

DAS POETISCHE ICH  
Enuntiative und pragmatische Fiktion  
in der griechischen Lieddichtung am Beispiel  
von Pindar, Ol. 6\*

Wer sich mit den verschiedenen Formen der griechischen metrischen Dichtung auseinandersetzt, sieht sich unweigerlich mit der Frage nach dem ‚lyrischen Ich‘ konfrontiert: Auf wen bezieht sich jeweils das ‚Ich‘ in der Lieddichtung, die sich gerade durch das häufige Auftreten dieser sprachlichen Form auszeichnet? Diese Frage zu stellen führt in der Regel zu einem Widerspruch: Wie begründet man beispielsweise die Aufführung eines Liedes durch einen Chor junger Mädchen, wenn man das ‚Ich‘ im Lied, das von einem männlichen Dichter gedichtet worden ist, unmittelbar mit dessen Autor identifiziert?

Es ist wenig sinnvoll, über das Problem des ‚lyrischen Ichs‘ nachzudenken, ohne linguistische Überlegungen zur Aussage (*énonciation*) mit einzubeziehen. Ehe das poetische Subjekt mit psychologischen oder biographischen Kategorien aufgefasst wird, ehe die romantische Konzeption von Lyrik als poetischer Ausdruck intimer Gefühle des Dichters auf die griechische Dichtung projiziert wird,<sup>1</sup> gilt es, sich auf den Sinn einer rein sprachlichen Manifestation und seiner Implikationen zu konzentrieren; es gilt den Sinn einer Instanz zu erörtern, die sich in den verschiedenen sprachlichen Formen von ‚Ich‘ ausdrückt.

---

\*) Übersetzt von Rebecca Lämmle (Universität Basel). Der vorliegende Aufsatz ist die vollständige Fassung des auf Französisch erschienenen Beitrags *Entre récit héroïque et poésie rituelle: le sujet poétique qui chante le mythe*, in: S. Parizet (Hrsg.), *Mythe et littérature*, Paris 2008, 123–141.

1) Für eine Kritik der Anwendung der modernen Kategorie des ‚Lyrischen‘ auf die griechische Dichtung sei auf meine aufeinander aufbauenden Bemerkungen verwiesen in: *La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?*, *Littérature* 111, 1998, 87–110, sowie in: *Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives: pragmatique des genres ‘lyriques’*, in: R. Baroni / M. Macé (Hrsg.), *Le savoir des genres*, Rennes 2006, 35–55.

### 1. Die Strategien der poetischen Aussage

Um die Gefahren der *Doxa* zu umgehen und um eine kritische Position einzunehmen, ist es lohnenswert, bei der Arbeit an diesen Texten auf die von Emile Benveniste vorgebrachte, kanonisch gewordene Unterscheidung zwischen *histoire* (oder *récit*) und *discours* zurückzugreifen. In einem Artikel aus dem Jahr 1959, der in der ersten Aufsatzsammlung der *Problèmes de linguistique générale* (*Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*) im mit „L’homme et la langue“ („Der Mensch in der Sprache“) betitelten Teil wieder abgedruckt wurde, schreibt sich die Unterscheidung zunächst ein in eine Linguistik des *discours*, die dazu bestimmt wird, der Pragmatik besonderes Gewicht zuzumessen; eine Linguistik, die sich von nun an als Geisteswissenschaft verstanden wissen will.

In einem Kapitel, in dem er die Klassifikation grammatikalischer Tempora im zeitgenössischen Französisch kritisch befragt, stellt Benveniste fest:

Die *historische* Aussageform, die heute der Schriftsprache vorbehalten bleibt, kennzeichnet den Bericht vergangener Ereignisse. Diese drei Begriffe ‚Bericht‘, ‚Ereignis‘, ‚Vergangenheit‘ sind ebenfalls zu unterstreichen. Es handelt sich um die Darstellung von Tatsachen, die sich in einem bestimmten Augenblick der Zeit ereigneten, ohne irgendeine Intervention des Sprechers im Bericht. (...) Wir wollen den historischen Bericht als den Aussagemodus definieren, der jede ‚autobiographische‘ Sprachform ausschließt. Der Historiker wird niemals weder *ich* noch *du*, noch *hier* noch *jetzt* sagen, weil er sich niemals des formalen Apparats des Diskurses bedient, der zunächst in der Personenbeziehung *ich* : *du* besteht.<sup>2</sup>

Wenn Benveniste seine Aufmerksamkeit in dieser ersten Studie ganz der historischen Aussage in ihrer narrativen Dimension widmet, so sind die beiden Folgekapitel im betreffenden Teil der *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft* der „Natur der Pronomen“ und der „Subjektivität in der Sprache“ zugedacht. Hier stößt man auf eine ganze Reihe von Überlegungen und Fragen hinsicht-

---

2) E. Benveniste, Die Tempusbeziehungen im französischen Verb, in: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, aus dem Frz. von W. Bolle, München 1974, 264–279 (Zitat: 266). Ursprüngliche frz. Fassung in: *Bulletin de la Société de Linguistique* 54, 1959, fasc. 1; wieder abgedruckt in: *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, 237–250.

lich der „Realität“, zu der sich die Ausdruckformen von ‚Ich‘ oder ‚Du‘ in jeder „Diskursinstanz“ („*instance de discours*“) in Beziehung setzen, d. h. in jedem einzelnen Akt, in dem „das Sprachsystem von einem Sprecher als Sprachverwendung aktualisiert wird“. <sup>3</sup> Daher ist das fundamentale Prinzip, das demzufolge sprachlich ausgedrückte ‚Ich‘, in seiner Eigenschaft als Pronomen, ausschließlich auf eine „Realität des Diskurses“, auf eine Realität der Rede, auf eine sprachliche Realität zu beziehen: „*Ich* bedeutet ‚die Person, welche die gegenwärtige Diskursinstanz, die *ich* enthält, aussagt‘“; dementsprechend hat „die Form *ich* ... sprachliche Form nur in dem Sprechakt, der sie vorträgt“. <sup>4</sup>

So zeichnet sich, in praktisch impliziter Weise, die essentielle Unterscheidung ab zwischen dem ‚Ich‘, das qua pronominale und verbale Form nur eine Existenz und einen Verweischarakter linguistischer Art hat, auf der einen Seite, und dem Sprecher („*locuteur*“, so Benveniste, etwas irreführend) oder vielmehr dem „Aussagenden“ („*énonciateur*“), der das (psycho-soziale) Subjekt des Sprechaktes ist, auf der anderen Seite. Sind sie auch nur als „Kategorien der Sprache“ zu betrachten, so sind ‚Ich‘ und ‚Du‘ nichtsdestoweniger Gegenstand einer räumlichen wie zeitlichen Markierung. Diese Markierung entspricht den linguistischen und enuntiativen Parametern von ‚Hier‘ und ‚Jetzt‘. Aus diesen ersten Feststellungen, die sich der Unterscheidung von *histoire / récit* und *discours* verdanken, geht zunächst hervor, was Benveniste wenig später das „formale System der Aussage“ oder „den formalen Apparat des Diskurses“ („*appareil formel de l'énonciation*“) nennen wird: Von rein sprachlicher Natur, findet sich im Zentrum dieses Systems *ego*, das durch zeitliche wie räumliche „Indikatoren der Deixis“ definiert ist. Außerdem führen diese grundlegenden Feststellungen bezüglich der Indices der Aussage oder Äußerung (*énonciation*), die vom Ausgesagten oder Geäußerten (*énoncé*) unterschieden wird, zur Skizze einer Theorie der Sprechhandlungen (*speech-acts*); Diskurs-

3) Benveniste (wie Anm. 2) 279–286 (Die Natur der Pronomen) und 287–297 (Über die Subjektivität in der Sprache) (Zitat: 280).

4) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* II, Paris 1974, 79–88 (Der entsprechende Artikel ist erstmals erschienen in *Langages* 17, 1970, 12–18). Auf dieser theoretischen Grundlage habe ich in *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris 2002 (2. Aufl.), 17–85 (Engl. Übersetzung: *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca/London 1995, 3–59) einige Thesen zur Pragmatik der griechischen Dichtung formuliert.

instanzen, die Formen in der ersten Person enthalten, wie etwa ‚ich schwöre‘ oder ‚ich verspreche‘, verweisen auf Ausgesagtes oder Geäußertes (*énoncé*), bei dem „die Aussage (sc. *énonciation*) mit der Handlung selbst zusammen[fällt]“.<sup>5</sup>

Wiewohl selbst ein Vorreiter, ignoriert Benveniste die Arbeiten und das bedeutende Buch seines geistigen Vorgängers Karl Bühler. Seit 1934 widmete der deutsche Linguist mehrere Kapitel seiner *Sprachtheorie* den verschiedenen Prozessen sprachlichen Zeigens unter dem Einsatz von Anaphora und Demonstrativa.

Den Rahmen einer Satz-Linguistik sprengend, entdeckte er so in jeder Form von Diskurs ein „*Hier-Jetzt-Ich-System*“, dessen Ausgangspunkt im sprachlich ausgedrückten ‚Ich‘ und seinen verschiedenen Formen besteht. Dieses System, das ein „Zeigfeld“ strukturiert, entfaltet sich, dank der Potentialitäten der Sprache, auf zwei Ebenen: zum einen unter Bezugnahme auf das, was die Sprecher (die Aussagenden) vor Augen haben (durch extradiskursive Vorgänge deiktischen Verweisens); zum anderen durch einen Appell an das innere Auge und Ohr des Lesers oder Hörers (durch die Vorgänge intradiskursiven Zeigens anaphorischer und kataphorischer Ordnung). Die Vorgehensweisen der „*Demonstratio ad oculos*“ vereinen sich demnach, in praktisch jeder Form von *discours*, mit den Vorgehensweisen der „*Deixis am Phantasma*“.<sup>6</sup>

Unter dem Blickwinkel der Interferenz betrachtet, erweist sich die (operative) Unterscheidung zwischen „*Deixis am Phantasma*“ und „*Demonstratio ad oculos*“ dort als essentiell, wo dieselben Demonstrativa, wie etwa im Griechischen jene auf -δε, evozieren, was im und durch den *discours* (durch Anapher und Katapher) kreierte wird, sich zugleich aber auf die extra-linguistische Realität beziehen können. Eine solche doppelte Möglichkeit sowohl der internen als auch der externen Referenz mit ein und demselben Demonstrativum lässt die Unterscheidung zwischen *discours* und *histoire / récit* freilich als brüchig erscheinen; sie bestätigt die Durchlässigkeit zwischen dem Intra- und dem Extra-Diskursiven, indem sie zum Beispiel der Fiktion in deren Eigenschaft als möglicher Welt jeden Anspruch auf semantische Autonomie entzieht. Es empfiehlt sich demnach, die mögliche

5) Benveniste (wie Anm. 2) 296.

6) K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsform der Sprache*, Jena 1934, 102–148.

Kombination der beiden Prozeduren der „Deixis am Phantasma“ und der „Demonstratio ad oculos“ von der Ebene des *récit* auf jene des *discours* zu übertragen.

Dieser doppelte Bezeichnungsvorgang, der sich an die Vorstellungskraft zu wenden und zugleich die extralinguistische Realität zu bezeichnen vermag, betrifft ebenso, was ich die „Aussageinstanz“ („*instance d'énonciation*“) nenne, also das ‚Ich‘ mitsamt seinen räumlichen wie zeitlichen Parametern, im System *ego / tu – hic – nunc!*

Das heißt, dass sich vor jeder extradiskursiven Bezugnahme im *discours* mit linguistischen Mitteln eine Autorfigur konstruiert, die rein verbaler Natur ist: Die Figur des Erzählers, oder, genauer, des Sprecher-Ichs, das häufig einem Gesprächspartner-Du gegenübergestellt ist (auch dies eine rein verbale Figur). Diese Figur, die sich in einer enuntiativen Haltung herausbildet und die mit einem diskursiven Ethos ausgestattet wird, verweist nur mittelbar zunächst auf den in seiner institutionellen Funktion erfassten Autor. Dieser definiert sich in seiner Eigenschaft als soziale Figur durch seine „*fonction-auteur*“, um eine von Michel Foucault vorgebrachte Idee aufzugreifen. Wer aber im Falle der griechischen Dichtung von „*fonction-auteur*“ spricht, sagt gleichzeitig „*fonction-exécutant*“, da die dichterische *performance* von Darstellern an einem rituellen Anlass übernommen wird: Von Aöden oder Rhapsoden, Choreuten, Schauspielern eines tragischen oder komischen Dramas, usw.<sup>7</sup> Nur über diesen zunächst diskursiven, dann institutionellen Umweg verweist die Figur des Sprecher-Ichs letztlich auf den Autor in der historischen Realität, mit seiner Intentionalität und Kreativität (einer Kreativität, die je nach Betrachtungsweise in psychologischen, psychoanalytischen, mentalen, kognitiven, neuronalen oder sozialen Kategorien gefasst werden kann).<sup>8</sup>

Wichtig ist die Vermengung der Perspektive, die Benveniste mit seiner Erforschung der Aussage eröffnet, die er zwischen *récit*

---

7) Eine Darstellung und Auswertung des operativen Nutzens des Begriffs „*fonction-auteur*“ für verschiedene antike Diskursformen findet sich bei C. Calame/R. Chartier (Hrsg.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble 2004.

8) Zu diesen Unterscheidungen vgl. meine einführenden Bemerkungen zu *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris 2005, 13–40 (engl. Übersetzung: *Masks of Authority. Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*, Ithaca / London 2005, 1–16).

(*énoncé*) und *discours* (*énoncé de l'énonciation*) verortet, mit der Perspektive von Bühler in Bezug auf die Prozeduren der Deixis, deren Brennpunkt das diskursive ‚Ich‘ ist; sie hat einen Einfluss nicht nur auf die Konzeption des Autors und seiner dichterischen Autorität, sondern auch auf jene der Fiktion und des ‚Mythos‘ in ihrer diskursiven Dimension. Im Falle der Dichtung des klassischen Griechenlands, die wir trotz ihres stark pragmatischen Charakters als ‚Literatur‘ auffassen, gilt es demnach nicht nur, das Problem des dichterischen (und ‚lyrischen‘) ‚Ichs‘ in neuem Lichte zu betrachten, sondern gleichermaßen das Problem jener Erzählungen, die wir ‚mythisch‘ nennen, weil wir an ihrem empirischen Gehalt zweifeln und sie daher dem Fiktiven zuordnen. Der Mythos ist in der Anthropologie und Philosophie eine kanonisch gewordene moderne Abstraktion. Nun existieren aber in Griechenland wie in anderen traditionellen Kulturen die Mythen nur in dichterischen Formen; nur die Dichtung lässt diese Erzählungen über die Götter und die heroische Vergangenheit in Gegenwart eines Publikums in rituellem, sozialem und kulturell gegebenem Rahmen aufleben.<sup>9</sup> Das heißt, dass jedes mythische *énoncé* von (verbalen wie sozialen) Regeln des dichterischen Genres bestimmt ist, das die Aussage unter seinen jeweiligen Bedingungen realisiert. Die für gewöhnlich rituelle Aussagesituation fügt oft die betreffende dichterische Komposition, im Moment ihrer Aufführung, in rituelle Ehrerbietungen für einen Gott ein, in einem Raum, der ihm geweiht ist: Durch verschiedene Prozeduren enuntiativer Art erscheint das Gedicht wie ein Gesangs- und folglich wie ein Kultakt.<sup>10</sup> Über diesen enuntiativen und performativen Umweg wird der ‚mythische‘ *écrit* durch den *discours* auf das *hic et nunc* der Aufführung des Gesangs und ihre Umstände bezogen!

Durch die Pragmatik der poetischen Formen erweist sich die ‚Fiktion‘ des griechischen Mythos als ein viel vermögendes Mittel

9) Ich erlaube mir hier abermals einen Verweis auf meine einführenden Bemerkungen zu *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris 2000, 11–69. Vgl. jetzt auch *Mythos, musische Leistung und Ritual* am Beispiel der melischen Dichtung, in: A. Bierl / R. Lämmle / K. Wesselmann (Hrsg.), *Literatur und Religion. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, Band I, Berlin / New York 2007, 179–210.

10) Für all diese ‚performativen‘ Aspekte der griechischen Dichtung, zumal, wenn es sich um Chordichtung handelt, siehe die nützliche Darstellung bei A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München / Leipzig 2001, 11–64.

musikalischen und rhythmischen Handelns; über die Vermittlung des Dichters in seiner Eigenschaft als inspirierter σοφός gründet die Musik ebensosehr auf den kreativen Möglichkeiten einer traditionellen dichterischen Sprache wie auf den Prozeduren der enuntiativen und pragmatischen Bezeichnung, wie sie von jeder gesprochenen Sprache gewährleistet ist. Wesentlich ist in dieser Hinsicht die Position, die vom ‚Ich‘ des Sprechers in seiner Rolle als ‚Aussageinstanz‘ eingenommen wird; diese Ich-Position bildet den Ausgangspunkt der Prozeduren der enuntiativen Bezugnahme unter den Bedingungen der Komposition und der Aussage von dem, was im Gedicht spezifisch im mythischen und fiktionalen *récit* ausgesprochen wird. Verbal und poetisch, musikalisch und rhythmisch ist dieses ‚Ich‘, das im Verlaufe der dichterischen Komposition eine beachtliche Ausdehnung erfährt. Die Stimme dieses poetischen ‚Ich‘ entwickelt sich bisweilen zu einer regelrechten Polyphonie, die in der Praxis der Aufführung ihren Niederschlag findet. Das gilt in besonderem Maße für den Fall jener Formen von Chordichtung, die der umfassenden Gattung des μέλος angehören und die in etwas voreiliger Weise, aufgrund der Tatsache, dass sich in ihnen ein ‚Ich‘ findet, das allzu schnell und unmittelbar mit dem Autor identifiziert wird, mit dem Etikett des ‚Lyrischen‘ versehen werden.

Am einzigartigen Beispiel eines melischen Gedichtes von Pindar, das der Gattung der Epinikien zugeordnet wird, soll im folgenden der komplexe Prozess der musikalischen Komposition-*performance* dargelegt werden, der sowohl die dichterische Metapher als auch den heroischen *récit* (den ‚Mythos‘) in den Dienst einer rituellen Feier stellt, und zwar über den Umweg eines enuntiativen und pragmatischen Verfahrens von bemerkenswerter Dichte.

## 2. *Dichterische Bilder und Wirkkraft des Gesangs*

Von Parmenides bis Empedokles, über Simonides, Pindar oder Bakchylides, finden sich ungezählte griechische Dichter vor-klassischer Zeit, die sich selbst auf den Streitwagen der Musen oder verwandter Göttinnen einladen. Die Einladung schreibt sich ein in die griechische Poetik der musikalischen Inspiration. Sie gründet auf einer Metapher, die man beispielsweise in der vedi-

schen Dichtung findet. In einem metaphorischen Verfahren wird die Liedkomposition und -aufführung mit der Teilnahme an einem Wagenrennen verglichen. Es ist dies die Art und Weise, mit der Parmenides mithilfe der Töchter der Sonne an die Pforte von Tag und Nacht gelangt, wo ihn die göttliche Gerechtigkeit erwartet; es ist dies die Art und Weise, mit der die Muse, die von Empedokles angerufen worden ist, für den Dichter den fügsamen Wagen lenkt, der vom Königreich der Frömmigkeit her stammt.<sup>11</sup> Aber eine Metapher, die auf einem dynamischen Sprachbild wie jenem des Wagens gründet, ist nicht den vorplatonischen Denkmälern vorbehalten, die auf die epische Sprache zurückgreifen; sie ist auch bei diversen melischen Dichtern in Gebrauch, ganz besonders in den Gesängen, die den Sieg eines jungen Athleten an den Panhellenischen Spielen feiern, in Delphi oder in Olympia, aber auch in Nemea oder am Isthmus von Korinth.

In einem Loblied auf den jungen sizilischen Sieger im Wagenrennen bei den Olympischen Spielen im Jahre 472 oder 468 v. Chr. vergleicht ‚Pindar‘ die Komposition seines Gedichts mit dem Errichten eines Palastes. Nachdem er ein eröffnendes Lob auf den Sieger ausgesprochen hat, indem er eine erste Verbindungslinie zwischen Olympia, dem Austragungsort der Spiele, und Syrakus, der Heimatstadt des Siegers, gezogen hat, nachdem er für seine Lobpreisung des edlen Hagesias die „honigtönenden“ Musen als Zeuginnen angerufen hat (Ol. 6,1–21), schreckt der Sprecher nicht davor zurück, das Maultier-Viergespann, das den Olympischen Sieg errungen hat, mit seinem eigenen Gedicht zu vergleichen (Ol. 6,22–28):<sup>12</sup>

11) Parm. fr. 28 B 1,1–5 Diels / Kranz und Emp. fr. 31 B 3,3–5 Diels / Kranz; siehe bei den melischen Dichtern auch Pind. Ol. 9,80–81; Isthm. 8,61–62 etc. Zu Parmenides siehe den unentbehrlichen Kommentar von G. Cerri, *Parmenide di Elea. Poema sulla natura*, Milano 1999, 98–108 und 166–182; zu Empedokles vgl. A. Rosenfeld-Löffler, *La poétique d'Empédocle. Cosmologie et métaphore*, Bern / New York 2005, 36–57. Weitere Anleihen bei der vedischen Poesie sind genannt bei R. Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart / Leipzig 1998, 255–261.

12) ὦ Φίντις, ἀλλὰ ζεῦξον ἥ-ιδη μοι σθένος ἡμίονων, ἢ ἅ τάχος, ὄφρα κελεύθῳ τ' ἐν καθαρῶν ἢ βάσομεν ὄκχον, ἴκωμαι τε π'ρὸς ἀνδρῶν ἢ καὶ γένος· κείναι γὰρ ἐξ ἀλ-ιλῶν ὄδον ἀγεμονεύσαι ἢ ταύταν ἐπίστανται, στεφάνους ἐν Ὀλυμπία ἢ ἐπεὶ δέξαντο· χρῆ τοίνυν πύλας ὑ-μνων ἀναπιτ'νάμεν αὐταῖς· ἢ πρὸς Πιτάναν δὲ παρ' Εὐρώ-ιτα πόρον δεῖ σάμερον ἔλθειν ἐν ὄρα·

Phintis, auf, spann mir jetzt  
 die Kraft der Maultiere an,  
 so schnell es geht, damit wir auf reiner Bahn  
 den Wagen fahren und ich auch zum Ursprung der  
 Männer komme! Denn jene Tiere verstehen vor  
 anderen,  
 auf diesem Wege zu führen,  
 da sie die Kränze in Olympia  
 erhielten; es tut also not, die Tore  
 der Hymnen ihnen zu öffnen;  
 an den Strom des Eurotas muss ich heute  
 kommen zur rechten Zeit, nach Pitane.

(Übers. Dieter Bremer)<sup>13</sup>

Und so adressiert derjenige, der ‚Ich‘ sagt, in der zweiten Triade dieser sechsten *Olympischen Ode* direkt den Lenker des Gespanns; der Lenker Phintis ist in Olympia der Vertreter von Hagesias, dem Aristokraten aus Syrakus, der den Unterhalt des siegreichen Gespanns finanziert. Der Dichter bittet den jungen Mann, die Maultiere anzuschnurren, sie mit seinem Wagen zu lenken und ihnen die „Tore der Hymnen zu öffnen“ (V. 27). Mit einer Metapher wird der vorliegende Gesang zum Mittel einer Verschiebung, deren poetischer Ausdruck sich überdies einer starken Wegmetaphorik bedient (κέλευθος, V. 23; ὁδός, V. 25). Aber statt uns von Olympia nach Syrakus zu führen, wo uns die enuntiative Bewegung des Gedichts zunächst hingebraucht hat, statt uns an die Stätte des Sieges und von da an den Ort zu führen, an dem die Siegesfeier stattfinden dürfte, bringt uns das Gespann-Gedicht hin an den Eurotas, in Lakonien, ins Städtchen Pitane, das ein Stadtteil von Sparta ist.

Diese unerwartete geographische Verschiebung geht mit einer ebenso unerwarteten zeitlichen Bewegung einher: vom „heute“ (σήμερον, V. 28), das mit der Zeit der *énonciation* des Liedes („*discours*“) korrespondiert, in die unbestimmte Vergangenheit, in eine narrative und göttliche Zeit („*récit*“ / „*mythe*“); es ist die Zeit, zu

---

13) Pindar, Siegeslieder, Griechisch-Deutsch, Herausgegeben, übersetzt und mit einer Einführung versehen von Dieter Bremer, München 1992. – Zum Vergleich des Dichters mit dem Athleten bei Pindar, vgl. D. Auger, De l'artisan à l'athlète: les métaphores de la Création poétique dans l'épique et chez Pindare, in: M. Costantini / J. Lallot (Hrsg.), Le texte et ses représentations, Paris 1987, 39–56.

der Poseidon sich mit der jungen Pitane vereinigt hatte, der eponymen Nymphe des spartanischen Städtchens!<sup>14</sup> Für uns entspricht diese Zeit derjenigen des ‚Mythos‘.

Aus dieser göttlichen und geheimen Vereinigung – so der Fortgang des dichterischen und ‚mythischen‘ *récit* – geht Eudadne hervor; sie wurde in Arkadien großgezogen, nicht weit vom Alpheios, ehe sie ihrerseits vom jungen Gott Apollon verführt wird. Aus dieser zweiten Liebe eines Gottes mit einer jungen Sterblichen geht Iamos hervor. Dieser Heros, der ebenfalls in der Nähe des Alpheios, in arkadischem Gebiet, geboren wurde, steht am Ursprung einer Familie von Sehern, den Iamiden; doch erweist er sich gleichermaßen als Vorfahr väterlicherseits des Hagesias von Syrakus, dem Sponsor des Viergespanns, das den Sieg bei den Olympischen Spielen errungen hat und das in dieser Epinikie besungen wird. Man erfährt weiter, dass er als kleines Kind ausgesetzt und inmitten der Blumen von zwei Schlangen mit Bienenhonig ernährt wurde. Über den Honig mit der Süße der dichterischen Verführung assoziiert, wird die Stimme von Iamos in die Stimme eines Hellsehers verwandelt; dies geschieht durch den Willen seines Großvaters Poseidon und ganz besonders durch das Eingreifen seines Vaters Apollon, dem Gott des Orakels zu Delphi. Der junge Heros ist also dazu auserkoren, diese Gabe inspirierten Hellsehens an seine Nachkommen, die Iamiden, weiterzuerben. Apoll ist es, der Iamos dann selbst nach Olympia führt; inspiriert vom Gott von Delphi gründet der junge Heros alsdann am Ufer des Alpheios das Orakel, das, am Altar des Zeus, die Gründung der Olympischen Spiele durch Herakles voraussagen wird.

Dem siegreichen Gespann aus Syrakus angeglichen, zeichnet also dieses Gedicht eine geographische Kreisbewegung nach. Indem der Beginn in Syrakus eingeklammert wird, führt uns der Weg, der von der Metapher des Wagens gezeichnet wird, tatsäch-

---

14) Pind. Ol. 6,22–42. Die umstrittene Frage nach der Datierung und den Umständen der Aufführung dieses komplexen Gedichts wird erörtert bei Ch. Froidefond, *Lire Pindare*, Namur 1989, 29–48, der für eine Aufführung des Gedichts nicht in Syrakus, sondern in Stymphale, in Arkadien, plädiert, wie nach ihm auch G. O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford 2001, 371–374. Hierauf wird weiter unten zurückgekommen. Zur Sequenz der deiktischen Gesten, die den enuntiativen Rahmen dieses Gedichts ausmachen, vgl. die nützliche Studie von A. Bonifazi, *Mescolare un cratere di canti*, Alessandria 2001, 103–149.

lich vom Austragungsort des Wettkampfs in der Nähe des Alpeios hin nach Lakonien und Sparta, um uns schließlich, über Pisatis und die Grenzen Arkadiens, nach Olympia zurückzuführen. Diese geographische Reiseroute ist mit einem zeitlichen Rundgang gepaart, der uns in die Zeit der Aussage (*énonciation*) zurückführt; ausgehend von diesem *hic et nunc* hat das Gedicht als Rennwagen zur langen genealogischen Reise in die göttliche und heroische Vergangenheit der Iamiden und ebenso in die ursprüngliche und ‚mythische‘ Zeit eines doppelten Gründungsakts angehoben: die Einrichtung des Orakels zu Olympia, das von den Nachfahren des Iamos geführt wird, sowie der Spiele selbst in der Zeit des Herakles.

„... damit wir auf reiner Bahn den Wagen fahren und ich auch zum Ursprung der Familie des Hagesias komme“ (V. 23), würde ich also übersetzen. Der Anfang dieses zeitlichen Rundgangs (der zugleich seinen Endpunkt darstellen wird) ist von der Alternation der autoreferentiellen Formen im Singular und im Plural (*βάσσομεν*, im Plural, aber *ἴκωμαι* im Singular in demselben Vers 24) gekennzeichnet; durch diese Formen wird die zugleich zeitliche wie räumliche Verschiebung, über die Vermittlung des Bilds eines Gespanns, von einer Aussageinstanz aufgenommen, die mit einer komplexen Kommunikationssituation korrespondiert. Das ‚Ich‘ / ‚Wir‘ des Sprechers scheint in der Tat sowohl den Sieger (den Wagenlenker des siegreichen Gespanns in Olympia, das von Hagesias von Syrakus unterhalten wird) als auch den Dichter (Pindar von Theben, den Lenker des Gesangs) und die wahrscheinlich anwesende Chorgruppe, welche den Gesang ‚Pindars‘ aufführte, in sich zu vereinen. In diesem Stück dichterischer Historiographie geographischer wie genealogischer Ausrichtung wohnt man der Fahrt des Dichters mit dem Wagenlenker des Hagesias bei; auf dem Wagen, der zum Gedicht geworden ist, fährt man mit dem Dichter in Richtung Pitane, nach Sparta, und durch Arkadien zurück nach Olympia entlang den Ufern des Alpeios, und entsprechend in die Zeit des ‚Mythos‘; dieser geographische und historische Rundgang kann nur ein metaphorischer sein. Er gehört ins Reich der Dichtung, um nicht zu sagen der poetischen Fiktion!

### 3. *Enuntiative und pragmatische Polyphonie*

Die metaphorische Reiseroute, die vom Gedicht als Wagen gezeichnet wird, betrifft also ebenso den Dichter wie seine Dichtung; dies gilt um so mehr, als der Sprecher gegen Ende der Ode nicht mehr den jungen Lenker des mächtigen Hagesias von Syrakus, sondern, in der Manier des Echos, einen gewissen Aineias adressiert; da der Stil dieser Verse so dicht ist (Ol. 6,84–91), erweist sich seine Verortung als schwierig:<sup>15</sup>

Meine Ahnmutter ist aus Stymphalos,  
 die wohlblühende Metope,  
 welche die pferdestachelnde Thebe gebar,  
 deren liebliches Wasser  
 ich trinke, der ich speerkämpfenden Männern flechte  
 einen bunten Hymnos. Treib nun die Gefährten,  
 Aineias, zuerst Hera,  
 die jungfräuliche, zu besingen,  
 um dann zu erkennen, ob wir mit wahren Worten  
 dem alten Schimpfwort ‚boiotische Sau‘ entgegen.  
 Du bist nämlich ein rechter Bote,  
 Briefstab der schönhaarigen Musen,  
 süßer Mischkrug starktönender Gesänge.  
 (Übers. Dieter Bremer)

„Rechter Bote“, „Briefstab der schönhaarigen Musen“ (V. 90–91): Der junge Mann ist niemand Geringeres als der Repräsentant des Dichters. Ihm ist die Aufgabe überantwortet, jetzt (νῦν) seine Gefährten (ἑταῖροι, V. 87) dazu einzuladen, die Göttin Hera Parthenia zu besingen, der in Stymphale in Arkadien gehuldigt wird. Im Versuch der antiken Kommentatoren, diese schwierige Passage in die entsprechende institutionelle Begrifflichkeit zu übertragen, heißt das, dass es diesem jungen Chorleiter angetragen wird, die Cho-

15) ματρομάτωρ ἐμὰ Στυμ-Ιφαλίς, εὐανθῆς Μετόπα, | πλάξιππον ὃ Θῆβαν  
 ἔτι-ικτεν, τὰς ἑρατεινὸν ὕδωρ | πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων | ποικίλον  
 ὕμνον. ὄτρυνον νῦν ἑταίρους, | Αἰνέα, πρῶτον μὲν Ἥραν | Παρθενίαν κελαδησαι, |  
 γνῶναί τ' ἔπειτ', ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέσιν | λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὄν. | ἐσσι  
 γὰρ ἄγγελος ὀρθός, | ἠῦκόμων σκυτάλα Μοι-Ἰσᾶν, γλυκὺς κρατῆρ ἀγαφθέγκτων  
 αἰοιδᾶν.

reuten zu trainieren; die Choreuten werden zum Sprachrohr des Dichters, jetzt, in dem Augenblick, der mit der Aufführung der Epinikie zusammenfällt, und an einem Ort, den man mit dem arkadischen Stymphale identifizieren wollte.<sup>16</sup>

In den Versen nun, die dieser Aufforderung an den jungen Chorleiter unmittelbar vorausgehen, nennt der Sprecher und Dichter sein Vorhaben vom lieblichen Wasser der Quelle Metope zu trinken (πίομαι, V. 86), und zwar in einer Form des ‚performativen‘ Futurs, die den Moment der dichterischen Inspiration mit der Aufführung der Epinikie zusammenfallen lässt.<sup>17</sup> In einem abermaligen geographisch-genealogischen Rundgang, der eine neue Reise in die heroische Zeit des ‚Mythos‘ darstellt, wird offenbar, dass der Name ‚Metope‘ dem Namen einer Nymphe aus Stymphale in Arkadien entspricht. Ihre Mutter ist niemand anderes als Thebe, und Thebe wiederum ist die eponyme Nymphe von Theben in Böotien, der Heimat des Dichters! Vom noch unbestimmten Ort der Aussage (*énonciation*) und des Vortrags des Gedichts sind wir demnach enuntiativ nicht mehr zum Ort der Austragung der Spiele und ihrer Gründer gelangt, sondern in eine Gegend, die benachbart ist dem Ursprungsort der Familie der Iamiden und demnach der Familie des Hagesias, wahrscheinlich in einer Anspielung auf seine Ahnenschaft mütterlicherseits. Dann werden wir vom Arkadien der Iamiden wiederum nicht an den Ort der Aufführung, sondern an den Ort der Komposition des Gedichts geleitet, nach Theben, in die Heimat Pindars. Und in der Tat ist es der Inspiration, die er bei der Quelle der Metope, „meiner Ahnmutter“ (V. 84), gefunden hat, zu verdanken, dass der

---

16) Pind. Ol. 6,82–99, mit Scholion ad V.149a (I, S.188 Drachmann). Die Rolle des jungen Aineias ist treffend charakterisiert bei Bonifazi (wie Anm. 14) 133–143; vgl. zur Ergänzung die skeptischen Bemerkungen bei M. Heath, *Receiving the Kómos: The Context and Performance of Epinician*, *AJPh* 109, 1988, 180–195, und M. Lefkowitz, *The First Person in Pindar Reconsidered – Again*, *BICS* 40, 1995, 139–150 (mit umfassender Bibliographie). Zur Syntax dieser umstrittenen Passage vgl. den nützlichen Kommentar von Hutchinson (wie Anm. 14) 413–415.

17) Zu dieser Anspielung auf die Aufführung des Gedichts in einem Moment der Inspiration und Komposition, den die intentionale und ‚performative‘ Form des Futurs mit dem Moment seiner Ausführung als Gesangsvortrag korrespondieren lässt, siehe besonders G. B. D’Alessio, *Past Future and Present Past: Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric*, *Arethusa* 37, 2004, 267–294 (289–290).

Dichter seither, in einer weiteren in der melischen Dichtung häufig auftretenden Metapher, befähigt ist, „einen bunten Hymnos zu flechten“ (πλέκων, V. 86–87).<sup>18</sup>

Zugunsten dieser zweiten (teilweise impliziten) Rückkehr zu den Orten und Zeiten der ‚mise en discours‘ und der Aufführung des Gedichts wohnen wir, dank der abermaligen geographischen und genealogischen (und vom Sprecher als ‚mythisch‘ vorgestellten) Reise, der subtilen bildreichen und poetischen Entfaltung eines enuntiativen Spiels bei; dieses Spiel ist in der melischen Dichtung häufig anzutreffen, insbesondere in den Epinikien Pindars und des Bakchylides. Dieses Verfahren der ‚chorischen Delegation‘ lässt in seiner Polyphonie eine Ablösung der Stimme des Dichterkomponisten durch die Stimme der chorischen Gruppe zu, die den Gesang vorträgt. Es überrascht daher wenig, dass die antiken Kommentatoren den jungen Aineias als χοροδιδάσκαλος bezeichnen.<sup>19</sup> Dieser Leiter des Chors fungiert als Vermittler zwischen der inspirierten Stimme des Sprecher-Ichs und der Chor-Stimme der jungen Sänger, welche die Aufführung des Gedichts übernimmt. Auf extradiskursiver Ebene wiederum dient Aineias als Vermittler zwischen dem Autor und Komponisten des Gedichts (in Theben) und der chorischen Gruppe Ausführender, die in einem rituellen Tanz singen (wahrscheinlich in Syrakus). Diese bemerkenswerte enuntiative Polyphonie macht den Streit um die Natur des ‚lyrischen Ichs‘ in den Epinikien Pindars in vielerlei Hinsicht überflüssig: Weder nur ‚monodisch‘, noch ausschließlich chorisch, ist das ‚Ich‘ / ‚Wir‘ des Sprechers wesentlich polyphon.<sup>20</sup>

18) Die Beziehung, die der Dichter zwischen seiner Heimat Theben und dem Stammbaum der Iamiden herstellt, ist nachgezeichnet bei L. Kurke, *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca / London 1991, 147–149; ferner Hutchinson (wie Anm. 14) 410–413. Zu den verschiedenen Metaphern, welche die dichterische Inspiration mit dem Erguss einer Flüssigkeit assoziieren, siehe Nünlist (wie Anm. 11) 195–199 (vgl. ferner zur Kunst des Webens: 110–118, sowie J. Scheid / J. Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris 1994, 119–130).

19) Vgl. Scholia ad V. 148a und 148c (I, S. 187 Drachmann). Vgl. dazu V. Vigneri, *Il coro dell’epinicio pindarico negli scholia vetera*, QUCC 95, 2000, 87–103.

20) Ergänzend zu den Ausführungen von Lefkovitz (wie Anm. 16) sei z. B. auf die hervorragenden Bemerkungen bei G. B. D’Alessio, *First-Person Problems in Pindar*, BICLS 39, 1994, 117–139 verwiesen.

So erklärt sich, warum einerseits paradoxerweise der Wunsch, dem Vorwurf zu entgehen (φεύγομεν, V. 90), eine „boiotische Sau“<sup>21</sup> zu sein, in der ersten Person Plural gehalten ist; der Wunsch bezieht sich nicht nur auf die vom Dichter der Epinikien häufig bemühte Poetik der Wahrheit, sondern auch auf seinen thebanischen und demnach böotischen Ursprung. Andererseits ist es der Chorleiter Aineias, dem angetragen wird, sei es den Musen, sei es seinen Choreuten, zu sagen (εἶπον, V. 92), sie mögen sich erinnern und daher zugleich Syrakus und Ortygia hochleben lassen. Hinsichtlich der Aussage überlagern sich hier, durch verschiedene grammatikalische wie explizite delegative Bewegungen, die Stimme des Dichters und jene des χοροδιδάσκαλος und der chorischen Gruppe.

Infolgedessen stützt sich der Übergang von der Metapher zur Realität der Aufführung von Pindars Gedicht an seinem Ausgang nicht mehr auf das Bild des Gespanns, sondern auf jenes des κῶμος (V. 98): Bild eines prozessionalen Umzugs, wie er bei Pindar häufig anzutreffen ist.<sup>22</sup> In den letzten Versen der sechsten *Olympischen Ode* wird das Gedicht, das in seiner Aufführung begriffen ist, zum prozessionalen Gesang, der den siegreichen Hagesias aus Syrakus feiert. Die antiken Kommentatoren zeigen hier keine Zurückhaltung: κῶμος und κωμάζειν werden regelmäßig als χορός und χορεύειν erklärt.<sup>23</sup> In der Tat wird der Tyrann von Syrakus, Hieron, dazu eingeladen, den jungen Aristokraten abzuholen, der von dem Ort herkommt, wo das Gedicht ihn gelassen hatte, in Stymphale. Rituellem Empfang anlässlich einer Kultfeier (ἑορτή, V. 95), zu Ehren von Demeter und ihrer Tochter Persephone, die von Aineias gefeiert werden soll, wahrscheinlich mit-

21) Zum pejorativen Sinn dieser sprichwörtlichen Wendung, unter Einbezug der „Poetik des Tadels“, vgl. den Kommentar von Hutchinson (wie Anm. 14) 416–417.

22) Hier sei auf die verschiedenen Stellen verwiesen, die ich in *Pragmatique de la fiction: quelques procédures de deixis narrative et énonciative en comparaison (poétique grecque)*, in: J.-M. Adam / U. Heidmann (Hrsg.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne / Genève 2005, 119–143, angeführt habe; zur prozessionalen Dimension des κῶμος siehe insbesondere K. A. Morgan, *Pindar the Professional and the Rhetoric of the kōmos*, CPh 88, 1993, 1–15.

23) Vgl. die bei Vigneri (wie Anm. 19) 97–100 angeführten Stellen, sowie C. Carey, *The Victory Ode in Performance: The Case for the Chorus*, CPh 86, 1991, 192–200.

hilfe der Musen; man wird sich in Erinnerung rufen, dass Mutter und Tochter zwei Schutzgottheiten der Stadt sind, und dass die Familie des Hieron wahrscheinlich das entsprechende Priesteramt innehatte. Durch und in dem prozessionalen Gesang führt uns der κῶμος demnach von Arkadien, und spezifisch von Stymphale, unweit der Heimat der Iamiden sowie von Theben, der Heimat des Dichters, hin zum Ort und in die Zeit der Aufführung des Gedichts; dieser Ort, so stellt es sich jetzt heraus, ist Syrakus. Der abschließende Aufruf zur Gastfreundschaft an den Tyrannen von Syrakus wie auch eine erste Anspielung zu Beginn des Gedichts auf den „Mann aus Syrakus, den Herrn des Festzugs“ (V. 18) bestätigen, über den Umweg einer Ringkomposition, dass diese glänzende sizilische Stadt die Aufführung der von Pindar komponierten Epinikie erhält.<sup>24</sup>

Οἴκοθεν οἴκαδε, „von Hause nach Haus“ (V. 99): Gedoppelt durch eine deiktische Geste, die einer „Demonstratio ad oculos“ entspricht, scheint diese letzte räumliche Bewegung von der einen Heimat in die andere die doppelte Zugehörigkeit der Familienmitglieder des Hagesias nachzuvollziehen; leiten sie sich einerseits von den arkadischen Iamiden her, sind sie andererseits aber Bürger von Syrakus. Wie auch immer – diese Bewegung zurück nach Syrakus ist geweiht durch die Invokation des Gottes Poseidon zum Gedicht-Ende. Über die Metapher des Schiffs und seiner beiden Anker wird der Gott ebenso zum Garanten der doppelten Herkunft des Hagesias, der aus Arkadien und aus Syrakus stammt, wie auch der Rundreise des Gedichts in seiner Aufführung: von Theben nach Stymphale nach Syrakus. Es ist keineswegs ein Zufall, wenn das Gedicht mit der Bitte an den Gemahl der Amphitrite, „meine Hymnen“ (V. 105) blühen zu lassen, schließt: finale Rückkehr zur Aussageinstanz!

Herr, Meeresgebieter! Gerade Fahrt, von Erschöpfungen  
fern, gib, Gatte der Amphitrite,

---

24) Die dreifache Ringstruktur, die in dieser letzten Rückkehr nach Syrakus endet, ist beschrieben bei Froidefond (wie Anm. 14) 45–48. Zu dieser dichterischen Rundreise siehe die glänzende Deutung von S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991, 154–166.

der mit der goldenen Spindel, und lass meine Hymnen  
wachsen zu wohlgerfreulicher Blüte!  
(Ol. 6,103–105, Übers. Dieter Bremer)<sup>25</sup>

#### 4. *Der poetische Apparat der énonciation*

Dargestellt als rein metaphorischer Wagen, wenn es darum zu tun ist, mit dem Wettbewerb, der vom Kutscher und seinem Gespann dargestellt wird, die geographische und genealogische Herkunft (Arkadien und Olympia) der siegreichen Familie nachzuvollziehen, realisiert sich der Gesang zuletzt in seiner chorischen und prozessionalen Identität im Bilde des κῶμος; aufgeführt in Syrakus, führt dieses Chorgedicht genealogisch zurück nach Theben, in die Heimat Pindars. So fokussiert das doppelte Bild des Gespanns und der Prozession die Komposition des Thebaners Pindar in *hic et nunc* seiner Aufführung: weder in Olympia, dem Ort des athletischen Sieges und dem Orakelwesen der Iamiden, noch in Stymphale, dem Ort der Vorfahren mütterlicherseits des Hagesias (und möglicherweise der Heimat des Aineias?), noch in Theben, der Heimat Pindars und dem Ort, an dem das Gedicht geschaffen wurde, sondern in Syrakus anlässlich einer kultischen Feier. Bleibt die geographische und genealogische Rundreise, die dem sprachlichen Gespann zugeschrieben wird, poetisch und metaphorisch, so wird jene, die als rituelle Prozession vorgestellt ist, Realität; nach dem genealogischen Umweg über die Nymphe Thebe und Theben in Böotien stimmen die Zeit und der Ort der narrativen und diskursiven Realisierung des Gedichts mit dem ‚Hier‘ und dem ‚Jetzt‘ seiner Aufführung überein – einem *hic et nunc*, das an der Aussageinstanz orientiert ist.

Im dichterischen ‚Ich‘ konvergieren demnach am Ende der gesungenen Komposition die enuntiative Stimme des inspirierten Dichters, die Chorstimme der Darsteller des κῶμος und die Stimme ihres χοροδιδάσκαλος. Die bemerkenswerte semantische Ausdehnung dieses sprachlichen und poetischen ‚Ichs‘ ist wesentlich polyphon. Aber dank der zeitlichen und insbesondere der räumlichen Markierungen, die wir bemerkt haben (Syrakus, Sparta,

25) δέσποτα ποντόμεδον, εὐθὺν δὲ πλόον καμάτων | ἐκτὸς ἔοντα δίδου,  
χρυσασακάτιο πόσις | Ἀμφιτρίτας, ἐμῶν δ' ὕμνων ἄεξ' εὐτερπὲς ἄνθος.

Olympia, Arkadien, Stymphale, Theben), dank der (etwas paradoxen) geographisch-genealogischen Rundreise auch durch die fiktiven Orte und Zeiten der Gründungsmythen, erhält diese polyphone Aussageinstanz eine präzise extradiskursive Dimension:

hinsichtlich ‚Ich‘ / ‚Wir‘:

- Pindar von Theben in seiner Funktion als inspirierter Dichter und Lehrer der Wahrheit
- Aineias (aus Stymphale) als χοροδιδάσκαλος
- die jungen Choreuten aus Syrakus
- schließlich das Gedicht selbst (objektiviert im ‚Es‘ über die Angleichung an das Maultiergespann)

hinsichtlich ‚Du‘:

- Hagesias, der Arkadier aus Syrakus
- Phintis, der Wagenlenker aus Syrakus
- Hieron, der Tyrann von Syrakus
- Poseidon, der Herr des Meeres

Der polyphonen Komplexität der Aussageinstanz mit ihrer semantischen Ausdehnung und diskursiven Vielschichtigkeit entspricht eine einzigartig ausdifferenzierte „*fonction-auteur*“. Über die Metapher des Wagens und über das Bild des κῶμος als prozessionalen und rituellen Gesangs wird sie auf die Aufführung des Gedichts bezogen.

Damit haben wir uns weit von der romantischen Auffassung eines ‚lyrischen Ichs‘ entfernt, von dem man sich einen unmittelbaren sprachlichen Ausdruck der persönlichen Empfindungen des Dichter-Schriftstellers und demnach vom biographischen Dichter verspricht; auch weit entfernt von der Intentionalität eines Dichter-Individuums, eines autonomen kreativen Subjekts, das mit der dichterischen Tradition, in die es sich einschreibt, gebrochen hätte.<sup>26</sup> Obwohl er unbestreitbar vorhanden ist, wird der Wille der dichterischen Schöpfung gefiltert durch eine traditionelle dichterische Diktion, durch die Regeln der Gattung, durch die Erfordernisse des rituellen Anlasses, durch die Verdopplung in der poe-

---

26) Damit möchte ich dem Prinzip widersprechen, auf dem die ‚kritische‘ philologische Hermeneutik beruht und das immer wieder von Jean Bollack heftig verfochten wird, zum Beispiel in seinem jüngsten Essay *Parménide, de l'étant au monde*, Lagrasse 2006, 11–19.

tischen *performance* der „*fonction-auteur*“, durch enuntiative Strategien dichterischer Ordnung.

Besonders im hier gewählten Beispiel stützt sich das metaphorische poetische Spiel auf das Gedicht als Objekt in seiner räumlichen Verschiebung (was wiederum die Teilnahme am sportlichen Wettkampf symbolisiert), um dessen Bewegung auf den Gesang und den dichterischen und musikalischen Wettkampf zu übertragen, der im Gedicht durch ein komplexes enuntiatives Spiel dargestellt wird; mit diesem Dreh enuntiativer und spazio-temporaler Pragmatik wird das Bild des Sieges im Wettkampf auf das *hic et nunc* der rituellen *performance* des Gesangs verlagert, der von einem polyphonen ‚Ich‘ außergewöhnlicher Dichte ausgetragen wird. Dieses In-Bewegung-Setzen des Gesangs mittels eines Bildes ist zentral in den Gedichten, die uns nicht nur konkret in die Zeit und den Raum der ‚mythischen‘ Gründungsakte einführen und als pragmatisches kulturelles Gedächtnis fungieren, sondern die sich auch, über zahlreiche autoreferentielle Interventionen, als Gesangs-Akte präsentieren: *speech-acts*, die über enuntiative Bezugnahmen auf die musikalische Aktivität, die von denjenigen, die das Gedicht aufführen, ausgeübt wird, zu *song-acts* werden. In dem Maße, in dem ihre ‚Durchführung‘ gewöhnlich in eine rituelle Feier für die Schutzgottheit einer Stadt eingebettet ist, sind diese Gesangs-Akte auch *cult-acts*, kultische Handlungen. Was die Epinikie betrifft, so ist ihre religiöse und politische Aufgabe nicht nur, die Erinnerung an die aristokratische Familie, aus welcher der Sieger an den panhellenischen Spielen stammt, zu bereichern, sondern auch, das kollektive Gedächtnis des städtischen Verbands, dem er angehört, lebendig zu erhalten. Dies alles vollzieht sich in ausdrucksvollen sprachlichen Bildern, die durch den ‚poetischen Apparat der Aussage‘ des rituellen Gesangs Entfaltung und Wirksamkeit finden.

Im archaischen und klassischen Griechenland ist die *ars scribendi* eine *ars canendi*.

Paris

Claude Calame