

Franziska Meier

Wie Sappho auf Raphaels Parnass in der *Stanze della Segnatura* kam



Franziska Meier, Ordentliches Mitglied der Akademie seit 2019

Wer den Titel dieses Essays liest, wird sich vielleicht fragen, warum Sappho denn nicht auf dem Parnass weilen sollte. Hatte Plato sie nicht als die zehnte Muse gefeiert? War sie nicht schon von den Griechen dem bewunderten Homer zur Seite gestellt worden? Wozu also die Frage?

Bei Raphaels Parnass hat die Frage allerdings durchaus ihre Berechtigung. Denn aus einer Druck-

graphik Marcantonio Raimondis, die bis ins 19. Jahrhundert im Umlauf war und lange Zeit sehr viel bekannter als das Original in dem nicht so leicht zugänglichen Trakt der Papstresidenz im Vatikan war, geht hervor, dass die griechische Dichterin darauf zunächst fehlte. Raimondi, der mehrere Werke Raphaels auf Druckgraphiken festhielt and vervielfältigte, lagen offenbar Skizzen, eine erste Fassung Raphaels vor. Das fertige Fresko kannte er dagegen nicht. Auf seine Druckgraphik wird zudem zurückgeführt, dass Giorgio Vasari, der Mitte des 16. Jahrhunderts eine monumentale Geschichte der italienischen Kunst von Cimabue bis Michelangelo in Form von Biographien veröffentlichte, bei seiner Beschreibung von Raphaels Parnass stark vom tatsächlichen Fresko abwich. Merkwürdig ist nur, dass seine in einigen Details an Raimondi angelehnte Deskription an einem Punkt eigene, Raphael nähere Wege geht. Denn in Vasaris Vita fehlt auf Raphaels Parnass Sappho nicht. Folgte er also nicht nur der Druckgraphik, sondern auch Zeichnungen, die er vor Ort im Vatikan angefertigt hatte? Überkreuzten sich zwei Erinnerungsstützen? Warum aber behielt er ausgerechnet die sitzende Figur der Sappho bei, die übrigens als einzige auf dem Fresko mit einem Namen ausgestattet ist, und folgte im übrigen Raimondi sbis in die schwebenden Putti am Himmel hinein?

Es lohnt sich, Vasaris Beschreibung genauer anzuschauen. In einem langen zweiteiligen Satz zählt er die von Raphael dargestellten Dichter auf, wobei sich die Reihung offenbar an deren Positionierung auf dem Fresko anlehnt.

Per cominciarmi da un capo, quivi è Ovidio, Virgilio, Ennio, Tibullo, Catullo, Propertio et Omero, e tutte in un groppo le nove Muse et Appollo con tanta bellezza d'arie e divinità nelle figure, che grazia e vita spirano ne' fiati loro; èvvi la dotta Safo e il divinissimo

Dante, il leggiadro Petrarca e lo amoroso Boccaccio che vivi sono; il Tibaldeo similmente et infiniti altri moderni. La quale istoria è fatta con molta grazia e finita con diligenza.¹

„Um von einer Seite anzufangen, hier ist Ovid, Vergil, Ennius, Tibull, Catull, Properz und Homer, und in einer Gruppe die neun Musen und Apollo mit derart schönen und göttlichen Zügen, dass im Atem der Gestalten Anmut und Leben ausstrahlen; dort ist die gelehrte Sappho, der göttliche Dante, der höfische Petrarca und der verliebte Boccaccio, die ausgesprochen lebendig wirken, Tibaldeo ebenso und unendlich viele andere moderne Dichter. Die *Historia* ist mit großer Anmut gemalt und mit Sorgfalt zuende geführt.“ (wörtliche Übersetzung; FM)

Zuerst zählt Vasari antike Dichter auf, die mit den römischen Autoren Ovid, Vergil, Ennius, Tibull, Catull und Properz beginnen und mit Homer enden. Die chronologische Umkehrung könnte ihren Grund darin haben, dass der griechische Rhapsode in unmittelbarer Nähe zu den neun Musen um Apollo zu stehen kommen sollte. Auf das Lob dieser ersten Gruppe folgt eine zweite Reihe, die wiederum mit einer Griechin, Sappho, anhebt. Überraschend führt sie jedoch den Reigen der großen volkssprachlichen Dichter Dante, Petrarca, Boccaccio, der mit dem heute kaum noch bekannten Tibaldeo schließt. Anders als bei der ersten Reihe werden die Namen hier stets mit einem Adjektiv ergänzt, zudem ergeben sich durch das Einfügen des ‚und‘ Paare: Petrarca wird mit Boccaccio verbunden, was dem damaligen Bild des Freundespaars entsprach, Tibaldeo mit „ferner liefen“ assoziiert, also vielen anderen, nicht genannten modernen Dichtern, aber warum bilden Sappho und Dante ein Paar?

Es ist richtig, dass sich die Reihung bei Vasari nur schwer mit Raphaels Positionierung übereinbringen lässt. Wenn man annimmt, dass Vasaris Aufzählung von links nach rechts das Fresko abgleiten soll, müsste Sappho neben den Musen auf der rechten Seite zu sehen sein. Sie sitzt jedoch links unten mit dem Rücken zum Fenster, das lange Zeit den Blick auf den *Mons Vaticanus* freigab, der in der Antike Apoll gewidmet war. Außerdem stehen die Freunde Petrarca und Boccaccio keineswegs zusammen. Man vermutet, dass der Dichter der Laura hinter dem Lorbeerbaum hervorlugt, der Sappho gegenübersteht; Boccaccio wiederum wird auf der oberen rechten Bildhälfte angenommen, er kehrt dem Betrachter den Rücken.

Fußte Vasaris Beschreibung also an dieser Stelle weniger auf Bildmaterial, als auf literarischen Traditionen zu Parnass und Dichterverehrung? In diese Richtung könnten die beigegebenen Epitheta weisen. Dass Dante als „divinissimo“ bezeichnet wird, war im 16. Jahrhundert ein Klischee. Die beiden Humanisten Petrarca und Boccaccio werden mit den Adjektiven „leggiadro“ und „amoroso“ belegt, die sie eindeutig als Liebesdichter hinstellen. Durch das Epitheton „dotta“ wird dagegen an

¹ Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, inso a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, Turin: Einaudi 1986, t. 2, S. 618.

Sappho nicht die Liebeslyrik, sondern ihre Bildung hervorgehoben. Es ist vor allem dieses Epitheton, das uns bei der Suche nach literarischen Traditionen weiterhelfen könnte.

Erstmals wurde es Sappho 1370 in der zehnten Ekloge Petrarcas angehängt, in der er eine Reise schildert, die ihn unter anderem auf den Parnass führt. Darin nennt er allerdings nicht ihren Namen, vielmehr spricht er von einer „puella docta“; darin handelt es sich um eine offenkundig abschätzig gemeinte Formulierung Ovids, die sich indes ursprünglich nicht auf Sappho bezog. Von da an haftete das Adjektiv „dotta“ der Griechin in der italienischen Renaissance an, in dem sowohl die Bewunderung für sie in der Antike tradiert, als auch ein gewisses – frühneuzeitliches – Befremden über das ‚hochgelahrte‘, Bücher schreibende Mädchen vermittelt wird.

Bemerkenswert ist zudem, wie Petrarca Sappho unter den antiken Dichtern in der Ekloge einordnet. Er lässt sie auf die Gruppe von Griechen folgen, allerdings ist sie eher den chronologisch folgenden römischen Männern zugewandt, die bewundernd zu ihr hochschauen. In der lateinischen Ekloge finden volkssprachliche Dichter keine Aufnahme in den Parnass. Man kann sich fragen, ob die Plazierung als ein Wink zu verstehen ist, dass Petrarca die Dichterin nur aus zweiter – lateinischer – Hand kannte. Allein die anderen griechischen Lyriker kannte er auch nicht besser, ohne dass ihm die Einordnung als eigene Figuren griechischer Poesie Schwierigkeiten gemacht hätte. Drückt sich in Sapphos Stellung also ein Unbehagen oder auch der Unglauben aus, dass die Dichtungen einer Frau in der Antike höchstes Ansehen genießen konnten? Seltsam allerdings, dass er die Dichterin damals nicht einfach ignorierte. Verbot ihm das seine philologische Akribie?

Eine ähnliche An- und Zuordnung Sapphos findet sich schon in den unvollendeten volkssprachlichen *Triumphhi*. Ein Werk, das, wie der Titel schon sagt, sich aus einer Reihe von Triumphzügen zusammensetzt, die in ganz Europa bis ins 16. Jahrhundert hinein immer wieder nachgespielt, inszeniert wurden. Stärker als die lateinische Bukolik Petrarcas haben sich die *Trionfi*, vor allem der Cupidos und der Fama, ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben. Sie waren Malern und Künstlern ebenso wie Autoren und Hofleuten wohlvertraut. In der letzten, nicht definitiven Fassung der *Triumphhi* streicht Petrarca die Dichterin aus dem Triumphzug des Ruhms. Er behält ihren Auftritt dagegen im Triumphzug Amors bei. Auch hier nennt er nicht ihren Namen, obwohl Leser im 14. Jahrhundert gerade in ihrem Fall darauf angewiesen waren. Verstörte ihn die im Italienischen maskuline Endung des Namens auf „o“? Während Petrarca in den thematischen Gruppierungen innerhalb der Triumphzüge jeweils chronologisch vorgeht, bricht er an dieser Stelle mit dieser üblichen Ordnung. Abermals nennt er erst die männlichen griechischen Dichter, danach die römischen, an deren Seite wiederum eine „giovane greca“, eine junge Griechin, gleichauf schreitet. Im Gegensatz zu ihren männlichen Begleitern singt die junge Frau, während sie geht. In diesen Terzinen der *Triumphhi*, die schon Anfang der 1350er Jahre entstanden, sind die Angaben Petrarcas so unspezifisch, dass sich der Verdacht aufdrängt, er habe vielleicht gar nicht von vornherein bei dieser jungen Griechin an die ehrwürdige Sappho gedacht.

Wenn man die nachfolgenden Terzinen hinzunimmt, ist man schon geneigt, die junge Griechin im Nachhinein als eine Angebetete aus der römischen Liebeslyrik zu verstehen, auch wenn Petrarca auf den Stil ihres Gesangs eingeht. In dem Triumphzug lässt er auf die junge Frau nämlich eine Reihe volkssprachlicher Dichter folgen, die von ihren jeweiligen Geliebten begleitet sind. Allen voran, abermals entgegen der chronologischen Ordnung, marschiert Dante zusammen mit Beatrice, gleich dahinter Cino da Pistoia mit Selvaggia. Den Schluss dieser Gruppe bilden die okzitanischen Trobadors. Hier kommt es also zu der Nähe zwischen Sappho und Dante, die in Vasaris Aufzählung verwunderte. Ohne jeden Zweifel ist Petrarca indes darum bemüht, die antiken Dichter von ihren mittelalterlichen Nachfolgern abzusetzen, indem er zwischen der jungen Griechin und Dante eine Terzine als Puffer einschleibt. Zudem sind die volkssprachlichen Lyriker räumlich abgetrennt vom Rest des Trosses. Gleichwohl bleibt es bemerkenswert, dass Petrarca die Griechin als letztes Glied der Antike auf Dante treffen lässt. Folgte Vasari also Petrarcas Vorbild? Leider wissen wir zu wenig über die Inszenierungen der Festzüge an italienischen Höfen, um sagen zu können, ob in ihnen die Abfolge Dantes auf Sappho beibehalten wurde. Es ist durchaus möglich, dass es aufgrund der Wiederentdeckung von Ovids XV. Heroiden-Brief, in dem sich Sappho an den abreisenden geliebten Phaon wendet, Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien zu Änderungen gekommen ist. Petrarchistische Lyriker werden sich mit Sappho im 16. Jahrhundert identifizieren. Doch von all dem ist in Vasaris Beschreibung wenig zu spüren.

Es spricht also einiges dafür, dass in Vasaris Schilderung von Raphaels Fresko eine auf Petrarca zurückgehende literarische Tradition durchscheint. Nun fragt es sich, ob diese womöglich auch bei der Konzeption von Raphaels Parnass Pate gestanden haben könnte. Es steht außer Zweifel, dass sich sein Parnass, wie Elisabeth Schröter nachgezeichnet hat, überwiegend von literarischen Traditionen herleitete. Allerdings geht es da weniger um Petrarca als um Dante Alighieris *Commedia*, die im 14. Jahrhundert den Anstoß zur Ausbildung der Ikonographie gab. Erst Raphael sollte sie zu voller Entfaltung bringen. Impulse gingen namentlich vom vierten Gesang des Inferno, in dem Dante unter anderem die großen Dichter der Antike würdigt, und vom irdischen Paradies aus, das nach Auskunft Mateldas, der einzigen Bewohnerin nach der Vertreibung von Adam und Eva, dem goldenen Zeitalter der heidnischen Dichter entspricht. Insofern wundert es nicht, wenn Dante auf Raphaels Fresko so prominent gesetzt ist. Aufrecht steht er neben der großen Figur Homers und schaut leicht nach oben zu Apollo, der ebenfalls gen Himmel sieht. Diese Stellung ist vermutlich nicht nur der damaligen Bewunderung für Dante geschuldet, sondern auch ein Hinweis darauf, dass ihm die Konzeption dieses Parnasses einiges verdankt.

Sappho indes, die Raphael nachträglich einfügte, kommt in der *Commedia* nicht vor. Dante kannte sie noch nicht. Merkwürdig also, dass Raphael sie direkt unter ihn gesetzt hat. Von ihr führt eine Linie über den Florentiner hoch zu einem Medaillon, in dem Marsyas gehäutet wird – abermals eine Anspielung auf die Anrufung Apollos zu Beginn des *Paradiso*.

„Wiederentdeckt“ wurde Sappho in Italien erst dreißig Jahre nach Dantes Tod. Mitte des 14. Jahrhunderts begannen sich Petrarca und Boccaccio für sie zu interessieren. Gemeinhin datiert man ihre ‚Wiederkunft‘ nach dem Mittelalter, das in Enzyklopädien nur ihren Namen und die von ihr erfundene sapphische Strophe tradierte, auf einen Brief Petrarcas an die Kaiserin Anna aus dem Jahr 1358. Darin gratulierte er zur Geburt ihres ersten Kindes, einer Tochter. Der Brief rangierte denn auch bald unter den Trostbriefen. Um die Kaiserin aufzuheitern, tat Petrarca mit Mühe ein paar große Frauen der Antike auf, unter denen auch das gelehrte Mädchen Sappho vorkam. Giovanni Boccaccio wiederum inspirierte Petrarcas knappe Frauenliste zu einer Sammlung von Biographien, die er unter dem Titel *De mulieribus claris* zusammenfügte. Darin widmet er Sappho eine Vita, die ganz aus dem Geiste der volkssprachlichen Liebeskonzepte geboren ist und Ovids XV. Heroides-Brief offenkundig nicht kannte.

Warum kommen also bei Raphael Sappho und Dante so markant zusammen? Mit großer Wahrscheinlichkeit über Petrarca, so meine Vermutung. Denn Petrarcas erste Erwähnung der jungen Griechin in den *Triumph* bringt Dante nicht nur von der Anordnung her in deren Nähe. Interessanterweise steckt die Terzine zu Auftritt und Gesang der jungen Frau voller Anspielungen auf Dantes Purgatorium, namentlich auf die ebenso reizvolle wie enigmatische Figur der Matelda im irdischen Paradies. Es spricht demnach vieles dafür, dass Petrarcas junge Griechin zunächst dem Geiste von Dantes Matelda entsprungen ist. In anderen Worten, die Figur, in der die Kommentatoren heute selbstverständlich Sappho identifizieren, könnte zunächst eine humanistische, säkulare Replik auf Dantes christliche Matelda gewesen sein, die allen Charme heidnischer Bukolik besaß und in der Dante seinerseits auf ein bukolisch-erotisches Gedicht – die *Pastorella* Guido Cavalcantis – replizierte. Vielleicht spielt auf Raphaels Fresko der räumliche Bezug zwischen Petrarca und Sappho darauf an.

Diese mittelbare Herkunft Sapphos aus dem irdischen Paradies könnte Raphael durchaus gelegen gewesen sein. Dantes Matelda deutete nicht nur die harmonische Vereinbarkeit von heidnischer Antike und Christentum an, wie sie sich der Renaissance-Humanismus auf die Fahnen schrieb. Überdies sprach sie den heidnischen Dichtern einen unmittelbaren, wenn nicht privilegierten Zugang zu Gottes erster Schöpfung und damit implizit zur Wahrheit zu. Anders als Petrarca, der die Griechin auf den Spuren Cavalcantis wieder ganz in den Kontext erotischer Liebeslyrik versetzt, wird sich Boccaccio in der zwölften Ekloge des *Bucolicum carmen* auf die Suche nach einer „Saphos“ (sic!) machen, die er in der Nachfolge Mateldas mit der Wahrheit der Dichtung gleichsetzt. Bei Boccaccio wird Saphos alias Sappho somit zu einem Symbol der Einheit von Wahrheit und Dichtung aufgrund der Inspiriertheit einzelner Autoren, wie sie auch Raphaels Parnass zugrunde liegt. Bezeichnenderweise trägt die Allegorie der Poesie, die in einem Medaillon das ganze Fresko überragt, die Aufschrift „Numine afflatur“ (Vom Göttlichen/ Gott inspiriert). Bei Raphael schaut zudem Apollo nach oben. Raphaels Sappho könnte somit ein Indiz dafür sein, dass dieser Parnass sich namentlich volkssprachlicher Dichtung verdankt

und als ein irdisches Paradies konzipiert ist, in das inspirierte Dichter eingelassen sind – und implizit wohl auch bildende Künstler, denn Raphael hat seine Züge dem Gesicht des Statius verliehen, der in der *Göttlichen Komödie* an der Seite Vergils hinter dem Pilger Dante das irdische Paradies betreten darf.