Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 42 (1985)

Heft: 2

Artikel: Mousa authigens : Bemerkungen zu einem Typ Pindarischer und Baccylideischer Epinikien

Autor: Gelzer, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-32620

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Μοῦσα αὐθιγενής

Bemerkungen zu einem Typ Pindarischer und Bacchylideischer Epinikien

Von Thomas Gelzer, Bern

Als die Alexandriner die Texte der Lieder und Gedichte der alten Dichter sammelten und bearbeiteten, teilten sie sie für ihre Ausgaben auch in Gruppen ein. Sie versuchten dabei nach Möglichkeit Zusammengehöriges zusammenzuordnen und sich bei der Einteilung der Texte in solche Gruppen an Gattungen der alten Dichtung selber zu halten. In manchen Fällen hatten sie aber Schwierigkeiten, Kriterien für die Definition der Gattungen zu finden, mit deren Namen sie ihre Gruppen bezeichneten, und dementsprechend für die Zuteilung der einzelnen Gedichte zu ihnen. Wie sehr sie da im dunkeln tappten, illustriert jene Diskussion um ein Lied des Bacchylides, das Kallimachos als Paian klassiert hatte, weil darin der Ruf ἰή vorkam, während Aristarch es dann als dithyrambisch erklärte mit der Begründung, es enthalte die Geschichte der Kassandra und der Ruf ἰή sei beiden Gattungen – Paian und Dithyrambos – gemeinsam, ihm deshalb den Titel 'Kassandra' gab und es den Dithyramben zuteilte[1]. Ausser der Feststellung, dass es sich um Mythenerzählungen handelt, scheint man kein anderes Kriterium für die Einreihung der Lieder unter die Rubrik Dithyramben gehabt zu haben und befolgte deshalb auch bei deren Anordnung ein rein äusserliches Prinzip: Die mit einem Titel versehenen Mythenerzählungen wurden nach diesen Titeln alphabetisch geordnet[2]. Wenn also ein Gedicht oder ein Fragment unter einer solchen alexandrinischen Bezeichnung wie 'Paian' oder 'Dithyrambos' überliefert ist, so bietet das keinerlei Gewähr dafür, dass es auch schon von den alten Dichtern selber als der nach ihrer eigenen Definition mit diesem Namen bezeichneten Gattung zugehörig betrachtet worden sein muss.

Ähnlich liegen die Dinge auch im Falle der Liedtexte, die sie unter der Rubrik der Epinikien zusammenstellten. Das Kriterium für die Einteilung in diese Gruppe war offensichtlich, dass im Text jemand als Sieger in Wettkämpfen gepriesen oder mindestens genannt wurde. Auch das ist ein rein inhaltliches Merkmal, und es stellt sich die Frage, ob und inwiefern es dazu tauglich ist, eine Gruppe von Gedichten zu definieren, die nicht nur in einem Punkte

1 Der Text des Scholions (P. Oxy. 23, 2368) abgedruckt in *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, post B. Snell ed. H. Maehler (Leipzig 1970) 128; s. dazu praefatio p. L und R. Pfeiffer, *Geschichte der Klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus* (2., durchges. Aufl. München 1978) 164f. 271.

2 Siehe dazu B. Snell, praefatio zu Bacchylides (oben Anm. 1) IX.

eine inhaltliche Gemeinsamkeit, sondern auch ihrer poetischen Gestaltung nach gemeinsame Merkmale enthält, die sie als solche von anderen wie eben Paiane oder Dithyramben unterscheidet. Jedenfalls ist es kein Kriterium, das etwas über den Anlass zur Dichtung dieser Lieder oder über ihre Bestimmung zur Darbietung bei einer bestimmten Gelegenheit oder vor einem bestimmten Publikum aussagt. Freilich lassen sich diese Spezifikationen auch nicht mehr in allen Fällen klar erkennen.

Aber es gibt doch genügend andere Beispiele, die es erlauben, unter Anwendung dieser Kriterien eine Gegenprobe im Hinblick auf die mögliche Einheit oder Vielfalt der unter dem Titel Epinikien überlieferten Lieder zu machen. Dabei ergeben sich verschiedene Typen. Dafür einige Beispiele: Es finden sich poetische Episteln, die nicht aus Anlass eines bestimmten Sieges verfasst und auch nicht zur Aufführung an einem irgendwie gekennzeichneten Fest bestimmt sind[3]. Andere Lieder sind zwar zur Aufführung an einem Fest bestimmt, aber auch nicht aus Anlass eines bestimmten Sieges gedichtet[4]. In beiden Typen werden ein oder mehrere ältere Siege genannt, und die vormaligen Sieger werden dafür gepriesen; aber beide sind nicht wirkliche Siegeslieder in dem Sinne, dass sie speziell zur Feier eines Sieges dienen. Aber auch unter denen, die zur Feier eines Siegers für einen bestimmten neu gewonnenen Sieg gedichtet sind, lassen sich verschiedene Typen unterscheiden. So gibt es einige Lieder, die für ein Fest zu Ehren einer Gottheit oder eines Heros verfasst sind, in dessen Rahmen auch ein Sieger gefeiert wird und gelegentlich auch dieser Gottheit oder diesem Heros seinen Siegeskranz weiht[5], und

3 Keinen aktuellen Sieg hat *P.* 3 zum Anlass, in der Pindar von jenseits des Meeres aus (68f. 76) zu Meter in Theben (77f.; s. dazu W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche,* Stuttgart 1977, 276f.) für Hieron in Syrakus (70. 80) zu beten verspricht. Darin wird nur ein früherer Sieg erwähnt (73f.). *I.* 2 soll durch Nikasippos (47f.) nach dem Tod des Siegers Xenokrates (37) dessen Sohn Thrasybul überbracht werden. Der Isthmiensieg (12–17) ist nicht datierbar, und es ist nicht klar, wie lang er schon zurückliegt. E. Thummer (*Pindar, Die Isthmischen Gedichte,* Heidelberg 1968/1969, Bd. 2, 36–38) u.a. wollen darin trotzdem ein aktuelles Siegeslied post mortem erkennen. *P.* 4 ist eine von Pindar gesandte (277–279) Supplikation für den verbannten Damophilos (262–299), für die ein aktueller Sieg zum Anlass genommen, aber nicht als solcher gefeiert wird (1–3. 66f.; der Sieg in *P.* 5 gefeiert). Trotz verschiedenartiger Ansätze ist es bisher nicht gelungen, Einigkeit darüber zu erzielen, für was für einen Sieg Hieron in *P.* 2 gelobt werden soll (vgl. dazu H. Lloyd-Jones, *Modern interpretation of Pindar: the Second Pythian and Seventh Nemean odes,* Journ. Hell. Stud. 93, 1973, 109–137, Forschungsgeschichte dort 117–119; M. R. Lefkowitz, *The Victory Ode,* Park Ridge 1976, 164–170). Der neueren Forschung ist nur das Bestreben gemeinsam, sie nicht mehr als 'poetischen Brief' zu erklären, wie sie noch P. Von der Mühll (*Der Anlass der zweiten Pythie Pindars,* [diese Zeitschr. 15, 1958, 215–281 =] Ausg. Kl. Schr., Basel 1976, 165–193) verstanden hatte.

4 Z.B. *N.* 3 im Thearion von Aigina (64–70), wohl als Aristokleides das Amt eines θεαρός bekleidete; vgl. die Lieder zu Amtseinsetzungen von Beamten *N.* 11 und Bacchyl. *Ep.* 14B (s. dazu H. Maehler, *Die Lieder des Bacchylides,* Leiden 1982, 1. Teil *Die Siegeslieder,* I. Edition des Textes mit Einl. und Übers. 136f. und II. Kommentar, 302f.).

5 Feste und Weihungen an Götter und Heroen z.B.: *O.* 3 Dioskuren in Akragas (1f. 34f. 39f.);

schliesslich zwei Typen von Siegesliedern im engeren Sinn. Davon sind die einen für ein spezifisches Siegesfest gedichtet, das zu Ehren des Siegers nach seiner Rückkehr vom Wettkampfort in seiner Heimat gefeiert wird, die andern dagegen zur Darbietung bei einer Siegesfeier am Wettkampfort selber, vor der Heimkehr des Siegers in seine Heimat, bestimmt.

Es stellt sich also die Frage, ob sich an den Liedern nach solchen Kriterien unterschiedener Typen auch entsprechende spezifische Eigentümlichkeiten der dichterischen Gestaltung feststellen lassen, die sie untereinander als zusammengehörig erweisen und von denen anderer Typen in charakteristischer Weise abheben. Das würde dann bedeuten, dass diese Typen, oder wenigstens diejenigen unter ihnen, für die das zutrifft, auch im poetologischen Sinne als eigenständige Gruppe zu betrachten wären. Unter diesem Gesichtspunkt sollen hier die Lieder eines Typs der Siegeslieder im engeren Sinne, nämlich derjenigen, die für die Aufführung an einer Siegesfeier am Wettkampfort selber bestimmt waren, untersucht werden.

Beispiele für Siegeslieder am Wettkampfort und ihre Formen

Von beiden Dichtern haben wir mehrere solche Lieder[6]. In einigen Fällen sind sie uns zusammen mit solchen erhalten, die für ein Fest in der Heimat des Siegers bestimmt waren. Zu diesen gehören von Pindar O. 4 für Psaumis von

O. 6 Hera in Stymphalos (88f.); *O.* 9 Aias in Olynth (109–112; s. dazu P. Von der Mühll, *Der Grosse Aias,* [Rektoratsprogramm Basel 1930 =] Ausg. Kl. Schr., oben Anm. 3, 446f.); *O.* 8 Zeus in Olympia (9–10); *P.* 5 Karneen in Kyrene (77–93); *P.* 11 Ismenion in Theben (1–11); *N.* 5 Aiakos in Aegina (53f.); *N.* 8 Aiakos in Aegina (13–16); *I.* 3/4 Herakles in Theben (79–86); (Isthmien) fr. 6 c–f Oschophorien in Athen; Bacchyl. *Ep.* 13 zusammen mit *N.* 5 für Aiakos in Aegina? (vgl. 72–75. 91–99. 166ff.).

6 Pindar hier zitiert nach *Pindarus,* post B. Snell ed. H. Maehler, I Epinicia (Leipzig ⁶1980), II Fragmenta. Indices (Leipzig ⁴1975); Bacchylides *Epinikien* (zitiert *Ep.*) nach Maehler 1982 (oben Anm. 4), Übriges nach Snell/Maehler 1970 (oben Anm. 1). Da es hier nicht um Textkritik geht, werden Ergänzungen von Papyrustexten nicht als solche gekennzeichnet. – Zur Entscheidung, ob ein Lied am Wettkampfort oder anderswo aufgeführt worden sei, ist man ganz auf die Hinweise im Text selber angewiesen. Alle acht im folgenden genannten Lieder enthalten Erwähnungen, die als Argument für Aufführung am Wettkampfort interpretiert werden können, nämlich die Nennung von Ort und Gott des Wettkampfs und Umständen der Herkunft der Ehre des Sieges wie Wettkampf, Bekränzung und Feier des Siegers und Neuheit seines Glücks, in folgenden Versen: *O.* 4, 1–5. 5–12; *O.* 11, 7f. 12–14; *P.* 6, 3–9. 16–19; *P.* 7, 4. 10–12; *N.* 2, 1–5. 14f. 24f.; *Ep.* 2, 3–7. 11–14; *Ep.* 4, 1–6. 14–16; *Ep.* 6, 1–3. 6. 14–16. Wer zugunsten eines anderen Orts der Aufführung argumentieren will, muss und kann dafür andere Stellen anführen. Die Hinweise sind oft nicht eindeutig, und deshalb sind seit Boeckh und Dissen bis heute zu manchen Liedern verschiedene Vermutungen geäussert worden, die hier nicht aufgezählt werden müssen. Die Entscheidung kann nicht für jedes Lied einzeln, sondern nur durch Vergleichung mehrerer analoger Fälle plausibel begründet werden. Zu den Argumenten, die hier zugunsten der Annahme einer Aufführung dieser acht Lieder am Wettkampfort geltend gemacht werden, s. unten S. 111f.

Kamarina mit dem Wagen (wohl zum selben Sieg O. 5 von einem Anonymus) und O. 11 für Hagesidamos von Lokroi Epizephyrioi als Knabe im Faustkampf (mit O. 10), von Bacchylides Ep. 2 für Argeios von Keos als Knabe im Faustkampf am Isthmos (mit Ep. 1), Ep. 4 für Hieron von Syrakus mit dem Viergespann in Delphi (zur Feier desselben Sieges in Aitna P. 1) und Ep. 6 für Lachon von Keos als Knabe im Stadionlauf in Olympia (mit Ep. 7)[7]. Von Pindar kommen dazu drei weitere ohne ein solches Pendant, zwei für Athener: P. 7 für den Alkmeoniden Megakles mit dem Wagen und N. 2 für Timodemos aus Acharnai im Pankration, und schliesslich eines, das eine etwas andersartige Bestimmung hat als die anderen, indem darin nicht in erster Linie der Sieger selber, sondern sein junger Sohn gepriesen wird: P. 6 für Xenokrates und Thrasybul von Akragas mit dem Wagen. Dieses letzte hebt sich in mehrfacher Weise von den anderen ab; aber es ist doch auch am Festort sogleich nach dem Sieg gedichtet worden und bietet deshalb besonders interessante Vergleichsmöglichkeiten.

Die Siege, denen diese acht Lieder gelten, stammen von allen vier grossen Wettkampfstätten, betreffen hippische und gymnische Agone sowie die zwei Altersklassen von Knaben und Männern. Sie bieten also eine verhältnismässig repräsentative Übersicht. Betrachtet man sie miteinander, so fallen sogleich gewisse gemeinsame Züge ins Auge. Einmal ihr geringer Umfang: Zählt man – um sie einigermassen kommensurabel zu machen – die antiken κῶλα[8], so ergeben sich drei Gruppen. Die zwei kürzesten haben um 15 (Ep. 2: 14; Ep. 6: 16),

7 B. Snell, Bacchylides, praef. XLII mit Anm. 3 vermutet (wie hier angenommen wird), dass *Ep.* 6 wie *Ep.* 2 «ex tempore» gedichtet und in Olympia «ante domum victoris» (cf. V. 14) gesungen worden sei, *Ep.* 7 dagegen zum Siegesfest in Keos. H. Maehler lässt die Frage, ob das V. 14 erwähnte «Haus» auf eine Aufführung in Keos oder Olympia deute, offen in *Bacchylides. Lieder und Fragmente* gr. u. dt. (Berlin 1968) 140. In seinem Kommentar (oben Anm. 4) äussert er zwei gegenteilige Meinungen: S. 71, wo er auf die Parallelen mit *Ep.* 4 (am Wettkampfort aufgeführt) hinweist, spricht er von «dem ebenfalls sehr kurzen, am Wettkampfort aufgeführten Lied B. 6». S. 132 deutet er aber προδόμοις ἀοιδαῖς (*Ep.* 6, 14) als Siegerehrung mit Gesängen, «die vor dem Haus seines Vaters Aristomenes in Keos oder in dessen Vorhalle aufgeführt werden» und schliesst umgekehrt aus der in *Ep.* 7, 1–3 angerufenen Ἁμέρα der Siegerehrung, dass *Ep.* 7 «sehr wahrscheinlich in Olympia aufgeführt worden» sei. Dem ist entgegenzuhalten: 1. Mit dem δόμος, vor dem *Ep.* 6, 14 die ἀοιδαί gesungen werden, ist nicht ein Privathaus, sondern der Zeustempel in Olympia gemeint, vor dem, wie vor dem des Apollon in Delphi *P.* 6 und *P.* 7, das Lied zur Siegesfeier gesungen wird (δόμος = Tempel *P.* 7, 11; *N.* 7, 46). Er wurde erst 468–456 gebaut und konnte daher in früheren Olympien nicht erwähnt werden. 2. *Ep.* 6 ist in seinem Aufbau und seiner Ausdrucksweise nach *Ep.* 2 und *Ep.* 4 so ähnlich, dass die Verwendung desselben Musters durch Bacchylides in der gleichen Situation und für den gleichen Zweck sehr wahrscheinlich ist. 3. Dass *Ep.* 7, 1ff. der personifizierte Siegestag als Ausgangspunkt des Lobes angerufen wird, ist nicht anders zu bewerten, als wenn in *Ep.* 11, 1 Νίκα selber angerufen wird; Νίκα schickt *Ep.* 12, 4ff. den Dichter als Boten nach Aegina, beidemal in einem Lied für das Siegesfest in der Heimat des Siegers.

8 Zu den κῶλα s. Pfeiffer, a.O. (oben Anm. 1) 229ff.; die Pindarischen hier nach Heynes Zählung.

drei um 20 (Ep. 4: 20; O. 11: 21; P. 7: 23), zwei um 40 (N. 2: 40; O. 4: 42). Nur P. 6 ist deutlich länger (54). Der Kürze entsprechen einfache Formen: Die eine Hälfte besteht aus je einer Trias (O. 4; O. 11; P. 7; Ep. 2), die andere ist monostrophisch (2 Str. Ep. 4 und 6; 5 Str. N. 2; 6 Str. P. 6). Diese kleinen Formen sind also für diesen Typ üblich.

Das Lied als Botschaft und Zeugnis

Auf die wesentliche Funktion dieser Lieder weisen die Dichter mit den Metaphern hin, durch die sie ihre Bedeutung beschreiben. Ein gutes Beispiel bietet Bacchylides Ep. 2. Der Dichter lässt Φήμα vom Isthmos als Eilboten die Nachricht vom Sieg des Argeios nach Keos bringen (1ff. ἄιξον ... ἐς Κέον ... φέρουσ' ἀγγελίαν, ὅτι ...), die Nachricht stilisiert er wie die von einer gewonnenen Schlacht vom Schlachtfeld in die Heimat der Kämpfer (4f. ὅτι μάχας θρασύχειρος ... ἄρατο νίκαν). Noch deutlicher den Charakter des reinen Siegesbulletins hat das noch kürzere Ep. 6. Da wird schlicht mitgeteilt (1ff.): «Lachon hat ... erlost den ... Erfolg im Lauf ... an des Alpheios Fluten ...». Der Aufbau dieses kurzen Liedchens ist so ähnlich mit dem des vorigen, dass ihre identische Funktion auf der Hand liegt. Man muss also wohl annehmen, dass der Schluss mit der Aussage (10–16) «dich aber ehrt jetzt ... der Hymnos der Urania Nikas wegen ... mit Gesang vor dem Tempel (des V. 1 erwähnten Zeus), weil (ὅτι) du mit deinem Sieg im Stadion Keos Ruhm verschafft hast», mit der Nennung von Abgangs- und Empfangsort dieser (gegenüber 4–9) neuen Ehrenmeldung genügt[9], um diese Zweckbestimmung anzudeuten, zumal ja noch der mittlere Abschnitt in beiden Liedchen (Ep. 2, 6–10; Ep. 6, 4–9) darauf hinweist, dass der Sieger nun auch zu denen gehört, die in die offizielle Siegerliste seiner Heimat eingetragen werden. Das wird nach dem Eintreffen dieser Nachricht geschehen. Diese beiden kleinen Lieder geben sich damit als ganze gewissermassen als Dokument, das diese ehrenvollen Konsequenzen auslöst. Um das verständlich zu machen, genügen diese Hinweise, und der Dichter braucht nicht mehr zu sagen und nicht deutlicher zu reden, denn alle Beteiligten – der Sieger und das Publikum – wissen längst genau, worum es geht.

Auch Pindar verwendet das Bild von der Nachricht, Botschaft, Meldung (ἀγγελία) vom Siege. Am nächsten vergleichbar ist das Lied für Psaumis von Kamarina (O. 4). Zu Beginn ruft er Zeus, den Herrn des Ortes, an (1ff., vgl. Ep. 6, 1). Dessen Horen, die in Gesängen wirbeln (ὑπὸ ... ἀοιδᾶς 2, vgl. Ep. 6, 14f.), sandten ihn als Zeugen zu diesem Wettkampf, und wenn es den Gastfreunden gut geht (d. h. wenn sie eben siegen), so freuen sich sogleich die Edlen über die süsse Botschaft (5 ἀγγελίαν ποτὶ γλυκεῖαν, vgl. Ep. 2, 3 ἀγγελίαν). Dann bittet er den Zeus, der auch auf dem Aitna – in der Heimat des Siegers – waltet[10],

9 Vgl. oben Anm. 7.

10 Die Erwähnung des Zeus vom Aitna (6f.) nach der des Zeus von Olympia (1f.), die man als

nimm dieses Olympiensiegeslied[11] gnädig an der Chariten wegen (8f. Ὀλυμπιονίκαν δέξαι Χαρίτων δ' ἕκατι τόνδε κῶμον, vgl. Ep. 6, 11 ὕμνος ἕκατι Νίκας), und daraufhin stellt er in ähnlicher Gedankenführung den Ursprung dieses Liedes dem Zielort des Ruhms gegenüber (10–12): Denn es kommt vom Wagen des Psaumis, der mit dem Ölzweig von Olympia bekränzt bestrebt ist, für Kamarina κῦδος zu erwecken (vgl. Ep. 6, 15f.; κῦδος Ep. 6, 3). Zwar sind es bei Pindar die Horen, die mit dem Gesang, und Chariten, die mit dem Sieg zusammengebracht werden (vgl. immerhin Ep. 2, 2f. χαριτώνυμον ἀγγελίαν), während Bacchylides seinen Gesang der Muse zuschreibt (Ep. 2, 11; Ep. 6, 11; Ep. 4, 7f.). Aber die Vorstellungen und ihre Reihung sind doch sehr ähnlich, und Pindar benützt auch mehrmals dieselben Wörter. In reicher ornamentierter Ausführung folgt er damit weitgehend derselben Konvention. An der Stelle in der Mitte, wo bei Bacchylides auf andere Siege aus der Heimat des Siegers verwiesen wird (Ep. 2, 6–10; Ep. 6, 4–9), steht bei ihm der Hinweis auf den Zeus der Heimat des Siegers (O. 4, 6–7), wohl als Ersatz dafür, denn von Psaumis und von Kamarina sind offenbar keine früheren Siege zu melden. Ihm wird dafür gewünscht, der Gott möge ihm zukünftig weitere gewähren (O. 4, 12f.). Daran knüpft er einen zweiten Teil, der sich, als Begründung für die Erfüllbarkeit dieses Wunsches, dem Lob der Person des Psaumis zuwendet (14–27). Dazu war wiederum bei den beiden Knaben aus Keos nicht viel zu sagen (Ep. 2 und 6), mehr dagegen, wo es auch bei Bacchylides um den olympischen Wagensieg eines grossen Herrn aus Sizilien geht (Ep. 4 für Hieron).

Im Zusammenhang einer komplizierteren Metaphorik, aber ebenfalls ähnlicher Vorstellungen, verwendet Pindar das Bild von der Siegesbotschaft schon 490 in P. 6. Hier entwickelt er die Bilder aus der Situation des festlichen Zuges, der zur Feier des Sieges zum Tempel des Apollon hinaufzieht (1–3), zum Nabel der Erde, wo den Emmeniden, Akragas und Xenokrates bereits ein unzerstörbares Pythiensieg-Schatzhaus von Hymnen bereitsteht (5–14). Dessen Front wird den dem Xenokrates, Trasybul und dem ganzen Geschlecht gemeinsamen Sieg mit dem Wagen in den Falten von Krisa melden (ἀπαγγελεῖ 18). Pindars Lied – im Bilde des Schatzhauses – ist also auch hier Träger der Botschaft, und auf dieses ἀπαγγελεῖ hin ist die ganze vorhergehende Reihe der Vorstellungen und Bilder angelegt: Auf diese Botschaft ist die Aufmerksamkeit gleich mit dem ersten Wort gerichtet, mit der Aufforderung ἀκούσατε. Die Botschaft ist also hier eine offizielle Proklamation. Damit wird auch hier der erste Teil mit dem dokumentarischen Programm abgeschlossen (1–18),

Argument für Aufführung in Kamarina anführen kann, hat U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros* (Berlin 1920) 418 plausibel erklärt: «Das Lied gehört dem Herrn des Ortes, aber ein Sikeliote hat gesiegt, so gilt es zugleich dem Zeus des Aetna, und der wird wieder mit einer wuchtigen Periphrase bezeichnet.»

11 κῶμος hier in der Bedeutung 'Siegeslied'; das Lied dauert lange und erhält den Ruhm (10), nicht ein 'Festzug'.

und es folgt die Überleitung (19f.) zum Preis des einen Thrasybul, der im folgenden als Repräsentant der siegreichen Emmeniden gepriesen wird, ähnlich wie in O. 4. Den Chariten ist hier am Anfang Aphrodite zugesellt (1f.), doch wohl deshalb, weil es dann eben um den persönlichen Preis eines νέος geht[12].

Einen besonderen Charakter gibt Pindar seiner Siegesmeldung auch in O. 4. Die Horen des Zeus haben ihn dort als Zeugen dieser vornehmsten Wettkämpfe nach Olympia geschickt (3 ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων). Seine Botschaft wird damit zum Attest für den Sieger. Das lässt noch deutlicher den offenbar von den Siegern gewünschten dokumentarischen Sinn dieser Lieder erkennen.

Der dokumentarische Charakter und die Funktion dieser Lieder

Als Botschaft, Nachricht, Zeugnis geben sich diese Lieder. Das ist zunächst insofern bemerkenswert, als sie sich ja an ein Publikum von Leuten wenden, die selber beim Wettkampf und beim Sieg zugegen waren und somit selber Zeugen für die Richtigkeit des Gesagten sein konnten und keiner Benachrichtigung bedurften.

Aber wer ist dieses Publikum? Es ist ein anderes als dasjenige, das mit den Liedern in der Heimat des Siegers angesprochen wird. Dort sind es Mitbürger des Gefeierten, von denen wohl, je weiter ihre Heimat vom Festort entfernt lag, um so weniger selber beim Siege zugegen waren. Ihnen musste also die Siegesnachricht überbracht werden, und so stellt es auch Bacchylides dar (Ep. 2, 1ff.). Am Wettkampfort hingegen sind Griechen von allen Enden der griechischen Welt versammelt. Und eben sie sind dazu geeignet, die Nachricht vom Sieg und den Ruhm des Siegers bis an die Säulen des Herakles zu verbreiten. Ihn für diese Verbreitung festzuhalten, ist also eine wesentliche Funktion dieser Lieder. Während die Mitbürger des Siegers diesen, seine Familie und seine Heimat genau kennen, sind die am Festort Versammelten Fremde, denen gerade das mitgeteilt werden muss. Denn das sollen sie ja als Nachricht mitnehmen. Deshalb haben diese Lieder wirklich die Funktion eines Dokuments, das Träger einer Nachricht ist. Der dokumentarische Charakter tritt deshalb in den Liedern dieses Typs viel stärker und ausschliesslicher zutage als in jenen andern Liedern, die zur Aufführung in der Heimat des Siegers oder an einem von seinen Freunden veranstalteten Fest bestimmt sind. Von der Dokumentationsfunktion und von der Ausrichtung auf eine panhellenische Festversammlung her lassen sich eine ganze Reihe der diesen Liedern eigentümlichen Merkmale verstehen. Sie sind einzeln fast alle auch in anderen Liedern anzu-

12 Siehe dazu P. Von der Mühll, *Persönliche Verliebtheit des Dichters?*, (diese Zeitschr. 21, 1964, 168–172 =) Ausg. Kl. Schr. (oben Anm. 3) 231–237, dort 231.

treffen; aber ihre Häufung und die Präponderanz ihrer Bedeutung ist für diese Lieder typisch.

Fast lückenlos sind darin die folgenden dokumentarischen Programmpunkte ausgeführt: die Namen des Siegers, seines Vaters und seiner Heimat, dann Bezeichnungen des Siegesortes, der Sportart, des Sieges – die letzten drei gelegentlich in konventionellen Umschreibungen. Die Angaben zur Person werden gelegentlich ergänzt durch die Nennung des Namens des Geschlechts in den Fällen, wo ein solcher existiert oder wo seine Nennung eine besondere Rolle spielt. Dazu können weitere Informationen kommen über frühere Siege des jetzigen Siegers, seiner Verwandten oder seiner Mitbürger. Es ist also leicht einzusehen, was Sieger und Auftraggeber von diesen Liedern in erster Linie erwarten und warum ihnen gerade an dieser Dokumentation so viel liegt.

Die Regelmässigkeit, mit der die Dichter sozusagen das Formular der dokumentarischen Programmpunkte ausgefüllt und in diesen kleinen Liedern wiedergegeben haben, die offensichtlich den Absichten ihrer Auftraggeber entsprach, setzt eine entsprechend ausgerichtete Aufmerksamkeit und Merkfähigkeit des Publikums voraus. Wenn sich also Abweichungen von der konventionellen Norm finden, so wird zu untersuchen sein, ob nicht auch damit bestimmte Absichten verbunden sind, die uns allerdings nicht mehr unbedingt in allen Fällen durchschaubar sein müssen. Auch dafür einige Beispiele, bei denen eine plausible Erklärung möglich ist.

Auffällig ist etwa, wenn eine so wichtige Information wie die Nennung des Vaters des Siegers fehlt. Das ist der Fall in P. 6, wo dagegen auch einige Zusätze zu den üblichen Personalangaben stehen. Das Lied gilt einem doppelten Zweck. Es soll sowohl der Sieg mit dem Wagen an den Pythien wie ein junger Mann, Thrasybul, besungen werden, der zwar zur Familie der Sieger gehört und offenbar als deren Repräsentant mit dem Gespann in Delphi anwesend war, aber doch nicht selber als Sieger in seinem eigenen Namen gepriesen werden konnte. Das Lied ist (5f.) für die Emmeniden, Akragas und Xenokrates (in dieser Reihenfolge) bestimmt, und mit der später folgenden Anrede an Thrasybul (15f.) ist die Aussage verbunden, dass der Ruhm des Sieges «deinem Vater» (Xenokrates) und «dem Geschlecht gemeinsam» (den Emmeniden) gehöre. Im Schlussteil wird nochmals der Vater erwähnt und dazu der Chef des Hauses, Thrasybuls Oheim Theron (46), beide aber ohne Namensnennung. Aber auch Xenokrates ist nicht eindeutig als Sieger gefeiert. Es fehlt die Nennung von dessen Vater Ainesidamos, der hingegen genannt wird in den Liedern, in denen sein Bruder Theron allein als Sieger gepriesen wird (O. 2, 46; O. 3, 9). Damit ist in der Schwebe gelassen, ob offiziell die Emmeniden, Xenokrates oder gar Theron zum Sieger ausgerufen worden seien, offenbar deshalb, weil das Lob auf den Nicht-Sieger Thrasybul konzentriert werden soll.

Der Name des Vaters (Hippokrates) fehlt auch in P. 7 für den Alkmeoni-

den Megakles. Hier sind der Ruhm und die Verdienste der εὐρυσθενὴς γενεά der Alkmeoniden (2f.) der Punkt, auf den die Aufmerksamkeit gesammelt wird. Sie und die Heimat Athen sind zuerst genannt als würdiges προοίμιον (1f.). Denn diese πάτρα und dieser οἶκος, wird dazu erklärt, hätten in Hellas den hervorragendsten Namen (5–8), und das wird noch begründet: Sie als Bürger von Athen haben in allen Städten diesen Ruf, weil sie den Tempel des Apollon in Delphi gebaut haben (9–12). Der Sieg des Megakles wird eingereiht in eine Liste der berühmten Siege seiner selbst und seiner Vorfahren (17), ohne dass unterschieden wird, welche davon ihm gehören. Wie in P. 6 soll also in der Schwebe gelassen werden, ob zum jetzigen Sieg die Alkmeoniden oder Megakles als Sieger ausgerufen worden sind. Als seiner Vorfahren würdiges Glied dieses grossen Hauses soll er erscheinen, nicht selber als Sieger. Deshalb fehlt offenbar der Name seines Vaters. Mit diesem Sieg und seiner Feier in Delphi führt er eine Demonstration gegen seine Mitbürger durch, die ihn kurz vorher ostrakisiert hatten. Alles läuft auf die Pointe hinaus: Betrüblicher φθόνος war der Grund, warum die Athener ihn so behandelten (18ff.), obschon die Alkmeoniden doch derart grosse Verdienste haben.

Die Demonstration des Megakles führt auf einen weiteren Aspekt dieser an eine panhellenische Festversammlung gerichteten Lieder. Die Darstellung eines Sieges, zumal im Wagenrennen, bietet mit dem Prestige, das er bringt, eine besonders gute Gelegenheit, um vor diesem Forum politische Propaganda zu treiben. In zwei weiteren Fällen verbinden sich damit Besonderheiten im dokumentarischen Bereich der Lieder. Auch in O. 4 für Psaumis von Kamarina ist der Vater des Siegers nicht genannt. Auch hier soll offenbar die Aufmerksamkeit nicht auf die Person des Siegers konzentriert werden, sondern auf die Bedeutung, die dieser Sieg für seine Stadt hat. Kamarina war zweimal von Syrakus zerstört worden, das zweite Mal unter Gelon 484. Kurz vor diesem Sieg wurde es 461 wieder neugegründet. Deutlicher als in O. 4 wird in dem Lied für das Siegesfest in der Heimat (O. 5, 4ff. 14ff.) gesagt, welches Verdienst sich dabei Psaumis erworben hatte und welche Hoffnungen sich an diesen Sieg knüpften (O. 5, 17ff.). Den Höhepunkt seines Lobs in O. 4 bildet der Preis, er sei «der Städtefreundin Hesychia reinen Sinnes zugewandt» (16). Auf dieses neue Glück seiner Stadt, nicht auf seine Person als Sieger soll also die Aufmerksamkeit gelenkt werden. Als weitere Besonderheit kommt hinzu, dass in O. 5, 8 der Name seines Vaters (Akron) doch genannt wird, dazu mit der Erklärung, Psaumis habe ihn und die neuaufgebaute Stadt zu Siegern ausrufen lassen.

Eine ähnliche Differenz besteht zwischen Ep. 4, das Bacchylides für die Feier des Siegs des Hieron in Delphi 470, und P. 1, die Pindar für das Fest aus Anlass desselben Sieges in Aitna dichteten. In P. 1 lässt sich Hieron als Gründer von Aitna feiern. Hier soll nun auch der Herold ihn als Aitnaier zum Sieger in Delphi ausgerufen haben (30–33). Bacchylides dagegen pries ihn in

Delphi als Herrscher von Syrakus (Ep. 4, 1–3). In beiden Fällen wurde also bei dem Fest in der weit draussen gelegenen Heimat etwas anderes mitgeteilt als vor den versammelten Hellenen am Festort. Es ist nicht auszuschliessen, dass der Anstoss dazu beidemal von dem Besungenen selber ausging, der mit demselben Sieg verschiedene propagandistische Bedürfnisse, für den aussenpolitischen Bereich und für den Gebrauch innerhalb seiner πόλις, befriedigte. Jedenfalls ist nichts davon bekannt, dass Hieron Bacchylides seine Darstellung übel genommen hätte. Im Gegenteil: Von ihm liess er sich bekanntlich nur zwei Jahre später das Festlied für seinen grössten und lang erwarteten Sieg mit dem Viergespann in Olympia dichten (Ep. 3).

Diese Beispiele illustrieren also von einer anderen Seite her, welche Bedeutung die dokumentarischen Angaben in diesen Liedern haben. Aber auch wenn sie ohne Nebenabsichten einzig dem Lob des Siegers dienen, spielen zur Begründung des Ruhms und der Ehre, die sie verbreiten sollen, alle Tatsachen, die mit dem Gewinn des Sieges verbunden sind – wie etwa der Verlauf des Kampfes, die Bekränzung des Siegers, die verdiente Feier –, eine wichtige Rolle. Die Dokumentation des Sieges und was damit zusammenhängt, ist in jeder Hinsicht der zentrale Gegenstand des Interesses. Deshalb füllt die Erwähnung dieser Informationen und Fakten einige dieser kurzen Lieder fast vollständig aus, und für anderes bleibt wenig Raum übrig.

Die Lieder dieses Typs als musisches Kunstwerk

Es stellt sich also die Frage, ob auch diese Lieder als musische Kunstwerke betrachtet und geschätzt wurden. Auch darauf geben die Dichter selber die Antwort.

Bacchylides lässt in einfacheren Worten direkt die Konvention erkennen. Er beruft sich in jedem dieser Lieder auf die Muse. Das Lied ist ein ἀναξιμόλπου Οὐρανίας ὕμνος (Ep. 6, 10f.), er als sein Dichter ein ἁδυεπὴς ἀναξιφόρμιγγος Οὐρανίας ἀλέκτωρ (Ep. 4, 7f.), und die Muse selber charakterisiert er mit einem Prädikat, das gleichzeitig das Besondere der Entstehung dieser Lieder benennt: Sie ist αὐϑιγενής, 'am Ort entstanden' (Ep. 2, 11). Auch Pindar nennt die Musen (O. 11, 17), häufiger aber die Chariten (O. 4, 9; P. 6, 1; vgl. Ep. 2, 2f. χαριτώνυμον ... ἀγγελίαν), einmal auch die Horen (O. 4, 1f.) als Patroninnen seines Sanges. Frühere und aktuelle Sieger wurden und werden üblicherweise besungen. Bacchylides braucht dafür einfach ἀείδειν (Ep. 4, 5. 18; 6, 6), Pindar andere Verben wie κελαδεῖν und nennt den Preis ἁδυμελής (O. 11, 14; N. 2, 25). Ὕμνοι (O. 11, 4; P. 6, 7; Ep. 4, 10) ἀοιδαί (im Singular und Plural: O. 4, 2; P. 7, 3; Ep. 6, 14f.) und κῶμος (O. 4, 9; vgl. κωμάξαι O. 11, 16; N. 2, 24)[13] sind die konventionellen Bezeichnungen dafür.

13 Vgl. dazu oben Anm. 11 und E. L. Bundy, *Studia Pindarica* I (Univ. Calif. Stud. Class. Philol. 18, 1962, 1–34) 23 zur Bedeutung des κῶμος als Singen der Festteilnehmer und der Musen.

Es wird auch vorausgesetzt und lobend erwähnt, dass die Besungenen diese musische Kunst zu schätzen wissen (O. 11, 19; P. 6, 49). Was sie von ihr natürlich vor allem erwarten, ist, dass auch diese Lieder – als Lieder – Gewähr bieten dafür, dass ihr Ruhm verbreitet und über den Augenblick hinaus erhalten wird (O. 4, 11; O. 11, 4ff.; P. 6, 10ff.). Bacchylides nennt die Φήμα in diesem Sinne σεμνοδότειρα (Ep. 2, 1).

Mit dieser Topik und diesem Anspruch unterscheiden sich die Lieder des besprochenen Typs also nicht grundsätzlich von anderen Liedern derselben Dichter. Hingegen ist der Spielraum für die Entfaltung musischer Kunstmittel sehr viel stärker eingeschränkt. Ihre Beobachtung bestätigt, dass die in diesen Liedern verwendeten grossenteils dieselben sind, die sich auch anderswo finden. Sie sind also nicht als solche an diesen Typus gebunden. Ihm eigen ist hingegen eine feste Regulierung ihres Gebrauchs, der sie seinen spezifischen Ausdrucksbedürfnissen dienstbar macht.

Pindar weist mehrmals direkt oder indirekt darauf hin, wie er den Eingang eines solchen Liedes gestaltet. In P. 7 sagt er, Athen, die grosse Stadt, sei das schönste προοίμιον, um für das mächtige Geschlecht der Alkmeoniden ein Fundament des Gesangs für ihre Rosse zu legen. In ganz technischer Terminologie erklärt er damit, was er braucht und wozu: Er braucht einen Ausgangspunkt für das Lob des Siegs der Alkmeoniden mit dem Pferdegespann, dieser ist das προοίμιον (so auch P. 1, 4; vgl. προκώμιον N. 4, 11), und als solches dient ihm die Nennung von Athen. In N. 2 spielt er mit dem Begriff προοίμιον, indem er ihn als Bild verwendet. Das προοίμιον bedeutet den Anfang: Womit die Rhapsoden anfangen, mit einem προοίμιον von Zeus, das hat auch Timodemos als erste Anzahlung erhalten für seine Wettkampfsiege, nämlich von Zeus in Nemea. In den anderen Fällen weist er nicht so ausdrücklich darauf hin, was er tut; aber er tut dasselbe. Jedesmal erweckt er als προοίμιον eine Vorstellung und kommt damit auf das Lied zum Lob des Siegers zu sprechen. In O. 11 verwendet er die Form der Priamel: Winde brauchen die Menschen und Wasser, wenn aber einer gesiegt hat, so werden ihm μελιγάρυες ὕμνοι ausgerichtet, als Gewähr für seinen späteren Ruhm. In P. 6 ist es das Schatzhaus der Hymnen, das den Emmeniden bereitsteht und dessen Front jetzt den Ruhm des neuen Sieges meldet. In O. 4 wird Zeus angeredet, dessen Horen mit ihrem Gesang den Dichter als Zeugen geschickt haben. Pindar erfüllt damit offenbar die Erwartungen eines – wie diese technischen Hinweise zeigen – sachkundigen Publikums. Auch Bacchylides bringt in seinen viel einfacheren Liedern jedesmal am Anfang eine entsprechende Figur, die also auch als προοίμιον bezeichnet werden kann. In Ep. 2 ist es die Anrede an die Personifikation der Φήμα als Botin, in Ep. 4 die Rede von Apollon, dem Gott des Siegesortes (vgl. O. 4, 1; N. 2, 3–5), der Syrakus und Hieron liebt, und in Ep. 6 die Etymologisierung des Namens Λάχων, der λάχε ... κῦδος. Der Hinweis auf das Besingen des Sieges ist auch bei ihm in Ep. 4, 4–10 und Ep. 6, 4–6 damit ver-

bunden, während er in Ep. 2, 11–14 erst am Schluss folgt, wo er auch in Ep. 6, 10–15 nochmals deutlicher ausgeführt ist (vgl. N. 2, 24f.). Von der Basis dieser Proömien aus wird dann das Lob stufenweise aufgebaut.

Wie der Anfang, mit dem προοίμιον, so wird auch der Schluss mit besonderer Kunst behandelt. Er ist jedesmal vom Vorhergehenden erkennbar abgesetzt. Als besonderer Schmuck erscheinen hier ein mythisches Exemplum und Gnomen. Hier wird jedesmal ein neuer eigener Gedanke ausgesprochen, der sich gewissermassen als Pointe aus dem bis dahin Gesagten ergibt und auch in besonderer Weise vorgebracht wird. Mehrmals besteht diese Pointe einfach darin, dass der Sieger mit dem vorher Gesagten Anlass zum Feiern gegeben habe und darum jetzt ein Siegeslied erhalte (N. 2, 24f.; Ep. 2, 11–14; Ep. 6, 10–16). Das ist einmal als Aufforderung an die Mitbürger gestaltet (N. 2), oder mit der Aussage verbunden, die Μοῦσ' αὐϑιγενής rufe jetzt dazu auf (Ep. 2), oder mit einer Begründung, die das höchste Lob ausspricht, wegen des Sieges und weil der Sieger seiner Heimat Ruhm gebracht habe (Ep. 6). Dann wird das Glück des Siegers gepriesen. Pindar tut das einmal in Ich-Aussage (im eigenen oder in des Chors Namen), stellt es dem φϑόνος der Mitbürger gegenüber und versieht es mit einer Gnome (P. 7, 18–21). Bacchylides hebt das Einmalige des Erfolgs hervor (μοῦνον ἐπιχϑονίων) und gibt dazu eine Gnome (Ep. 4, 15–20). Auch Pindar charakterisiert das Besondere eines Siegs mit einer Gnome und gibt dazu ein mythisches Exempel (O. 4, 17–27). Einmal ist es das ganz persönliche Lob des Thrasybul, das auf die Charakterisierung seiner Begabung zur Geselligkeit beim Symposion hinausläuft (P. 6, 44–59). Anstelle des Siegers werden einmal auch seine Mitbürger gepriesen, auf die durch den Sieg Ehre fällt. Pindar drückt den Preis aus in einer Anrede an die Musen und beschliesst ihn mit einer Gnome über ihre φύσις (O. 11, 16–20)[14]. Dass diese Schlussgedanken sich unmittelbar auf den Gepriesenen und das vorher über ihn Gesagte beziehen, wird dadurch sinnfällig gemacht, dass er entweder unmittelbar vorher mit Namen angeredet (O. 11, 11; P. 7, 17) oder preisend erwähnt wird (O. 4, 14) oder sogar im Schlussteil selber sein eigener (P. 6, 44; N. 2, 24) oder sein Vatersnamen (Ep. 2, 14; Ep. 4, 13; Ep. 6, 12f.) genannt ist.

Daneben finden sich nur sehr wenige weitere Schmuckmittel. Bacchylides hat in diesen Liedern überhaupt keine Mythen. Pindar gibt wenige mythische Exempla. Zwei davon finden sich in jenem zweiten Teil von P. 6, der dem Lob des jungen Thrasybul gilt, der zwar als Repräsentant seiner Familie, aber nicht als Sieger, sondern als musterhafter Sohn und Neffe und als liebenswürdiger junger Mann gepriesen wird. Als solcher folgt er den Lehren, die der Urhofmeister Chiron seinem Zögling Achill gegeben hatte (21–23), und dem Beispiel der Vaterliebe, Amphilochos, der seinen Vater Nestor vor Memnon gerettet und dafür mit seinem Leben bezahlt hatte (28–42). In O. 4 ist als Beispiel für

14 Dazu, dass *O.* 11, 16–20 nicht ein Versprechen auf ein künftiges Lied (sc. *O.* 10) sei, und zur Erklärung der Metaphern s. Bundy, a.O. (oben Anm. 12) 17. 20ff., zur Gnome 28ff.

einen, der grauhaarig gesiegt hat, der Argonaut Erginos angeführt mit dem Ausspruch, den er nach seinem Sieg gegenüber Hypsipyle tat (19–27). In N. 2 wird die Erwartung, dass dem ersten Sieg weitere folgen werden, mit dem Beispiel des (verstirnten) Orion bekräftigt, der nicht weit sein kann von den Peliaden (11f.), und als Beispiel für die Kampfkraft der Salaminier dient Aias (14). Diese beiden sind nur gerade erwähnt.

Sehr spärlich sind auch die Gnomen. Bacchylides bringt nur eine am Schluss von Ep. 4, 18–20, um das Glück des Hieron zu kommentieren. An derselben Stelle kommentiert Pindar in O. 11, 19f. die φύσις der gepriesenen Epizephyrischen Lokrer und in P. 7, 19–21 das Verhalten der Athener gegenüber dem Glück des Megakles. In O. 4, 18 dient sie dazu, zum mythischen Exempel überzuleiten, das dort den Schluss bildet.

Die Gedankenführung ist einsträngig, die Lobesthemen sind bruchlos miteinander verknüpft[15], die Lobestopik wird in mehrfach gestufter Steigerung, aber in einem Zuge zwischen den beiden Polen des Proömiums und des Schlusses zu einem Höhepunkt geführt. Mythische Exempla und Gnomen retardieren nicht, sondern sie sind unmittelbar in den Gedankengang eingefügt. So finden sich auch keine ausgesprochenen Abbruchsformeln. Einmal bemerkt Pindar nach dem Ende eines mythischen Beispiels: Das ist vergangen, τῶν δὲ νῦν Θρασύβουλος ... (P. 6, 44), und einmal am Ende der Aufzählung einer imposanten Reihe von Siegen der Acharner: Die, welche sie zu Hause (an den Panathenäen) gewonnen hätten, seien mehr, als man zählen könne (N. 2, 33). Beidemal dient ihm diese Bemerkung als steigerndes Mittel, das zum Schlussteil überleitet[16].

Von dessen Funktion her ist dem Dichter die diesem Typus eigentümliche Aufgabe gestellt, mit all den dokumentarischen Angaben fertig zu werden, das heisst, sie möglichst wirkungsvoll in seinem Gedankengang unterzubringen. Bei der Kleinheit der Formen bedarf es zu ihrer Lösung einer spezifischen planerischen Ökonomie. Am Beispiel des Umgangs mit den zu nennenden Namen lässt sich diese Technik besonders gut veranschaulichen. In analoger Weise verfahren die Dichter auch mit den anderen konventionellen Programmpunkten.

15 Worauf sich die Auswahl der im besprochenen Typ der Siegeslieder verwendeten Mittel beschränkt und was in denen anderer Typen zusätzlich und vielfältiger entwickelt ist, geht etwa deutlich hervor aus der Zusammenstellung der Lobesthemen und ihrer Verknüpfung bei E. Thummer, a.O. (oben Anm. 3) Bd. I, 19–106. 122–137, so auch die Stufen der Steigerung, Brüche in der Gedankenführung, Mittel zur Überleitung, die Bundy in *Studia Pindarica* II, a.O. (oben Anm. 12) 35–92 herausarbeitet. Da sie ganz auf die Funktion der Dokumentation ausgerichtet sind, fehlen auch weitgehend die Ausführungen zur Bewertung des Sieges als allgemein menschliche Leistung für den Sieger, seine Familie usw. und die dabei eingesetzten Mittel (zu denen oft auch die Mythenerzählungen gehören), wie sie M. R. Lefkowitz, a.O. (oben Anm. 3) 170f. charakterisiert.

16 Zum konventionellen Gebrauch dieser Mittel, namentlich in Liedern anderer Typen, s. Bundy, a.O. (oben Anm. 12) 5 mit Anm. 18 (νῦν) und 16 (zuviel, als dass ...).

Bacchylides geht mit grösserer Regelmässigkeit, offenbar nach bewährten Mustern vor. Er nennt die Namen des Siegers (Ep. 2, 4f.; Ep. 4, 3; Ep. 6, 1) und seiner Heimat (Ep. 2, 2; Ep. 4, 1; Ep. 6, 1) gleich am Anfang, den des Vaters, als dessen Sohn er den Sieger bezeichnet, dagegen im Schlussteil (Ep. 2, 14; Ep. 4, 13; Ep. 6, 12). Damit stellt er gleichzeitig eine innere Verbindung nach Art der 'Ringkomposition' zwischen den Teilen her. Eine zweite Nennung der Heimat (Ep. 6, 16) kann diesen Effekt verstärken. Jedesmal benützt er die Gelegenheit der Aufzählung früherer Siege, um dort den Ort des Sieges auszusprechen (Ep. 2, 7; Ep. 4, 5; Ep. 6, 6). Dort kann er auch den Hinweis auf die Bekränzung anbringen (Ep. 2, 10; Ep. 6, 8; Ep. 4 dagegen erst im Schlussteil 16). Pindar verfährt viel freier. Den Namen des Siegers bringt er mehrmals erst in der Mitte, so dass er bereits mit einem gewissen Steigerungsgrad des Lobes erscheint (O. 4, 10; O. 11, 12; N. 2, 14), einmal erst auf dem Höhepunkt vor dem Schluss (P. 7, 17). Dafür werden hier die Heimat Athen und die Alkmeoniden gleich zu Anfang genannt (P. 7, 1f.). Ein Sonderfall ist P. 6, 5f., wo die Emmeniden, Akragas und Xenokrates an den Anfang gestellt sind, weil damit ein höherer Steigerungsgrad für Thrasybul reserviert bleibt (15), der dann im Schlussteil nochmals genannt wird, wo es um sein persönliches Lob geht (44). In beiden Fällen wird damit ein demonstrativer Nebeneffekt erreicht. In besonderer Weise spielt er mit diesen Elementen beim Athener Timodem (N. 2): Da hat er mehrere Ortsnamen zu nennen. Jedem von ihnen gesellt er eine Bezeichnung des Siegers zu, jedesmal in einer Strophe: in der zweiten zu Athen den Namen des Vaters, in der dritten zu Salamis den Namen des Siegers, in der vierten zu Acharnai den des Geschlechts der Timodemiden, und in der fünften wiederholt er den Namen des Siegers mit dem Aufruf an seine Mitbürger, den Zeus von Nemea zu feiern (vgl. 4f.).

Die in den besprochenen Liedern verwendeten Kunstmittel und Techniken stellen also eine Auswahl solcher dar, die zur Erfüllung der für diesen Typ charakteristischen Aufgaben besonders geeignet sind. Andere wie namentlich die Mythenerzählungen, die um ihrer selbst willen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sind dagegen fast durchgehend vermieden.

Der Faktor Zeit

Unter einem speziellen, gerade im Hinblick auf ihren Kunstcharakter wesentlichen Aspekt unterscheiden sich diese Lieder von denen anderer Typen der Epinikien sowie auch anderer Gattungen: unter dem der Zeit, die für die Genese des Kunstwerks zur Verfügung stand. Diese war bemessen entsprechend dem Programm des Sportfestes, zu dem jeweils das Lied gedichtet wurde. Darüber sind wir nur für Olympia einigermassen zuverlässig unterrich-

tet[17]. Dort dauerte es im 5. Jahrhundert fünf Tage. Die Wettkämpfe begannen am zweiten und endeten am fünften, an dem auch die Kranzverleihung und die Siegesfeiern stattfanden. Für das Dichten und Einstudieren der Lieder standen also höchstens drei, im knappsten Fall weniger als ein Tag zur Verfügung. An anderen Orten, wo auch musische Agone abgehalten wurden, mag es geringe Verschiebungen, aber kaum wesentliche Verlängerungen der Fristen gegeben haben. In Olympia fanden am letzten Tag die Läufe und die athletischen Agone statt. Wenn die Festordnung in Nemea dieselbe war, so wäre N. 2 für den Pankratiasten Timodemos am selben Tag aufgeführt worden, an dem er seinen Sieg errang[18]. Das Dichten dieser Lieder ist also zwar nicht gerade in dem Sinne als Improvisation zu bezeichnen, dass der Dichter ohne vorherige Überlegung sein Lied hervorzubringen hatte. Aber er musste doch seine poetischen Mittel zu schnellem Einsatz bereit haben. Zu längerer Meditation fehlte die Zeit. Dass den Dichtern und dem Publikum diese der Situation eigentümliche Bedingung bewusst war, beweist des Bacchylides Rede von der Μοῦσ' αὐθιγενής (Ep. 2, 11). Eine besondere Art der Virtuosität wurde also zu ihrer Beherrschung gefordert und offenbar als solche bewundert.

Wir sind nicht gewohnt, uns Pindar als Schnelldichter vorzustellen. Wenn er einmal sagt, dass er ein Lied, zu dessen Ausführung er sich verpflichtet hatte, zugunsten eines noch dringenderen zurückgestellt habe (I. 1, 1ff.), so erscheint er als ein Dichter, der sich nur einer Aufgabe auf einmal widmet, sich dafür Zeit nimmt und sich voll auf sie konzentriert[19]. Aber die Epinikien des

17 Siehe dazu I. Weiler, *Der Sport bei den Völkern der Alten Welt* (Darmstadt 1981) 109–113.

18 W. Schadewaldt, *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion* (Halle a.S. 1928, Reprodruck Tübingen 1966) 282 = 24 stellt fest: «N. 2 gilt seit langem geradezu als Muster eines Siegesliedes» mit Berufung auf F. Dornseiff, *Pindars Dichtungen,* übertragen und erläutert von F. D. (Leipzig 1921) 23 (hier zitiert nach der 2. Aufl., an Hand der nachgelassenen Aufzeichnungen von W. Haupt neu bearbeitet, Leipzig 1965, 133), der dazu sagt: «Das kurze Lied, für den Festzug auf der Kampfstätte selbst rasch gedichtet ... enthält trotz seiner Kürze alle Teile des regelrechten Siegesliedes: 1–12 Pompöse Nennung des Sieges und den Wunsch nach weiteren Erfolgen, 13 Lob der Heimat des Siegers und Ansatz zu einem Mythos, 14–24 Aufzählung der früheren Erfolge der Familie, 24–25 Aufforderung zum Festjubel.» Inwiefern die in diesem Lied verarbeitete Dokumentation und die dazu verwendeten Mittel wenigstens für den besprochenen Typ charakteristisch sind, ergab die Vergleichung mit den anderen davon erhaltenen Liedern. Als deren Minimalform erscheinen die Bacchylideischen *Ep.* 2 und 6, in geringerem Masse auch *Ep.* 4; s. dazu unten Anm. 30.

19 Diese Erklärung dient auch als Basis des Lobes im Prooimion, dazu Thummer, a.O. (oben Anm. 3) Bd. II, 9: «Mit dem Hinweis auf die Hindernisse, die sich seiner Arbeit entgegenstellen – Zeitknappheit und die Gefahr, jemanden zu kränken –, erhöht der Dichter in den ersten elf Versen den Wert dieser Ode.» Er stellt dann (9f.) weitere solche 'Hindernismotive' zusammen. Bundy, *Studia Pindarica* II (oben Anm. 15) 41 meint sogar: «It is a mistake to take any of these passages, or any others like them, as reflecting serious embarassment. The objections, whether real or imaginary, are all foil, and are all so handled as to enhance the glory of the laudandus.» Hier zeigen sich an der Übertreibung die Grenzen der einseitigen Methode. Dazu gut Lloyd-Jones, a.O. (oben Anm. 3) 117: «Like most new approaches to the study of

behandelten Typs scheinen doch nicht die einzigen Lieder gewesen zu sein, die er unter solchen Bedingungen verfasste. Auch von anderen ist anzunehmen, dass er sie verhältnismässig schnell zu einem bestimmten Anlass zu dichten hatte. O. 6 ist zu einer Feier für den Sieg des Hagesias in Olympia bestimmt, die ihm Aineias im arkadischen Stymphalos ausrichtete (87f.), bevor er von dort wieder nach Syrakus zurückkehrte (98f.). Wir wissen nicht, wieviel Zeit sich Hagesias für diesen Umweg bei seiner Heimkehr liess. Aber vermutlich musste das Lied doch sehr rasch geliefert werden, um den Gefeierten noch auf seiner Reise zu erreichen. Und das war nun ein langes Lied in fünf Triaden mit einer grossen Mythenerzählung. Ein solches ist auch der Paian, in dessen Eingang Pindar ausdrücklich hervorhebt, dass er damit in einer Notsituation eingesprungen sei, weil den Delphern ein Lied für die Theoxenien fehlte (Pae. 6, 5ff.)[20], und gerade in diesem Zusammenhang bezeichnet er sich als ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν (6). Auch der Bittgesang nach der Sonnenfinsternis in Theben kann nicht lange nach dem Ereignis vorgetragen worden sein. Auch hier trägt er sein Bittflehen Μουσαίαις ἀνατιθεὶς τέχναισι (Pae. 9, 39) vor. Der Anspruch an den Dichter, dass er ein den Erfordernissen des Anlasses entsprechendes Lied in kürzester Zeit bereitzustellen imstande sei, ist also nicht auf die Situation der Siegesfeiern am Wettkampfort beschränkt. Das gehört zu seiner musischen Kunst.

Die angeführten Beispiele von Liedern ganz verschiedener Art legen auch die Vermutung nahe, dass die Kleinheit der Formen und die sparsame Verwendung von Mythen und Gnomen in den Epinikien des untersuchten Typs nicht als situationsbedingte Mängel zu erklären sind, die auf die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit zurückzuführen wären; denn in anderen Fällen konnte offenbar Pindar auch längere Lieder mit ausführlichen Mythenerzählungen in kürzester Zeit dichten, und ein Chor konnte sie einstudieren. Natürlich war eine solche festgefügte Kunstform in dieser Situation nützlich, namentlich auch für weniger gestaltungskräftige Dichter, die sie dann routinemässig verwenden konnten. Aber die Eigentümlichkeiten dieser kargeren Siegeslieder sind von den grossen Dichtern offenbar ebenfalls mit bewusster Kunst gepflegt worden. Sie entsprachen einer bestimmten Konvention, die von ihrer dokumentarischen Funktion her zu verstehen ist.

great poetry, the new approach to Pindar does not offer by itself a key to the solution of all difficulties; rather, it must be judiciously combined with other principles and other methods ... we should not forget that Pindar was a human being writing for other human beings in a particular and individual historical and social environment.» Pindar benützt seine Erklärung gewiss zu einem poetischen Zweck, aber er sagt damit doch auch etwas über sich und sein Dichten, wie etwa auch in *Pae.* 6, 1–11.

20 Siehe dazu S. L. Radt, *Pindars zweiter und sechster Paian* (Amsterdam 1958), zum Fest und zu Pindars Stellung in Delphi 83f. 116, zum Einspringen mit seiner Dichtung in einer Notsituation an Ort und Stelle 110f. 114.

Das bedeutet anderseits auch, dass nicht alle Epinikien, die für eine Aufführung am Wettkampfort gedichtet worden sind, notwendigerweise deswegen diesem Typ der kurzen dokumentarischen Lieder angehören müssen. Ein Gegenbeispiel ist wohl O. 8, ein Lied in vier Triaden mit einer längeren Mythenerzählung in der Mitte[21]. Der Grund für die Wahl eines anderen Typs war wohl hier, dass es sich nicht nur um die Feier des Alkimedon als Sieger handelt, sondern um die Begehung eines Festes (9f.), das angeführt wird von einem anderen Mitglied der Familie, Timosthenes, der gleichzeitig als Nemeensieger gepriesen wird (15f.). Auch hier ist wiederum der Vater des Alkimedon nicht genannt, ein Indiz dafür, dass sein Sieg zwar der Anlass zu diesem Fest war, aber die Aufmerksamkeit nicht auf ihn als Sieger, sondern auf etwas anderes konzentriert werden sollte. Und dafür wurde auch ein anderer Liedtyp gewählt.

Probleme der Typenzugehörigkeit anderer kurzer Lieder

Umgekehrt müssen nicht alle Lieder, die kurz sind und keine Mythenerzählung enthalten, nur deswegen am Wettkampfort gedichtet und aufgeführt worden sein. Die Schwierigkeit, den Ort der Aufführung in jedem Falle eindeutig zu erkennen, besteht in gleicher Weise für den hier betrachteten Typ wie für andere Epinikien und für Lieder anderer Art. Für das Publikum, das der Aufführung beiwohnte, war eine Information über den Ort der Darbietung unnötig. Wenn die Dichter trotzdem Hinweise darauf geben, so sind dafür andere Gründe bestimmend. In den Epinikien sind immer zwei Orte zu erwähnen: der Ort des Sieges, denn er gehört zur Begründung des Lobes, und die Heimat des Siegers, denn auf sie fällt ein Teil der Ehre, und sie ist Gegenstand des Lobes. Aus besonderen Gründen können auch andere Orte genannt sein, wie etwa Stymphalos in O. 6. Welcher von diesen Hinweisen als ausschlaggebendes Indiz für die Lokalisierung der Darbietung zu gelten habe, ist gelegentlich schwer zu entscheiden und darum auch oft umstritten. Über Probabilitäten ist dann nicht hinauszukommen.

Für die Entscheidung, dass die oben behandelten Lieder am Wettkampfort und nicht in der Heimat des Siegers aufgeführt worden seien, konnte zu-

21 Als Einwand dagegen, dass *O.* 8 in dem in V. 1–10 so deutlich bezeichneten Hain von Olympia aufgeführt worden sei, hat man geltend gemacht, dass V. 25 auf Aigina, die Heimat der Feiernden, in der Mythenerzählung mit τάνδ' ἁλιερκέα νᾶσον hingewiesen wird. Dieses Demonstrativpronomen verweise auf einen gegenwärtigen Ort, also sei das Lied in Aigina aufgeführt worden. Vgl. aber die schon bei R. Kühner/B. Gerth (*Grammatik der griechischen Sprache* II 1, Hannover und Leipzig ³1898, Reprodruck Darmstadt 1966) 643–645 gesammelten Stellen, wo seit Homer mit diesem Pronomen auch entfernte Dinge bezeichnet werden, die «der Redende in lebhafter Auffassungsweise in seine unmittelbare Sphäre hinüberzieht und als seine eigene Person betreffend anschaut», was hier offensichtlich der Fall ist.

nächst davon ausgegangen werden, dass das für mehrere von ihnen durch deutliche Hinweise bestätigt wird, die kaum zu Zweifeln Anlass geben (P. 6; P. 7; N. 2; Ep. 2; Ep. 4), dass es also diese Möglichkeit überhaupt gibt. In weiteren Fällen machte das die Gegenüberstellung mit einem erhaltenen Lied anderen Typs wahrscheinlich (O. 4 : O. 5; O. 11 : O. 10; Ep. 6 : Ep. 7; Ep. 2 : Ep. 1; Ep. 4 : P. 1). Die Wahrscheinlichkeit wird dadurch erhöht, dass alle diese Lieder wesentliche Charakteristika der Form, der verwendeten Mittel und der Funktion miteinander gemeinsam haben, so dass sie sich unter verschiedenen Aspekten als derselben Gruppe zugehörig erweisen.

Von Bacchylides könnten ähnlich kurze Formen auch für Lieder zum Fest in der Heimat des Siegers verwendet worden sein. Leider ist von Ep. 7, das wohl demselben Sieg des Lachon galt wie Ep. 6 und für das Fest in Keos bestimmt war, zu wenig erhalten, als dass wir seine Form und seinen Inhalt überblicken könnten. Dasselbe gilt für Ep. 8[22].

Dagegen haben wir von Pindar zwei kurze Lieder, O. 12 und O. 14, die jetzt noch auf Kriterien für ihre Zugehörigkeit zum besprochenen Typ der Epinikien und auf die Frage hin zu untersuchen sind, ob möglicherweise auch sie für eine Aufführung gleich nach dem Sieg am Wettkampfort bestimmt waren. Äusserlich zeigen beide Merkmale, die denen der andern zu dieser Gruppe Gehörigen ähnlich sind. Sie sind beide sehr kurz, haben nur eine Triade (O. 12 wie O. 4, O. 11, P. 7, Ep. 2) oder monostrophische Komposition (O. 14 mit 2 Strophen wie Ep. 4, Ep. 6 bzw. N. 2 mit 5 Strophen, P. 6 mit 6 Strophen), beide sind ohne Mythenerzählung, und O. 14 enthält auch keine Gnome. Dagegen ist O. 12 mit einem Mittelteil, der ganz aus Gnomen besteht, beinahe ein Spruchgedicht.

22 Von *Ep.* 7 sind nur Teile von elf Versen am Anfang der ersten Strophe aus mehreren kleinen Fetzchen zusammenhängend rekonstruierbar, und es ist aus metrischen Gründen unwahrscheinlich, das V. 11 das Ende dieser Strophe bildete. Reste von sechs weiteren Versen können (aufgrund metrischer Responsion) dem zweiten bis siebenten Kolon der folgenden Strophe zugewiesen werden. Deshalb ist nicht mehr feststellbar, ob auf die zweite Strophe eine Epode oder weitere Strophen folgten, oder ob das ganze Lied nur aus einem Strophenpaar bestand (wie Maehler annimmt), denn eventuell ist mit dem Ausfall einer Kolumne des hier stark zerstörten Papyrus zu rechnen. Von *Ep.* 8 ist nur das Ende (Reste von 16 Versen und eine Strophe) erhalten. Hier kann mehr als eine Strophe vorausgegangen sein. Siehe dazu B. Snell, praefatio zu Bacchylides (oben Anm. 1) XLIIf. Deshalb kann über den Umfang und die Bestimmung dieser Lieder für eine Aufführung am Wettkampfort oder in der Heimat des Siegers nichts ausgesagt werden. Ob hingegen auch *Ep.* 10 mit zwei Triaden, für einen Athener, der am Isthmos siegte, zur Aufführung am Wettkampfort bestimmt war, ist nicht mehr klar zu sehen, weil der Anfang zu stark zerstört ist. Immerhin wird hier im V. 1 Φήμα angeredet (wie *Ep.* 2, 1), das Lied enthält keinen Mythos, nur Gnomen am Ende (35–48, vgl. *Ep.* 4, 18–20), und die etwas grössere Form könnte dadurch bedingt sein, dass hier noch gesagt werden musste, dass ein Schwager das Lied zur Ehre des Siegers bestellte (8–17). Es entspricht also im ganzen weitgehend dem Typ der hier besprochenen Lieder und könnte wie *Ep.* 2, 4 und 6 am Wettkampfort aufgeführt worden sein.

O. 14 gilt Asopichos, dem Sohn des Kleodamos von Orchomenos, der als παῖς im Stadionlauf gesiegt hat. Offenbar war das sein erster Sieg (22–24), und auch sonst stand nicht viel Material für das Lob zur Verfügung, weder andere Verdienste seiner Person noch frühere Siege aus seiner Familie noch von seinen Mitbürgern. Auch seine Heimat scheint also durch diesen Sieg zum ersten Mal dieser Ehre teilhaftig geworden zu sein (19f.). Ihr Lob singt denn auch Pindar vor allem. Er führt dieses glückliche Vollbringen auf die berühmten Gottheiten zurück, die dort ihren Sitz haben, auf die Chariten. Aus der Anrede an sie und dem Preis ihrer Gaben nimmt er den Stoff für sein προοίμιον. Er beginnt es in der Gebetsform eines ὕμνος κλητικός (1–5), und diesen benützt er, um als ihren Kultort die Heimat des Siegers zu loben (2–4)[23]. Die Chariten eignen sich speziell für die Einleitung, da sie auch sonst immer wieder mit dem Lied auf den Sieger in Zusammenhang gebracht werden[24]. Hier bittet er sie, dem κῶμος zu dem glücklichen Ereignis, das mit seinem speziell kunstvollen Lied gefeiert wird[25], beizuwohnen (13–18). In der Schlusspartie lässt er dessen Echo die Botschaft von der Bekränzung des Siegers nach dem Wettkampf in Olympia seinem Vater in die Unterwelt bringen und führt damit das Lob des Siegers auf seinen Höhepunkt (20–24).

All das enthält aber keinerlei Hinweis darauf, dass dieses Lied in Orchomenos an jenem Kultsitz der Chariten aufgeführt worden wäre. Orchomenos ist als Sitz der Chariten so bekannt, dass Pindar ihr dortiges Heiligtum, sogar ohne den Namen der Stadt zu nennen, zusammen mit dem Kephissos (wie O. 14, 1–4) in einem Lied für den Auleten Midas von Akragas anführen kann. Auch dort ist damit kein Hinweis auf den Ort der Aufführung des Liedes gegeben. In Olympia hatten die Chariten zusammen mit Dionysos einen alten Altar[26]. Falls es eines solchen äusseren Ansatzpunktes für diese Anrufung der Chariten überhaupt bedürfte, so könnte man ihn auch darin suchen.

23 Der Name des Kultsitzes der angerufenen Gottheiten ist im Relativsatz ausgedrückt, der zur rituellen Form gehört, Beispiel A. 37f. κλῦθί μου, ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε ἶφι ἀνάσσεις. Die Nennung der im Relativsatz genannten Kultorte bedeutet nicht, dass die Gottheit dort angerufen wird. Darauf wird oft auch die δύναμις der Gottheit prädiziert, so *O.* 14, 5–12. Pindar benützt hier diese Gebetsform im Prooimion, um die Chariten an den Ort zu rufen, wo sie den κῶμος sehen sollen (15–17). Zur Form s. Ed. Norden, *Agnostos Theos* (Stuttgart [4]1956) 168ff. mit weiteren Pindarischen Beispielen 167 Anm. 1 und 168.

24 Die Chariten können den Sieg, sonstige Erfolge, die Feiern und die Lieder zum Gelingen bringen und schön machen.

25 Er bleibt damit im Bild des Gebets an die angerufenen Chariten, die er gerade als dafür speziell qualifiziert apostrophiert: φιλησίμολπε 14 und ἐρασίμολπε 16, sein Lied ist 17f. besonders sorgfältig gearbeitet für sie.

26 Die Chariten haben zusammen mit Dionysos einen der sechs alten, der Sage nach von Herakles gegründeten (Herodoros FGrHist 31 F 34a = Schol. Pind. *O.* 5, 10a; Apollod. *Bibl.* 2, 7, 2, 5 Wagner) Doppelaltäre beim Pelopion in Olympia (Paus. 5, 14, 1). Pindar nennt sie zusammen *O.* 5, 10; s. dazu H. Hitzig/H. Blümner, *Pausaniae Graeciae descriptio* II 1 (Leipzig 1901) 371.

Dieses Lied hat nicht nur in seinem Umfang und in seiner Form, sondern auch in seinem Aufbau und in den verwendeten Mitteln eine Reihe typischer Elemente mit jenen acht gemeinsam, die nahelegen, es derselben Gruppe zuzuweisen. Dann darf man wohl auch das Bild der personifizierten Echo, die den Befehl erhält, die Botschaft von der Bekränzung in Olympia zu überbringen und das so ähnlich formuliert ist wie der Befehl an Φήμα bei Bacchylides (21ff. ἔλθ' Ἀχοῖ ... κλυτὰν φέροισ' ἀγγελίαν ... ὅτι ... ~ Ep. 2, 1ff. ἄϊξον ... Φήμα ... χαριτώνυμον φέρουσ' ἀγγελίαν, ὅτι ...), als Variation eines konventionellen Ausdrucks für die Aufforderung zur Verbreitung der Siegesmeldung gleich nach dem Ereignis deuten. Auch dieses Lied scheint also zur Aufführung bei der Siegesfeier am Wettkampfort bestimmt gewesen zu sein.

Schwieriger liegen die Dinge in O. 12 für Ergoteles, Sohn des Philanor. Der Aufbau ist ähnlich wie in O. 14. Das Proömium bildet ebenfalls ein Gebet an eine Gottheit, Τύχα, in dem wieder der Name der jetzigen Heimat des Siegers, Himera, genannt wird (1–2)[27]. Darauf folgen eine Darstellung der Bereiche ihrer Macht (3–5) und Gnomen, die ihre Wirkung auf die Menschen illustrieren (5–12 a). Auch hier kommt erst im Schlussteil, in der Epode, der Sieger zur Sprache, allerdings nicht, weil von ihm sonst nichts zu melden wäre. Sondern diese längeren Ausführungen über Tyche bereiten die Pointe vor, die dann mit den Aussagen über ihn erreicht wird. Die letzte Gnome besagt, dass die Schicksale der Menschen oft wider Erwarten ausfallen mit Wendungen nicht nur vom Guten zum Schlechten, sondern auch vom Schlechten zum Guten (10–12 a), und eben das geschah mit Ergoteles: Das vermeintliche Unglück seiner Verbannung aus Knossos hat sich als Glück erwiesen. Wäre er dort geblieben, so wäre sein Lauf ruhmlos geblieben (13–16). Jetzt aber hat er gesiegt, und zwar gleich mehrmals: in Olympia, zweimal in Delphi und am Isthmos (17f.). Daran knüpft sich aber noch ein weiteres. So kann er nun die warmen Bäder der Nymphen geniessen «in Gesellschaft lebend auf den eigenen Fluren» (19f.). Am Anfang des Liedes war Tyche als Tochter des Zeus Eleutherios angefleht worden, in Himera als «Retterin» zu walten (1f.). Das heisst also, sie soll auch Himera eine solche Wendung vom Schlechten zum Guten bringen (wie dem Ergoteles), vom Unglück der Unfreiheit zum Glück der Freiheit. Dieser Wunsch ist am Schluss erfüllt: Himera hat das Glück erreicht, Ergoteles kann als freier Mann unter freien Männern über seine Güter verfügen und dort sein Glück geniessen. Dieses Glück ist zwar nicht eine Folge seiner Siege, aber wie diese eine Gabe der Tyche, und diese Wendung zum Guten koinzidiert mit seinen Siegen.

Soweit ist der Gedankengang durchaus verständlich. Schwierigkeiten bereitet aber gerade die Aufzählung der Siege, auf die das Lob des Ergoteles

27 Hier hat die Τύχα, Tochter des Ζεὺς Ἐλευθέριος, nicht schon ihren festen Sitz als σώτειρα in Himera, sondern sie wird erst aufgefordert ἀμφιπόλει; vgl. oben Anm. 23.

hinausläuft. Sie sind aufgezählt in der Reihenfolge der Schätzung der Wettkampforte, der olympische zuerst, der isthmische zuletzt, und deshalb sieht es zunächst so aus, als ob der zuerst genannte olympische der Anlass wäre, der mit dieser Wende in Zusammenhang gebracht wird. Deshalb wurde das Lied auch unter die Olympien eingereiht. Aber das kann nicht stimmen[28]. Der hier genannte Olympiensieg muss der erste, 472 gewonnene, von zweien sein, die Ergoteles erlangte. Von den zwei Pythiensiegen fiel aber einer auf 470. Dieser Olympiensieg kann also nicht der späteste der hier aufgezählten und folglich nicht der Anlass für dieses Lied gewesen sein. Es stellt sich also die Frage: Warum hebt Pindar hier nicht eindeutig den zuletzt gewonnenen Sieg als Anlass für das Lied hervor und zählt in der üblichen Weise die früheren als dessen Vorgänger auf? Offensichtlich ging es Ergoteles mehr darum, das neue Glück der Freiheit seiner Stadt als Geschenk der Tyche zu proklamieren als einen einzelnen seiner Siege zu feiern. Das schliesst nicht aus, dass der Anlass zu dieser Proklamation doch wirklich ein Sieg war. Solche politischen Proklamationen, die eine Siegesmeldung als Vehikel benützen, fanden sich in den untersuchten Liedern mehrmals, etwa des Megakles nach seiner Verbannung aus Athen oder des Psaumis nach der Wiederherstellung von Kamarina. Für eine solche Proklamation wäre ein panhellenisches Heiligtum ein geeigneter Ort gewesen, und das Lied könnte nach dem letzten dieser Siege z.B. am Isthmos aufgeführt worden sein[29]. Denkbar wäre aber auch, dass keiner der aufgezählten Siege den unmittelbaren Anlass bildete, sondern dass alle vier zusammen nur als Folie für den Preis der neu erlangten Freiheit von Himera verwendet und deshalb in dieser Reihenfolge aufgezählt sind. Dann wäre das Lied überhaupt kein Epinikion, und wir hätten keine Parallelen, die Anhaltspunkte für

28 Zur Berechnung der Daten der Siege und der Befreiung Himeras von der Tyrannis s. W.S. Barrett, *Pindar's Twelfth Olympian and the fall of the Deinomenidai,* Journ. Hell. Stud. 93 (1973) 23–35. Von Ergoteles sind im ganzen acht Siege, zwei an jedem der vier grossen Wettkampforte, bezeugt. Teile der Inschrift seiner Siegerstatue in Olympia sind 1953 gefunden worden (SEG 11, 1223 a). Die Details der Chronologie und der Geschichte Himeras spielen für das hier zu besprechende Problem keine Rolle.

29 Barrett schliesst auf einen Sieg in Delphi 466, kurz nach dem Sturz des Deinomeniden Thrasybul in Kamarina im selben Jahr, als Anlass für das Lied. Dabei bezieht er allerdings den zuletzt genannten Isthmiensieg gar nicht in seine Erwägungen ein, der doch gerade wegen seiner Stellung in der Aufzählung als Anlass ebensogut in Frage käme, wenn es nicht der erste in der Reihe sein kann. Er lehnt die Möglichkeit einer Aufführung am Wettkampfort ab (Anm. 33 zu S. 32): «There can be no doubt that the ode was performed at Himera, and not at the festival at Delphi: it is an ode not for a Pythian victory but for Himera and Ergoteles's whole career. Nor was this little masterpiece dashed off (and taught to the singers) in a day or two, in the intervals of a congested social and religious programme.» Die Frage, ob Pindar nicht doch schnell und am Wettkampfort ein gutes Lied habe dichten und einstudieren können, wird man wohl im Vergleich mit den Liedern des besprochenen Typs und ihrer Dichtungspraxis weniger apodiktisch beantworten.

Ort und Gelegenheit seiner Aufführung böten. Die Funktion des Liedes wäre dann unbestimmbar.

Der Typus der Μοῦσα αὐθιγενής

Sieht man von dem zuletzt besprochenen ab, so lassen sich also neun der erhaltenen Siegeslieder im engeren Sinne von Pindar und Bacchylides einer Gruppe zuweisen, die sich sowohl durch den gleichartigen Anlass zu ihrer Dichtung und zu ihrer Darbietung als auch durch eine Reihe von Merkmalen der Form, der Gestaltungsmittel und der speziellen kommunikativen Funktion als zusammengehörig erweisen und sich damit als ein besonderer Typ von anderen Typen der unter dem Namen Epinikien überlieferten Lieder unterscheiden. Dabei wird deutlich, dass die fast ausschliessliche Beschränkung des Inhalts der Lieder dieses Typs auf einen fest umrissenen Satz gelegentlich um einzelne Punkte vermehrter oder verminderter dokumentarischer Angaben einem spezifischen Bedürfnis der Mitteilung entspricht: Diese Lieder haben die Funktion, gewissermassen als Dokument die primären Informationen über den besungenen Sieg festzuhalten und in der Form einer musisch gestalteten Botschaft den damit gewonnenen Ruhm und die Ehre des Siegers zu verbreiten. Der kleine Umfang, die Zurückhaltung in der Verwendung gewisser in anderen Typen üblicher vorwiegend dekorativer Gestaltungsmittel und das Überwiegen des dokumentarischen Programms in ihrem Inhalt stehen in einem innerlich stimmigen Zusammenhang mit dieser Funktion. Abweichungen in der Vollständigkeit oder Ausführlichkeit und Präzisierung bei der Mitteilung der üblichen Programmpunkte lassen in den meisten Fällen erkennen, dass mit der Absicht der Information über den Sieg noch eine weitere Absicht verbunden ist: Die Mitteilung über den Sieg wird zum Anlass einer persönlichen oder politischen Deklaration benützt. Diese zweite Funktion ist nicht auf die Epinikien dieses Typs beschränkt. Sie eignen sich aber von der Situation ihrer Darbietung an den Wettkampforten vor einem panhellenischen Publikum her dafür besonders gut, und die in ihnen vorgebrachten propagandistischen Deklarationen unterscheiden sich denn auch gelegentlich merkbar von solchen, die in den Liedern in der Heimat des Siegers vorgebracht werden. Eine Nebenfunktion dieser Art, die in gewissen Fällen beinahe zur Hauptfunktion werden kann, haben aber diese Lieder nicht nur mit Epinikien anderer Typen gemeinsam, sondern auch mit Gedichten ganz anderer Art, wie etwa Epigrammen, und mit Siegesdenkmälern der bildenden Kunst. Sie ist eine Folge der Bedeutung, die den Wettkampfsiegen im Wertsystem dieser Gesellschaft zugemessen wird.

Dann lassen sich auch konventionelle Elemente des musischen Schmucks erkennen, deren Anwendung nicht auf diesen Typ der Epinikien beschränkt ist, deren sozusagen regelmässiger Einsatz aber offensichtlich zu ihm gehört. Diese Lieder beginnen alle mit einer mehr oder weniger deutlich abgegrenzten und ausgearbeiteten poetischen Eingangsfigur, die Pindar als solche mit dem terminologischen Begriff προοίμιον bezeichnet. Sie bildet die Basis für die Gestaltung des in dem Lied auszusprechenden Lobes und der allenfalls damit zu verbindenden zusätzlichen Deklarationen. Dem entspricht am Schluss der Lieder ein ebenfalls durch poetische Mittel hervorgehobener Abschnitt, dessen Inhalt zu einer Art Pointe gestaltet wird, in der die vorhergehende Gedankenführung eine spezielle Sinngebung und meist das Lob seinen Höhepunkt gewinnt. Die zwischen diesen beiden Eckpunkten in stufenweiser Steigerung vorgetragenen Lobesthemen sind meist in einem geschlossenen Gedankengang miteinander verknüpft. Dabei werden die dokumentarischen Programmpunkte mit den einzelnen Lobesthemen verbunden und zur Gliederung des Gedankengangs besonders von Pindar in kunstvoller Variation in diese Steigerungsreihen eingesetzt. Wo von dieser konventionellen Gestaltungsweise abgewichen wird, zeigt es sich, dass dafür ein besonderer Grund vorliegt, so etwa in P. 6, wo mit dem Siegeslied der Preis einer Person verbunden wird, die selber nicht der Sieger im Wettkampf war.

Aus alledem wird ersichtlich, dass es sich um einen konventionellen Typ von Siegesliedern handelt, dessen Struktur im ganzen feststand und dessen Verwendung von den Auftraggebern und vom Publikum in bestimmten Fällen erwartet wurde. Die Kunst der Dichter besteht zu einem nicht geringen Teil im Spiel mit Variationen bei der Erfüllung der von diesem Typ her vorgegebenen Erwartungen. Dieser Typ ist so gut geeignet zum Ausdruck dessen, was in einer speziellen, im Zusammenhang mit den agonistischen Siegen immer wiederkehrenden Situation – eben bei der Feier gleich nach der Siegerehrung am Wettkampfort – zu sagen war, dass man ihn sich für diese Situation geschaffen und in der Anwendung auf sie konventionell geworden denken wird. Allerdings lässt sich nicht bei allen erhaltenen Liedern dieses Typs mit Gewissheit feststellen, ob sie wirklich in dieser Situation entstanden und für die Aufführung am Wettkampfort bestimmt waren. Es ist immerhin möglich, dass auch dieser Typ im ständigen Gebrauch eine von dieser Situation unabhängige Geltung als Epinikion erlangte, so dass er auch für andere Gelegenheiten wie etwa ein Siegesfest in der Heimat des Siegers bestellt und benützt werden konnte. Das scheint aber nach dem Ausweis der erhaltenen Lieder, wenn überhaupt damit gerechnet werden muss, doch mindestens die Ausnahme gewesen zu sein. Eine entsprechende Annahme bedarf deshalb in jedem Fall einer plausiblen Begründung.

In der überwiegenden Zahl der Fälle geht aber aus den Andeutungen im Lied mit genügender Deutlichkeit hervor, dass sie für die Siegesfeier am Wett-

kampfort bestimmt waren. Und das führt wiederum zu der Feststellung, dass uns damit eine ganze Gruppe von Liedern erhalten ist, die verhältnismässig sehr rasch zwischen dem Ereignis, das sie besingen, und dem Anlass, an dem sie dargeboten wurden, gedichtet und einstudiert worden sein müssen. Ein Ausblick auf einige Lieder für andersartige Anlässe macht aber deutlich, dass sie damit keine auf diesen speziellen Typ der Epinikien beschränkte Ausnahmestellung einnehmen. Daraus geht zum einen hervor, dass als Begründung für den Auftrag und für das Dichten eines Liedes dieses Typs nicht nur Zeitnot angenommen werden muss, die den Dichter und den Chor daran gehindert hätten, ein längeres Lied zu dichten bzw. einzustudieren. Vielmehr muss man als Begründung auch den Wunsch des Auftraggebers gelten lassen, mit einem Lied dieses bekannten und anerkannten Typs den Ruhm seines Sieges festgehalten und verbreitet zu wissen. Zum andern wird deutlich, dass es im Wesen solcher zweck- und anlassgebundener Dichtung überhaupt, nicht nur der Epinikien, liegt, dass ihre Dichter in vielen ganz verschiedenartigen Fällen imstande sein mussten, nach einem mehr oder weniger unvorhergesehenen oder unvorhersehbaren Ereignis sofort ein der für den jeweiligen Anlass geltenden Konvention entsprechendes Lied zu dichten, und dass auch die Chöre imstande waren, solche Lieder rasch einzustudieren und aufzuführen. Diese Konventionen, die auch das Publikum kannte, in dem Mass und in der Weise zu beherrschen, dass sie fähig waren, auch rasch ein Lied zu dichten, das allen Anforderungen an die musische Kunst entsprach, gehörte also zu den Fähigkeiten, die von solchen Dichtern erwartet und wofür sie auch geschätzt wurden. Es ist auch nichts davon bekannt, dass die Epinikien dieses Typs der Μοῦσα αὐθιγενής von den Auftraggebern oder vom Publikum weniger geschätzt wurden als andere. Und die Dichter scheinen ihrerseits die Gelegenheiten, diese Fähigkeit unter Beweis zu stellen, gesucht zu haben. Dichter wie Pindar und Bacchylides hielten sich offenbar an den Wettkampfplätzen zur Verfügung, um entsprechende Aufträge auszuführen, und dort knüpften sie auch die Beziehungen an, die ihnen dann zu weiteren Aufträgen verhalfen.

Dass sie auch in dem genau definierten und engbegrenzten Rahmen, den ihnen die Konventionen dieses Typs der Epinikien setzte, ihre musische Kunst bewähren und sich mit ihr qualifizieren konnten, zeigen die besprochenen Lieder deutlich genug. Gerade weil in ihnen so vieles festgelegt ist und sie zur Entfaltung freier Erfindung so wenig Spielraum lassen, ist an ihnen besonders deutlich zu erkennen, worin diese Kunst besteht. Aus demselben Grund eignen sie sich auch besonders gut zur Vergleichung der Kunst der beiden Dichter. Beide haben im gleichen Rahmen die gleiche Aufgabe zu erfüllen, und doch ist das Ergebnis keineswegs gleich, im Gegenteil: Charakteristische Unterschiede treten mit geradezu exemplarischer Deutlichkeit zutage. Man wird sich allerdings hüten, die auffallende Schlichtheit der Bacchylideischen Lieder im vornherein als schiere Kunstlosigkeit zu erklären. Die künstlerische Inten-

tion, die er damit verfolgt, und die Mittel, die er zu ihrer Konkretisierung einsetzt, erschliessen sich, gerade weil sie so betont unauffällig sind, erst sehr genauer Beobachtung. Dabei lassen sich eindeutige gestalterische Absichten erkennen. Herwig Maehler hat sie in sorgfältiger Analyse gerade aus jenen beiden besser erhaltenen ganz kleinen Liedern dieses Typs (Ep. 2 und 6) herausgearbeitet[30]. In klarem Aufbau werden da drei Abschnitte voneinander abgesetzt und gleichzeitig zu einer Einheit verbunden. Zwischen den Teilen werden durch Exposition und Wiederaufnahme leitender Begriffe mehrfache Verbindungen geschaffen, die um eine Mitte in Ringen eine geschlossene Komposition erstehen lassen. Die Themen des Lobs, ihre Verknüpfung und ihre Steigerung werden mittels dieser inneren Bezüge zum Ausdruck und zur Wirkung gebracht. Dabei werden auch alle Konventionen dieses Typs eingehalten. Aber auffällige Schmuckmittel sind vermieden, kaum Bilder verwendet, leitende Ideen sind im Gegenteil mit der κυρία λέξις bezeichnet. Konzision und Klarheit des Ausdrucks sind erstrebt, und mit präziser Ökonomie ist jedes Wort an den Platz gestellt, wo es im Zusammenhang dieses Beziehungssystems seine Funktion erfüllt. Man könnte von einer 'organischen' Komposition reden. Vergleicht man diese Gestaltungsweise mit Entwicklungstendenzen in der darstellenden Kunst seit dem 'strengen Stil' oder in anderen Dichtungsgattungen wie etwa der Tragödie, so erscheint Bacchylides mit diesen Kompositionen als 'modern' im Gegensatz zu der reichgeschmückten, spätarchaischen Ausdrucks- und Kompositionsweise des Pindar. Den Wünschen der Auftraggeber entsprach diese Bacchylideische Klarheit wohl ebensogut wenn nicht besser als die schwerer verständliche Pindarische Ausdrucksweise. Für den ferner stehenden, modernen Leser dieser Texte bringt aber diese 'Modernität' auch eine fatale Wendung zu einer Art 'neuer Sachlichkeit' mit sich, die mit ungeschminkter Direktheit die Aufmerksamkeit auf Personen und Anlässe konzentriert, die in diesen Liedern gefeiert werden. Sie enthüllt damit mit besonderer Eindringlichkeit deren gänzliche Belanglosigkeit für alle Nachgeborenen, die sich mit diesen Epinikien beschäftigen. Wären nur solche Lieder dieses Typs erhalten, so dürften sie wohl in erster Linie das Interesse der historischen Volkskunde beanspruchen. Dass sie Dichtwerke sind und als solche auch gewisse spezifische Qualitäten haben, ist uns fast nur auf dem Umweg über Pindar und im Vergleich mit ihm zu erkennen. Pindars Lieder schätzen wir nicht wegen ihrer Modernität oder trotz ihrer Unmodernität gerade mit ihrer archaischen ποικιλία. Sie ist der Nährboden seiner musischen Kunst. Und

30 Vgl. den Kommentar (oben Anm. 4) 10 und 127f. (zu *Ep.* 2 und 6) und 67f. 71 (zu *Ep.* 4 und seiner Ähnlichkeit mit *Ep.* 6). Die Ähnlichkeit der schon 470 (*Ep.* 4) und dann zweimal um 452 (*Ep.* 2 und 6) verwendeten Formen und Lösungen zeigt, dass Bacchylides in der Situation am Wettkampfort einem fein ausgedachten, aber leicht reproduzierbaren und adaptierbaren Muster folgt. Dass er es nach Bedarf auch stärker variieren bzw. erweitern konnte, scheint *Ep.* 10 zu zeigen (s. oben Anm. 22).

dieser Kunst wegen, die sich auch an der scheinbar so undankbaren Aufgabenstellung dieses Typs der Epinikien bewährt, ausschliesslich dieser Kunst wegen haben seine Lieder ihre Anziehungskraft bewahrt.