

Wolf-Lüder Liebermann

Zur pragmatischen Dimension von Liebeslyrik: Sappho und Catull

Der Begriff der „Pragmatik“ weist ein beträchtliches Bedeutungsspektrum auf, die Definition ist umstritten, insbesondere was Abgrenzung gegen und Verhältnis zur „Semantik“ angeht.¹ Gleichwohl kann kein Zweifel bestehen, daß es sich hierbei um linguistische Kategorien handelt, die für das alltägliche Geschäft des interpretierenden Philologen unverzichtbar sind. Sie ermöglichen Differenzierungen, die den Blick für angemessene Fragestellungen schärfen und Probleme als Scheinprobleme, zuweilen auch Behauptungen als Scheinbehauptungen entlarven können. So wären wir etwa der leidigen Konsequenz enthoben, Horazens *carm.* 1, 12 als rein panegyrisches Gedicht verstehen zu müssen, nur weil es „dasteht“, daß Octavian nach Jupiter der Zweite ist, ebenso *carm.* 1, 2, wo der Gott Mercur in der Gestalt Octavians vermutet wird. Schon Austin hat geklagt: „Die Philosophen haben jetzt lange genug angenommen, das Geschäft von ‚Feststellungen‘ oder ‚Aussagen‘ [...] sei einzig und allein, einen Sachverhalt zu ‚beschreiben‘ oder ‚eine Tatsache zu behaupten‘.“² Keinesfalls läßt sich also konstatieren, daß, wenn der Interpret hier Appell und Paränese sieht, die „Grenzen der Interpretation“ überschritten oder gar die Wissenschaftlichkeit tangiert sei. Vielmehr wird mit einem anderen (pragmatischen) „illokutionären Akt“ gerechnet, das angeblich wissenschaftliche Argument ist ein Scheinargument. Das ist der Linguistik so geläufig, daß mißglückte und das heißt mißverständene Sprechakte bereits in den Bereich der Anekdote eingegangen sind. Die Auffassung eines Satzes als Tatsachenfeststellung ist um nichts methodisch gesicherter als die als ein anderer „illokutionärer Akt“. Jedenfalls muß auf dieser Ebene und mit den entsprechenden Argumenten die Entscheidung getroffen werden. Eine Frage allgemeiner Pragmatik ist es aber auch, wenn die gerade in der Horazforschung so beliebten Kategorien „Takt des Dichters“, „Vermeidung von Aufdringlichkeit“, „Bescheidenheit“, „Zurückhaltung“, „Distanz“ u. ä. ins Spiel gebracht werden. Wenn man — etwa in den Satiren und den Episteln — die Selbstkritik als Höflichkeit versteht, die die Akzeptanz der Gedichte und ihrer Botschaft verstärken soll, dann bewegt man sich auf dem Felde der Pragmatik. Und es ist kein Wunder, daß unter dieser Prämisse das Verständnis des horazischen Werkes ein völlig anderes ist, als wenn man die Selbstkritik semantisch als Bestandteil der Argumentation auffaßt, als notwendigen Bestandteil eines moralischen Diskurses, der auf Allgemeingültigkeit und damit auch auf Selbstbindung angelegt ist. Sofern

¹ Guter Überblick bei Leech 1983; weiteres z. B. in Verschueren/Bertuccelli-Papi 1987 und in *Zeitschrift für Semiotik* 18/4 (1996) („Historische Wurzeln der Pragmatik“).

² Austin 1979, 25.

man aber diese Kategorien in der Person des (realen) Autors festmacht, ist ein weiterer Schritt getan, der zu rechtfertigen und von der pragmatischen Funktion wiederum klar abzugrenzen wäre.

Pragmatik thematisiert die kommunikative Funktion von Sprache im weitesten Sinn. Daß sie damit eine Art Grundlagendisziplin für den interpretierenden Umgang mit Texten darstellt, ist offensichtlich. Um so schmerzlicher muß das Defizit empfunden werden, das in ihrer weitgehenden Vernachlässigung besteht.

Im folgenden sollen an einem konkreten philologischen Beispiel sehr vorläufige Überlegungen zu einem Teilaspekt der Pragmatik zur Sprache kommen. Sappho fr. 31 LP (V; 2 D) und Catull *carm.* 51 sind in der Forschung viel traktiert worden, doch ohne eindeutige Ergebnisse. Daher muß am Anfang das Bemühen um ein angemessenes Verständnis stehen. Sappho fr. 31 (ed. Page):

φαίνεται μοι κηνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεῖ-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὡς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔ11' εἶκει,

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα τέαγε †, λέπτον
δ' αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀπάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

τέαδε μ' ἴδρωσ ψῦχος κακχέεται †, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐταί·

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα †

Es scheint mir jener Mann Göttern gleich zu sein, welcher (auch immer) dir gegenüber sitzt und aus der Nähe dich süß sprechen und liebreizend lachen hört; das hat mir wahrlich das Herz in der Brust erschreckt, denn wenn ich auf dich nur ein wenig schaue, so ist es mir nicht mehr möglich, auch nur irgendetwas zu sagen, sondern die Zunge verstummt, sogleich ist feines Feuer unter meine Haut gedrungen, mit den Augen aber sehe ich nicht das Geringste, die Ohren dröhnen, kalter Schweiß strömt herab, Zittern ergreift mich gänzlich, bleicher als Gras bin ich, es kommt mir vor, als sei ich dem Tode nah. Aber alles ist zu ertragen, da ...³

³ Textkritische Probleme können hier außer Betracht bleiben.

Sappho gibt ihren Eindruck wieder, ihren Eindruck von einem Mann, dem κῆνος, dann den Eindruck von sich selber. Daher heißt es programmatisch am Anfang: φαίνεται μοι κῆνος und dann in V. 15 f.: τεθνάκην ... φαίνομ' „ich komme mir wie tot vor“. Beides verweist aufeinander, der Mann und Sappho treten in Opposition. An dieser grundlegenden Einsicht ist festzuhalten. Nach dem Vorgang von Friedrich Gottlieb Welcker hat schon Wilamowitz darauf aufmerksam gemacht, aber man hat es in der Forschung häufig vergessen.

Nun ist weiter zu fragen: Eindruck wovon? Zum einen von ihrem eigenen, psychisch-physischen Zustand, den sie in V. 5 ff. beschreibt: Versagen der Stimme und der Augen, Dröhnen in den Ohren, Schweißausbruch, Zittern. Zum anderen aber? Hier scheiden sich die Geister: Handelt es sich um einen bestimmten, konkreten Mann, der dem ungenannten Mädchen gegenüber sitzt? Man dachte an den Bräutigam und ging davon aus, das Gedicht sei ein Hochzeitslied, ein Epithalamium (Sappho war für ihre Epithalamien berühmt), das in einer einmaligen und spezifischen Situation anzusiedeln ist. Gerade Wilamowitz hat diese These in der ihm eigentümlichen Art nachhaltig vertreten: „Fassen wir doch die Dinge so concret, so real, wie sie sich darstellen. Da sitzt der Mann, da sitzt Agallis [von Wilamowitz ergänzt], da kommen die Gäste und gratulieren; daß die Dichterin, aus deren Chor die Braut nun ausscheidet, mit ihrer Kunst das Fest verherrlichen wird, hat jeder erwartet, hat etwas besonderes erwartet, denn er wußte, daß Sappho für diese Schülerin besonders heiß fühlte [...] Und nun nimmt Sappho das Barbiton und singt ihr Lied [...]“.⁴ Schwierigkeiten ergeben sich aber, wenn man nach Stellenwert und Realisierungsmöglichkeiten dieses Lieds im Rahmen einer Hochzeitsliedsituation fragt. Denn soviel läßt sich — ohne einer genaueren Interpretation vorzugreifen — sagen: In dem Lied kommt Sapphos eigene, leidenschaftliche Liebe zu dem Mädchen zum Ausdruck.

Kombiniert man das mit dem festgestellten Kontrast „jener Mann“ — Sappho, so verschärft sich das Dilemma. Wilamowitz war jedoch konsequent: des Mannes Liebe steht gegen Sapphos Liebe: „der Mann macht mir den Eindruck, Götterkraft zu haben“, ich aber „bring [...] keinen Ton heraus“, „der Mann mit seiner Liebe mag es den Göttern gleich tun: der Sappho und ihrer Liebe tut ers nicht gleich“.⁵ Das enthält, zugespitzt formuliert, Kritik an dem Mann, so sehr, daß die Integration in ein Hochzeitslied ausgesprochen schwerfällt. Wilamowitz hat den Ausweg gewählt, „Spott und Neckerei“ als integralen Bestandteil von Epithalamien anzusehen — doch ist das offenkundig etwas anderes, als wenn das eigene Liebesvermögen kontrastiv ins Spiel gebracht wird.

Bruno Snell hat gleichfalls für die Hochzeitsliedhypothese plädiert, und dies aufgrund formaler Beobachtungen. Bei einem späteren Wiederabdruck des Aufsatzes fügt er zwar hinzu, er wolle „heute doch nicht mehr annehmen, daß [das Lied] bei der Hochzeit gesungen sein müßte“,⁶ hält aber gleichwohl an der Deutung fest. Zum festen Bestandteil eines Hymenaios gehöre das Lob des Bräutigams und das Lob der Braut. Das Lob des Bräutigams findet sich, wenn überhaupt, ausschließlich im ersten Vers. Übergeleitet werde sehr schnell zu dem anderen Bestandteil

⁴ Wilamowitz-Moellendorff 1913, 58.

⁵ Wilamowitz-Moellendorff 1913, 58.

⁶ Snell 1931 [1966], 97.

des Hochzeitslieds, dem Lob der Braut. Das als Ergänzung zu dem Makarismos des Bräutigams hinzutretende „und hört dich süß reden und liebreizend lachen“ eröffne die „Möglichkeit“, „von dem Mädchen zu sprechen“, „das Lachen (und Sprechen) des Mädchens weckt Sapphos Leidenschaft, und diese Leidenschaft ist Liebe“. Das impliziert aber — und damit wird ein zentrales Verständnisproblem berührt —, daß das τó in V. 5 sich ausschließlich auf das in den beiden vorausgehenden Partizipien Formulierte, das Reden und Lachen des Mädchens bezieht, auf das Sappho reagiert, nicht auf das Faktum, daß der Mann dem Mädchen gegenüber sitzt und es reden und lachen hört. Das Gedicht verliert auf diese Weise seinen inneren Zusammenhang und zerfällt in Einzelteile; Snell steht denn auch nicht an, die Schilderung von Sapphos Leidenschaft „gleichsam als Exkurs in einem Hochzeitslied“ zu bezeichnen. So bleibt nur, die zunächst defizitäre Einheitlichkeit in dem uns nicht Erhaltenen aufzusuchen: „Ein Lebewohl an die Brautleute oder die Aufforderung an die Mädchen, den Hymenaios zu singen oder dergleichen, erwarten wir als Abschluß [...], so daß die Geschlossenheit des Gedichtes in Inhalt und Form größer war, als wir heute sehen können“. ⁷ Die postulierte Einheit liegt in einer „Huldigung“ an das Mädchen. Also muß das Erhaltene — Lob des Bräutigams (in Snells Deutung) und Schilderung von Sapphos Leidenschaft — diesem Ziel subsumiert, als indirekter Lobpreis des Mädchens ausgegeben werden. Der Mann und Sappho treten in ein additives, sich gegenseitig bestätigendes Verhältnis. Jedoch: „Für uns ist es befremdlich, daß Sappho vor den Eheleuten so offen von ihrer eigenen Liebe spricht“. ⁸

Man fragt sich, warum ein feinsinniger Philologe wie Snell trotz all der Schwierigkeiten so zäh an der Hochzeitsliedhypothese festhält. Die Antwort liegt nahe: Snell geht von Catull aus, einem Catull, wie er ihn versteht. Gegen Catulls Modernität und Subjektivität aber steht Sappho als Kontrast, als Repräsentantin des Archaischen und der Einbindung in eine feste Umwelt und deren Formen. Ihr Gedicht wird zu einer a)ußerung „im sozialen Leben“, ⁹ mit allen Konsequenzen.

Snell hat aber auch immer die Modernität der griechischen Lyrik verfochten, sofern man nur mit dem ihr Vorausliegenden vergleicht, das „Neue und Eigene“, die „neuen geistigen Eroberungen, die die alte Lyrik [...] gemacht hat“. ¹⁰ Sie bestehen ganz entscheidend in der Entdeckung neuer „Bezirke der Seele“, der „Zwispältigkeit der Seele“ ¹¹ und der „Spannung“ des Gefühls. ¹² Auf unser Gedicht angewandt: „Bei Sappho ist es offenbar etwas ganz Neues, daß dieses intensivste Gefühl des Glücks und des Lebens erscheint mit den Symptomen der Angst vor dem Tode. Was einander diametral entgegengesetzt ist, wird damit in eine Einheit gefaßt: das „sehnsuchtweckende“ Lachen löst die Angst aus, bald sterben zu müssen (V. 15)“. ¹³ Abschiedsschmerz, Eifersucht oder dergleichen haben da natürlich keinen Platz — „das Wesentliche in diesem Zusammenhang ist, daß sie überhaupt sich selbst als in einem bestimmten Zustand befindlich betrachten kann, und daß dieser

⁷ Snell 1931 [1966], 91.

⁸ Snell 1931 [1966], 91 Anm. 5.

⁹ Snell 1931 [1966], 93.

¹⁰ Snell 1931 [1966], 94.

¹¹ Snell 1986, 81.

¹² Snell 1931 [1966], 94.

¹³ Snell 1931 [1966], 94.

eigene Zustand ihr selbst als so bedeutsam gilt, um ausgesprochen und festgehalten zu werden“.¹⁴ Es ist, als hätte Sappho ein Kapitel zur „Entdeckung des Geistes“ beisteuern wollen — und dies in einem Hochzeitslied, das bei der Hochzeit nicht gesungen werden kann. Sapphos präsupponierte Zwischenstellung zwischen Archaik und Moderne, zwischen Gebundenheit und introvertierter Subjektivität führt zu der Hinnahme heterogener und unvereinbarer Elemente.

Die Vorstellung vom okkasionellen Hochzeitslied scheint sich nicht zu bewähren. Angesichts „jenes Bräutigams oder Ehemanns dort drüben“ (χῆνος ὄνηρ) ist Sapphos Gefühlsausbruch mehr als irritierend. Liegt es also nicht nahe, den Mann überhaupt zu eskamotieren, ihn zu einem Phantasiegebilde der Sprecherin zu machen, ja mehr noch: zwingt der Text nicht dazu? Denn was heißt — und das ist nun neben τό in V. 5 das zweite sprachlich-philologische Problem im engeren Sinn — ὅστις („wer auch immer“) in V. 2? Joachim Latacz hat sich in einem Aufsatz des Jahres 1985, der jedenfalls in der deutschen Forschung mittlerweile zur grundlegenden Interpretation geworden zu sein scheint,¹⁵ ausführlich damit befaßt. Zum Problem war ὅστις auch schon für Wilamowitz geworden: es sei nicht „verallgemeinernd“ zu fassen, „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 Ballherra gekichert“.¹⁶

Hier ist die Frage, was „verallgemeinernd“ heißt. Es impliziert nicht notwendig eine Vielheit von Objekten oder Personen, „wer auch immer dies getan hat ...“ setzt selbstverständlich nur einen Täter voraus. Latacz sucht nun das verallgemeinernde Moment im Sinne der „Beliebigkeit der Individualität“ zur Geltung zu bringen. Es kann keine Frage sein: ἐκεῖνος ὅστις heißt: „jener = derjenige, welcher“. Ob dies aber auf ἐκεῖνος ἀνήρ ὅστις = „jener = derjenige Mann, der“ übertragbar ist, ist schon zweifelhaft. Bei dem einzigen Beleg, den Latacz für adjektivisch gebrauchtes ἐκεῖνος + Substantiv + ὅστις anzubieten hat (*Od.* 8, 209), ist ἀνήρ vielleicht anders zu beziehen (und von Schadewaldt etwa auch anders bezogen worden¹⁷). Noch gravierender ist aber, daß in unserem Sapphotext ἐκεῖνος ὁ ἀνήρ steht.¹⁸

Bevor wir die Konsequenz daraus ziehen, sei noch einmal die These von Latacz prinzipiell bedacht, dessen Aufsatz ja vehement gegen die 'pragmatischen' Tendenzen der Lyrikinterpretation gerichtet ist. Sein Anliegen besteht darin, am Text selbst nachzuweisen, daß es sich um Imagination, nicht Realität handelt. Unterstellt man einen Augenblick, es lasse sich tatsächlich verstehen: „Es scheint mir derjenige Mann den Göttern gleich zu sein, welcher Dir gegenüber sitzt ...“. Läßt sich daraus schlußfolgern: „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

¹⁴ Snell 1931 [1966], 96.

¹⁵ Latacz 1985.

¹⁶ Wilamowitz-Moellendorff 1913, 58.

¹⁷ Gegen Ameis/Hentze.

¹⁸ In diesem Zusammenhang sprach schon Page (1955, 20) von 'addition of the specific ὁ ἀνήρ'.

fiktiver Mann“¹⁹ Richtig ist, daß der Mann durch den Sprechakt „kreiert“ wird, nicht zwingend aber, daß er deshalb ein „fiktiver Mann“ sei. Hier werden offenbar zwei Ebenen vertauscht, die der Sprache und die der ontischen Wirklichkeit; „fiktiv“ und „fiktional“ werden in eins gesetzt. Im Sprechakt wird immer „kreiert“; ob damit Wirklichkeit abgebildet wird, ist eine ganz andere Frage. Die Behauptung, mit „derjenige welcher“ werde „ein beliebiges, dem Sprecher natürlich persönlich unbekanntes Mitglied von solchen Personenkreisen bezeichnet, die im gleichen Sprechakt erst kreiert werden“,²⁰ ist in allgemeiner Form kaum haltbar. Der Mann wird schlicht nicht identifiziert — aus welchen Gründen auch immer. Aus einem in der beschriebenen Weise verstandenen $\kappa\eta\nu\omicron\varsigma \acute{\omega}\nu\eta\rho \acute{\omicron}\tau\tau\iota\varsigma$ läßt sich nicht auf „Realität“ oder „Imagination“ schließen.

Alles spricht dagegen, wie bereits angedeutet, für eine deiktische Verwendung von $\kappa\eta\nu\omicron\varsigma \acute{\omega}\nu\eta\rho$: „dort der Mann“.²¹ Das deiktische Moment scheint an unserer Stelle durch die Sperrung verstärkt zu werden. Was aber ist dann die Funktion des Pronomens $\acute{\omicron}\tau\tau\iota\varsigma$? Wilamowitz hatte schon auf Euripides *Hipp.* 943 f. hingewiesen, was merkwürdigerweise in der jüngeren Diskussion weitgehend ausgespart wird²² — wo Theseus im Hinblick auf Hippolytos sagt: $\sigma\acute{\kappa}\epsilon\psi\alpha\sigma\theta\epsilon \delta' \acute{\epsilon}\xi \tau\acute{\omicron}\nu\delta', \acute{\omicron}\sigma\tau\iota\varsigma \acute{\epsilon}\xi \acute{\epsilon}\mu\omicron\upsilon \gamma\epsilon\gamma\acute{\omega}\varsigma/\eta\iota\sigma\chi\upsilon\upsilon\epsilon \tau\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha} \lambda\acute{\epsilon}\kappa\tau\rho\alpha \dots$ Hippolytos steht seinem Vater unmittelbar gegenüber. Wilamowitz übersetzt: „einem Mann der Art daß er ...“. Das ist völlig korrekt, ein Blick in die Grammatik von Kühner und Gerth genügt. Dort heißt es:²³ „ $\acute{\omicron}\sigma\tau\iota\varsigma$ [...] bezeichnet [...] einen einzelnen Gegenstand in Rücksicht auf seine Gattung, auf seine Art und sein Wesen, sein Vermögen, seine Fähigkeit [...], daher auch wenn der Adjektivsatz einen Grund für die Handlung des Hauptsatzes enthält: als ein Mann der (= *quippe qui* c. conj.) [...]“. Dort ist eine Fülle von Belegen gesammelt (nicht alle einschlägig). Besonders signifikant sind die Fälle, wo es um nähere Charakterisierung einer eindeutig genannten Einzelperson geht: ich greife heraus: *Il.* 23, 43: $\mu\acute{\alpha} \text{Z}\eta\nu', \acute{\omicron}\sigma\tau\iota\varsigma \tau\epsilon \theta\epsilon\acute{\omega}\nu \acute{\upsilon}\pi\alpha\tau\omicron\varsigma \kappa\alpha\iota \acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$, Sophokles *Ai.* 1300 f.: (Teuker spricht:) der ich von Telamon stamme, $\acute{\omicron}\sigma\tau\iota\varsigma \sigma\tau\rho\alpha\tau\omicron\upsilon \tau\acute{\alpha} \pi\rho\acute{\omega}\tau' \acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\epsilon\upsilon\sigma\alpha\varsigma \acute{\epsilon}\mu\eta\nu/\iota\sigma\chi\epsilon\iota \zeta\upsilon\nu\epsilon\nu\nu\omicron\nu \mu\eta\tau\acute{\epsilon}\rho'$ („der als ersten Siegespreis des Heers meine Mutter gewann“), hinzuzufügen wäre Euripides *Alk.* 619 f.: $\tau\acute{\omicron} \tau\acute{\alpha}\tau\upsilon\tau\eta\varsigma \sigma\acute{\omega}\mu\alpha \tau\iota\mu\acute{\alpha}\sigma\theta\alpha\iota \chi\rho\epsilon\acute{\omega}\nu,/\eta\tau\iota\varsigma \gamma\epsilon \tau\eta\varsigma \sigma\eta\varsigma \pi\rho\acute{\omicron}\upsilon\theta\alpha\nu\epsilon \psi\upsilon\chi\eta\varsigma$ („ihrem Leichnam soll Ehre widerfahren, die ja ...“); weder Zeus noch Telamon noch Alkestis sind Gegenstand der Imagination.

Heißt das nun, daß man zu Wilamowitzens Auffassung zurückkehren muß: dem Mann der Art, daß er auf das Mädchen anders als Sappho zu reagieren vermag? Keineswegs, denn dem widerrät $\acute{\epsilon}\nu\acute{\alpha}\nu\tau\iota\omicron\varsigma \dots \iota\sigma\delta\acute{\alpha}\nu\epsilon\iota \kappa\alpha\iota \pi\lambda\acute{\alpha}\sigma\iota\omicron\nu \dots \acute{\upsilon}\pi\alpha\kappa\omicron\upsilon\epsilon\iota$, was ja kein Verdienst, keine Tat oder Untat darstellt, sondern einfach die Angabe einer Tatsache. Zu übersetzen ist also: „Dort der Mann scheint mir göttergleich zu sein, insofern (da er ja) dir gegenüber sitzt ...“.

Wenn „derjenige Mann, der“ mit dem angeblichen Implikat eines Imaginati-

¹⁹ Latacz 1985, 83.

²⁰ Latacz 1985, 83.

²¹ Bei Homer findet sich übrigens, durchaus vergleichbar: $\acute{\Gamma}\rho\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\nu\omicron\varsigma \dots / \eta\sigma\tau\alpha\iota$ „dort sitzt Iros“: *Od.* 18, 239 f.

²² Vgl. aber Rydbeck 1969.

²³ Kühner/Gerth 1955, Bd. 2, 399.

onssignals aus dem Spiel ist, so bleibt aber die Art der Deixis noch offen. Ob es sich um reale oder fiktive Deixis handelt — in Bühlerscher Nomenklatur: um „deixis ad oculos“ oder „Deixis am Phantasma“, ist nicht entschieden und im Sinne einer Referenzsemantik auch nicht zu entscheiden. Denn das ist es ja gerade, daß Fiktion Wirklichkeit vorspiegelt und umgekehrt Wirklichkeit, sprachlich gefaßt, fiktional wird. Hier liegt wohl auch der Grund dafür, daß es in einem linguistischen Standardwerk lapidar heißen kann: „Die sprachanalytisch-logische Behandlung [der Deixis] stieß auf unüberwindliche Schwierigkeiten“. ²⁴ Bei der Textanalyse ist mit dem Begriff der Deixis, soweit der Realitätsbezug betroffen ist, nicht weiterzukommen.

Daraus ergibt sich als Deutungsvorschlag für das Gesamtverständnis des Gedichts: Dort der Mann — vorhanden oder als vorhanden vorgestellt — scheint mir göttergleich, weil er dir gegenüber sitzt und ganz nahe dich reden und lachen hört. Der Nähe des Mannes entspricht notwendigerweise eine Ferne Sapphos, das Mädchen ist ihr entrückt. Genau darauf weist *κῆνος* hin. Der Mann dort, bedrohlich und ganz real — oder doch so vorgestellt —, Sappho hier, von diesem Kontrast lebt das Gedicht, der Gottgleichheit des Mannes korreliert Sapphos Todessnähe. Auch die Tempora erklären sich so: statische Gegenwärtigkeit des Mannes — und Sappho, die dieser Gegenwärtigkeit nicht gewachsen ist, vor ihr gleichsam dahinschwindet, bleicher als Gras. Beides gehört zeitgleich zusammen. Doch am Schluß heißt es: alles ist zu ertragen — eine Begründung folgte, welche, wissen wir nicht. Darauf ist man aber gefaßt, nicht nur aus sonstiger Sapphokenntnis, sondern der auffällige Aorist *ἐπτόαισεν*, der einzige in diesem Gedicht, hat es vorbereitet: „das hat mir wahrlich das Herz erschreckt“ (V. 5 f.). Das ist geradezu eine kommentierende Bemerkung und zielt auf etwas, das nicht „erzählt“, sondern „besprochen“ wird, und zwar in der Vergangenheit — nicht anders als wenn Sappho konstatiert, daß der Eros ihr das Herz geschüttelt hat wie der Wind im Gebirge die Eichen (*ἐτίναξε*, 47 LP), oder mythische Ereignisse als exemplarischer Beleg für eine These dienen: Helena ist Paris gefolgt und hat den besten der Männer verlassen (16 LP). Es führt kein Weg daran vorbei: Sappho stellt aus der Rückschau fest. Was sie aber aufgewühlt hat, also das mit τὸ Gemeinte, kann nur die Existenz „dort des Mannes“ sein, das süße Reden und liebreizende Lachen schwerlich, denn wo gäbe es das sonst bei Sappho, daß pathologische Symptome, wie sie im folgenden geschildert werden, Reaktion auf Mädchenschönheit sind? Und sie müßten, mit γάρ angeschlossen, gleichsam nur die Verwendung des Begriffs *ἐπτόαισεν* rechtfertigen — einfach undenkbar. Was sie tief erschüttert hat, ist der konkrete oder als konkret eingeführte Mann, der jetzt so glücklich ist und der Sappho angesichts des Verlusts der Geliebten dem Tode nahebringt, dessen Existenz sie aber schon früher wahrgenommen hat (daher die Vergangenheit). Mit γάρ werden nicht die Symptome eingeführt, in denen sich ihr Liebesaffekt äußert oder gar früher geäußert hat, sondern es wird der Zustand beschrieben (daher der Iterativ), in dem sie sich jetzt befindet, nachdem der Mann existiert (das erläutert das Erschrecken), zugleich aber auch die Begründung dafür gegeben, daß sie sich jetzt in einem solchen Zustand befindet: Liebe und ihr von außen gesetztes Ende. Die Erschütterung liegt in der Vergangenheit, sie wird einfach festgestellt — freilich hat Sappho an den Konse-

²⁴ Lewandowski 1979, Bd. 1, 134, s. v. „Deixis“.

quenzen zu tragen. Doch in der Selbstaussprache, genauer: der Selbstbeschreibung zeigt sich bereits die Distanz. Man braucht sich nur einen Augenblick vorzustellen, wie es wäre, wenn statt ἐπρόαισεν Präsens stünde: „der Mann dort scheint mir göttergleich ... das erschreckt mir das Herz ...“ — es würde eine Geschichte daraus, Sappho aber schildert einen Fall — ihren Fall.

Damit rückt die pragmatische Dimension erneut ins Blickfeld, aber nun nicht im Sinne einer Referenzsemantik (wen oder was bezeichnet „jener“ oder „du“?), sondern im Sinne der „Untersuchung sprachlicher Akte und der Kontexte, in denen sie vollzogen werden, unter Berücksichtigung der Intentionen des Sprechers [...] sowie der Hörer“.²⁵ So verstanden, sieht sich die Leseerfahrung, und das heißt das Verständnis der Sapphagedichte offenbar durchaus auf eine pragmatische Dimension verwiesen. Nichts anderes ist es nämlich, wenn auch von den Gegnern der „pragmatischen“ Tendenzen der gegenwärtigen gräzistischen Lyrik-Interpretation²⁶ unser Gedicht und die Dichtung Sapphos überhaupt im „Lebenszyklus des [...] Sapphokreises“²⁷ verortet werden — sowohl was die Entstehungsbedingungen angeht, als auch hinsichtlich der primären Rezipienten. In dieser Perspektive macht es jedenfalls grundsätzlich und systematisch keinen Unterschied, ob das Lied „vor der Hochzeit, dort, wo die Bindung Sapphos an ein Mädchen nach langem Umgang miteinander am stärksten geworden ist, der Zeitpunkt des Scheidens aber ganz nah bevorsteht“, angesiedelt wird, oder als Hochzeitslied am Tag der Hochzeit, wo es in einem „typischen Phasenablauf [des] Scheidens“ vor Trennungslied und Sehnsuchtslied seinen Platz erhält.²⁸ Die Einbindung in die „Rhythmuskurve des Lebensablaufs innerhalb des Sappho-Kreises“²⁹ scheint unverzichtbar, damit ist auch hier eine „Situationsbezogenheit“³⁰ vorausgesetzt, die allerdings wohl anders zu definieren ist als etwa bei Alkaios, wo es um einmalige, historisch mit größerem oder geringerem Erfolg zu fixierende Ereignisse geht.

Sapphos Lebenskreis ist ein privater oder halbprivater — das Politische ist fast ganz ausgeschlossen —, der durch Autonomie und ständige Wiederholung gekennzeichnet ist. Ihre Gedichte entstammen dem engen, partikulären Lebenszirkel des Mädchenkreises und haben darin ihren originären Platz. Wenn die griechische Lyrik von besonderen Situationen ausgeht und in diese hineinspricht, dann ist das bei Sappho die Besonderheit einer durch den institutionell geprägten und abgeschirmten Kreis der Mädchen vorgegebenen Lebensform.

Das läßt sich, wie ich meine, nun tatsächlich den Texten entnehmen: Sappho geht von konkreten Erfahrungen aus: dem Mann dort, der eigenen Liebesnot, die zum Gebet an die Göttin Aphrodite führt (1 LP), dem Alter, das die Haut furcht und die Haare weiß werden läßt (58 LP), dem aufregend schönen Jäckchen des Mädchens, an dem sie Gefallen findet (22 LP) — es wäre verwegen, das alles als pure Erfindung abzutun. Aber diese Empfindungen, häufig qualvolle Empfindungen werden nicht einfach zur Darstellung gebracht — diese Dichtung erschöpft

²⁵ Lewandowski 1979, Bd. 2, 587 f., s. v. „Pragmatik“.

²⁶ Nach dem Titel eines Aufsatzes von Latacz, siehe Latacz 1986.

²⁷ Latacz 1985, 91 (hier auch das folgende Zitat).

²⁸ So Schadewaldt (zitiert auch von Latacz 1985, 91).

²⁹ Latacz 1985, 91.

³⁰ Vgl. Latacz 1985, 78.

sich nicht in der Ausdrucksfunktion —, sondern „besprochen“, be- und verarbeitet. Auf den eben angeführten Hilferuf an die Göttin Aphrodite in Liebesnot folgt die Erinnerung an früher geleistete Hilfe — die Erinnerung macht fast das ganze Gedicht aus. Worin bestand aber die Hilfe? Darin, daß Sappho sich *Hoffnung* auf Gegenliebe machen konnte, in einem „Umschlag von zehrender Qual zu zuversichtlicher Hoffnung“.³¹ Das ist exemplarisch für die gegenwärtige Situation, denn es sind „immer wieder“, wie es mehrfach in dem Gedicht heißt, die gleichen Situationen, in denen sich Sappho befindet. Und banal und unpoetisch formuliert: aus der einen Situation ist Erkenntnisgewinn im Hinblick auf die andere zu ziehen. Für wen aber Erkenntnisgewinn? Anders gewendet: Wer ist der implizite Hörer? Für Sappho selbst kaum, denn sie ist es ja, die dieses Gedicht formuliert, und zwar nicht nur die Hoffnung vermittelnden Reden Aphrodites, sondern auch schon ihre eigene Bitte an die Göttin. Die sog. „Selbstbesinnung“ scheint also dem Gedicht schon vorauszugehen, der Erkenntnisgewinn ist für den Rezipienten bestimmt.

Thesenartig läßt sich festhalten:

1. Sapphos Dichtung ist mit einem engumschriebenen Ausschnitt der Lebenswirklichkeit befaßt.
2. Dieser Wirklichkeitsausschnitt ist durch ständige Wiederholung, Konstanz und Dauer gekennzeichnet — womit es auch in Zusammenhang steht, daß gerade in dem angeführten Gedicht das Verhältnis zu Aphrodite ein intimes und vertrautes, geradezu exklusives ist.
3. Anliegen ist nicht in erster Linie, diesen Wirklichkeitsausschnitt um seiner selbst willen, gar in seiner Besonderheit zur Sprache zu bringen, geschweige denn erst zu konstituieren, sondern er wird mit Selbstverständlichkeit als eine Welt *sui generis* vorausgesetzt — das Bemühen gilt seiner preisenden Erhellung, der Aufgabe, sich darin einzurichten und die sich stellenden Probleme zu bewältigen.
4. Das setzt Nachdenken, Reflexion und Argumentation voraus, die angesichts der Konstanz dieses Bereichs weitgehend Erinnerung ist (Erinnerung, die auch Trennung, Alter und Tod erträglich macht).
5. Damit wiederum ist ganz selbstverständlich das Moment der Allgemeingültigkeit verknüpft, eine Allgemeingültigkeit, die aufgrund der Absolutsetzung der Welt der Liebe die Grenzen der Partikularität zu überspringen beansprucht. Schlagendes Beispiel ist das Gedicht *οὐ μὲν ἰππῶν* (16 LP), das das *κάλλιστον*, den höchsten Wert, das oberste Handlungsziel von der Liebe her zu bestimmen sucht: *κάλλιστον* ist, was jeweils einer liebt. Beweis: Helena hat den besten der Männer verlassen, ihrer Kinder und ihrer Eltern nicht mehr gedacht und ist Paris nach Troja gefolgt. Auf die reflektierende Argumentation folgt die Applikation auf das eigene Ich: so möchte ich den liebreizenden Schritt und das strahlende Leuchten ihres Gesichtes lieber sehen als alles andere, was sonst in der Welt als wertvoll gilt. Die nach Art eines

³¹ Fränkel 1962, 201.

ethischen Diskurses konzipierte Argumentation — Sappho behauptet ihren Höchstwert jedermann leicht einsehbar machen zu können — weist deutlich Defizite auf,³² doch es ist zuzugestehen, daß es leichtfällt, diese zu übersehen. Das liegt genau daran, daß die Versuchung groß ist, sich in Sapphos scheinbar so selbstverständliche Welt, die sich in keiner Weise gegen andere Lebensbereiche abgrenzen und bewähren muß, hineinziehen zu lassen.

Sapphos Dichtung kann den Anspruch der Allgemeingültigkeit gerade dadurch erheben, daß sie ihre Besonderheit und Eigentümlichkeit vergessen macht. Grundlage dessen dürfte aber der vorgegebene, durch Homogenität gekennzeichnete Produktions- und Rezeptionsrahmen einer Quasi-Öffentlichkeit sein, in dem unangefochten von allem Zweifel partikuläre Lebenserfahrung, nämlich Liebeserfahrung vermittelt werden kann.

Sieht man von den Alexandrinern ab — doch das ist ein innerliterarisches Phänomen gleichsam, das sich in einem Ambiente der Bibliotheken und eines sich von selbst verstehenden Literaturbetriebs versteht —, so hat die produktive Übernahme griechischer Literatur durch die Römer als das erste große Rezeptionsphänomen zu gelten, und das in einem Umfeld, in dem Dichtung — anders als in Griechenland — keinen angestammten Ort hatte, sich diesen erst — als Griechenlandimport — wie die Philosophie schaffen und erkämpfen mußte, gegen Widerstand. Das konnte nur unter dem Aspekt existenzieller Relevanz geschehen, und programmatischer Anspruch sowie Prinzipialisierung gehen damit zwangsläufig einher, aber auch die Auseinandersetzung mit anderen gesellschaftlichen Kräften und Überzeugungssystemen. In diesem Zusammenhang kann u.a. an die Politisierung der bukolischen Dichtung bei Vergil im Sinne eines kulturellen und ideologischen Kontrastprogramms erinnert werden, Dichtung im politischen Kampf. Ein Dokument der Transformierung Sapphos ins Prinzipielle, in den reflektierenden Umgang mit einer alles andere ausschließenden Lebensform stellt Catulls *carm.* 51 dar. Das ist nun nicht mehr die an einen bestimmten, partikulären Kreis gerichtete partikuläre Botschaft, sondern eine sich an die römische Öffentlichkeit wendende und diese herausfordernde Kampfansage. Die bei Sappho zu beobachtenden, nachgerade unschuldigen und naiven Verallgemeinerungstendenzen werden nun zu voller Bewußtheit gebracht. Sappho wird für Catull zum „Modell“, vermutlich nennt er seine Geliebte deshalb Lesbia, die „Lesbierin“, also geradezu Sappho. Das Bekenntnis zu Sappho aber, die inzwischen zur zehnten Muse avanciert war, ist ein Bekenntnis zu Geist und Dichtung³³ — und zur Liebe als einer die Existenz erfüllenden Lebensform. Catull demonstriert diese Lebensform an sich selbst und diskutiert sie, indem er sie einerseits in Kontrast setzt zu einem göttergleichen *ille*, der aber von Liebe wenig versteht, andererseits mit konventionellen Forderungen an ein nützliches Glied der Gesellschaft konfrontiert. Freilich ist die Interpretation des Catullgedichts fast so strittig wie die der sapphischen Vorlage.

Catull *carm.* 51 (ed. Mynors; nur geringfügig abweichend Bardon):

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,

³² Zur Argumentationsstruktur dieses Gedichts Liebermann 1980.

³³ Catull *carm.* 35 beweist es.

qui sedens adversus identidem te
spectat et audit

dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
...

lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suoapte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.

otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.

Jener scheint mir gottgleich zu sein, jener, wenn man das überhaupt sagen darf, die Götter zu übertreffen, der — dir gegenüberstehend — immer wieder dich anschaut und hört, wie du süß lachst; das raubt mir Armen alle Sinne; denn sobald ich deiner ansichtig werde, Lesbia, bleibt mir nichts übrig ... , vielmehr ist die Zunge gelähmt, zartes Feuer ergießt sich tief in die Glieder, die Ohren klingen von eigenem Klang, beide Augen werden von Nacht bedeckt. Müßiggang, Catull, macht dich krank; Müßiggangs wegen bist du übermütig und schlägst allzusehr über die Stränge (od.: begehrt allzu heftig). Müßiggang hat schon früher Könige und glückliche Städte zugrunde gerichtet.

Das anaphorisch gebrauchte *ille* schafft einen starken Kontrast: „jener“ gegen Catull, der seinerseits auf den Begriff gebracht wird: *miser* (V. 5). Das ist Deutungs- und Lesehilfe; es gestattet, ja fordert geradezu, auf der Gegenseite in einer Art Systemzwang *beatus* einzusetzen. Stattdessen steht das an Sappho orientierte *par deo*, was aber in seiner begrifflichen Angemessenheit abgetastet und gleichsam korrigiert wird. Aus dem beobachtend aufzählenden „sitzt und hört“ Sapphos ist das „gegenüberstehend immer wieder dich anblickt und hört“ geworden, eine logische Strukturierung, die ermöglichende Bedingung und Aussagekern unterscheidet, wobei gleichzeitig dieser Aussagekern erweitert ist: zum Hören tritt das Sehen hinzu, es scheint auf das aktive Verhalten des *ille* anzukommen — deshalb dürfte auch das Sprechen des Mädchens getilgt sein. Die Pathographie steht unter dem Stichwort: *omnes sensus mihi eripit* — „es raubt mir alle Sinne“. Das sind alles Strukturelemente, die auf Bewußtheit und Reflexion verweisen. Die Schlußstrophe ist reine Reflexion. Daran zeigt sich schon, daß die vierte Strophe ein integraler Bestandteil des Ganzen ist, von einem Stil- oder Stimmungsbruch kann nicht die Rede sein.³⁴

³⁴ In ganz ähnlicher Weise transformiert Horaz das Winterbild des Alkaios (338 LP) in ein reflektierendes „Du siehst, wie ...“ (*carm.* 1, 9).

Worüber wird aber reflektiert? Catull ist sich selbst Thema, das ist offensichtlich. In welcher Weise aber, darüber sollten die angedeuteten Strukturierungsmerkmale doch Auskunft geben können und eine Lösung zulassen: die körperlichen Symptome sind vorab als „Schwinden aller Sinne“ klassifiziert, das kann nicht Eifersucht, sondern nur Liebe sein. Es ist also kein Eifersuchtsgedicht, wie man häufig gemeint hat. Was aber stattdessen? Meine Antwort wäre: ein Programmgedicht, das Catulls Lebensform, Catulls leidenschaftliche Liebe zur Darstellung bringt — ein Gegenstück zu *carm.* 7 etwa. Es ist nur folgerichtig, daß Catull sich nicht wie Sappho dem Tod nahe fühlen kann. Das hat aber weiter zur Konsequenz, daß *quod*, das Pendant des griechischen τό, jetzt ausschließlich auf *dulce ridentem* geht; die Strophengrenze nach *audit*, die dem *dulce ridentem* Eigengewicht verleiht, legt das von vornherein nahe. Das süße Lachen ist es, das Catull alle Sinne raubt. Wie ist dann der Kontrast zu dem *ille* zu verstehen? Catull kann Lesbia nicht anblicken, der göttergleiche *ille* kann es.³⁵ Der *ille* aber ist kein bestimmter Mann, kein Rivale, kein Nebenbuhler, auch kein Mann, den Catull, nachdem er Lesbia gerade kennengelernt hat, verdrängen möchte und den es gar im historisch-biographischen Umfeld Catulls zu identifizieren gälte, sondern nun tatsächlich „derjenige, welcher“ — nicht anders als Horazens *beatus ille, qui procul negotiis ... (epod. 2)* — „glücklich derjenige, welcher das Land bestellt ...“. Er ist eine von Catull entworfene Alternativfigur, Produkt seiner Vorstellungskraft und Gegenstand der Sehnsucht — Projektion des eigenen Zustands. Das harmoniert auch mit der Beobachtung, daß eben Catull Thema ist, nicht Lesbia und folglich auch nicht ein Nebenbuhler. Die Anapher signalisiert das Engagement des Redenden, aber es ist ein aus Sehnsucht, nicht aus Eifersucht resultierendes Engagement.

Zwei Formen der Liebe stehen also kontrastiv gegeneinander: eine ersehnte, glückliche — und eine unglückliche, die des Catull. Lesbias Lachen raubt ihm die Sinne, eine Liebesverfallenheit, an der Catull zu leiden vorgibt. Eine Möglichkeit der Befreiung davon eröffnet der *ille*, dessen Göttergleichheit darin besteht, gelassen die Reize Lesbias zu genießen, seiner inneren Haltung wegen — so stark und göttergleich, daß er lässig ihr gegenüberstehend sie *identidem* ansehen und ihr Lachen anhören kann (daher die Betonung seines Verhaltens), Catull dagegen braucht sie nur kurz zu Gesicht zu bekommen, und schon ist es um ihn geschehen.

Freilich gibt es eine zweite Möglichkeit, mit leidenschaftlich-sensibler Liebe fertig zu werden: zu arbeiten und die *negotia*, die konventionellen Pflichten des Normalrömers zu erfüllen. Diese Möglichkeit bringt Catull durch Selbstansprache in der vierten Strophe ins Spiel. Es kann aber kaum zweifelhaft sein, daß die selbstkritisch eingeführten Alternativen keine Alternativen sind. Position und Haltung des göttergleichen *ille* ist Catull unerreichbar und auch gar nicht erwünscht — die Ironie in dem „sogar den Göttern überlegen, wenn man so etwas überhaupt sagen darf“ ist ja kaum zu überhören, und in der letzten Strophe entbehrt die Übertragung eines politisch-historischen Erklärungsmodus auf die Liebessphäre ebenfalls nicht der Ironie. Man hat sich schon immer gewundert, daß Catull hier anscheinend das *otium* so negativ bewertet, und zu abenteuerlichen Hypothesen seine Zuflucht genommen. Das ist alles unnötig, denn Catull leiht schlicht — zitierend — seine Stimme einer ihm fremden Einstellung. Als Fremdkörper lassen sich die Verse so-

³⁵ Es ist also genau das, was Wilamowitz aus dem Sapphagedicht herausgelesen hat.

fort diagnostizieren: sie repräsentieren zum einen eine hellenistische Theorie über den Untergang von Staaten, die einprägsam bei Sallust *Iug.* 41 zu fassen ist. Noch auffälliger ist aber, daß *exsultare* und *gestire* sonst Catull fremd sind. Sie begegnen dagegen nebeneinander bei Cicero *Tusc.* 4, 13 und 5, 16,³⁶ und zwar in stoischem Zusammenhang, und bezeichnen dort das Übermaß der Affekte. Besonders aufschlußreich ist die zweite Stelle: *elatus ille levitate inanique laetitia exsultans et temere gestiens nonne tanto miserior quanto sibi videtur beatior?* — „Wer in Leichtfertigkeit sich begeistert und sich in leerer Ausgelassenheit bedenkenlos gehen läßt, ist der nicht um so unseliger, je glücklicher er sich vorkommt?“ (Übers. Gigon). Wir haben präzise die Thematik von *carm.* 51: *miser — beatus*, in Abhängigkeit von der eigenen Einstellung und Haltung. Daß Catull aber einen solchen Lösungsvorschlag nicht akzeptiert, steht doch wohl außer Frage. Wenn es überhaupt nötig sein sollte, kann man auf Horaz *epod.* 11 verweisen, wo der Verfasser ausdrücklich formuliert, daß gegen die Liebe eigene Entschlüsse, Rat der Freunde, bittere Vwürfe nichts auszurichten vermögen.

Die Alternativen dienen Catull lediglich dazu, seine eigene Lebensform zu profilieren. Diese eigene Lebensform aber ist von dem Modell Sappho bestimmt, Sappho wird zur Chiffre einer Lebensform, die zu anderen Lebensformen, nicht zuletzt politischen, in Konkurrenz steht und sich gegen diese durchzusetzen hat. Eben dies macht die vierte Strophe deutlich. Der Öffentlichkeitsanspruch scheint mir aber nun das Signum der römischen, jedenfalls der klassisch-römischen Literatur zu sein. Es ist die Wiedergewinnung einer in der Zeit des Hellenismus preisgegebenen Position, nur daß Öffentlichkeit jetzt mehr als eine partielle regionale oder auf Zirkel und Institutionen beschränkte Öffentlichkeit meint. Das heißt zugleich, daß sie sich, wie schon angedeutet, den ihr dort mit Selbstverständlichkeit zugestandenen Raum erstreiten muß, mit der Konsequenz, mit all den Kräften zu konkurrieren und in Konflikt zu kommen, die diese Öffentlichkeit bestimmen. Das ist auch der Grund, warum römische Dichter wie Catull, Propertius oder Ovid über ihre zeitgenössische und zukünftige Leserschaft, über ihre „Zielgruppe“ nachdenken. Nicht zuletzt darin scheint die römische Literatur besonders modern zu sein und unserem eigenen Literaturbegriff nahezustehen.

Wie verhält sich das aber zu der gerade an unserem Gedicht in Opposition zu Sappho in der Forschung betonten Subjektivität Catulls? Bei Lesbia hat man längst den Eindruck gewonnen, daß sie, obwohl angedredet, nicht angesprochen ist. Der Grund liegt darin, daß die Anrede in der Funktion aufgeht, die Hinwendung des mit seiner ganzen Existenz Liebenden im Kontrast zu dem *sedens adversus* zu verdeutlichen. Aber auch das Ich Catulls ist ein stellvertretendes Ich — im Hinblick auf den impliziten Rezipienten, die römische Öffentlichkeit.

Abschließend sei daran erinnert, daß auch für Horaz, der die äolische Lyrik in Rom heimisch gemacht hat, Sappho ein Programm vertritt, nämlich das der Liebe (s. *carm.* 4, 9); auffällig ist aber, daß sie es nur dem restringierten Rezipientenkreis der Mädchen vorträgt (*carm.* 2, 13). Ihr Zeitgenosse Alkaios dagegen lockt wirkungsmächtig das große Publikum an (*carm.* 2, 13), und an diesen schließt sich Horaz in erster Linie als sein Vorbild an. Die griechischen Dichter werden zu Verkörperungen, um nicht zu sagen: Symbolen von Gehalt und Leistung von

³⁶ Vgl. Lefèvre 1988, 332 f.

Dichtung: Sappho für einen begrenzten Ausschnitt von Dichtung und Leben (den Bereich der Liebe), Alkaios für den Anspruch des Dichters, öffentlich Gehör zu finden. Darin manifestiert sich eine unter abstrahierender Ablösung vom ursprünglichen begrenzten Kontext gewonnene, aber symptomatische umfassende Erweiterung der pragmatischen Dimension.

Literatur

- Austin John L. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Austin, John L. (1979). *Zur Theorie der Sprechakte*. Bearbeitet von Eike von Savigny. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam.
- Fränkel, Hermann (1962). *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. 2. Aufl. München: Beck.
- Kühner, Raphael & Gerth, Bernhard (1955). *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Teil 2: Satzlehre*. 2 Bde. 4. Aufl. (Nachdr.). Leverkusen: Gottschalksche Verlagsbuchhandlung.
- Latacz, Joachim (1985). Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεται μοι κῆνος – Lied. *Museum Helveticum* 42, 67–91.
- Latacz, Joachim (1986). Zu den ‚pragmatischen‘ Tendenzen der gegenwärtigen gräzistischen Lyrik-Interpretation. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* N. F. 12, 35–56.
- Leech, Geoffrey N. (1983). *Principles of pragmatics*. London: Longman.
- Lefèvre, Eckard (1988). Otium und τολμᾶν. Catulls Sappho-Gedicht c. 51. *Rheinisches Museum* N. F. 131, 324–337.
- Lewandowski, Theodor (1979/1980). *Linguistisches Wörterbuch*. 3 Bde. 3. Aufl. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Liebermann, Wolf-Lüder (1980). Überlegungen zu Sapphos „Höchstwert“. *Antike und Abendland* 26, 51–74.
- Page, Denys (1955). *Sappho and Alcaeus*. Oxford: Oxford University Press.
- Rydbeck, L. (1969). Sappho's φαίνεται μοι κῆνος. ὅτις (v. 2): A clue to the understanding of the poem? *Hermes* 97, 161–166.
- Snell, Bruno (1931). Sapphos Gedicht Φαίνεται μοι κῆνος. *Hermes* 66, 71–90, 368. Wiederabgedruckt in Snell 1966, 82–97 [nach dieser Ausgabe zitiert].
- Snell, Bruno (1966). *Gesammelte Schriften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Snell, Bruno (1986). *Die Entdeckung des Geistes*. 6. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Verschueren, Jef & Bertuccelli-Papi, Marcella (ed.) (1987). *The Pragmatic Perspective. Selected Papers from the 1985 International Pragmatics Conference*. Amsterdam: Benjamins.
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich v. (1913). *Sappho und Simonides*. Berlin: Weidmann.