buch, nur grundsätzlicher und detaillierter –, dass Deixis, wenn sie (in Form der verschiedenen 'Zeigewörter': Demonstrativpronomina, Lokaladverbia, daneben Anreden usw.) in frühgriechischer Lyrik auftritt, dasjenige, worauf sie hinzeigt, nicht im Hinzeigen erst 'erzeuge' (also in der Phantasie des Hörers erst entstehen lasse) – dies sei Kennzeichen erst der späteren Lese-lyrik –, sondern dem Hörer, in dessen realem Wahrnehmungsfeld sich die betreffenden Personen und Gegenstände im Augenblick des Liedvortrags konkret befänden, tatsächlich nur zeige. Um den Unterschied zwischen den beiden Zeige-Modi möglichst klar zu machen, zieht Rösler die Bühlersche Unterscheidung zwischen der konkreten 'Demonstratio ad oculos' und der abstrakten (mental) 'Deixis am Phantasma' heran. Richtig stellt er zunächst fest, dass Deixis in der frühgriechischen Lyrik, für sich betrachtet, nicht zu erkennen gebe, «ob das, worauf sie hindeutet, historische Realität gewesen oder ob – was a priori, blickt man über den Text nicht hinaus, genauso möglich erscheint – Fiktion vorliegt; oder in Bühlerscher Terminologie: ob es sich um ursprüngliche Demonstratio ad oculos oder schon von vornherein, d. h. bereits seitens des Autors, um Deixis am Phantasma handelt» (17). Dieser korrekten Tatbestandsbeschreibung (in der nur das Kolon «blickt man über den Text nicht hinaus» stört, da es als objektive Bedingung hinstellt, was in Wahrheit Theoriebestandteil ist) folgt dann aber ein Satz, der zu jenen Überspitzungen gehört,

\* Zu den Hinweisen auf abgekürzt zitierte Literatur s. die Liste am Schluss des Artikels.

1 *Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stils in antiker Lyrik*, WüJbb N.F. 9 (1983) 7–28.

2 *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios* (München 1980) (im folgenden zitiert als *DuG*).

3 Siehe bes. *DuG* 21f.

die den Hauptgrund für die teilweise heftig ablehnenden Reaktionen<sup>4</sup> auf Röslers gesamte an sich durchaus begrüßenswerte Fortführung der 'pragmatischen' Richtung in der Lyrikdeutung (Gentili und die Urbiner Lyrik-Forschungsgruppe<sup>5</sup>) bilden dürften: «Hierzu ist in diesem Aufsatz bereits eindeutig Stellung bezogen worden, und zwar zugunsten der zuerst bezeichneten Auffassung.» Dieser Satz, so wie er dasteht, kann nicht anders verstanden werden (auch wenn er so rigoros vielleicht nicht gemeint sein sollte), als dass Rösler jede Deixis in frühgriechischer Lyrik (natürlich sofern sie nicht textimmanent anaphorisch oder textextern anaphorisch, also Erinnerbares heraufbeschwörend, ist) als *Demonstratio ad oculos* verstanden wissen will – ein Eindruck, den der nächste Satz noch weiter festigt, indem er diese Auffassung der Deixis in der frühgriechischen Lyrik als eine Erkenntnis erscheinen lässt, die erst «durch den Faktor Mündlichkeit und seine Implikationen» möglich geworden sei: «Doch wurde damit keineswegs eine *Communis opinio* wiederholt: Noch in der neueren Forschung zur frühen griechischen Lyrik, in der der Faktor Mündlichkeit und seine Implikationen noch allzuoft ausgeblendet werden, ist jene Alternative durchaus ungeklärt» (und in der Fussnote wird als Beleg vor allem auf Martin und Tsagarakis sowie auf Röslers Auseinandersetzung mit Tsagarakis im *Gnomon* 1980 verwiesen<sup>6</sup>; ob gerade diese Autoren repräsentativ für die «neuere Forschung zur frühen griechischen Lyrik» sind, bleibe dahingestellt).

Im Gegensatz zu Rösler will mir scheinen, dass es kein Gewinn, sondern ein Unglück wäre, wenn die 'realistische' Deixis-Auffassung zur *communis opinio* der Lyrikdeutung würde. Zunächst: Dass Deixis in der frühgriechischen Lyrik, soweit uns das die geringen Reste überhaupt beurteilen lassen, relativ häufiger in der Funktion von *Demonstratio ad oculos* auftritt als in der Lyrik späterer Literaturperioden, ist bekannt; bekannt ist spätestens seit dem Historismus auch der Grund dafür: der pragmatische Charakter weiter Teile der frühgriechischen Lyrik, d. h. ihre oft interpretationsentscheidende Eigenart, in sehr vielen Fällen – jedoch nicht immer! – konkrete (nicht imaginäre), anlassgebundene, zweckbestimmte und singuläre (also nicht auf Wiederholung angelegte) mündliche Anrede an ein konkretes (nicht imaginiertes) Publikum zu sein – eine Eigenart, die dieser Lyriktyp mit allen jenen Literatortypen teilt, die eine Situation oder einen Sachverhalt nicht erzählen, sondern besprechen (also nicht erzählend erst konstituieren, sondern als bereits existenten und für das Publikum physisch wahrnehmbaren oder ihm erinnerlichen nur erörtern)

4 Siehe bes. die Rezensionen von Eisenberger in *GGA* 233 (1981) 24–38 und Gelzer in *Poetica* 14 (1982) 321–332; auf einige Überspitztheiten habe auch ich selbst hingewiesen: *Gymnasium* 89 (1982) 337–339.

5 Consiglio Nazionale delle Ricerche: Gruppo di Ricerca per la *Lirica Greca e la Metrica Greca e Latina*, mit der Zeitschrift 'Quaderni Urbinati', hrsg. von Gentili u. a.

6 H. Martin, *Alcaeus* (New York 1972); O. Tsagarakis, *Self-Expression in Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry* (Wiesbaden 1977); W. Rösler in *Gnomon* 52 (1980) 609–616.

– Literaturtypen, in denen infolgedessen die Merkmale der in gewöhnlicher Alltagskommunikation üblichen direkten Rezeptionssteuerung (vor allem Stimmklang, Wort- und Satzbetonung, Gestik, Mimik, Deixis) breiten Raum einnehmen: Hierzu rechnen Teile der mimetischen Gattungen (besonders der attischen Komödie) ebenso wie Teile der rhetorischen Literatur (Gerichts-, Versammlungsreden). Dass diese Eigenart die frühgriechische Lyrik stärker prägt, als die nachhistoristische Lyrik-Interpretation der Gräzistik meist anzuerkennen bereit war, und dass sie daher bei der praktischen Deutungsarbeit künftig stärker berücksichtigt werden muss als bisher, ist ohne weiteres zuzugeben. Jedoch: Dass Deixis am Phantasma und damit Fiktion der frühgriechischen Lyrik noch fremd wären, also später erst hätten 'entdeckt' werden müssen, dass demnach eine Entwicklungslinie «von der Rede über das Hier und Jetzt» (= frühgriechische Hörlyrik) «zur Fiktion» (= spätere Leselyrik) anzusetzen sei (28), das ist mit den Tatsachen nicht zu vereinbaren und muss als teleologisierende Konstruktion zurückgewiesen werden. Was dahinter steht, ist möglicherweise das bekannte, von der neueren Oral poetry-Forschung offenbar immer noch nicht genügend bekämpfte Vorurteil, was früh und mündlich ist, das sei identisch mit einfach, realistisch und konkret, das späte Schriftliche dagegen sei kompliziert, abstrakt und fiktiv. Das trifft in dieser Form, wie gleich zu zeigen sein wird, noch nicht einmal für mündlich *abgefasste*, d.h. improvisierte Dichtung zu; für schriftlich abgefasste und mündlich nur vorgelegene Dichtung (wie sie in der frühgriechischen Lyrik auch nach Röslers Meinung vorliegt), kann es erst recht nicht zutreffen. Die weitverbreitete Ansetzung eines Korrespondenzverhältnisses zwischen Mündlichkeit und Realismus (Konkretheit, Nicht-Fiktivität) ist ein Überbleibsel der Romantik. Weder ist Mündlichkeit notwendig mit Nicht-Fiktivität verknüpft noch Schriftlichkeit notwendig mit Fiktivität. Die Begriffspaare 'Mündlichkeit/Schriftlichkeit' und 'Nicht-Fiktivität/Fiktivität' stehen in keinem kausalen Verhältnis zueinander.

Dies zu erkennen, reicht ein kurzer Blick auf die frühgriechische Literaturentwicklung im ganzen aus. Eine ausnahmslos 'realistische' (situationsbezogene) Funktion der Zeigewörter in der frühgriechischen Lyrik wäre vor dem Hintergrund dieser Entwicklung unbegreiflich. Die frühgriechische Lyrik war im 7./6. Jahrhundert als 'neue', schriftlich konzipierte Lyrik in einem Akt der Befreiung von Formel, Schema, Typik und Norm vornehmlich aus dem narrativen Epos herausgewachsen. Diese narrative Epik, mit der Verfasser wie Publikum eines frühen lyrischen Vortrags grossgeworden waren, baute aber auf dem Fundament ausschliesslich der Deixis am Phantasma auf, sie war ein einziges 'Stellt euch vor!'. Vom Parisurteil auf dem Ida über das Schiffslager in Aulis bis zur Topographie des Stadt- und Kampfgebietes in der Troas, vom Kyklopen bis zur Zauberin Kirke, von Zeus und Hera auf dem Wolkenlager bis zu Apollons Schlag gegen Patroklos wurde ja im Epos unaufhörlich an die Imaginationskraft des Hörers appelliert. Mit der Errichtung Trojas (Thebens

usw.) vor den geistigen Augen seines Publikums baute der epische Sänger bei jedem Vortrag aufs neue ein grosses wohlorganisiertes imaginäres Zeigfeld auf, mit 'oben' und 'unten' (Olymp und Menschenwelt und Hades), mit 'links' und 'rechts' (in den Schlachtschilderungen der Ilias etwa), mit 'Skaiischem Tor', 'Haus des Paris', 'Zelt des Achilleus' usw. – ein Zeigfeld, in das sich jeder Hörer entsprechend seiner individuellen Rekonstruktionskraft hineinzusehen und hineinzutasten hatte, darin in nichts vom modernen Leser unterschieden. Weder konnte ja der Sänger gemeinsame 'Erinnerung' reaktivieren (niemand, weder er noch seine Hörer, war dabeigewesen), noch konnte er direkte 'Aktualisierung'<sup>7</sup> evozieren (denn Dimensionen wie die geschilderten waren ihm selbst wie seinem Publikum empirisch unbekannt). Das raumzeitliche Koordinatensystem seiner Erzählung musste also vom Sänger 'fingiert' und von seinen Hörern dementsprechend 'rekonstruiert' werden (ebenso wie der Handlungsgang im einzelnen, die Charaktere der Figuren usw.). Das hohe Mass an imaginativer Responion, das dadurch dem Hörer eines Epenvortrags abverlangt wurde, war selbstverständlicher Teil der Rezeption. Es schloss den Nachvollzug sogar mehrerer übereinandergetürmter Fiktionsschichten ein – etwa wenn der Sänger erzählt, wie Odysseus erzählt, wie der Kyklop erzählt, wie Telemos erzählt, dass einst ein Odysseus den Kyklopen blenden werde (Od. 9, 507–512) –, und es schloss damit zugleich innerhalb dieser je sekundären, tertiären usw. Fiktionsschicht auch wieder ein quasi-konkretes Hinzeigen fiktiver Figuren auf andere fiktive Figuren mittels sprachlich durch Zeigewörter signalisierter fiktiver Zeigegesten ein (also eine 'sekundäre', 'tertiäre' usw. Demonstratio ad oculos, z. B.: der Sänger imaginiert, wie Diomedes seinen Gefährten den Ares zeigt, der Hektor begleitet: καὶ νῦν οἱ πάρα κείνοσ Ἄρησ «auch jetzt ist wieder *jener Ares dort* beim ihm», E 604).

Dieser kurze Rückblick auf das Epos zeigt: Wenn Deixis in der frühen griechischen Lyrik tatsächlich nur als konkretes Hindeuten auf das im Augenblick des Liedvortrags je Sicht- und Hörbare (und allenfalls noch auf das den Anwesenden Erinnerliche) aufgetreten wäre, so hätte das Publikum dies als Verkürzung der Wortkunst um eine ganze Dimension und damit als künstlerischen Rückschritt empfinden müssen (vom Künstler selbst, der sich 'verkrüppelt' hätte, gar nicht erst zu reden). In Wahrheit liegt die Sache natürlich so, dass die neue Lyrik für das Publikum (wie für den Künstler) auch in diesem Punkte eine Erweiterung und Bereicherung der bis dahin erreichten literarischen Möglichkeiten brachte: Im Epos hatten *nur* Deixis am Phantasma und Fiktion geherrscht (die Gegenwart blieb ausgeklammert), die Lyrik bringt jetzt mit dem konkreten Gegenwartsbezug die Demonstratio ad oculos hinzu. Für den Hörer ändert sich dadurch nun allerdings die Rezeptionssituation im Bereich der literarischen Deixis einschneidend: Als Lyrik-Hörer gerät er in einen

<sup>7</sup> Zu 'Erinnerung', 'Aktualisierung' und 'Rekonstruktion' s. Rösler, Deixis-Aufsatz 15–20.

Entscheidungszwang, den er als Epos-Hörer nicht gekannt hatte: Bei jeder sprachlichen Deixis-Form, die er hört, muss er entscheiden, welche der beiden Deixis-Grundmöglichkeiten gemeint ist, d. h. er muss die in der Lyrik doppeldeutig gewordenen sprachlichen Zeigegesten jeweils (von Fall zu Fall) durch Kombination aller textlichen und aussertextlichen Daten einer der beiden Deixis-Grundmöglichkeiten zuordnen.

Die gleiche Aufgabe stellt sich uns. Bei jedem Demonstrativpronomen, bei jedem deiktischen Zeit- bzw. Ortsadverb, bei jeder Anrede usw., die in frühgriechisch-lyrischen Kunstwerken erscheinen, müssen wir von neuem fragen und entscheiden, ob ein solches Element (a) textimmanent anaphorisch, (b) textextern anaphorisch (d. h. an voraussetzbares aussertextliches Wissen erinnernd), (c) fingierend oder (d) konkret hindeutend ist. Dieser Entscheidungspflicht können wir uns nicht durch den Hinweis auf den erfahrungsgemäss überwiegend realistischen, situationsbezogenen Charakter der frühgriechischen Lyrik entziehen. Wir haben vielmehr davon auszugehen, dass die Proportionen der oben mit a–d bezeichneten Deixis-Funktionstypen zueinander von lyrischem Dichter zu lyrischem Dichter verschieden sind: Bei dem einen steht mehr das Praktische, die unmittelbare Wirkungsabsicht im Vordergrund (so bei der militärisch-politischen Appellichtung eines Kallinos oder Tyrtaios) – dann überwiegt natürlich der ‘realistische’ Typ (d) –, bei einem anderen (so etwa bei Sappho) spielen Erinnerung, Vorstellung, Träumen, Reflektieren eine gewichtige Rolle – dann nimmt Typ (c) mehr Raum ein. Daran zeigt sich nebenbei erneut, dass nicht die Mündlichkeit der frühgriechischen Lyrikdarbietung für die Konkretheit ihrer Deixis-Verwendung verantwortlich ist, sondern ihre Situationsbezogenheit (deren Grad je nach Lebensform und Themenwahl des Dichters variieren kann).

Wer wie Rösler vom Œuvre nur eines dieser Lyriker ausgeht, der gerät leicht in die Gefahr, die dort angetroffenen Proportionen zu generalisieren, d. h. sie für die Proportionen der frühgriechischen Lyrik insgesamt zu nehmen. Rösler geht von Alkaios aus. Alkaios war ein politischer Dichter. Sein Leben war geprägt vom politischen Kampf. Die Plattform dieses Kampfes war die Gesinnungsgruppe (Hetairie). Mit ihr ging Alkaios ins Exil, mit ihr bereitete er die Rückkehr an die Macht vor usw. Wo eine solche Gegenwart zum Lied wird, herrschen natürlich Lage-Analyse, Appell, Warnung, Beschwörung und ähnliche stark präsentische und direkt-kommunikative Redeformen vor (sind aber selbst hier, wie gleich zu zeigen sein wird, nicht exklusiv). Dies ist nicht Ausdruck einer Wesenseigentümlichkeit der literarischen Gattung, deren Alkaios sich bedient, sondern Reflex seiner Lebensform. Bei anderen Vertretern der frühgriechischen Lyrik, die andere Lebensformen pflegten, treten andere Redeformen in den Vordergrund: Vorstellung, Schilderung, Erlebnisbewältigung, Selbstermutigung u. ä. Sobald aber *diese* Redeformen erscheinen, tritt Deiktisches in ihnen natürlich häufiger auch als Deixis am Phantasma auf.

Hier wird nun die Frage der theoretischen Vorgeprägtheit des Interpreten relevant. Ist ein Interpret auf 'realistische' Auffassung der Deixis eingeschworen, wird er geneigt sein, einem Sprachkunstwerk, das sein eigenes Zeigfeld erst konstituiert, ein reales oder gar historisches Zeigfeld zu unterlegen und für ein solches Lied, das sich seinen eigenen Fiktionsraum schafft, nach einem realen Raum zu suchen, in den es mit allen seinen scheinbar konkreten Referenzsignalen 'hineinpasst'. Das muss dann zu falschen, ja zu lächerlichen Deutungen führen. Rösler kennt diese Gefahr selbst. Er weiss auch, dass sie durchaus nicht nur in der Lyrik der Lesekultur auftritt, sondern ebenso in der Lyrik der frühgriechischen Hörkultur. Er zitiert nicht nur die erstaunte Philologenfrage zu Catulls Phasellus-Gedicht, «wie denn Catull sein altersschwaches Boot vom Meer in den heimatlichen Gardasee überführt habe»<sup>8</sup>, sondern er sieht auch klar, dass sich bei Alk. Fr. 6 – einem Lied, das extrem deiktisch beginnt mit Τόδ' αὖτε κύμα τὸ προτέρω ἴνέμω / στείχει 'Da kommt schon wieder eine Woge, die vom vergangenen Sturm herrührt' – «ein 'realistisches' Verständnis der gegenwartsbezogenen Aussagen [...] nur unter der absurden Voraussetzung durchhalten (liesse), Alkaios habe den Text auf einem von der unruhigen See bedrohten Schiff vorgetragen»<sup>9</sup>. Man ist versucht hinzuzusetzen: Und er müsste dann das Lied – falls er es nicht auf der Reling sitzend improvisierte – schon vorher in Erwartung genau dieser Sturm-/Wogensituation komponiert und, als der Fall dann wirklich eintrat, beglückt aus der Tasche gezogen haben. (Wobei die Ironisierung ein Kardinalproblem der ganzen 'pragmatischen' Lyrikdeutung aufdeckt, dem hier leider nicht weiter nachgegangen werden kann; wenn z. B. Alk. Fr. 338 Ἦει μὲν ὁ Ζεῦς 'Da regnet es ...' wirklich, wie Rösler meint, nur für *den* Augenblick verfasst war, in dem die Gemeinschaft die in diesem Lied besprochene Realität tatsächlich so erlebte<sup>10</sup> – wie lange hat Alkaios dann mit dem fertigen Lied 'abrufbereit' auf eben diese Situation gewartet?) Bereits dieser eine Fall sollte eigentlich zeigen können, dass natürlich auch ein frühgriechischer Lyriker – ebenso wie der frühgriechische Epiker – sein Publikum zur Rekonstruktion soeben erst von ihm fingierter Situationen nötigen kann und dass der Vorsprung des primären Publikums uns gegenüber in Fällen dieser Art sich stark verringert – er misst dann nur gerade so viel, wie die Spanne zwischen Zeitgenossenschaft und Nachwelt stets beträgt. Immerhin könnte der Schlussfolgerung, Deixis in frühgriechischer Lyrik müsse also *nicht* eo ipso Demonstratio ad oculos sein, gerade in diesem Falle – Alk. Fr. 6 – noch durch den Hinweis auf die *allegorische* Bedeutung von τόδε κύμα begegnet werden; zwar wird mit τόδε κύμα nicht auf eine reale *Meereswoge* hinge-

8 Deixis-Aufsatz 24 Anm. 39.

9 DuG 128.

10 DuG 251: «Alkaios [...] gab» (sc. in diesem Lied) «die Realität wieder, wie sie die Gemeinschaft in diesem Augenblick (*für ihn war das Lied ja verfasst*) erlebte.» (Hervorhebung von mir.)

deutet, aber doch auf etwas Reales, «was mit ‘der Woge’ und den anderen maritimen Details gemeint war» und «den ἑταῖροι [...] selbstverständlich sofort bewusst (wurde)» (DuG 130); ob das Hindeuten auf etwas, was den Hörern erst im Moment der Perzeption des Deuteworts «bewusst» wird, wirklich noch Demonstratio ad oculos und nicht vielmehr schon eine Form von Deixis am Phantasma ist (Erzeugung einer Vorstellung von physisch nicht Wahrnehmbarem; vgl. Rösler selbst, DuG 120: Allegorie ist «Präsentation einer fiktiven, zur realen Lage aber analogen Situation»), mag in einem solchen besonderen Fall noch diskutierbar sein. Nicht mehr diskutierbar aber ist ein Fall wie Alk. Fr. 130 b, ein Lied, das Alkaios nach Röslers eigener Deutung aus einsamem Exil in einem Tempelheiligtum als «poetischen Brief» (DuG 275) an seine in der Ferne weilenden ἑταῖροι schickt, um ihnen «Informationen [...] über seinen augenblicklichen Aufenthaltsort und die dort herrschenden Lebensbedingungen» (277) zukommen zu lassen, Informationen, die sie «in den Stand setzten, sich die Situation des Dichters aus der Ferne zu vergegenwärtigen» (277) – und solche Briefe entsprechen einer zu Alkaios’ Zeit bereits «selbstverständlichen Praxis poetischer Epistolographie» (274). – Epistolographie wurde erfunden, um eine zur Zeit unmögliche Demonstratio ad oculos durch Deixis am Phantasma zu ersetzen. Wenn also Alkaios in diesem Lied Zeigewörter verwendet (V. 9/10 ὡς δ’ Ὀνυμακλέης | ἔῃθα [δ] οἷος εἰοίκησα ‘und wie Onymaklees hab’ ich mich *hier* einsam niedergelassen’), so deutet er mit ihnen stets auf etwas hin, was die Adressaten im Augenblick der Perzeption vermittelt dieser Zeigewörter in ihrer Vorstellung erst generieren müssen.

Dies sind Belege für Deixis am Phantasma aus *Alkaios*. Belege aus anderen frühgriechischen Lyrikern, deren Denken weniger auf Wirksamkeit und Tat gerichtet war, brauchen danach wohl kaum noch vorgeführt zu werden (an die zahlreichen Fälle von Anrede und Deixis in Sappho-Liedern, die Vergangenes und/oder Vorgestelltes illusionieren – etwa die Götterhochzeit Fr. 141, Aphrodites Sperlingswagenfahrt und Dialog mit Sappho Fr. 1, das Gespräch mit Hermes Fr. 75, die Zwiesprache mit dem Traum Fr. 63, eine Traummitteilung an Aphrodite Fr. 134 – sei hier nur erinnert; wir kommen darauf zurück).

Dass Deixis in der frühgriechischen Lyrik grundsätzlich nicht funktional ein-, sondern mehrdeutig ist, hat danach Ausgangspunkt der Interpretation zu bleiben. Ferner ist festzuhalten, dass denjenigen Fällen, in denen ein deiktisches Sprachelement mit hoher Wahrscheinlichkeit in der ursprünglichen Darbietungssituation als Demonstratio ad oculos fungiert hat (ihr Prozentsatz scheint mir von Rösler überschätzt zu sein; vielfach ist Sicherheit gar nicht zu gewinnen), so viele Fälle von bereits ursprünglicher Deixis am Phantasma gegenüberstehen, dass eine verallgemeinernde Theorie der abendländischen Lyrik-Entwicklung, die allein auf dem natürlichen Funktionswandel ursprünglicher Demonstratio ad oculos im Zuge zeit- und/oder ortsversetzter Rezeption aufbaut und daher das Idealbild einer sauberen Entwicklung ‘vom planen

Realismus zur Fiktion' erzeugt (so bes. S. 26), den Tatsachen nicht gerecht werden kann.

## II

Wie sehr die Verallgemeinerung der 'Demonstratio ad oculos- und Realismus-These' den Blick für die Tiefendimension und die eigentliche Aussageabsicht frühgriechischer Lyrik zu verstellen vermag, das kann besonders gut Sapphos berühmtes φαίνεται μοι κῆνος-Lied zeigen.

Auf den ersten Blick scheint das Lied die optimale Stütze der Realismus-These zu sein: (1) Es beginnt extrem deiktisch φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν | ἔμμεν' ὄνηρ, ὅτις ἐναντιός τοι ..., und diese Deixis scheint vollkommen konkret (als Zeigegestik auf eine synchrone Realsituation) verstanden werden zu müssen, (2) es scheint tatsächlich eine nur «restringierte Entfaltung des vorausgesetzten Wissens- und Wahrnehmungshorizonts»<sup>11</sup> zu bieten; denn wo, wann und mit welchen Beteiligten die besprochene Situation historisch 'stattfand', wird nicht gesagt (und kann auch im verlorenen Schlussteil mit seiner Rückwendung auf die Sprecherin kaum gesagt gewesen sein), wird also, wie es scheint, bei einem primären Publikum als unmittelbar sicht- und hörbar vorausgesetzt; nur wir, das sekundäre Publikum, so scheint es, müssen uns die damalige Realsituation in einem mühsamen Puzzlespiel zu rekonstruieren suchen.

Danach scheint dieses Lied geradezu prädestiniert, die Argumentation der Realismus-These als Paradebeispiel zu stützen. Wenn es dennoch bisher in dieser 'Kronzeugen'-Funktion noch nicht herangezogen worden ist, dann wird das daran liegen, dass bei diesem Lied schon im Jahre 1913 genau die Deutung vorgelegt worden ist, die eigentlich erst auf Grund der neuen 'funktionsorientierten' Theorie hätte möglich werden dürfen: «Fassen wir doch die Dinge so concret, so real, wie sie sich darstellen. Da sitzt der Mann, da sitzt Agallis<sup>12</sup>, da kommen die Gäste und gratulieren» usw. Das war bekanntlich nicht die Deutung eines Aussenseiters, sondern die für die damalige Lyrik-Auffassung repräsentative und noch auf Jahrzehnte hinaus 'verbindliche' Deutung von Wilamowitz. Wer bei Wilamowitz weiterliest, sieht überdies sofort, dass kaum ein Postulat der neuen Theorie dort nicht schon erfüllt ist: Der im Lied selbst anscheinend nur 'restringiert entfaltete vorausgesetzte Wissens- und Wahrnehmungshorizont' wird in Hinsicht auf Zeit, Ort, Art des Publikums, Vorwissen und Erwartungshaltung des Publikums usw. geradezu vorbildlich rekonstruiert: «[...] dass die Dichterin, *aus deren Chor die Braut nun ausscheidet*, mit

11 Rösler, Deixis-Aufsatz 14.

12 'Agallis', von Paton ersonnen und von Wilamowitz kraft seiner Autorität als ursprüngliche Adressatin dieses Lieds in der gesamten gebildeten Welt eingebürgert, ist erst 1965 durch den berühmten Papyrusfund (Nr. 213 B Voigt) verschwunden.



ihrer Kunst das Fest verherrlichen wird, *hat jeder erwartet*, hat etwas besonderes erwartet, *denn er wusste*, dass Sappho für diese Schülerin besonders heiss fühlte» usw.<sup>13</sup>: 'funktionsorientierte' Interpretation im besten Wortsinn – nur eben *avant la lettre*. Verständlich also, dass dieses Sappho-Lied mit seiner Interpretationsgeschichte von der neuen Lyrik-Theorie bisher nicht gerade in den Vordergrund gerückt wurde. Dass es freilich von dieser Theorie im prinzipiell gleichen 'realistischen' Sinn *gedeutet* werden muss, versteht sich von selbst; mehrere bei aller Knappheit unmissverständliche Bemerkungen in Röslers Alkaios-Buch lassen das zweifelsfrei erkennen; wir zitieren hier nur die Äusserung, dass «der Beginn von Sappho Fr. 31 (Verhältnis von κῆνος und Relativsatz) genauestens übereinstimmt» mit der Struktur von Alk. Fr. 129, 14, wo κῆνων zu verstehen sei «als Geste, mit der [...] von der Textebene weg auf einen Autor wie Publikum gleichermaßen bekannten Aspekt der Realität Bezug genommen wird» (DuG 200), und wer noch zweifelt – weil κῆνων in dem strukturell verglichenen Alkaios-Fragment ja offensichtlich auf einen *vergangenen* «bekannten Aspekt der Realität» Bezug nimmt (meint also Rösler, auch das κῆνος im Sappho-Lied nehme auf einen gewissermaßen 'vergangenen' realen 'Mann' Bezug?) –, der gewinnt völlige Gewissheit durch die auf Sappho 31 gemünzte Anmerkung zu dem «[...] expliziten Gegenwartsbezug lyrischer Dichtung, wie er ganz elementar in der Verwendung präsentischer Verbformen zum Ausdruck kommt», ein Gegenwartsbezug, den «als fiktiv zu erklären» (wie H. Fränkel es tut) «jede Einsicht in den spezifischen Funktionszusammenhang früher Lyrik und ihren fundamentalen Unterschied gegenüber dem Epos (eben 'Besprechung' statt 'Erzählung') ein für allemal verbaut» (DuG 157 Anm. 113). Damit ist deutlich genug gesagt, dass Rösler implizit von der gleichen Deutung – «so concret, so real» – ausgeht wie seinerzeit Wilamowitz. Solange eine explizite Interpretation des Lieds aus seiner Feder noch nicht vorliegt, wollen wir uns zwar hüten, vorwegzuurteilen oder zu polemisieren; so viel aber dürfen wir wohl jetzt schon sagen: Eine etwaige Wiederbelebung der «so concreten, so realen» Hochzeitslied-Deutung, wie sie damals Wilamowitz vorgelegt hat, würde einen eklatanten Rückschritt im Verständnis dieses Lieds bedeuten. Denn die Wilamowitzsche Hochzeitslied-These ist – wie vornehmlich Setti und Page gezeigt haben – beim besten Willen nicht zu halten. Der Grund dafür liegt aber nicht im Äusseren – nicht in der Spezialsituation 'Hochzeit' etwa (dann ginge es nur um Variantenfindung – 'Verlobung' z. B., oder 'Rendezvous') –, der Grund liegt tiefer; er liegt in der Unmöglichkeit der 'realistischen' Deutungsweise an sich: Gerade dieser realistischen Deutungsweise, der es doch mit seinen massiven Referenzsignalen so ungewöhnlich gut entgegentzukommen scheint, hat sich dieses Lied von Anfang an widersetzt. Je konkreter, greifbarer, praller die Situationen wurden, die man dem Liede untersob, desto widerborstiger wusste es sich einem wirklich befriedigenden

13 *Sappho und Simonides* 58.

Verständnis zu entziehen. Das lässt sich nur als Indiz darauf verstehen (und auch das ist längst vermutet worden<sup>14</sup>), dass gerade bei diesem vermeintlich so ungeheuer 'konkreten' ('concreten') Lied die konkrete Auffassung die in Wahrheit falsche ist. Das scheinbar schlagendste Exempel für den 'expliziten Gegenwartsbezug' frühgriechischer Lyrik, der Eingang von Sapphos φαίνεται μοι κῆνος – in Wahrheit ein Fallstrick für die ganze Theorie?

### III

Sämtliche vorgelegten Deutungen des Lieds zu überschauen dürfte unmöglich sein; es sind ja nicht nur die expliziten Interpretationsversuche zu berücksichtigen; Erstaunliches, nicht selten Originelles bieten auch Bücher und Arbeiten anderer Themenstellung (insbesondere Arbeiten zu Catull C. 51), Literaturgeschichten, Gesamtdarstellungen der griechischen Kultur, daneben vielfach auch noch die Lyrik-Kapitel germanistischer Handbücher, und auch die Medizin, die Psychologie, nicht zu vergessen die Psychoanalyse, haben sich herausgefordert gefühlt. Bei aller Fülle scheint es aber doch so, als ob es nur zwei Grundvarianten der Deutung wären, die immer wieder neu – oft mit eindrucksvollem Ideenreichtum – umspielt werden (von Kuriosa – etwa: Sappho liebt den ἀνήρ<sup>15</sup>; Sappho schildert sich in der Situation einer 'Voyeuse'<sup>16</sup>; Sappho vergeht vor Eifersucht, weil nicht sie selbst, sondern das Mädchen heiratet<sup>17</sup>, u. ä. – sehen wir ab):

- (1) Das Lied ist ein öffentliches Hochzeits-(Verlobungs-)Lied, abgefasst *vor* der Hochzeit *für* die Hochzeit und vorgetragen *bei* der Hochzeit (als 'Festlied', 'Glückwunsch' o. ä.), adressiert an die Braut (die von Sappho geliebt wird), aber mitbestimmt natürlich für die Ohren der Festteilnehmer. – Diese Deutung wird vertreten von Wilamowitz 1913, Snell 1931, Schadewaldt 1936 und 1950, H. Fränkel 1951 (1962. 1969), Treu 1955 (1958. 1976 u. ö.) und von vielen anderen.
- (2) Das Lied ist das Dokument einer Selbsterfahrung beim Anblick des zutunlichen Zusammenseins eines von Sappho geliebten Mädchens mit einem jungen Mann bei beliebiger Gelegenheit (Hochzeit – eigene oder fremde –, aber auch sozusagen 'Rendezvous auf der Gartenmauer'), abgefasst *nach* dem (realen) Erlebnis einer solchen Szene (oder mehrerer solcher Szenen)

14 «Es scheint aber, dass jede zu spezielle Heranziehung des 'Konkreten', wie man es nennt, bei dieser Dichterin doch mehr vergrößert als klärt. Dinge, die vielleicht am Rande mitgehen, rücken ins Zentrum der Dichtung, und auf Gelegenheit und äussere Umstände wird abgeschoben, was vielmehr Sapphos eigenste Art ist»: Schadewaldt 1936, 362 (= *HuH*<sup>2</sup> 134).

15 A. J. Beattie, *Sappho fr. 31*, *Mnemosyne* 4 (1956) 103–111.

16 R. O. Evans, *Remarks on Sappho's 'Phainetai moi'*, *Stadium Generale* 22 (1969) 1016–1025.

17 O. Tsagarakis, *Some neglected aspects of love in Sappho's Fr. 31 L.-P.*, *Rh. Mus.* 122 (1979) 97–118. (Dagegen Bremer 1982.)

und vorgetragen am ehesten vor dem Mädchenkreis (in dem sich möglicherweise auch das im Lied angeredete Mädchen befand). – Diese Deutung wird vertreten von H. Fränkel 1924 (= 1955. 1960. 1968 [S. 43]), Page 1955 (bis 1983), Snell 1966 (S. 97), Privitera 1969 ('innerer Monolog'), West 1970 (den Mädchen vorgesungen, aber eigentlich für die Nachwelt abgefasst: «she wrote it down for posterity»), McEvelley 1978 (Parodie auf Auftrags-Hochzeitslieder; Sapphos wahre Empfindungen bei Hochzeiten ihrer Mädchen) und von vielen anderen.

Dass die erste dieser beiden Deutungsvarianten ('offizielles Festlied') nicht zu halten ist, hat Page (nach Setti) durch scharfe Formulierung der Unannehmbarkeit ihrer wirkungsästhetischen Implikationen gezeigt:

“It is now to be restated simply that this poem contains no mention of, or allusion to, a bride or bridegroom or wedding or ceremony of any kind. It is indeed a comfort to be rid of such a misconception. For what sort of wedding-song would this appear to bride and bridegroom – this unabashed recital, not of the merits of the groom and virtues of the bride, but of the intensity of physical passion which overwhelms Sappho when she looks but a moment at the ‘bride’? What will the ‘bridegroom’ make of it? With what pleasure will they listen, ‘father and wedding guests’, to this revelation of Sappho’s uncontrollable ecstasy, this confession that she cannot speak, that her ears are humming, that her eyes are blinded, that her flesh is smitten as with a fever, that sweat pours down her, and that she feels next-door to death?” Und Page schliesst feierlich: “There was never such a wedding-song in the history of society; and there should never have been such a theory in the history of scholarship.” (Sappho and Alcaeus 32f.)

Unter dem Eindruck dieses Appells an das natürliche Gefühl für menschlich Mögliches und Unzumutbares haben selbst beredteste Verfechter der ersten Deutungsvariante wie Snell (1931: «Dadurch lässt sich [...] noch strikter erweisen, dass wir wirklich, wie Wilamowitz meint, ein Hochzeitslied vor uns haben») ihre Meinung aufgegeben (1966, S. 97: «[...] möchte ich heute doch nicht mehr annehmen, dass es bei der Hochzeit gesungen sein müsste»). Dabei hatte Page Unzumutbares nur für Braut und Bräutigam, Brauteltern und Festversammlung im Sinn. Noch unzumutbarer aber wäre ja die Situation für Sappho selbst: Was sie da singt, ist ja persönlichstes Bekenntnis (konventionelle Schönheitspreisung, wie man die tonlose Selbstdiagnose genannt hat, hat einen anderen Klang); soll ein Bekenntnis dieser Art, das Nähe, Intimität des Sprechens und des Hörens voraussetzt, tatsächlich – wie ein real verstandenes κῆρυξ ‘jener dort drüben’ (also ein relativ weit Entfernter, nicht ὄδε oder οὐτος!) es dem griechischen Ohr unweigerlich signalisieren würde – gewissermassen über die ganze Länge der Hochzeitstafel hinweggesungen sein, als festliche Proklamation? Das alles ist ganz unerträglich – nicht, weil es uns nicht passt, sondern weil es nicht zu Sappho passt.

Es bleibt die zweite Deutungsvariante: “This is a poem sung by Sappho to her friends; its subject is the emotion which overwhelms her when she sees a beloved girl enjoying the company of a man” (und dann: “Only for one generation in 2.500 years has it ever been mistaken for anything else”: Page 33).

Eine reale Beobachtung Sapphos wäre auch bei dieser Deutung das Motiv der Liedentstehung, doch wäre sie im Lied nicht als zeitgleich mit dem Liedvortrag fingiert, sondern als zeitlich schon zurückliegend vorausgesetzt; das Präsens wäre gerade nicht Ausdruck eines 'expliziten Gegenwartsbezugs', sondern als Tempus des Besprechens, das keine Zeitstufe, sondern eine Sprechhaltung anzeigt (das alles hat H. Weinrich dargelegt<sup>18</sup>), Ausdruck der äussersten 'Gespanntheit', mittels dessen das Erlebnis, das für Sappho nur physikalische, nicht seelische Vergangenheit ist, 'ver-gegenwärtigt' würde – vergegenwärtigt für Sappho selbst wie vielleicht auch für das angeredete Mädchen und für das möglicherweise vorhandene Publikum. Diese Funktion des Präsens – die ja, wie Weinrich durch seine systematischen Untersuchungen verständlich gemacht hat, für die 'besprechenden' literarischen Gattungen wie Drama, biographischer Essay, literarische Kritik, philosophische Abhandlung und eben gerade auch für die Lyrik signifikant ist<sup>19</sup> – würde vom Publikum auf Grund der realen Evidenz – ein 'jener Mann dort drüben', der einem Mädchen 'gegenübersässe', wäre ja physisch im Augenblick des Liedvortrags nicht wahrnehmbar – augenblicklich verstanden, die Situation des Tête-à-tête, durch das Lied von Sappho imaginiert, würde von den Hörern – ob damals etwa Mitzeuge oder nicht – in eben der Beleuchtung, die Sapphos Worte schufen, augenblicklich (vom einen einfühlsamer, vom anderen gröber – wie üblich) 'rekonstruiert': Deixis am Phantasma, Fiktion. Der Sinn des Liedes könnte dann sein: äusserste Komprimierung und Zuspitzung des Schmerzlichen, um wieder zu sich selbst zurückzufinden («Doch alles kann ertragen werden ...»); das Publikum wäre nur *Zeuge* eines Vorgangs der persönlichen Erlebnisverarbeitung und -bewältigung, und selbst das in dem Liede angeredete Mädchen, falls es beim Liedvortrag anwesend wäre, könnte sich nur noch als in die Tatenlosigkeit geworfene *Zeugin* eines im Augenblick des Liedvortrags endgültig werdenden Rückzugs in die unter Qualen wiedergewonnene Unabhängigkeit empfinden.

Dass diese Deutungsvariante zu jedenfalls sinnvolleren Verstehensmöglichkeiten führen kann als die erste, dürfte ausser Frage stehen. Die Entscheidung über die Funktion der Deixis am Anfang dieses Liedes und damit über Realität oder Fiktivität der sprachlich dargestellten Eingangssituation des Liedes wäre also – wenn man diese zweite Deutungsvariante akzeptiert – bereits hier gefallen, und zwar zugunsten von Deixis am Phantasma und Fiktivität. Damit wäre auch das Beharren auf der angeblich durchgängigen Situationsbezogenheit frühgriechischer Lyrikdarbietungen nicht mehr möglich. Das wiederum würde bedeuten: Die These von dem angeblich in *jedem* Falle umfassenderen Wissens- und Wahrnehmungsvorsprung des primären Publikums eines frühgriechischen Liedvortrags gegenüber jedem sekundären Publikum

18 H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (Stuttgart 1971).

19 Weinrich 41f.

wäre nicht mehr zu halten. Denn: Ein primäres Publikum, das sich die Eingangssituation dieses Lieds (ein junges Mädchen und ein junger Mann tief ineinander versunken, und die Vortragende schmerzlich von fern beobachtend) im Augenblick des Liedvortrags rezipierend erst *vorzustellen* hätte, wäre jedem sekundären Publikum, also auch uns, im Kern um nichts voraus. Der übersteigerte Geltungsanspruch der neuen Deixis-These wäre damit reduziert, das Beweisziel der vorliegenden Untersuchung erreicht.

Dieses Ergebnis vermag jedoch inzwischen nicht mehr zu befriedigen. Im Überdenken der Deixis-These hat sich die ursprüngliche Fragestellung verschoben. Das Sappho-Lied, das ursprünglich nur als Prüfstein dienen sollte, hat sich als das eigentliche Problem enthüllt. Denn auch die zweite Deutungsvariante – wenngleich der ersten deutlich überlegen – befriedigt nicht. Der erste Grund (für sich allein genommen allerdings kaum ausreichend) ist, dass diese Deutung Sappho zuviel 'moderne' Technik zumutet. Moderne Lyrik (wie übrigens auch Epik; den Extremfall bildet Werfels 'Lied von Bernadette') kann auch Vergangenes im Präsens 'erzählen'; Sappho jedoch verfügt – soweit wir sehen – über diese Technik sonst (noch) nicht. Vergangenes wird bei ihr tatsächlich mit den präteritalen Verbformen, den Tempora der 'erzählten Welt' dar- und vorgestellt – und diese präteritalen Formen sind bei ihr besonders häufig. Das Stilmittel des Gespanntheit erzeugenden 'Erzählpräsens' (oder 'lyrischen Präsens') hat sie – soweit ersichtlich – sonst nirgends. Präsens bedeutet bei ihr Besprechung von entweder tatsächlich im Zeitpunkt des Liedvortrags (noch) Gegenwärtigem oder – und das führt uns auf den zweiten Grund, der mir entscheidend scheint – von im Zeitpunkt des Liedvortrags wenigstens als gegenwärtig *Vorstellbarem*.

Das  $\varphi\alpha\iota\nu\epsilon\tau\alpha\iota$   $\mu\omicron\iota$   $\kappa\eta\nu\omicron\varsigma$ -Lied ist Anrede an ein Mädchen und gehört damit zum Liedtyp 'Anrede, Ansprache an einen Adressaten'. Solche Ansprachen mögen in manchen Fällen real sein; Fr. 96 (an Atthis), Fr. 98 b (an die Tochter Kleis) sind neben manchen anderen *vielleicht* so vorzustellen. Andere solcher Ansprachen sind deutlich fingiert, so wie die «Zwiesprache» mit dem Traum,  $\text{ᾠ}\nu\omicron\iota\omicron\upsilon\omicron\varsigma$  (Fr. 63), die, wie Treu 205 sagt, anscheinend «eine Antwort weder erwartet noch erhält». Im Augenblick des Liedvortrags ist der Traum, der angeredet wird, natürlich nicht wahrnehmbar, das Lied fingiert ihn, macht ihn lebendig, macht ihn für die Dauer des Liedvortrags zum Teilnehmer der Kommunikationssituation zwischen der Vortragenden und ihrem Publikum. Im Falle des Aphrodite-Gebets Fr. 1 ist es ebenso: Das Lied bringt die Göttin 'zur Existenz' (und damit die Liebe, um deren Entzündung es bittet). Und die namenlose Konkurrentin, an die nach ihrem Tode, weil sie an Pieriens Rosen keinen Anteil hat, niemand mehr sich erinnern wird (Fr. 55), wird wohl ebenfalls im Lied in den Sappho-Kreis als Gegenbild nur hineinbeschworen; dass Sappho sie mit diesem Liede ganz real tatsächlich angesungen, angefahren hätte, ist nicht gut vorstellbar. In allen diesen (und vielen anderen) Fällen ist

jedoch die Anrede (der Dialog, wie in Fr. 1 mit Aphrodite, in Fr. 95 mit Hermes), wenn auch fiktiv, so doch als *möglich* vorstellbar; nichts hindert, den (fiktiven) Adressaten tatsächlich anzureden und von ihm (fiktiv) angehört zu werden: Der fiktive Dialog kommt (und das ist ja der Sinn solcher Dialogfiktionen) überall *zustande*.

Im φαίνεται μοι κήνος-Lied wäre das jedoch bei Deutungsvariante 2 nicht möglich. Denn wenn die im Liedeingang dargestellte Situation des Tête-à-tête tatsächlich stattgefunden hätte und von Sappho beobachtet worden wäre, dann hätte sie eine Anrede Sapphos an das Mädchen unmöglich gemacht. Es ist ja schlechterdings undenkbar, dass Sappho die Vorstellung beim Hörer suggerieren wollte (und insofern ist Deutungsvariante 2 im Kern identisch mit Deutungsvariante 1), sie sei in eben dieses Tête-à-tête (das sie doch als so intensiv und einvernehmlich empfand, dass es in ihr die existentielle Betroffenheit hervorrief, die zu diesem Liede führte) mit einer realen 'Rede an das Mädchen' ('... der Dir da gegenüber sitzt, scheint mir den Göttern gleich zu sein ...') *hineingestossen*. Die 'Rede an das geliebte Mädchen', als die das ganze Lied sich darstellt, könnte also damals, als Sappho diese reale Szene beobachtete, nur stilles Selbstgespräch gewesen sein – Gedanken und Gefühle beim Innewerden einer schrecklichen Gefahr, die sich da anbahnt, indem ganz deutlich sichtbar ein Band sich herstellt zwischen diesem jungen Manne und dem Mädchen, ein Einverständnis, das sich in ihrem Antlitz, ihrem Lachen spiegelt, ein Aufeinanderzugehn dieser beiden, wo jedes Wort und jede Geste ein Schritt weiter weg von Sappho ist und eine Angst erzeugt, die lähmt, die krank und passiv macht, weil man ja sieht: Man kann nichts tun, das nimmt ja seinen Lauf, und – 'ich verliere sie!'

Wenn es aber das ist, was Sappho in diesem Liebeslied ausdrücken wollte (nicht ein Erstaunen über Schönheit, wie Schadewaldt gemeint hat<sup>20</sup>, nicht flache Eifersucht, wie mit Page<sup>21</sup> so viele meinen, sondern: dass in eine tiefe Liebe eine lähmende Angst, diese Liebe zu verlieren, plötzlich eingebrochen ist und dieses zerrissene, schmerzvolle Liebesbekenntnis hervorgetrieben hat, das den Verzicht schon mitenthält: 'aber alles ist zu ertragen ...'), wenn es das ist: warum hat dann Sappho dieses Erleben in eine Form gekleidet, die ihr sonst fremd ist, die für ihre Art, Leiden zu bewältigen, untypisch ist? Warum hat sie hier singulär einen fiktiven Dialog geformt, der *nicht* zustande kommt? Also einen nicht nur nichtwirklichen, sondern sogar unmöglichen Dialog? – Einen Augenblick lang stockt man hier und sagt sich: Vielleicht ist gerade das der Sinn! Die bereits eingetretene Unmöglichkeit des Zueinanderkommens schon durch die Form des Liedes auszudrücken. Die Distanz mit Worten zu malen. Aber wie vertrüge sich mit dieser Absicht, bestände sie, der Ton, der die Anrede prägt? Diese Anrede ist ja so gar nicht 'distanziert', sie drängt, sie will

20 Schadewaldt 1950, 102 (Winckelmanns θάμβος!).

21 «A love in jealousy», Page 33.

sich mitteilen, sie ist angewiesen auf das Angehörtwerden: «... denn wenn ich auf Dich blicke, kurz nur, stockt mir die Stimme ...», usw. Diese Intensität der Anrede, dieses Hinüberwollen zum anderen scheint den Hörer doch geradezu zu zwingen, sich vorzustellen, wie Sappho all das Bedrängende, das sie da als ihr Gefühl benennt, *heraussagt*; wie sie es dem Mädchen tatsächlich mitteilt. Es ist nicht anders als bei den anderen Dialogfiktionen Sapphos: Diese Anreden zwingen den Hörer, sich *vorzustellen*, wie Sappho zu Aphrodite, zu Hermes, zu dem Traumgott tatsächlich *spricht*, wie sie zum Traumgott etwa sagt: «O Traum, der Du durch schwarze Nacht gehst, wenn der Schlaf ... Süßer Gott, ja wahrlich, von der Qual (kannst Du befreien [?] ...)», usw. Sollte es hier tatsächlich anders sein? Sollte die Anrede nur hier in Sapphos Œuvre nichts anderes sein als das aus der späteren Lyrik bekannte technische Mittel, einen 'inneren Monolog' als Dialog lediglich zu inszenieren? Gab es für das primäre Publikum (und gibt es damit für uns) keine Möglichkeit, sich die Ausgangssituation, die das Lied errichtet, so vorzustellen, dass sie das Angeredetwerden des Mädchens und damit das Zustandekommen des Dialogs zwischen Sappho und dem Mädchen *nicht* verhindert? Eine Möglichkeit also, sich Sappho in dem Moment, in dem das Lied aus ihrem Mund erklingt, in eben jener Intimität der Zwiesprache mit dem geliebten Mädchen versunken vorzustellen, die das Lied doch suggeriert? Die aber nur zu erreichen ist, wenn das angeredete Mädchen auch wirklich anredbar *ist*, wenn es also *nicht* durch ein Gespräch mit 'jenem Mann' vollständig absorbiert und Sapphos Wort damit entzogen ist?

Es scheint, dass es eine solche Möglichkeit tatsächlich gibt. Es scheint, dass die primären Adressaten des Liedes, also Sapphos Mädchenkreis, im Gegensatz zu uns nach einer solchen Möglichkeit gar nicht erst suchen mussten – weil sie nämlich den Liedanfang von vornherein anders verstanden als die moderne Interpretation zum mindesten seit Wilamowitz. Bei diesem 'anderen' Verständnis des Liedanfangs aber spielt nun, wie es scheint, eben jenes κῆνος, um das es uns hier schon vom ersten Wort an geht, die Schlüsselrolle.

Die modernen Deutungsvarianten 1 und 2 setzen beide übereinstimmend voraus, dass κῆνος deiktisch ist und auf einen *realen* Mann hindeutet – sei es einen im Augenblick des Liedvortrags physisch tatsächlich anwesenden (Variante 1), sei es einen in der Vergangenheit irgendwann einmal physisch tatsächlich anwesend gewesenen. Zeitgenössische Hörer jedoch konnten κῆνος, so ist zu befürchten, in dieser deiktischen Funktion nur so lange (miss-)verstehen, bis sie in der linearen Reihe der aufeinanderfolgenden Informationssignale bei ὄννηρ ὅτις angekommen waren. In diesem Augenblick schloss sich das bis dahin wegen der pragmatischen Evidenz (ein Mann war *nicht sichtbar*) zwar nicht real-deiktisch, aber immer noch fiktiv-deiktisch verstehbare isolierte κῆνος mit ὄννηρ ὅτις zu einer Gesamtverbindung zusammen, die die Funktion 'Deixis' für κῆνος ausschloss.

Über diese Gesamtverbindung κῆνος ὄνηρ ὅστις in dem Sappho-Liedfragment Nr. 31 ist viel geschrieben worden. Tatsache bleibt jedoch bei allen Spekulationen, die über diese Pronominalkorrelation angestellt wurden, dass das Spontanverständnis eines zeitgenössischen Hörers das κῆνος innerhalb dieser *Verbindung* nur so begreifen konnte, wie es z. B. Ebeling im ‘Lexicon Homericum’ für die epische Sprache definiert: «[...] ad ea, quae sequuntur, spectat κεῖνος; praecedit κεῖνος sententiae relativae, qua accuratius explicatur»: ‘κεῖνος geht dem Relativsatz voraus, durch den es genauer erklärt (entfaltet) wird’. Bei Ebeling folgen 8 Belege aus Ilias und Odyssee; zwei davon wollen wir heranziehen:

ξ 156 ἔχθρὸς γάρ μοι κεῖνος ὁμῶς Ἄϊδαο πύλησι  
γίγνεται, ὃς πενίη εἰκῶν ἀπατήλια βάζει.

‘verhasst nämlich ist mir jener gleich des Hades Pforten,  
der seiner Armut nachgebend Betrügerisches schwatzt’.

und – diesmal mit ὅστις statt ὃς und adjektivisch neben ἀνήρ:

θ 209 ἄφρων δὴ κεῖνός γε καὶ οὐτιδανὸς πέλει ἀνήρ,  
ὃς τις ξεινοδόκῳ ἔριδα προφέρηται ἀέθλων  
δήμῳ ἐν ἀλλοδαπῷ ἔο δ’ αὐτοῦ πάντα κολούει.

‘unsinnig ist ja offensichtlich jener Mann und nichtswürdig,  
der mit seinem Gastgeber in fremdem Land in Wettstreit tritt’.

In beiden Fällen steht κεῖνος nicht isoliert und zeigt auf einen weiter entfernt stehenden (Mann) hin, der im Augenblick des Zeigens und unabhängig vom Zeigeakt bereits vorhanden ist, sondern in beiden Fällen ist κεῖνος mit einem relativen Definitionssatz verbunden, der die Figur des mit κεῖνος Vorgezeigten erst kreiert. Dabei gehört der relative Definitionssatz nicht zur Gruppe der *appositiven* Relativsätze (‘Goethe, der 1749 geboren wurde, war ein grosser Dichter’), sondern zur Gruppe der *attributiven sinn-notwendigen* (‘restriktiven’) Relativsätze (‘Hunde, die bellen, beissen nicht’): Der Relativsatz bei κεῖνος kann nicht weggelassen werden, ohne dass eine unsinnige bzw. sinnlose Aussage entsteht. Die besondere Funktion von ὅστις aber, im Gegensatz zu einfachem ὃς, besteht darin, dass mit ὅστις die *Beliebigkeit der Individualität* der kreierten Figur unterstrichen wird; der Sprecher konstituiert mit (ἐ)κεῖνος ὅστις eine fest umrissene Kategorie von Personen oder Gegenständen, die, solange sie nur die vom Sprecher per Relativsatz festgelegten Merkmale aufweisen, untereinander von Sprechers wegen austauschbar sind. Dieser Funktionsbeschreibung von ἐκεῖνος ὅστις (die wir hier trotz ihrer linguistischen Banalität um der Interpretationsklarheit willen so detailliert ausführen) entspricht im Deutschen nun durchaus nicht überwiegend die Wiedergabe ‘jener, der’ (und gar nicht, deiktisch, ‘jener dort drüben, der’), sondern zumeist ‘derje-



nige, welcher', oder auch (wenn ὅστις substantivisch ist) 'wer'. Der Hauptanwendungsbereich dieses Pronomens im heutigen Deutsch ist vermutlich die juristische Fachsprache; Beispiel: BGB § 196: «In zwei Jahren verjähren die Ansprüche

1. der Kaufleute, Fabrikanten [...]
2. derjenigen, welche Land- oder Forstwirtschaft betreiben [...]
- [.....]
7. derjenigen, welche, ohne zu den in Nr. 1 bezeichneten Personen zu gehören, die Besorgung fremder Geschäfte [...] gewerbsmässig betreiben» usw.

Mit 'derjenige, welcher' (bzw. 'wer') wird ein beliebiges, dem Sprecher natürlich persönlich unbekanntes Mitglied von solchen Personenkreisen bezeichnet, die im gleichen Sprechakt erst kreiert werden. Sie *werden* mittels 'derjenige, welcher' (bzw. 'wer') kreiert, weil eine gängige nominale Bezeichnung für sie im Sprachkorpus nicht existiert. Diese Bezeichnung existiert deswegen nicht, weil der betreffende Personenkreis zu klein oder zu speziell oder zu zufällig oder zu instabil oder zu subjektiv konstituiert ist, als dass ein allgemeines Interesse aller Sprachteilhaber an der Prägung einer entsprechenden nominalen (Dauer-)Bezeichnung bestünde. Mit 'derjenige, welcher' (bzw. 'wer') stellt die Sprache ein Mittel zur Verfügung, diesem Normdefizit bei Bedarf von Fall zu Fall ganz nach individuellem Belieben abzuhelpfen<sup>22</sup>.

Nichts spricht dafür, dass Sappho in diesem Liedeingang ihr κῆνος ὅστις anders gemeint und dass es ihre Hörer anders verstanden haben könnten als in der beschriebenen Weise. Sappho sagt also nicht 'Es scheint mir *jener Mann dort drüben* den Göttern gleich zu sein – er, der Dir da gegenüber sitzt und ... und ...', sondern sie sagt 'Es scheint mir derjenige Mann den Göttern gleich zu sein, welcher Dir gegenüber sitzt und Dich aus der Nähe süß reden hört und lachen voller Liebreiz' (und das ist das gleiche wie 'Es scheint mir der Dir gegenüber sitzende und Dich aus der Nähe süß reden und voller Liebreiz lachen hörende Mann den Göttern gleich zu sein'). Der Mann, von dem die Rede ist, hat also vor dem Augenblick des Sprechakts noch keine Existenz, sondern wird im Augenblick des Sprechakts erst kreiert. Es ist also kein objektiv vorhandener Mann – entweder sichtbar oder doch erinnerbar –, sondern ein von Sappho nur vorgestellter und von ihren Hörern am Leitseil der ὅστις-Satz-Definition vorzustellender, kurz: ein fiktiver Mann.

Diese Auffassung des κῆνος ὄντη ὅστις ist fast nie auch nur erwogen worden. Wilamowitz, der auf den ersten Blick genau *sie* aufzugreifen und zu

22 Nähere Ausführungen dazu im Artikel ἀνὴρ im LfgrE, bes. Sp. 854f. («ἀνὴρ wird durch einen Relativsatz bestimmt [...] Rund ⅔ der Rel.-Sätze sind modal, d. h. stehen in einem nur vorgestellten Zusammenhang, in dem auch ἄ. nur eine vorgestellte Person bezeichnen kann»: Sp. 854, 18ff.; «Im Plural: hier wird die Umschreibung meist gewählt, weil eine einfachere Bezeichnung der betr. Personengruppe nicht vorhanden ist»: Sp. 855, 17ff.). (Die Modalität des Relativsatzes ist übrigens nicht *Bedingung* für die Fiktivität des ἀνὴρ.)

bekämpfen scheint, meint in Wahrheit eine andere Nuance; er nennt sie ‘generalisierende’ Bedeutung des ὅτις und polemisiert in einer Art dagegen («als ob ein junges Mädchen in Lesbos auf den Ball gegangen wäre und sich von einer Jünglingsbrust an die andere geworfen hätte und mit jedem Ballherrn gekichert»: S&S 58), die anzeigt, dass er an eine andere als die ‘realistische’ Deutung der Eingangsszene eben gar nicht zu denken vermag: Hinter ὅτις (das dann ‘wer immer’, ‘jeder, der’ bedeuten müsste) verbürgen sich, so wie Wilamowitz es versteht und ablehnt, reale wechselnde Liebhaber (‘Kavalierere’). Diese Auffassung ist hier natürlich nicht gemeint; sie kann nicht gemeint sein, weil sie schon rein sprachlich unmöglich wäre: In diesem Falle müssten die Verba ἰσθάνειν und ὑπακούειν (mit oder ohne ἄν) im (iterativischen) Konjunktiv stehen. – Klarer scheint Page gesehen zu haben, der unter seinen drei Verständnismöglichkeiten für κῆνος ... ὅτις als Nr. II auch anführt: «*Any man who sits opposite you is fortunate*»; er aber sieht dann sofort in der «*addition of the specific ὁ ἀνήρ*» einen Hinderungsgrund; warum, verrät er nicht (dazu sogleich). Immerhin hat Page aber schon die beiden Stellen aus Sappho selbst zitiert, die κῆνος ὅτις in eben dieser gleichen Funktion zeigen und dieselbe Auffassung also auch für unser Lied nahelegen:

Fr. 26, 2–4

ὄττιναις γὰρ  
εὖ θέω, κῆνοί με μάγλιστα πά[ντων]  
σίνονταί

‘Diejenigen nämlich, denen ich wohl tue, die schaden mir jeweils von allen am meisten’,

und Fr. 16, 3

Ὅτι μὲν ἱππήων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,  
οἱ δὲ νάων φαῖσ’ ἐπ[ί] γὰν μέλαι[ν]αν  
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν’ ὄ-  
τω τις ἔραται

‘... ich aber (halte für das Schönste) dasjenige, was einer jeweils begehrt’.

Geht man sämtliche Belege für ἐκεῖνος ὅστις in der frühgriechischen Dichtung von Homer bis Bakchylides durch, so zeigt sich, dass die regelmässige Bedeutung der Pronominalverbindung eben die beschriebene ist. Auf die Idee, κῆνος ὅτις als ‘jener dort drüben –, er, der Dir gegenüber sitzt’ usw. zu verstehen, konnte man nur kommen, weil man κῆνος von allem Anfang an deiktisch auffasste; mit ὅτις war dann zwar nur äusserst schwer zurechtzukommen, doch die Not, mit seltenen und entlegenen Parallelen operieren zu müssen, nahm man um des scheinbaren Gewinns des Gegenwartsbezuges willen (eben ‘jener dort drüben’) gern in Kauf; dahinter stand – Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff.

Die Sprachnorm sieht anders aus. Sie tritt uns in Beispielen wie Theognis 223 entgegen:

ὄστις τοι δοκέει τὸν πλησίον ἴδμεναι οὐδέν,  
 ἀλλ' αὐτὸς μούνος ποικίλα δῖνε' ἔχειν,  
 κεῖνός γ' ἄφρων ἐστί, νόου βεβλαμμένος ἐσθλοῦ.

‘Derjenige fürwahr, der meint, sein Nächster wisse gar nichts,  
 sondern er allein sei im Besitz mannigfacher Kenntnisse, der ist unsinnig’,

oder bei Hesiod, von dessen zahlreichen einschlägigen Sätzen nur Op. 343 angeführt sei:

Τὸν φιλέοντ' ἐπὶ δαῖτα καλεῖν, τὸν δ' ἐχθρὸν ἔᾶσαι  
 τὸν δὲ μάλιστα καλεῖν ὅστις σέθεν ἐγγύθι ναίει.

‘Den Wohlgesonnenen soll man zum Essen einladen, den Feind lassen,  
 den aber lade am meisten ein, der nahe bei dir wohnt!’

womit zu vergleichen ist Op. 700

τὴν δὲ μάλιστα γαμεῖν, ἥτις σέθεν ἐγγύθι ναίει

‘die aber sollst du vorzugsweise heiraten, die in deiner Nähe wohnt’.

In den letzten beiden dieser drei Fälle steht nicht κεῖνος, sondern ὅς (ῆ), in allen dreien aber – und darauf kommt es uns im Augenblick an – steht nicht Konjunktiv oder Optativ, sondern der Indikativ – wie in Sappho 31. Drückt das generalisierende ὅστις die Beliebigkeit der *Identität* der betreffenden Person aus der Sprecherperspektive aus, so unterstreicht der Konjunktiv bzw. Optativ in solchen ὅστις-Sätzen die Beliebigkeit des *Zeitpunkts* der betreffenden Handlung; Indikativ dagegen zeigt an, dass die Handlung mit der betreffenden Person fest verbunden ist, zeitlich nicht beliebig verschiebbar, und dass sie dauerhaft, nicht intermittierend zu denken ist: ‘derjenige, der in der Überzeugung lebt’, ‘derjenige, der seinen Wohnsitz in deiner Nachbarschaft hat’. In unserem Sappho-Lied wird also κῆνος ὄνηρ ὅτις ἐναντιός τοι / ἰσδάνει auch nicht bedeuten (wie Wilamowitz vorschnell annahm): ‘derjenige Mann, der Dir jeweils (bald heut, bald morgen – irgendwann) gegenüber sitzt’ (und eben dadurch kämen wir ja nur, wie Wilamowitz, auf die Deutung ‘häufiger Männerwechsel’ und reagierten dann vielleicht empört ...), sondern es wird bedeuten: ‘derjenige Mann, der dir gegenüber seinen Sitz hat’ – dauernd, gewohnheitsmässig, etabliert. Diese Nuance des Gewohnheitsmässigen wird unterstrichen durch die Wahl des ‘Sitz-Verbs’ ἰσδάνειν: Zwar haben wir leider keine Möglichkeit, bei Sappho selbst zu prüfen, ob sie einen Unterschied zu machen pflegt zwischen ἰζάνειν und ἰζειν, aber *Homer* gibt ein Indiz: In der *Odyssee* schildert er, wie Odysseus zum Gutshof seines Vaters Laertes kommt (Od. 24, 208):

ἐνθα οἱ οἶκος ἔην, περὶ δὲ κλίσιον θέε πάντη,  
 ἐν τῷ σιτέσκοντο καὶ ἴζανον ἠδὲ ἴαυον  
 διμῶες ἀναγκαῖοι, τοῖ οἱ φίλα ἐργάζοντο.

‘Dort hatte er ein Haus, und ringsum lief eine Pergola (?),  
 in der zu essen, zu sitzen und zu schlafen pflegten  
 seine Knechte ...’

Nicht nur die benachbarte -σκ-Iterativform – der ganze Kontext (im Augenblick, in dem Odysseus ankommt, sind die Knechte gar nicht da, sie sind zum Steinesammeln weggegangen: 223) macht klar, dass die ἀνω-Form, die neben ἴζω steht, ‘usitativ’ ist (vgl. Chantraine, Gramm. Hom. I 316: «déterminé»); ἴζάνειν bedeutet nicht ‘zufällig dasitzen’, sondern ‘zu sitzen pflegen’ (so wohl übrigens auch bei Ibyc. 317 a 2).

Es ist nun nicht mehr schwer zu sehen, was für ein ‘Mann’ das sein muss, der dem von Sappho geliebten Mädchen ‘gewohnheitsmässig gegenüber sitzt’, der ihm gegenüber ‘seinen Platz hat’: In dieser Hinsicht haben schon Wilamowitz, Schadewaldt und Snell den richtigen Weg gewiesen: ἀνὴρ bedeutet ‘Ehemann’. Im ‘Lexikon des frühgriechischen Epos’ habe ich im Artikel ἀνὴρ seinerzeit die zahlreichen Stellen zusammengestellt, an denen «ἀνὴρ als Komplementär- oder Gegensatzbegriff zu ‘Frau’» die «spezielle Bed. *Ehemann* (: *Ehefrau*)» hat und im Deutschen wiedergegeben wird mit «([...] *mein, dein, ihr Mann*)»; eine eigene Rubrik habe ich damals denjenigen Stellen gewidmet, an denen mit ἀνὴρ in dieser Gebrauchsweise «ein möglicher, zukünftiger Ehemann» gemeint ist (LfgrE Sp. 830/31). Im Jahre 1978 hat McEvelley durch eine Darlegung von Sapphos Wortgebrauch im semantischen Feld ‘Mann–Frau’ gezeigt, dass Sappho offenbar konsequent unterscheidet zwischen παῖς (κόρα) ‘junges Mädchen’, παρθένος ‘Jungfrau’ und γυνή ‘verheiratete Frau’ einerseits, und zwischen ἠΐθεος ‘Jungmann’ und ἀνὴρ ‘verheirateter Mann’ andererseits<sup>23</sup>. κῆνος ὄνηρ ὅστις kann danach wohl nur bedeuten ‘derjenige Ehemann, welcher’ – natürlich ohne dass der Hörer das ‘Ehe-’ etwa explizit signalisiert bekäme; spricht man zu einer Frau von ‘demjenigen Mann, der Dir gegenüberzusitzen pflegt’, so versteht sie und jeder, der es hört, ‘Dein Mann’; bei einem unverheirateten, aber heiratsfähigen Mädchen versteht sich darüber hinaus von selbst, dass der *zukünftige* Mann gemeint ist.

Dass Sappho vom (zukünftigen) *Mann* des Mädchens spricht, wird auch durch ἐνάντιός τοι ἰσδάνει nahegelegt: Die soziale Bedeutsamkeit des ‘Gegenübersitzens’ wurde schon 1929 von Turyn mit vielen Parallelstellen belegt<sup>24</sup>; 1977 hat dann Ruth Neuberger-Donath sämtliche Homer-Belege für ‘Gegenübersitzen’ analysiert; wie nicht anders zu erwarten – im Grunde ist es ja auch heute nicht anders –, ergab sich, dass ein Einander-Gegenübersitzen von

23 McEvelley 1978, 6–9.

24 Turyn 1929, 30f.

Mann und Frau schon an sich enge Zusammengehörigkeit signalisiert; ist aber das Einander-Gegenübersitzen Gewohnheit ('institutionalisiert'), dann handelt es sich um (Ehe-)Mann und -Frau; die Folgerung für Sappho 31: «thus the two persons facing each other are apparently man and wife» (200).

Sappho imaginiert also, so scheint es, im Eingangsteil des Liedes eine Szene, in der das Mädchen, das sie liebt, und dessen Mann einander gegenüber sitzen; sie sieht vor sich, wie das Mädchen spricht und lacht und wie der Mann voll stiller Freude zuhört. Warum gerade *diese* Szene? Warum nicht 'Den Göttern gleich scheint mir Dein künftiger Mann'? Warum diese – ausgerechnet diese – ausmalende Umschreibung? Warum an das ἐνάντιος ἰσθάνει, das ja den Status 'Ehemann' bereits hinreichend ausdrückt, noch mit καί ... καί das süsse Reden und das liebreizende Lachen des Mädchens 'angehängt'? Doch wohl, weil eben dies – das süsse Reden und das Lachen voller Liebreiz – das ist, was *Sappho* an dem Mädchen so hinreisst; darum geht es als so bestimmend in die 'Definition' auch des potentiellen Ehemanns des Mädchens ein. Es ist in Wahrheit Sappho, die erlebt, was sie dem Manne zuschreibt, Sappho aber auch, die zugleich weiss, dass alles das, was sie da erlebt und liebt, einst (bald?) einem Mann gehören wird. Derjenige Mann, der dann in *dieser* Lage ist, d.h. der *dieses* Mädchen zur Frau hat ('der gegenüber *Dir* / zu sitzen pflegt'), der scheint Sappho den Göttern gleich zu sein.

Snell hat mit vielen Parallelen gezeigt, dass der Beginn dieses Sappho-Lieds ein Makarismos ist. Es ist allerdings ein Makarismos in einem wohl anderen Sinn, als Snell es meinte. Es ist ein Makarismos eines Mädchens (nicht einer Braut am Hochzeitstag), der die Ausstrahlung dieses Mädchens preist und zugleich einen scharfen Schmerz darüber ausdrückt, dass der, der da preist, nicht selbst an der Stelle des Glücklichen sein kann. Sehr viele Parallelen zur Eingangsstrophe dieses Liedes sind schon vorgeschlagen worden. Die wirklich schlagende Parallele jedoch ist, soweit ich sehe, bisher nicht darunter (Turyn kam in die Nähe, S. 33; Schadewaldt 1950, 103, sah nicht, wie nah er war). Mir scheint, es ist die folgende:

Odyssee ζ. Odysseus nackt am Strand von Scherië, erwacht vom lauten Ballspiel der Mädchen um Nausikaa, die Blösse deckend aus dem Buschwerk vorgetreten; die Mädchen schreiend weggerannt, nur Nausikaa ist dageblieben. Odysseus überlegt: Soll er der Form Genüge tun und als ἰκέτης ihre Knie umschlingen? Oder ist nicht vielmehr ein Formfehler in dieser Lage die einzig angemessene Form? Er entscheidet sich für den Fehler, redet das liebreizende Mädchen nur von fern an (ζ 149ff.):

«Γουνοῦμαί σε, ἄνασσα· θεός νύ τις ἦ βροτός ἐσσι;  
 εἰ μὲν τις θεός ἐσσι, τοῖ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,  
 Ἄρτεμιδί σε ἐγὼ γε, Διὸς κούρη μέγαλοιο,  
 εἶδός τε μέγεθος τε φύην τ' ἄγχιστα εἶσκω·  
 εἰ δέ τις ἐσσι βροτῶν, τοῖ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσι,  
 τρισμακάρες μὲν σοὶ γε πατήρ καὶ πότνια μήτηρ,

τρισμάκαρες δὲ κασίγνητοι· μάλα πού σφισι θυμὸς  
 αἰὲν εὐφροσύνησιν ἰαίνεται εἴνεκα σεῖο,  
 λευσσόντων τοιόνδε θάλος χορὸν εἰσοιχνεῦσαν.  
κεῖνος δ' αὖ περὶ κῆρι μακάρατος ἔξοχον ἄλλων,  
 ὅς κέ σ' ἐέδνοισι βρίσας οἶκόνδ' ἀγάγηται.  
 οὐ γάρ πω τοιοῦτον ἐγὼ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν,  
 οὔτ' ἄνδρ' οὔτε γυναῖκα· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα.

«wenn Du aber eine Sterbliche bist [...] dreimal selig sind Dir dann Vater und hehre Mutter, dreimal selig auch die Brüder: sehr muss ihnen doch das Herz in Wohlgefühlen warm werden um Deinetwillen, wenn sie ein solches Blütenblatt zum Reigen gehen sehen. *Derjenige aber ist ums Herz herum der seligste von allen andern, der Dich mit Brautgeschenken aufwiegt und heimführt.* Denn niemals noch hab' ich mit eignen Augen einen Sterblichen gesehen, nicht Mann, nicht Frau, der *so* war! Ein Schauer hält mich fest, wenn ich Dich anseh'!»

Die Übereinstimmungen im Ausdruck und in der Absicht liegen auf der Hand. Odysseus' Rede ist eine einzige Huldigung. Sie zeigt, dass die höchstmögliche Steigerungsstufe der Schönheitspreisung eines jungen Mädchens darin besteht, demjenigen neidvoll das höchste Glück auf Erden zuzusprechen, der einst als Ehemann sein Leben mit diesem Mädchen teilen wird. Natürlich ist es nicht Missgunst, die sich hier äussert; das Mädchen wird dem Glücklichen nicht ernsthaft missgönnt. Auch Eifersucht ist nicht im Spiele, es sei denn in jener feinen Variante, die eigenes erotisches Interesse so dezent wie überhaupt nur möglich offenbart – und eben dadurch das gepriesene Mädchen stolz und glücklich macht.

Diese Form des Makarismos liegt wohl auch bei Sappho vor. Nur kommt sie hier aus einer ganz anderen Lebenssituation als bei Odysseus, und darum nimmt der Makarismos bei Sappho eine ganz andere Intensität an. Das zeigt die Fortsetzung: τό μ' ἦ μὰν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν. Hier bedürfte eigentlich jedes Wort einer gesonderten Untersuchung. Wir können nur andeuten: τό kann hier wohl nur die gesamte vorgestellte Konstellation bezeichnen und zusammenfassen: 'das' – d.h.: 'diese Vorstellung'. «Diese Vorstellung», sagt Sappho, «hat mir das Herz in der Brust – ἐπτόαισεν». Sehr wichtig scheint an diesem Verb zunächst das Tempus: Es ist der einzige Aorist im ganzen Lied. Sonst haben wir nur Praesentia und Perfecta – die Tempora des Besprechens. Dieser eine Aorist steht zu auffällig da, als dass er nicht etwas Besonderes zu bedeuten haben sollte. Er schliesst das Eingangsbild ab und leitet über zur Pathographie. Er bildet Grenze und Brücke. Weinrich hat an vielen Textbeispielen gezeigt, wie ein Tempus-Übergang dieser Art (mehrere Tempora der Tempusgruppe I – ein einziges Tempus der Tempusgruppe II – wieder mehrere Tempora der Tempusgruppe I) wirkt: Er macht den Hörer aufmerksam, zeigt an, dass mit ihm das, was davor gesagt war, zusammenge-

nommen wird, dass eine Art rückschauende Bilanz erfolgt, bevor das Neue kommt<sup>25</sup>. «Es scheint mir derjenige den Göttern gleich / zu sein, derjenige Mann, der gegenüber *Dir* / zu sitzen pflegt und Dich aus der Nähe süß reden / und voller Liebreiz lachen hört ...». Das ist das Bild. Es klingt aus. Und dann plötzlich das alles zusammengenommen, auf einen Punkt zusammengedrückt durch das τό: 'das ...'; die Verbform führt die Komprimierung fort und zieht (wie so oft bei diesem Typ von Tempusfolge) das Fazit<sup>26</sup>: 'Das – hat mir das Herz in der Brust jäh erschreckt'. Schon der Autor περὶ ὕψους benutzt bei seiner Würdigung dieses Sappho-Lieds, um ἐπτόαισεν zu glossieren, das Verb φοβεῖσθαι. Ammonios der Semasiologe hat πτόησις als plötzlichen Affekt definiert (παραιντικά) und mit φόβος gleichgesetzt, also: 'jäher Schrecken, Entsetzen, Panik, Schock'<sup>27</sup>. Bei Homer bedeutet πτοέω regelmässig 'in jähen Schrecken versetzen'. Das also ist das Fazit, das Sappho zieht: «Das – hat mir das Herz in der Brust in panisches Entsetzen gestürzt!» – «Denn wie ich auf Dich blicke, kurz nur, ist zum Sprechen kein Raum mehr in mir ...» – und es folgt die ganze grausam deutliche Pathographie. Am Schluss, der Ohnmacht nahe, dann das 'Dennoch!': «Aber alles ist zu ertragen ...».

Die Lebenssituation, die bei *Sappho* zu der Vorstellung vom göttergleich glückseligen Ehemann geführt hat – natürlich eine gänzlich andere als die des schiffbrüchigen, auf Hilfe angewiesenen, stets diplomatischen Odysseus –, ist nun nicht schwer mehr zu erraten: Sappho ist mit diesem Mädchen, das sie so liebt, zusammen; sie hört ihr süßes Reden und ihr liebreizendes Lachen – und mitten im Glück steigt die Vorstellung in ihr auf, wie dieses Mädchen einst dies alles einem Mann hinschenken und wie der Mann all dies besitzen wird – an ihrer Statt. Erzieht sie doch – reinstes Paradoxon – auch dieses Mädchen einzig dafür. – Die Vorstellung stellt sich zunächst spontan ein, mit jener Selbstverständlichkeit, mit der man beim Anblick eines reizvoll-schönen jungen Mädchens, das augenfällig (wie Sappho anderswo – Fr. 105 a – selbst sagt) reif ist für die μαλοδρόπηες, die 'Apelpflücker', gleich auch an den Mann denkt, der dieses 'Reis' besitzen wird; die Rede des Odysseus an der zitierten Stelle zeugt für die Selbstverständlichkeit der Assoziation<sup>28</sup>. Bei Sappho jedoch, die ja das

25 Weinrich 64–71; zum Griechischen 290f. (die Bestimmung der Aoristfunktion ist zu grob; die ausgedehnte Diskussion der Weinrich-Thesen, auf die hier nicht eingegangen werden kann, hat vieles schärfer herausgearbeitet; im vorliegenden Falle dient der Aorist offenkundig der Reliefgebung: Er bezieht die Vision, die sich immer weiter hätte ausspinnen können, urplötzlich abschneidend auf das konkrete Jetzt des Sprechers zurück: 'so hat das auf mich gewirkt!').

26 Weinrich 68.

27 Die Belege sind vorgeführt und gedeutet bei Privitera 1969, 32f. Viele Parallelen für das 'Erschrecken' bei Schadewaldt 1950, 101f.

28 Sie schlägt sich, universell wie sie ist, überall auch in den *Termini* für ein Mädchen, das auf dem Gipfel seiner Schönheit ist, nieder: παρθένοσ ἀνδρὸσ ὠραιή (so Hdt. 1, 107; öfter auch, von Hdt. an, γάμου ὦ., woraus vielleicht sogar das allgemeinste neugriechische Wort für

Mädchen kennt und liebt, tritt diese Vorstellung, die sonst als Kompliment im Allgemeinen bleibt ('glücklich, wer dich heimführt!'), nicht nur von vornherein in der ganz subjektiven Färbung auf, die durch die 'Situationsverschmelzung' entsteht ('glücklich der Mann, der Dir gegenüber sitzt so, wie jetzt ich Dir gegenüber sitze'), sondern die Vorstellung legt auch die Statik des reinen Vergleiches ab, die sie sonst hat: Sie entfaltet ihre eigene Dynamik, das Bild entwickelt sich, es dehnt sich aus: «... Dir gegenüber sitzt – und aus der Nähe süß Dich reden hört – und lachen – voller Liebreiz»; und indem es sich entwickelt, indem Schritt für Schritt alles das, was Sappho an dem Mädchen, dem sie gegenüber sitzt, so liebt, allmählich von Sappho weggleitet und auf den Mann übergeht, blitzt jäh die Erkenntnis in ihr auf, was das bedeutet: Verlust. Und da spricht Sappho das Entsetzen *aus*, das in diesem Augenblick von ihr Besitz ergriffen, ihr fast das Herz aus der Brust gerissen hat: «... das hat mir – wahrhaftig! – das Herz in der Brust jäh aufgeschreckt!» Warum? Die Begründung wird zu einem Bekenntnis, das den Schock verstehen lässt: 'Denn sowie ich auf Dich blicke, ganz kurz nur, spüre ich mit allen Fasern meines Leibes und meiner Seele, was Du mir bist (und was ich ohne Dich wäre)'. Das Bekenntnis der tiefen Liebe ist zugleich ein Bekenntnis der Angst – der Angst, das, was *beinahe* göttergleich macht, verlieren zu müssen, vielleicht schon bald. Liebe und Angst vor dem Verlust der Liebe verschmelzen zu einem Zustand ohnmachtsähnlicher Gelähmtheit. Dann aber, am Ende, doch wieder die Kraft, sich aufzuraffen – das Dennoch: 'Aber alles kann man ertragen ...'. – Das ist kein Lied, das stillsteht. In ihm geht etwas vor, folgen Gefühle aufeinander, reift ein Entschluss. Auf seine Art erzählt das Lied eine Geschichte.

So aufgefasst, ordnet sich dieses Lied in die charakteristische Ablaufstypologie sapphischer Lieder ein, wie sie uns andere Fragmente zeigen: (1) Entwurf einer Vorstellung (eines Bildes): Fr. 1: Aphrodite auf dem Sperlingswagen; Fr. 94: die Abschiedsstunde; Fr. 96: Arignota, gerade jetzt auf und abgehend am lydischen Meeresstrande – (2) Wirkung dieser Vorstellung auf Sappho: Fr. 1: neuer Mut; Fr. 94: Wunsch, zu sterben; Fr. 96: Ermutigung der eigenen Werbung um Atthis (diese Deutung kann hier nicht mehr näher begründet werden<sup>29</sup>) – (3) Entschluss: Fr. 1: 'Ich will weiterkämpfen!' (σὺμμαχος ἔσσο); Fr. 94: vermutlich ein 'Und dennoch!'; Fr. 96: vermutlich: 'Lasst uns am Schönen, das wir haben, uns erfreuen!' – Hier in Fr. 31 stünde am Beginn die Vorstellung, wie das Mädchen, dem jetzt Sappho gegenüber sitzt, zu einem anderen spricht und lacht; zu *dem* – wer es auch sei –, an dessen Stelle Sappho, weil sie Frau und nur 'Vorbereiterin' ist, nie sein wird. In dem Moment, in dem ihr das überdeutlich klar wird – eben an der Vision klar wird, die

'schön' erwachsen ist: G. Fatouros, Glotta 54, 1976, 239f.); *virgo matura viro*; eine 'mannbare' Jungfrau.

<sup>29</sup> Sie ist mit äusserster Sensibilität vorgetragen worden von Snell 1931, 83 Anm. 2. Schadewaldt 1936, 372 Anm. 29, erwähnt sie etwas skeptisch.



sie hat –, setzt die Wirkung ein: panisches Erschrecken, verzweifelt Hin-schauen auf das Mädchen, Festhaltenwollen – und doch wissen, wie vergeblich all das ist. Am Ende steht der Entschluss, auch damit fertig zu werden. Es ist die gleiche Haltung zum Leben wie in den anderen Liedern.

In dieser Deutung *könnte* das Lied dem Mädchen tatsächlich zugesungen sein. Der Dialog ist *nicht* unmöglich, er ist für den Hörer vorstellbar. Er stünde an einem Punkt innerhalb des Lebenszyklus des ganzen Sappho-Kreises, der typisch wäre wie die anderen, die sich in Sapphos Liedern spiegeln: Ankunft (etwa Fr. 49, 2), Verliebtheit (etwa Fr. 49, 1; Fr. 1), Werbung (Fr. 1; 96), Erfüllung (Fr. 48), Zurückweisung (Fr. 1) und tiefe Depression (Fr. 1; 94), Abschied (Fr. 94), Sehnsucht *nach* dem Abschied (Fr. 96) u. a. Schadewaldt, der für unser Lied ja von der Hochzeitsdeutung ausging, setzte es in dem «typischen Phasenablauf dieses Scheidens»<sup>30</sup>, den er in Sapphos Liedthematik zu erkennen glaubte, als Hochzeitslied kurz vor dem Trennungslied Fr. 94 an (auf das dann im idealtypischen Phasenablauf das Sehnsuchtslied Fr. 96 folgen würde). Für uns stünde das Lied in einer idealen Rhythmuskurve des Lebensablaufs innerhalb des Sappho-Kreises an einem anderen Punkt: *vor* der Hochzeit, dort, wo die Bindung Sapphos an ein Mädchen nach langem Umgang miteinander am stärksten geworden ist, der Zeitpunkt des Scheidenmüssens aber ganz nah bevorsteht. Es fällt nicht schwer, sich in diese Phase der innigsten Verbundenheit hineinzufühlen, in der die Angst vor dem Auseinandermüssen so bedrängend wird, dass das, was kommen wird, sich zur Vision verdichtet. Da hält dann Sappho keinen rationalen Vortrag: «Derjenige Mann, der Dir jetzt bald Tag für Tag gegenüber sitzen *wird* ...»; redete sie so, dann würde sie natürlich nicht im Präsens sprechen; statt der Präsensien ἰσθάνει und ὑπακούει stünden dann die Futura (bzw. prospektive Modi). Dann hätten wir es allerdings auch mit einer lehrhaft-logischen 'Vorbereitungsrede auf den bevorstehenden Abschied' zu tun<sup>31</sup>. Doch dies ist nicht Sapphos Art; es passt zu Hesiod, zu Theognis. Sappho aber predigt nicht. Sie gibt nur wieder, was über sie hereinbricht:

30 Schadewaldt 1936, 366 (= *HuH*<sup>2</sup> 138).

31 Das Präsens φαίνεται steht als 'urteilendes' Präsens (Schwyzer, *Gr.Gr.* II<sup>2</sup> 270) auf einer anderen Ebene als die beiden Präsensien ἰσθάνει und ὑπακούει, die ich hier als 'visionäre' Präsensien bezeichnen möchte. Die Gebrauchsweise dieses visionären Präsens müsste in grösserem Zusammenhang untersucht werden. Schwyzer, *Gr.Gr.* II<sup>2</sup> 273, nennt eine *ähnliche* Erscheinungsweise des, wie er sagt, 'praesens pro futuro' das 'prophetische Präsens'; aus den wenigen Belegen, die er für diese Erscheinungsweise zur Hand hat, erschliesst er richtig, bei einem solchen Präsens sei «im allgemeinen die zeitliche Einordnung durch den Zusammenhang (Futura, Imperative im Kontext; Bedingung) gegeben», fügt aber mit der Verwunderung des Sprachwissenschaftlers hinzu: «Und doch wäre das im ersten Fall» (d. h. im Falle des 'prophetischen' Präsens) «nicht nötig, indem vor dem Auge des Sehers die Zukunft gegenwärtig erscheint (wie bei der künstlerischen Verwendung des *praesens pro praeterito* die Vergangenheit ...). Der theoretisch zu erwartende Typus, den Schwyzer hier vermisst, ist offenbar im Eingang von Sappho 31 belegt: ein *reines* 'prophetisches' Präsens (für das die Bezeichnung 'praesens visionis' angemessener erscheint). In den *narrativen* Texten (aus de-

‘Der Mann, der *Dich* bekommt, der kommt mir wie ein Gott vor! So wie Du sprichst und lachst ... Ach, wenn ich daran denke ... Brauch’ ich Dich doch nur anzuschauen, ganz kurz nur – und mir stockt die Stimme ...’.

Es scheint, dass dieses Lied – ein Liebesbekenntnis von höchster Intensität, aus Angst geboren, und zugleich ein Versuch der Fassung – nicht zu begreifen ist, wenn sein Beginn in eine konkrete Situation realer Deixis ‘eingepasst’ wird. Leben scheint es erst zu gewinnen, wenn es von einer *Vorstellung* aus erschlossen wird – einer Vorstellung, die *wir* genauso in uns rekonstruieren müssen und können, wie sie die ersten Adressaten – vielleicht sogar die erste Adressatin, falls das Lied doch zuallererst ein Geschenk für sie war – in sich erschliessen mussten. Es sieht so aus, als sei die frühe Lyrik uns am Ende doch nicht so fern.

Als Abschluss ein Versuch, die neue Deutung allein durch die Übertragung auszudrücken:

Es scheint mir derjenige gleich den Göttern  
zu sein, der Mann, der gegenüber *Dir*  
stets seinen Sitz hat und von nahem süß Dich re-  
den hört

und lachen voller Liebreiz ... Das hat mir – wahrhaftig! –  
das Herz in der Brust jäh aufgeschreckt!

Denn wie ich auf Dich blicke, kurz nur, ist zum Spre-  
chen kein Raum mehr in mir –

nein: ganz gebrochen ist die Zunge, fein  
ist augenblicks unter die Haut ein Feuer mir gelaufen  
und mit den Augen seh’ ich nichts, es dröh-  
nen die Ohren,

nen Schwyzer seine Belege hat; dass sie zum Teil in *Dramen* stehen, ist für den Texttyp ohne Belang) kann dieser von Schwyzer postulierte und theoretisch in der Tat zu postulierende ‘reine Typus’ nicht erscheinen, weil dort ein ‘prophetisches’ Präsens stets eingebettet ist in einen Erzählkontext; der Übergang zum ‘prophetischen’ Präsens muss daher dort durch sprachliche Sondersignale angekündigt werden. In einem *lyrischen* (Einzel-)Text – der ja nicht erzählt, sondern bespricht – sind derartige Sondersignale entbehrlich, weil hier ein wesentlicher Teil des Kontextes durch den gemeinsamen pragmatischen Lebens- und Erfahrungsraum (den sog. nichtsprachlichen Kontext oder Ko-text) gebildet wird. Im Sappho-Lied 31 ist eine normale Lebenssituation künstlerisch nachgeformt: die Situation einer Meinungs- und Gefühlsäußerung des einen von zwei Partnern innerhalb eines Zwiegesprächs über ein beiden Partnern bewusstes und sie bedrängendes Problem; dieses Problem ist in diesem Falle die unabwendbar drohende Zerstörung einer beglückenden Liebesbeziehung zwischen Sappho und einem ihrer Mädchen durch die bevorstehende Verheiratung des Mädchens. Im Rahmen *dieser* Situation *könnte* das angeredete Mädchen die Präsentien ἰσδάμει und ὑπακούει gar nicht anders denn als ‘visionäre’ Präsentien verstehen, weil alle anderen Verstehensmöglichkeiten durch den pragmatischen Kontext (den Kotext) ausgeschlossen sind (linguistisches Paradebeispiel für diesen bedeutungsentscheidenden Einfluss des Kotextes ist die semantisch unterschiedliche Eindeutigkeit des Rufs ‘Feuer!’, je nachdem, ob er von einem Kanonier, einem Raucher oder einem Kinobesucher ausgeht). – Die Frage, wie *Catull* den Liedeingang verstanden hat, ist vorläufig absichtlich ausgeklammert worden. Das umstrittene *identidem* weist jedoch darauf hin, dass er so, wie hier vorgeschlagen, aufgefasst hat.



- 22 L. Rydbeck: Sappho's Φαίνεται μοι κῆνος, in: *Hermes* 97 (1969) 161–166 (ausführliche 'linguistische' Analyse des ὅτις ohne überzeugende Lösung; die Präsentien ἰσδάνει und ὑπακούει fungieren als praes. hist.: Deutungsvariante 2).
- 23 R. O. Evans: Remarks on Sappho's «Phainetai moi», in: *StudGen* 22 (1969) 1016–1025 («The description is of the intensity of emotional reaction of the voyeur [or perhaps the eavesdropper]»).
- 24 G. Devereux: The nature of Sappho's seizure in fr. 31 as evidence of her inversion, in: *CQ* 20 (1970) 17–31 (psychoanalytisch).
- 25 M. L. West: Burning Sappho, in: *Maia* 22 (1970) 307–330 («The original experience *had been* a real one [...] Once it was made into a song, however, it was freed from its connexion with particular circumstances. Soon enough it ceased to matter who the 'you' *had been*, who the man *had been*, when and where he and she *had sat* together»: Deutungsvariante 2).
- 26 M. Marcovich: Sappho fr. 31. Anxiety, attack, or love declaration? In: *CQ* 22 (1972) 19–32.
- 27 F. Manieri: Saffo. Appunti di metodologia generale per un approccio psichiatrico, in: *QUCC* 14 (1972) 46–64 (Auseinandersetzung mit Devereux [oben Nr. 24]: Sappho war keine *latente*, sondern eine *manifeste* Homosexuelle).
- 28 C. Segal: Eros and incantation. Sappho and oral poetry, in: *Arethusa* 7 (1974) 139–160.
- 29 G. Bonelli: Saffo, 2 Diehl = 31 Lobel-Page, in: *AC* 46 (1977) 453–494 (gegen die strukturalistische Interpretation Priviteras [oben Nr. 21]; die philologisch-exegetische Lektüre des Liedes müsse ersetzt werden durch eine intuitive ästhetische).
- 30 T. McEvilley: Sappho, Fragment Thirty One: the face behind the mask, in: *Phoenix* 32 (1978) 1–18.
- 31 Ruth Neuberger-Donath: Sappho 31. 2s. ... ὅτις ἐναντιός τοι / ἰσδάνει, in: *Acta Classica* 20 (1977) 199f.
- 32 O. Tsagarakis: Some neglected aspects of love in Sappho's Fr. 31 L.-P., in: *Rh. Mus.* 122 (1979) 97–118.
- 33 G. Addivinola: Amore e morte nella poesia di Saffo, in: *Riscontri* 2 (1980) 41–54.
- 34 A. M. van Erp Taalman Kip: Enige interpretatie-problemen in Sappho, in: *Lampas* 13 (1980) 336–354 (341–345 zu Fr. 31: die göttliche Ruhe des Mannes ist Sapphos erotischer Exzitation gegenübergestellt).
- 35 Simonetta Nannini: Saffo e Calipso: Hom. Od. 5, 154s. e 198, Sapph. fr. 1, 23s. e 31, 2s. V., in: *QUCC* 34 (1980) 37f. (Sapphos Liebe ist noch geheim; sie hat Angst, das Mädchen könnte sie nicht erwidern).
- 36 L. Rissmann: Homeric allusion in the poetry of Sappho, Diss. Ann Arbor (L. Koenen) 1980: abstract in *DA* 41 (1980) 662 a (Wiederaufnahme der Hochzeitsliedthese; der 'Mann' ist der 'göttliche' Held des Epos, Sappho ist eine 'kleine Kämpferin').
- 37 E. Robbins: «Every time I look at you ...»: Sappho Thirty-One, in: *TAPhA* 110 (1980) 255–261 (erneute Wiederaufnahme von Welckers Deutung [s. oben Nr. 34]).
- 38 J. M. Bremer: A reaction to Tsagarakis' discussion of Sappho fr. 31, in: *Rh. Mus.* 125 (1982) 113–116.