

RELATIONALE ROLLENBESTIMMUNG DURCH ‚ICH ABER‘-FORMULIERUNGEN BEI PINDAR*

Abstract: Both in the epinicia and the fragments, Pindar uses phrases of the type ‘x does ...; but I ...’. These phrases are commonly seen as conventional formulas mostly denoting transition; this paper argues that many of them have an additional function: The ‘but I’ establishes a relationship between the poetic I and other figures or objects mentioned before and afterwards. By means of these relations, which can be either contrasting or positive, the phrases define or reiterate the poetic I’s role in the context of the respective poem.

Keywords: choral lyric, Pindar, poetic I

Ausgangspunkt dieser Überlegungen ist die Beobachtung, dass in Pindars Werken – den vollständig erhaltenen ebenso wie den Fragmenten – auffällig oft gedankliche Übergänge des Typs ‚x tut ...; ich aber ...‘ begegnen (meist formuliert mit ἔγῳ δέ, ἐμοὶ δέ oder ἐμὲ δέ, seltener mit ἄλλ’ ἐγῳ ο. ä.).¹ Diese Formulierungen haben in der Forschung bislang, wenn sie überhaupt als eigenständiges Phänomen wahrgenommen wurden, vor allem in kompositorischer Hinsicht Beachtung gefunden: Wie schon Schadewaldt beobachtet hat, benutzt Pindar die Formulierung oft, um zu einem neuen Thema überzuleiten, besonders dann, wenn sich poetologische Reflexionen anschließen.² Neben dieser in den Kommentaren

*) Ich danke Herrn Prof. Kurt Sier und Herrn Prof. Heinz-Günther Nesselrath für Anregungen und Korrekturen, ferner Herrn Prof. Stephan Schröder und den Gutachtern des Rheinischen Museums für ihre Hinweise zur Überarbeitung.

1) ἔγῳ δέ: O. 9,21; 10,97; 13,49; N. 1,33; 3,11; 7,20; 8,38; I. 1,32; 6,16; ἐμοὶ δέ: O. 1,52; P. 10,48; N. 4,41; I. 6,56; Pai. 2 fr. 52b,102 M. (ἐμοῖ[τ] δ’); 7b fr. 52h,21 M. (ἐμοὶ δέ); ἐμὲ δέ: O. 1,100; 3,38; 13,93; P. 2,52; 9,103; Di. 2 fr. 70b,23 M.; Parth. 2 fr. 94b,33 M.; ἄλλ’ ἐγῳ: I. 1,14; Enk. fr. 123,10 M.; ἄλλ’ ἐμοί: I. 8,11; ἄλλ’ ἐμὲ: O. 8,74. Vergleichbar sind außerdem ἔμμι δ’ (I. 1,52); εἰ δ’ ἐγῳ (O. 8,54); τὸ δ’ ἐμόν (I. 5,19). Hinzu kommen einige Stellen, wo die Formulierung zur Figurenrede gehört (darunter O. 1,84; P. 4,141; Pai. 4 fr. 52d,52 M.).

2) Schadewaldt 1928, 300f. Anm. 6 mit (unvollständiger) Stellensammlung; vgl. in der Kommentarliteratur z. B. Thummer 1969 (zu I. 1,14); Carey 1981, 42 (zu P. 2,52); Gentili et al. 1995, 385 (hier E. Cingano, zu P. 2,52); Lavecchia 2000, 169 (zu Di. 2 fr. 70b,23 M.); Gerber 2002, 30 (zu O. 9,21).

immer wieder zu lesenden Feststellung begegnen, besonders in Untersuchungen zu den Fragmenten, wiederholt Überlegungen dazu, wer mit dem hier sprechenden ‚Ich‘ gemeint ist, eine Frage, die überhaupt zu den meistdiskutierten der Lyrikforschung zählt (konkret geht es meist darum, ob an den Dichter oder den jeweiligen Sänger zu denken ist).³ Gelegentlich werden diese beiden Betrachtungsrichtungen um eine literaturgeschichtliche Dimension erweitert, indem herausgestellt wird, dass ähnliche Formulierungen schon bei früheren Dichtern auftreten und somit zum konventionellen Material frühgriechischer Lyrik gehören.⁴

An dieser Stelle sollen die ‚Ich aber‘-Figur und die mit ihnen verbundenen Probleme unter einem etwas anderen Blickwinkel betrachtet werden. An vielen der betreffenden Stellen lässt sich beobachten, wie sich das artikulierte ‚Ich‘ zu anderen im Text genannten Figuren oder Gegenständen in Beziehung setzt, etwa indem es sich von vorgenannten Größen absetzt und sich mit nachgenannten verbunden zeigt. Die Formulierungen bilden somit einen potenziellen Kristallisationspunkt für Beziehungen zwischen dem ‚Ich‘ und anderen im Text genannten Größen, und eben hierdurch lassen sie sich für die vieldiskutierte Frage nach dem Wesen des pindarischen ‚Ich‘ nutzbar machen. Hierfür sind drei Vorüberlegungen nötig: (1) Auch wenn sich in manchen Fällen eine Identifikation des Ich mit bestimmten Personen aufdrängt – etwa bei einer weiblichen Sprecherinstanz –,⁵ lohnt es sich, das in den Ge-

3) So z. B. van der Weiden 1991, 78 f. (zu Di. 2 fr. 70b,23 M., gedeutet als Äußerung der „poet’s persona“); Lavecchia 2000, 169 (zur selben Stelle im selben Sinne); Gentili et al. 2013, 574 f. (hier L. Lomiento, zu O. 10,97). Aus der umfangreichen Literatur zur ersten Person bei Pindar seien exemplarisch genannt: Lefkowitz 1991 (teilweise = Lefkowitz 1963, lange die Standardposition), D’Alessio 1994, Lefkowitz 1995, Schmid 1998, Kurke 2005, Calame 2010, Currie 2013, Maslov 2015, 97–105 und Lattmann 2017. Einen Überblick über die Forschungsdiskussion zum ‚Ich‘ in der frühgriechischen Lyrik bietet A. Bagordo, HGL I (2011) 129.

4) So schon in Ansätzen bei Schadewaldt 1928, 300 f. Anm. 6 (Verweis auf Alkman und Rhapsoden); vgl. etwa van der Weiden 1991, 78 (zu Di. 2 fr. 70b,23 M.: „the sudden transition starting with a personal pronoun is a conventional usage“). – Eine Einzelstellung nimmt Vöhler 2005 ein, der die Verwendung des ‚Ich aber‘ zur Mythenkorrektur untersucht.

5) So etwa in Parth. 2 fr. 94b 6–12. 33–35 M. (dazu unten Kap. 2). Deutliche Signale, dass das ‚Ich‘ mit einem Vertreter der Kultgemeinde identifiziert werden soll, zeigen auch Pai. 2 fr. 52b,24–31 M. und Pai. 4 fr. 52d,21–27 M., vgl. Hutchinson 2001, 365 und Rutherford 2001, 67 f.

dichten artikulierte Ich zunächst als intratextuelle Größe eigenen Rechts aufzufassen. Natürlich kann das Ich auf extratextuelle Individuen verweisen, doch lässt es sich auch unabhängig hiervon in seinem Verhalten im Text beschreiben.⁶ (2) Unter dieser Prämisse lassen sich Verhaltensmuster des artikulierten Ich in verschiedenen pindarischen Gattungen vergleichen, auch wenn das Ich nach klassischem Verständnis auf verschiedene Personen verweist.⁷ (3) Wesentlich zur Bestimmung der Rolle des so verstandenen poetischen Ich tragen dessen Beziehungen zu anderen Größen bei, die ebenfalls zunächst intratextuell betrachtet werden können, unabhängig davon, inwieweit sie mit historischen Realitäten kongruieren.⁸

Folgt man diesen Überlegungen, so können die ‚Ich aber‘-Formulierungen in den pindarischen Epinikien und Fragmenten – ungeachtet ihres konventionellen Charakters und ihrer möglichen kompositorischen Funktion – auch zur Charakterisierung des poetischen Ich beitragen.⁹ Auf den folgenden Seiten soll dies anhand ausgewählter ‚Ich aber‘-Stellen aus den pindarischen Gedichten veranschaulicht werden. Dabei ist nicht angestrebt, sämtliche Verwendungsweisen von ‚Ich aber‘-Konstruktionen bei Pindar zu er-

6) Ich führe hiermit Überlegungen von Calame 2010 und Lattmann 2017 weiter, die ebenfalls von einer eindeutigen Identifikation der *persona loquens* abrücken: Nach Calame ist das ‚Ich‘ bzw. ‚Wir‘ bei Pindar nicht auf Dichter, Chor oder Chorführer festgelegt, vielmehr handle es sich um eine „polyphone Aussageinstanz“, die Pindar als inspirierten Dichter, den Chorleiter, den Chor und das Gedicht selbst umfasse, ohne sich auf eine einzelne historische Größe reduzieren zu lassen (Calame 2010, 142, vgl. 138). Lattmann betont den fiktiven Charakter der *persona* in den Epinikien, die einen idealisierten Zuschauer und Komasten darstelle (Lattmann 2017, 144). Ich distanziere mich besonders von Lefkowitz, nach der die erste Person in den (ihr zufolge solistisch aufgeführten) Epinikien immer den Dichter, in den (diesen somit gegenüberstehenden) chorlyrischen Gattungen wie Paianen und Parthenien immer den Chor bezeichnet (zusammengefasst etwa in Lefkowitz 1991, 68–71).

7) Vgl. D’Alessio 1994, bes. 118–121, der überzeugend herausarbeitet, dass es in allen pindarischen Gattungen eine große Bandbreite an möglichen Verwendungen der ersten Person gibt, so dass sich trotz gewisser gattungsspezifischer Tendenzen Parallelen zwischen den einzelnen Gattungen ziehen lassen.

8) Im Folgenden spreche ich der Abwechslung halber teils vom (poetischen) Ich, teils vom Sprecher, meine aber stets die im Sinne dieses Absatzes verstandene Aussageinstanz.

9) Mein Ansatz unterscheidet sich insofern von der Bundy-Schule, als ich in den konventionellen Elementen, die ich als solche anerkenne, nach möglichen zuzsätzlichen Aussagen (in diesem Fall zur Selbstdarstellung) suche.

fassen, vielmehr sollen drei mehrfach auftretende Typen beschrieben werden, in denen sich das poetische Ich in charakteristischer Weise zu anderen Größen in Relation setzt. Ich ordne die drei Typen danach, inwieweit sich das Ich von einer vorgenannten Größe abgrenzt: Im ersten Fall stellt sich das Ich in scharfen Gegensatz zu ihr, im zweiten wendet es sich von ihr ab, ohne sich mit ihr zu kontrastieren, im dritten steht es in teilhabender Beziehung zu ihr. In allen hier zu betrachtenden ‚Ich aber‘-Stellen tritt zur vorgenannten Größe (mindestens) eine weitere Größe hinzu, zu der das poetische Ich eine Bindung herstellt und die seine Rolle zusätzlich bestimmt. Ich behandle in der Untersuchung zu etwa gleichen Teilen Stellen aus den Epinikien und aus den Fragmenten, um das ganze Spektrum pindarischer Gattungen zu erfassen und um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Gattungen sichtbar zu machen.

I. Kontrastierende Folie und positive Bindung

In einer ersten Gruppe von ‚Ich aber‘-Formulierungen grenzt sich das poetische Ich gegenüber einer meist anonym bleibenden Gruppe von ‚anderen‘ ab, setzt sich aber zugleich zu einer anderen Größe in enge Beziehung, sodass sich eine doppelte relationale Bestimmung des Ich ergibt. Die erste, kontrastive Beziehung entspricht dabei dem, was in der Pindarforschung oft als „(dunkle) Folie“ bezeichnet wird.¹⁰

Als erstes Beispiel für diese Verwendung der ‚Ich aber‘-Figur sei eine berühmte, aber auch sehr umstrittene Passage aus der vierten Nemee angeführt. Der Sprecher unterbricht hier eine gerade erst begonnene Erzählung über Telamon und beginnt über sein eigenes Handeln zu sprechen; in diesem Zusammenhang heißt es (V. 36–43):¹¹

10) Der Begriff Folie wird in der Pindarforschung viel gebraucht, erfährt aber auch Kritik. Der Begriff (einschließlich der Junktur „dark foil“) wurde maßgeblich geprägt von Bundy 1962, 47–53. Einen kritischen Überblick über die Forschungs- und Begriffsgeschichte gibt Pfeijffer 1999, 13 f.; vgl. zuletzt auch Stoneman 2013, 121–130.

11) Ich folge Maehlers Text, lese jedoch wie die neueren Editoren (Willcock 1995, 41; Burnett 2005, 121; Henry 2005, 2, vgl. 36 f.; Lattmann 2010, 120) ἄλλος statt des von Lobel vorgeschlagenen ἄλλος.

ἔμπα, καίπερ ἔχει βαθεῖα ποντιάς ἄλμα
 μέσσον, ἀντίτειν' ἐπιβουλίαις· σφόδρα δόξομεν
 δαΐων ὑπέρτεροι ἐν φάει καταβαίνειν·
 φθονερά δ' ἄλλος ἀνὴρ βλέπων
 γνῶμαν κενεὰν σκότῳ κυλίνδει
 χαμαὶ πετοῖσαν. ἐμοὶ δ' ὅποιαν ἀρετάν
 ἔδωκε Πότμος ἄναξ,
 εὖ οἶδ' ὅτι χρόνος ἔρπων πεπρωμέναν τελέσει.

40

Die Verse sind ebenso häufig wie kontrovers diskutiert worden, wobei es unter anderem darum ging, wer die erwähnten Feinde (δαΐοι, V. 38) bzw. der andere Mann (ἄλλος ἀνὴρ, V. 39) sind.¹² Die ältere Forschung verstand hierunter rivalisierende Dichter, mit denen Pindar sich auseinanderzusetzen hatte. Köhnken argumentierte stattdessen dafür, es seien Feinde des im Lied gepriesenen Timasarchos gemeint, die neidisch auf dessen Sieg im Ringkampf seien. Die jüngere Forschung teilt sich – bei im Detail sehr unterschiedlichen Deutungen – in Verfechter des traditionellen Verständnisses und Fortführer von Köhnkens Ansatz.¹³ An dieser Stelle soll die Frage offen gelassen werden; stattdessen seien die Beziehungen beschrieben, die der Text konstruiert.

Unverkennbar grenzt sich das poetische Ich scharf von einer anderen Größe ab: Schon vor dem ‚Ich aber‘ verweist der Sprecher auf Angriffe (ἐπιβουλία, V. 37) und Feinde, denen er sich als überlegen erweisen zu können glaubt (ausgedrückt in der ersten Person Plural: δαΐων ὑπέρτεροι, V. 38). Die Abgrenzung kulminiert im ‚Ich aber‘, mit dem der Sprecher dem neidisch blickenden anderen Mann (ἄλλος ἀνὴρ, V. 39) gegenübertritt. Offenbar wird in den Versen dieselbe feindliche Größe beschrieben, und offenbar dient

12) Zu den zahlreichen Deutungsversuchen zählen Wilamowitz 1922, 402 f.; Schadewaldt 1928, 48 Anm. 3; Bundy 1962, 3 f. Anm. 11. 42; Köhnken 1971, 188 f. 205–212; Carey 1980, 146–150; Miller 1983; Hubbard 1985, 79–81; Willcock 1995, 99–101; Kyriakou 1996; Race 1997, 32; Palaiogeorgou 2003; Henry 2005, 23–26; Burnett 2005, 125; Lattmann 2010, 125–132.

13) Gegen Köhnken argumentieren besonders Miller 1983 und Kyriakou 1996 (vgl. auch den Rückblick bei Burnett 2005, 125 Anm. 7; von rivalisierenden Dichtern gehen auch Race 1997, 32 und Henry 2005, 25 f. aus). Dagegen sehen Hubbard 1985, 80, Willcock 1994, 101, Palaiogeorgou 2003, 264 und Lattmann 2010, 131 mit Anm. 34 im ἄλλος ἀνὴρ einen Neider des Siegers (der damit natürlich zugleich gegen dessen *laudator* steht).

diese als Folie, vor der das poetische Ich seine eigene Rolle darstellt. Dass die feindliche Größe dabei relativ unscharf bleibt (so unscharf, dass sich die Forschung streitet, wer gemeint ist), ist nur konsequent, dient diese doch hauptsächlich dazu, das Ich zu beschreiben, und hierfür kommt es auf die genaue Identität und selbst auf die tatsächliche Existenz des Widersachers nicht an. Zu dieser kontrastiven Beziehung tritt im ‚Ich aber‘ nun noch eine weitere, positive Beziehung: Das poetische Ich steht in Verbindung zu einer göttlichen Macht (Πότμος ἄναξ, V. 42), die ihm seine Fähigkeit (ἀρετά, V. 41) gegeben hat. Das Ich bestimmt seine Rolle also in zweifacher Weise relational: Der Gegensatz zum Neider beschreibt es als Lobredner, die Verbindung zur göttlichen Macht als jemanden mit den nötigen Fähigkeiten für seine Aufgabe.¹⁴ Die in den Versen immer wieder auftauchende Ringkampfmetaphorik macht das poetische Ich konkret als Sprecher eines Epinikions erkennbar, der auch hier indirekt den Sieger preist.¹⁵

Außerhalb der Epinikien lässt sich eine ähnliche Art der Selbstdarstellung durch ein ‚Ich aber‘ in Paian 7b (fr. 52h M.) beobachten. Von dem fragmentarisch erhaltenen Gedicht ist hier vor allem der Übergang zwischen Strophe und Antistrophe von Interesse (V. 15–22):¹⁶

ἐ]πεύχο[μαι] δ' Οὐρανοῦ τ' ἐϋπέπλω θυγατρὶ	15
Μναμ[ο]σύ[ν]α κόραισί τ' εὐ-	
μαχανίαν διδόμεν.	
τ]υφλα[ὶ γὰρ] ἀνδρῶν φρένες,	
ὄ]στις ἀνευθ' Ἐλικωνιάδων	
βαθειᾶν ε..[.].ων ἐρευνῶ σοφίας ὀδόν.	20
ἐμοὶ δὲ τοῦτο[ν δ]ιέδω-	
κ.ν] ἀθάνατ[ο]ν πόνον ...	

14) Ein anderes Verständnis des Ich propagiert Köhnken 1971, 210 der hierin eine „first person indefinite“ sieht, die Lobredner und Sieger zugleich umfasse (so benannt nach Young 1968, 59 f.); hiergegen Miller 1983, 208 und Kyriakou 1996, 24 f.

15) Vgl. zur Parallelität zwischen Lobendem und Gelobtem Köhnken 1971, 209 (mit Hinweis auf O. 6,22–25, wo das poetische Ich auf einem Maultiergespann fährt, um den Sieg im Maultierrennen zu preisen) sowie Lattmann 2010, 131. Hubbard 1985, 152 f. bezeichnet derartige Fälle als ‚reciprocal metaphors‘ (ohne Nennung von N. 4).

16) Ich zitiere den Text nach Rutherford 2001, 244, der bis auf ἐϋπέπλω (statt εὐ-) Maehler folgt.

Das poetische Ich betont zunächst die Bedeutung der Musen: Wer ohne sie den Weg der Weisheit sucht – und das heißt konkret: zu dichten versucht¹⁷ –, dessen Sinne sind blind. Anschließend, betont am Beginn der Antistrophe, beschreibt der Sprecher sich selbst, dem eine im Fragment nicht genannte Instanz, aller Wahrscheinlichkeit nach die Musen,¹⁸ die vorliegende Arbeit, also die Ausarbeitung oder Aufführung des Paians, übertragen hat. Die ‚Ich aber‘-Formulierung dient somit zunächst der Abgrenzung von uninspirierten Dichtern, die wie die feindlichen und neidischen Menschen aus N. 4 als dunkle Folie eingeführt werden. Offenbar betont sie jedoch zugleich, ebenfalls wie in N. 4, die Verbindung zu einer göttlichen Macht, womit sie an die kurz zuvor geäußerten Bitten an Mnemosyne und ihre Töchter anknüpft (V. 15–17). Das poetische Ich beschreibt seine Rolle somit auch hier in zweifacher Weise durch Relation zu anderen Größen, und zwar als die eines Dichters oder Sängers, der Originalität und Inspiration für sich reklamiert.¹⁹

Ähnlich wie in N. 4 bleibt die genaue Identität und die tatsächliche Existenz der Kontrastgruppe in den Versen weitgehend offen. Die vorangehenden Verse 10–14, in denen in einem nicht sicher zu rekonstruierenden Zusammenhang von Homer und dem Fahren auf fremdem Gespann die Rede ist, haben Anlass zu der Vermutung gegeben, dass sich der Sprecher im vorliegenden Fragment gegen die Homeriden wendet, die bestehende Gedichte ohne eigene Erfindung reproduzieren.²⁰ Der Sprecher würde damit zwei

17) Vgl. Slater s. v. σοφία b („poetic art, skill“), wo auch die vorliegende Stelle aufgeführt ist.

18) In diesem Sinne auch Rutherford 2001, 249.

19) Die bisherige Forschung versucht das Ich eindeutig zu identifizieren, ist sich dabei jedoch uneins: Nach Rutherford 1988, 67 (vgl. 2001, 247 f.) spricht der Chor in eigener Person, und tatsächlich lassen sich einige Formulierungen im Fragment (etwa der Imperativ *κελαδήσαθ'*, V. 10) gut als Aussage des Chors oder des Chorführers verstehen. Nach van der Weiden 1991, 79 spricht der Dichter, da nur dieser Inspiration beanspruchen könne (was fraglich ist, vgl. D'Alessio 1994, 119 f. zum Inspirationsanspruch des Chores bei Alkman).

20) So besonders Fearn 2007, 12. Rutherford 2001, 243 gibt die Verse in der Form: *κελαδῆσαθ' ὕμνοους, / Ὀμήρου [~4 τριπτόν κατ' ἀμαξιτόν / ἴοντες, ἄ[~5 ἀλλοτριῶν ἀν' ἵπποις / ἐπεὶ αὐ[~6 π]τανὸν ἄρμα / Μοισα[~10]μεν*. Die Stelle hat kontroverse Deutungen erfahren, vor allem seit D'Alessio im Jahr 1988 (veröffentlicht 1992) die bis dahin gängige Ergänzung von V. 12 (*Ὀμήρου [δὲ μὴ τριπτόν* Snell) als zu kurz für die Lücken erwiesen hat. Gegenwärtig konkurrieren die Ver-

künstlerische Prinzipien (Reproduktion und Neuschöpfung) gegeneinander ausspielen, unter denen er das von ihm selbst gewählte als überlegen präsentieren würde.²¹ Sicher ist diese Identifikation freilich nicht; entscheidend ist erneut, dass die ‚anderen‘ einen negativen Hintergrund bilden, von dem sich das Ich wirkungsvoll abgrenzen und mit dem es in eine neue Beziehung treten kann.

In den beiden obigen Beispielen, denen sich weitere hinzufügen ließen,²² beschreibt sich der Sprecher durch das ‚Ich aber‘ wesentlich als Dichter. Dass die Figur – bei ähnlicher Verwendung eines Kontrastes und einer neuen Beziehung – auch anderen Zwecken dienen kann, veranschaulicht fr. 123 M., das in der Maehler’schen Ausgabe unter die Enkomien eingereiht ist.²³ Das Gedicht preist die Schönheit des Adressaten Theoxenos, und zwar zunächst in negativer Form, indem ausgeführt wird, wer angesichts von Theoxenos’ Schönheit nicht von Verlangen aufgewühlt werde²⁴ (ὄς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, V. 4), müsse „aus Stahl oder Eisen geschmiedet“ (ἐξ ἀδάμαντος / ἢ σιδάρου κεχάλκευται, V. 4 sq.) und

suche von Di Benedetto 1991, 166. 168 (πολύτριπτον κατ’ ἀμαξιτόν / ἰόντες, ἀλλ’ οὐκ ἀλγλοτρίαις ἀν’ ἵπποις / ἐπεὶ αὐ[τοῖ] τὸ πο[ι]τανὸν ἄρμα / Μοισα[σί]ων ἐλαύνο[μεν], angelehnt an N. 6,53 sq.) und D’Alessio 1995, 169 (Ομήρου [ἐκὰς ἄτρι]πτον κατ’ ἀμαξιτόν / ἰόντες, ἀεὶ οὐκ ἀλγλοτρίαις ἀν’ ἵπποις, zustimmend zitiert von Rutherford 2001, 248 f. und Fearn 2007, 9).

21) Der Vorwurf innerer Blindheit (V. 18) wäre dann als Anspielung auf den äußerlich, aber eben nicht innerlich blinden Homer zu verstehen, vgl. Fearn 2007, 11.

22) So N. 8,37–39 (χρυσὸν εὔχονται, πεδίον δ’ ἕτερον / ἀπέραντον, ἐγὼ δ’ ἀστοῖς ἀδὸν καὶ χθονὶ γυῖα καλύψαι, / αἰνέων αἰνητὰ, μομφὰν δ’ ἐπισπείρων ἀλιτροῖς.). Das ‚Ich aber‘ ist hier Teil einer Priamel, in der es nur eine sanfte Abgrenzung auszudrücken scheint (Lattmann 2010, 46 f.; vgl. zum ‚Ich aber‘ in Priameln Sappho fr. 16 V. und Plat. Lys. 211d8–e3, zu Priameln bei Pindar Bundy 1962, 4–14; Race 1982, 73–81); diese steht jedoch im Kontext der Ablehnung von Schmähreden, deren Wirkung zuvor durch den Mythos vom Ende des Aias veranschaulicht wurde, so dass im ‚Ich aber‘ auch die Abgrenzung von der Haltung des Schmähredners anklingt. Hinzu tritt die Bindung zu den Mitbürgern (ἀστοί); beides zusammen charakterisiert das Ich als Dichter und Bürger. – Ein ungewöhnlicher Fall ist P. 2,49–53, wo sich das Ich einer positiv konnotierten Kontrastgruppe (den Göttern) gegenüberstellt und statt einer Bindung eine weitere ablehnende Beziehung (von Tadelreden, veranschaulicht durch Archilochos) konstruiert. Auch hier präsentiert sich das Ich durch seine Beziehungen jedoch wesentlich als Dichter, der bestimmte Grundsätze einzuhalten hat.

23) Die Gattungszugehörigkeit ist bei den ‚Enkomien‘ besonders problematisch, vgl. Carey 2009, 31 f.

24) Es ist umstritten, ob κυμαίνεται passivisch (LSJ s. v. I. 3) oder medial (Slater s. v.) zu verstehen ist; in jedem Fall wird emotionale Erregung beschrieben.

„von Aphrodite missachtet“ sein (πρὸς δ' Ἀφροδίτας ἀτιμασθεῖς, V.6). Diesem Negativbild stellt der Sprecher dann sich selbst gegenüber, der unter der Einwirkung Aphrodites beim Anblick der Jugend wie Wachs dahinschmelze (V.10–12):

ἀλλ' ἐγὼ τᾶς ἕκατι κηρὸς ὡς δαχθεῖς ἔλα
 ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὖτ' ἄν ἴδω
 παίδων νεόγυτον ἐς ἦβαν ...

Der Gegensatz ist klar: Einem falschen Verhaltensmuster, das in drastischen Worten verurteilt, aber keiner bestimmten Person zugewiesen wird, stellt der Sprecher sein eigenes, richtiges Verhalten gegenüber; die fiktiven ‚anderen‘ dienen als Folie, der gegenüber der Sprecher umso wirkungsvoller hervortritt. Wie in den obigen Beispielen geht die Abgrenzung mit der Konstruktion neuer Bindungen einher, wenngleich diese teilweise versteckt sind. Offensichtlich ist, dass sich der Sprecher in enge Beziehung zum Adressaten setzt, und in der älteren Forschung hat man – aufbauend auf der Überlieferung, Theoxenos sei Pindars Geliebter gewesen – hierin oft einen Ausdruck von Pindars persönlichen Gefühlen gesehen.²⁵ Diese Sicht wird mittlerweile zu Recht infrage gestellt, und hiermit kommt eine zusätzliche Beziehung ins Spiel: Das Gedicht war vermutlich eine Auftragskomposition, die zur Aufführung bei einem Symposion oder einer anderen Art von Zusammenkunft bestimmt war.²⁶ Auch wenn die Zuhörer im Text nicht direkt angesprochen werden, lädt die Gegenüberstellung der Negativgruppe und des Ich die Anwesenden dazu ein, ihre eigene Ansicht über Theoxenos zu überprüfen – und hierbei natürlich möglichst dem Verhalten des Sprechers zu folgen. Das Ich gewinnt dadurch eine Vorbildfunktion, ja man kann von einer exemplarischen oder proptretischen Verwendung der ersten Person sprechen, die die Anwesenden ohne eine direkte Aufforderung zu einer Gemeinschaft

25) Dass der Text persönliche Gefühle ausdrückt, glaubt etwa noch van Groningen 1960, 81, der allerdings schon auf ältere Stimmen hinweist, die ebendies infrage stellen; vgl. auch Hubbard 2002, 256 f. Zur biographischen Überlieferung vgl. Athen. 13,76 (in der Einleitung zum Zitat); weiteres Material bei van Groningen 1960, 76–78.

26) Vgl. die ausführlichen Überlegungen zur mutmaßlichen Bestimmung bei Hubbard 2002, 260–265.

zusammenschweißen soll (eine Technik, die auch sonst von Pindar bekannt ist).²⁷ Der Ablehnung der fiktiven Knabenverächter tritt also die Bewunderung für Theoxenos und die einmütige Beziehung zum Publikum gegenüber, in der das Ich bis zu einem gewissen Grad seine Selbständigkeit verliert. Die Rolle des poetischen Ich fällt somit deutlich anders aus als in den oben betrachteten Beispielen, wird aber in ähnlicher Weise wie dort durch kontrastive und positive Beziehungen konstruiert.

II. Bekräftigung der Bindung durch Loslassen

Eine zweite Gruppe von ‚Ich aber‘-Passagen, die hier betrachtet werden soll, ist dadurch charakterisiert, dass das Ich ein vorheriges Thema (meistens einen Mythos) demonstrativ beendet und seine Bindung zu bestimmten Personen (meistens einem Wettkampfsieger oder seinem Umfeld) bekräftigt. Das Verhältnis zur vorgenannten Größe ist dabei anders als in der ersten Gruppe nicht von einem Gegensatz, sondern nur von einem Gestus des Loslassens geprägt.²⁸ Die Stellen haben stets überleitende Funktion, doch lässt sich in ihnen – jedenfalls in den hier interessierenden Fällen – zusätzlich eine Selbstdarstellung durch Beziehungen zu den vor- und nachgenannten Größen greifen.²⁹ Nachfolgend seien drei aussagekräftige ‚Ich aber‘-Passagen betrachtet, die sich alle als Abbruchsformeln verstehen lassen (und damit eine typische Ausdrucksform von Abbruchsformeln repräsentieren, werden diese

27) So auch Hubbard 2002, 257, der den von Young 1968, 59f. geprägten Terminus „first person indefinite“ verwendet. Vgl. zum Phänomen Carey 1981, 57, der das Phänomen unter dem Begriff „general first person“ beschreibt, Hubbard 1985, 145–148, der Youngs Begriff verwendet, sowie D’Alessio 1994, 128, der von einer „exemplary function“ der ersten Person spricht. Kritisch (m. E. zu Unrecht) zu diesen Konzepten neuerdings Morrison 2007, 64 f.

28) Dies etwa im Unterschied zu P. 2,52, wo sich das Ich (auch) von der Folie des Mythos abzugrenzen scheint (vgl. oben Anm. 22) oder O. 1,52, wo es scharfe Kritik am Mythos bzw. seiner traditionellen Form übt (Mythenkorrektur, vgl. Vöhler 2005).

29) Daneben gibt es auch überleitende ‚Ich aber‘-Stellen, an denen das Ich nicht weiter durch Beziehungen beschrieben wird, so etwa I. 1,14 (Übergang von der Einleitung zu einem Hymnos); I. 1,32 (Übergang vom Hymnos zur Siegerfamilie).

doch generell oft mit betonten Pronomina oder Verben der ersten Person gebildet).³⁰

In der dreizehnten Olympie behandelt der Sprecher ausführlich die Geschichte von Bellerophon und Pegasos (V. 63–90), bekundet dann jedoch in einem asyndetischen Neueinsatz, wie er in Abbruchsformeln häufiger auftritt,³¹ Bellerophons Ende verschweigen zu wollen (V. 91–97):

διασπάσομαί οἱ μόρον ἐγώ·
 τὸν δ' ἐν Οὐλύμπῳ φάτναι Ζηνὸς ἀρχαῖαι δέκονται.
 ἐμὲ δ' εὐθὺν ἀκόντων
 ἰέντα ῥόμβον παρὰ σκοπὸν οὐ χρῆ
 τὰ πολλὰ βέλεα καρτύνειν χεροῖν. 95
 Μοῖσαις γὰρ ἀγλαοθρόνοις ἐκῶν
 Ὀλγαιθίδαισίν τ' ἔβαν ἐπίκουρος.

Die Episode, die das poetische Ich nicht ausführen will (Bellerophons frevelhafter und gescheiterter Versuch, auf Pegasos zum Olymp zu fliegen), ist eindeutig negativ konnotiert. Gleichwohl lässt sich nicht erkennen, dass Bellerophon als Kontrastfolie eingeführt wird, von der sich der Sprecher wirkungsvoll abgrenzt. Vielmehr scheint das poetische Ich den Mythos an dem Punkt, wo er eine unvorteilhafte Richtung nimmt, spontan beiseite zu schieben, um zu seinem positiven Programm überzugehen.³² Das Ich, so suggeriert der Abbruch, hat die Freiheit, den Mythos zu behandeln, soweit es ihm geraten erscheint, und ihn loszulassen, wenn er ihm nicht mehr nützt. Das Gegenstück zu dieser Freiheit sind die Bin-

30) Vgl. Race 1989, 189, der dies als eine von zwei Möglichkeiten nennt (ähnlich Pfeijffer 1999, 34). Eine weitere mit ‚Ich aber‘ gebildete Abbruchsformel ist P. 10,48–54; inhaltlich vergleichbar sind überdies die mit ‚Ich aber‘ gebildeten Überleitungen in O. 1,100; 3,38 (beide vom Mythos zum Sieger überleitend) und O. 8,74 (nach Siegerlob und Gnomen zur Familie des Siegers überleitend). Die oben betrachtete Passage N. 4,33–43 wird gewöhnlich ebenfalls als Abbruchsformel verstanden, bildet aber einen Sonderfall, weil der Mythos anschließend fortgesetzt wird (überdies grenzt das ‚Ich aber‘ hier nicht vom Mythos, sondern vom Neider ab).

31) Vgl. Race 1989 (einleitend 189, zur vorliegenden Stelle 201, zu weiteren Belegen 208).

32) Die Fiktion der Spontaneität kann generell als wesentliches Merkmal der pindarischen Abbruchsformeln gelten, vgl. etwa Pfeijffer 1999, 34–37. Auch der Übergang von negativ konnotierten Elementen zu positiven Themen ist typisch für Abbruchsformeln, vgl. Race 1989, 189.

dungen, die mit dem ‚Ich aber‘ eingeführt werden. Zunächst formuliert der Sprecher die Verpflichtung, seine Geschosse nicht am Ziel vorbei zu schleudern, also das Ziel seines Gedichtes nicht zu verfehlen (V. 93–95). Diese Bindung an ein abstraktes Ziel konkretisiert der Sprecher anschließend, indem er zwei Gruppen anführt, für die es als Helfer gekommen sei, nämlich die Musen und die Oligaitiden (= die Familie des Siegers, V. 96 sq.).

Sowohl das Bild des Speerwurfs als auch das Ankunftsmotiv – beides übrigens typische Elemente der frühgriechischen Dichtung³³ – bringen eine geradezu physische Gebundenheit des poetischen Ich zum Ausdruck. Nicht zufällig wird dabei die Siegerfamilie am Schluss genannt: Ihnen, so die Botschaft, ist das Ich zuerst und zuletzt verpflichtet. Die plötzliche Abwendung vom Mythos betont diese Bindung, indem sie dessen subsidiäre Funktion vor Augen führt. Die mythische Partie trägt so paradoxerweise doppelt zum Lob der Siegerfamilie bei: erst durch die Erzählung selbst, da Bellerophon wie die Familie aus Korinth stammt, dann durch den Abbruch der Erzählung, weil dieser mit der Ausrichtung auf die Familie begründet wird.³⁴ Das ‚Ich aber‘ dient in diesem Zusammenhang natürlich auch der Überleitung, beschreibt aber zugleich die Rolle des poetischen Ich, und zwar als die eines vollkommenen Lobdichters, der nur den Musen und der Siegerfamilie dient.³⁵

Ein anders motivierter, letztlich aber ähnlichen Zielen dienender Abbruch mit ‚Ich aber‘ ist in der sechsten Isthmie zu beobachten. Der Sprecher erzählt hier den Mythos der Verheißung eines Sohnes an Telamon (V. 35–556), führt diesen dann jedoch ausdrücklich nicht weiter (V. 56–58):

33) Vgl. zum Bild des Speerwurfs Nünlist 1998, 150–153 (151 zur vorliegenden Stelle), zum Ankunftsmotiv Nünlist 1998, 229–238 (231 zur Stelle). Eine Besonderheit in O. 13 ist, dass sich das Ich in der Ankunftsformel zugleich als ἐπίκουρος präsentiert, wobei möglicherweise an das Bild eines anrückenden Bundesgenossen gedacht ist (so Nünlist 1998, 231).

34) Hierin liegt auch eine (sicher nicht die einzige) mögliche Erklärung für die paradoxe Formulierung des Abbruchs, mit dem der Sprecher angeblich etwas verschweigt, dies zugleich jedoch andeutet (vgl. etwa Boeke 2007, 146): Das Anstößige wird nicht zuletzt darum angedeutet, damit der Sprecher sich von ihm abwenden und dadurch indirekt den Sieger rühmen kann.

35) Vgl. Race 1989, 208, wonach etliche Abbruchsformeln zugleich die „encomiastic role“ des Sprechers bekräftigen (mit Nennung der vorliegenden Stelle).

ἐμοὶ δὲ μακρὸν πάσας (ἀν)αγήσασθ' ἀρετάς·
 Φυλακίδᾳ γὰρ ἦλθον, ᾧ Μοῖσα, ταμίαις
 Πυθ(έῳ) τε κώμων Εὐθυμέ-
 νει τε . . .

Die Abwendung von der Erzählung ist hier gerade nicht durch unvorteilhafte Elemente des Mythos bedingt, vielmehr bekundet der Sprecher, der Stoff (konkret: die Leistungen der Aiakiden) sei zu umfangreich für ihn (eine Begründung, die auch in anderen Abbruchsformeln begegnet).³⁶ Das poetische Ich schiebt den Mythos also nicht als ungeeignet beiseite, sondern ordnet sich ihm gleichsam unter, indem es behauptet, ihm nicht gerecht werden zu können. Das Ich nimmt insofern ein bescheideneres Verhältnis zum Mythos ein als in O. 13, doch auch hier vermittelt das scheinbar spontane Loslassen den Eindruck der Freiheit gegenüber den betreffenden Ereignissen. Dieser Freiheit steht erneut die Bindung an den (bzw. die) Sieger gegenüber, die wieder mit einem Ankunfts-motiv zum Ausdruck gebracht wird, in dem sich das Ich als „Verwalter der Festzüge“ (V. 57 sq.) bezeichnet.³⁷ Auch die Betonung der Beziehung zu den Musen – hier durch eine Anrede realisiert – fehlt nicht.³⁸ Im Ergebnis beschreibt sich das poetische Ich durch sein Verhältnis zum Mythos, den Musen und den Siegern ähnlich wie in O. 13 als vollkommenen Lobdichter, wie er für ein Epinikion zu wünschen ist.

Dass die beschriebene Verwendung des ‚Ich aber‘ gleichwohl nicht auf die Epinikien beschränkt ist, zeigt Pindars zweites Parthe-neion (fr. 94b M., genau genommen ein Daphnephorikon). Auf den ersten Blick wirken der Text und gerade seine Ich-Aussagen denkbar verschieden von den eben betrachteten Versen, spricht hier doch ein feminines Subjekt, das ersichtlich dem Mädchenchor entsprechen soll. Trotzdem enthält das Fragment eine Passage, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit funktional vergleichen lässt (V. 31–40):

36) Race 1989, 200 Anm. 13 spricht vom „common break-off motif of ‘too much to tell’“ (mit Verweis auf O. 2,81–85). Vgl. zur Funktion des Motivs auch Burnett 2005, 85 f.

37) Einige Forscher sehen hierin ein Indiz für die persönliche Anwesenheit des Dichters bei der Aufführung (so zuletzt Indergaard 2011, 298), doch kann die Frage für diese Studie außer Acht bleiben.

38) Vgl. Race 1989, 208, wonach Verweise auf die Musen in Abbruchsformeln generell oft auftreten (mit Stellen).

πολ]λά μὲν [τ]ὰ πάροιϑ[υ] – × – υ –
 δαιδάλλοισ' ἔπεσιν, τὰ δ' α[ρ] – × – υ –
 Ζεὺς οἶδ', ἐμὲ δὲ πρέπει
 παρθενήϊα μὲν φρονεῖν
 γλώσσα τε λέγεσθαι. 35
 ἀνδρὸς δ' οὔτε γυναικός, ὧν θάλασσις ἔγ-
 κειμαι, χρῆ μ[ε] λαθεῖν αἰοιδᾶν πρόσφορον.
 πιστὰ δ' Ἀγασικλέει
 μάρτυς ἦλυθον ἐς χορόν
 ἐσλοῖς τε γονεῦσιν ... 40

Die ‚Ich aber‘-Formulierung bezeichnet, soweit der Text erkennen lässt, eine zweifache Abgrenzung: Unmittelbar tritt das poetische Ich Zeus gegenüber, der gewisse Dinge weiß (was nach α[ρ] zu ergänzen ist, bleibt unsicher, inhaltlich dürfte es um Allwissenheit gehen).³⁹ Darüber hinaus distanziert sich das Ich von „den früheren Dingen“ ([τ]ὰ πάροιϑ[υ]), die es darstellen und ausgestalten könnte (so jedenfalls nach den gängigen Rekonstruktionen).⁴⁰ Aus der letzteren Abgrenzung ergibt sich die Parallele zu den oben behandelten Stellen: Ähnlich wie dort wurden in den vorangehenden, nicht erhaltenen Versen „frühere Dinge“ behandelt, nämlich in Gestalt einer mythischen Erzählung, die nun mit typischen Elementen einer Abbruchsformel (asyndetischer Neueinsatz, Motiv der Stofffülle) beendet wird.⁴¹

39) Wilamowitz ergänzt ἄλλ' ὁ παγκρατῆς, Snell ἄ[τρεικῆ] μόνος, vgl. Machlers Apparat.

40) Die meisten Interpreten verstehen δαιδάλλοισ' als auf die Sprecherinstanz bezogenes Partizip, vgl. die exemplarische Ergänzung von Snell (πάροιϑ' [ἀείδοιμ' ἂν καλοῖς] und die Übersetzung von Race („many are the former things ... as I adorn them in verses“). Anders Lefkowitz 1991, 16 (= 1963, 189), die δαιδάλλοισ' als 3. P. Pl. auffasst und als Subjekt andere Dichter annimmt. Ihre Deutung scheint mir vor allem deswegen fragwürdig, weil die Sprecherin in den vorangehenden Versen selbst Vergangenes erzählt haben dürfte, vgl. nachfolgend.

41) Satzleitendes πολλὰ μὲν begegnet in vergleichbarer Funktion auch in I. 5,46–48 (πολλὰ μὲν ἀρτιεπῆς / γλώσσα μοι τοξεύματ' ἔχει περὶ κείων / κελαδέσαι); vgl. O. 1,28; O. 2,83–85. – Ein weiteres Argument für die Funktion als Abbruchsformel ist die Parallele zu Alkm. fr. 1 D., wo erst ein Mythos erzählt wird, bevor die Sprecherin mit Gnomen und anschließendem ἐγὼν δ' αἰδῶ (V.39) zur Aufführungsgegenwart überleitet (vgl. Hutchinson 2001, 84 f.; zu weiteren Bezügen zwischen den Gedichten Lehnus 1984, 80–82; Lefkowitz 1991, 17–20).

Zu diesem Loslassen des Mythos tritt auch hier eine neue Beziehung, die zunächst jedoch in eine ganz andere Richtung zu gehen scheint: Unmittelbar nach dem ‚Ich aber‘ betont die Sprecherin, sich an das „Jungfräuliche“ (παρθενίᾱ, V. 34) halten zu müssen. Diese Bindung an ein Abstraktum wird sodann, ähnlich wie in O. 13, durch eine Bindung an Personen konkretisiert, die wie dort mit *χρή* und einem Ankunfts-motiv formuliert ist. Demnach weiß sich das Ich Agasikles und seiner Familie gegenüber verpflichtet (ἔγκειμαι, V. 36 sq.), und zwar dazu, ihnen ein „gebührendes Lied“ (ἄοιδᾶν πρόσφορον, V. 37) darzubringen und als „Zeugin“ für ihre Verdienste aufzutreten (μάρτυς, V. 39). Dass ausgerechnet hierin das „Jungfräuliche“ liegt, erklärt sich durch den Aufführungskontext: Das Lied wurde für das Fest der Daphnephoria komponiert, bei der eine Prozession mit einem Lorbeerzweig zum Apollontempel zog, und im vorliegenden Fall wurden die entscheidenden zeremoniellen Funktionen von Agasikles und seiner Familie erfüllt.⁴² Als Mitglieder dieses Chores waren die Mädchen ganz auf diese Familie ausgerichtet, und insofern sind es durchaus „jungfräuliche Dinge“, wenn sie diese Personen besingen.⁴³

Durch die skizzierten Beziehungen beschreibt das poetische Ich seine Rolle ähnlich, wie es etwa in Abbruchsformeln der Epinikien zu beobachten ist: Auch das Ich des Partheneions hat die Aufgabe, bestimmte Menschen zu besingen, und zur Betonung dieser Aufgabe tritt es mit einem ‚Ich aber‘ demonstrativ von anderen Dingen zurück. Weitere Parallelen zu den Epinikien unterstreichen den Eindruck, dass sich das Ich – zumindest in der betrachteten Passage – trotz der Betonung des Jungfrauenstatus wenig von einem Epinikiensprecher unterscheidet.⁴⁴ Eine gewisse Be-

42) Vgl. zu den Rollen im Einzelnen Lehnus 1984, 83–85; Ferrari 1991, 394–396; Calame 2001, 60 f. Anm. 156. Eine Übersicht über die verfügbaren Informationen zur Daphnephoria gibt Schachter 1997.

43) In diesem Sinne auch Lefkowitz 1991, 16 f. (vgl. 1963, 189 f.).

44) Zu V. 37 (Selbstverpflichtung zum Lob mit *χρή*) lassen sich O. 1,100–104; 8,74 sq. (jeweils mit ‚Ich aber‘) und I. 8,16 sq. stellen, zu V. 39 (Selbstdarstellung als Zeugin) O. 4,3; 6,20 sq. (vgl. Nünlist 1998, 80–82). Noch deutlicher wird die Nähe zu den Epinikien ab V. 40, wo die Sprecherin die *προξενία* der zu Lobenden anführt (ähnlich mehrfach in den Epinikien, z. B. O. 9,83; vgl. Hubbard 1985, 56–58 und D’Alessio 1994, 127 f., zum sozialen Hintergrund Morgan 2007) und auf Wettkampfsiege der Familie eingeht (V. 41–49). Vgl. Klinck 2001, wonach die traditionelle Stilisierung der Partheniensprecherin im vorliegenden Gedicht durch den rühmenden Gestus des Epinikiensprechers überlagert wird, ähnlich Hutchinson 2001,

sonderheit liegt darin, dass sich das Ich des Partheneion zugleich vom allwissenden Zeus abgrenzt, doch auch hierfür lassen sich – freilich nicht in Abbruchsformeln – Parallelen in anderen pindarischen Gattungen finden.⁴⁵ Insgesamt, so zeigen die betrachteten Stellen, kann das ‚Ich aber‘ auch bei überleitender Funktion der relationalen Charakterisierung des Ich dienen – und dies nicht nur in den Epinikien.

III. Vermittlung zwischen zwei Größen

Nachdem die bislang betrachteten ‚Ich aber‘-Stellen zunächst – mehr oder weniger ausgeprägt – der Abgrenzung von jemandem oder etwas dienten und erst im zweiten Schritt eine neue Beziehung herstellten, sollen in diesem Kapitel Fälle betrachtet werden, in denen schon die Gegenüberstellung selbst eher den Charakter einer teilhabenden Beziehung hat. Auch in den hier zu behandelnden Passagen tritt mit dem ‚Ich aber‘ zum Vorangehenden eine neue Größe hinzu, so dass das Ich eine vermittelnde Stellung einnimmt.

Besonders eindrücklich kommt dies im zweiten Dithyrambos (fr. 70b M.) zum Ausdruck. Das Gedicht beginnt mit einer Art Geschichte des Dithyrambos, in der einer alten Form eine neue Praxis gegenübergestellt wird (V. 1–5); hieraus entwickelt sich in nicht mehr sicher nachzuvollziehender Weise eine ausführliche Be-

367 und Lehnus 1984, 80. Dagegen sieht Lefkowitz 1991, 16 (vgl. 1963, 189) einen generellen Unterschied zwischen der moralischen und artistischen Selbstbeschränkung des Epinikiendichters und der geradezu physischen Gebundenheit der Parthenienserinnen, die darauf beruhe, dass sie als Mädchenchor an der Zeremonie beteiligt sind. Der Kontrast ergibt sich indes hauptsächlich durch die wenigen und tendenziös gewählten Vergleichsbeispiele aus den Epinikien (N. 5, 14–16; 4, 33 sq., wo in der Tat derartige Motive eine Rolle spielen) und die problematische Prämisse einer grundsätzlichen Verschiedenheit des Ich in den Epinikien und in anderen Gattungen.

45) Am deutlichsten in Pai. fr. 61 M. (οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπως τὰ θεῶν / βουλευόμετ' ἐρευνάσει βροτέα φρενί); vgl. in den Epinikien O. 12, 7 sq., wo es speziell um das Wissen um die Zukunft geht, ferner P. 2, 49–53, wo der Sprecher die Überlegenheit des Gottes gegenüber allen Menschen betont und sich anschließend mit ἐμὲ δὲ ... abgrenzt. – Interessant dagegen zu halten ist Pai. 6 fr. 52f, 51–55 M., wo die allwissenden Musen und die Sterblichen gegenübergestellt werden, aber vermittelnd die Weisen (= Dichter?) auftreten.

schreibung eines Dionysosfestes der olympischen Götter (V. 5–23), die schließlich mit einem ‚Ich aber‘ beendet wird (V. 23–26):⁴⁶

ἐμὲ δ' ἐξάιρετο[ν
 κάρυκα σοφῶν ἐπέων
 Μοῖσ' ἀνέστασ' Ἑλλάδι κα[λ]λ[ι]οο– 25
 εὐχόμενον βρῖσαρμάτοις θ[ι]

Der Sprecher stellt dem bacchantischen Treiben der Götter sich selbst gegenüber. Er ist zwar als Mensch von der Götterszene getrennt, doch steht er zu ihr in einer deutlichen Verbindung: Er ist, wie er durch die Schilderung beweist, in die olympischen Bromiosmysterien eingeweiht und verfügt über tiefe Einblicke in das göttliche Geschehen;⁴⁷ darüber hinaus bringt er selbst ein dionysisches Lied zur Aufführung.⁴⁸ In den zitierten Versen werden nun mehrere neue Größen eingeführt: An erster Stelle steht die Muse, die den Sprecher eingesetzt habe (V. 25); anschließend werden zwei Orte genannt, für die er eingesetzt worden sei, nämlich Griechenland (V. 25) und höchstwahrscheinlich Theben (V. 26).⁴⁹ Die Rolle des Ich, die sich durch diese Beziehungen ergibt, ist die eines göttlich beauftragten Mittlers zwischen der göttlichen und der menschlichen Sphäre (vgl. κάρυκα, V. 24). Wie die Verse betonen, ist diese Rolle exklusiv (ἐξάιρετο[ν, V. 23), und sie steht in panhellenischer Perspektive, wobei der Sprecher im vorliegenden Text konkret der Stadt Theben dient, für die der Dithyrambos verfasst wurde.

46) Die Beschreibung schließt sich als indirekter Fragesatz an ein Partizip an, dessen Beziehungswort verloren ist (εἰδότες / οἷαν Βρομίου [τελε]τάν / καὶ παρὰ σκάπτρον Διὸς Οὐρανίδαι / ἐν μεγάροις ἵστα.ντι, V. 5–8). Vgl. zur Ergänzung und Deutung der Verse von der Weiden 1991, 65 f.; Zimmermann 1992, 45 f.; Lavecchia 2000, 133–135; D'Angour 2013, 2013 f. Mein Text folgt Lavecchia 2000, 133–135.

47) Wahrscheinlich wurde dies in der Überleitung zur Szene sogar explizit herausgestellt (Voraussetzung hierfür ist, dass sich das Partizip auf eine erste Person Plural bezieht, so z. B. Lavecchia 2000, 133–135; 2013, 69).

48) Möglicherweise wird die Parallelität auch durch den Wortlaut betont, vgl. ἵστα.ντι (V. 8) mit ἀνέστασ' (V. 25, erkannt von van der Weiden 1991, 78).

49) Maehler ergänzt den Text εὐχόμενον βρῖσαρμάτοις θ[ι]–ο Θήβαις, van der Weiden εὐχόμενον βρῖσαρμάτοις Θ[ι]ήβαις ο–× (weitere Vorschläge bei Lavecchia 2000, 172). Dass Theben in der einen oder anderen Form genannt wurde, kann wegen des folgenden Anschlusses der Kadmos-Erzählung (ἔνθα ποθ' ...) als gesichert gelten.

Das Mittel, durch das der Sprecher die Griechen bzw. die Thebaner am olympischen Dionysoskult teilhaben lassen kann, ist offensichtlich die Dichtung (vgl. σοφῶν ἐπέων, V.24).⁵⁰ Bis zu einem gewissen Grad scheint der Dithyrambos damit zu beanspruchen, selbst dem olympischen Bromiosfest nachgebildet zu sein. Gewiss stehen die wohlkomponierten Verse in Kontrast zum beschriebenen ekstatischen Treiben auf dem Olymp, doch legt nicht zuletzt die Abgrenzung vom alten Dithyrambos am Gedichtbeginn nahe, dass das vorliegende Lied stärker dem olympischen ‚Urbild‘ entsprechen will. Jedenfalls setzt der Sprecher sein Lied in eine Beziehung zu einem himmlischen Geschehen, die dem Lied eine besondere Qualität verleihen soll. Die Fähigkeit, zwischen göttlicher und himmlischer Musikwelt vermitteln zu können, charakterisiert das poetische Ich somit zugleich als herausragenden und innovativen Dithyrambendichter.⁵¹

Dem Dithyrambos lässt sich eine Passage aus der bereits erwähnten sechsten Isthmie an die Seite stellen. Die erste Antistrophe des Epinikions beginnt mit gnomischen Aussagen über gottgegebenen Ruhm (δόξαν, V. 12) und Glück (ὄλβου, V. 12). Von diesen Gedanken leitet der Sprecher zum Sieger und anschließend zu sich selbst über (V. 14–18):

τοίαισιν ὄργαῖς εὐχεται
 ἀντιάσαις Αἴδαν γῆράς τε δέξασθαι πολίων
 ὁ Κλεονίκου παῖς· ἐγὼ δ' ὑψίθρονον
 Κλωθῶ κασιγνήτας τε προσ-
 εννέπω ἐσπέσθαι κλυταῖς
 ἀνδρὸς φίλου Μοίρας ἐφετμαῖς.

Die gedankliche Reihenfolge ist hier umgekehrt wie im Dithyrambos: In den ersten zweieinhalb Versen steht der Sieger Lampon und damit die menschliche Sphäre im Mittelpunkt, auch wenn Lam-

50) Mit ἔπη sind bei Pindar auch an anderer Stelle speziell ‚Dichterworte‘, ‚Dichtung‘ gemeint (van der Weiden 1991, 80 führt zum Vergleich O. 3,8; 9,47; N. 6,28 sq.; 9,3 an). Es sei auch daran erinnert, dass σοφός bei Pindar oft auf Dichtung bezogen wird (vgl. die Kommentierung bei Lavecchia 2000, 170).

51) Vgl. Lavecchia 2013, 69: „Pindar reveals that true dithyrambic poetry emanates from initiatory knowledge.“ Durch die poetologische Thematik klingt im ‚Ich aber‘ zusätzlich zu den beschriebenen Beziehungen die Abgrenzung von anderen, früheren Dichtern nach (vgl. den in Kap. 1 behandelten Paian 7b).

pons Wünsche oder Gebete⁵² bereits über diese hinausweisen. Mit dem ‚Ich aber‘ stellt sich der Sprecher zunächst in eine enge Beziehung zu Lampon, wendet sich dann aber den Moiren zu, die er bittet, Lampons Wünschen zu folgen. Die ‚Ich aber‘-Formulierung setzt den Sprecher somit wie oben in eine vermittelnde Position zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre, wenn auch mit zwei Unterschieden: Zum einen teilt der Sprecher den Göttern etwas aus der menschlichen Sphäre mit, freilich in der Erwartung, dass dies auf den betreffenden Menschen zurückwirkt; zum anderen ist die menschliche Sphäre durch eine Einzelperson repräsentiert, für die der Sprecher eintritt.

Beides zusammen zeichnet die Rolle des poetischen Ich deutlich anders als im Dithyrambos: Ist es für das Ich des Dithyrambos entscheidend, dass es seiner Gemeinschaft als Eingeweihter der Bromiosmysterien gegenüberreten kann, so präsentiert sich das Epinikien-Ich als jemand, der sich zu allererst von den Anliegen des Siegers leiten lässt.⁵³ Was beide Gedichte gemeinsam haben, ist die Tatsache, dass der Sprecher durch die im ‚Ich aber‘ konvergierenden Beziehungen zwischen zwei getrennten Sphären vermitteln kann und hierdurch eine herausgehobene Stellung bezieht, die ihn für den jeweiligen Anlass qualifiziert.

52) Ob εὔχεται als „er wünscht“ (so etwa Dönt, Bremer, Pfeiff, Privitera) oder „er betet“ (so etwa Werner, Race, Burnett) zu übersetzen ist, lässt sich nicht sicher klären (unbestimmt auch Slater s.v. εὔχομαι a.γ, wo die Stelle verzeichnet ist: „pray, hope that“).

53) Anzumerken ist, dass auch in den Epinikien das Lied als Ursprung oder Vorbild in der göttlichen Sphäre habend dargestellt werden kann. Im Rahmen eines ‚Ich aber‘ wird dies etwa in N. 3,10–12 ausgedrückt, wo der Sprecher die Muse bittet, das Lied zu beginnen, das er den Gesängen und der Lyra anvertrauen wolle (ἄρχε δ' οὐρανοῦ πολυνεφέλα κρέοντι, θύγατερ, / δόκιμον ὕμνον· ἐγὼ δὲ κείων τέ νιν ὄαροις / λύρα τε κοινάσομαι); vergleichbar ist O. 10,95–97, wo sich der Sprecher ebenfalls mit einem ‚Ich aber‘ in ein sekundäres Verhältnis zu den Musen setzt (τρέφοντι δ' εὐρὺ κλέος / κόραι Πιερίδες Διός. / ἐγὼ δὲ συνεφαπτόμενος σπουδῆ...). Ein interessanter Fall ohne ‚Ich aber‘ ist N. 5: Den Mittelteil des Gedichts (ab V. 22) bildet ein Lied, das die Museen auf dem Pelion anlässlich der Hochzeit von Peleus und Thetis singen, und ohne dass dies ausdrücklich gesagt wird, entsteht der Eindruck, dass die Feier auf dem Pelion und die gegenwärtige Siegesfeier in Parallelität zueinander stehen (nicht zuletzt dadurch, dass das Musenlied unmerklich in die Erzählung des Sprechers übergleitet; vgl. zum Musenlied Pfeiff 1999, 70–76, zur Analogie zwischen Musenlied und Epinikion 72 f.). Gleichwohl bleibt die Betonung des initiatorischen Wissens ein Spezifikum des Dithyrambos.

IV. Fazit

Die behandelten Stellen repräsentieren zwar nicht die Gesamtheit der ‚Ich aber‘-Formulierungen bei Pindar, aber doch einen erheblichen Teil von ihnen. Man kann auf der Basis der obigen Betrachtungen daher konstatieren, dass ‚Ich aber‘-Stellen bei Pindar regelmäßig (zumindest auch) zur Darstellung des poetischen Ich beitragen, indem sie es in prägnanter Form zu vor- und nachgenannten Größen in Beziehung setzen. Hinsichtlich der erwähnten Größen decken die behandelten Stellen ein breites Spektrum ab: Auf menschlicher Seite stehen zu lobende Einzelpersonen und Familien, die jeweiligen Zuhörer, die Stadt der Aufführung, Griechenland insgesamt, fiktive Gegner, andere Dichter und mythische Helden; auf göttlicher Seite der Göttervater Zeus, dichtungsbezogene Gottheiten (Mnemosyne und die Musen), personalisierte Schicksalsmächte (Moiren, Potmos) und die göttliche Sphäre überhaupt. Wichtiger als die einzelnen Beziehungen ist jedoch die Erkenntnis, wie sehr sich das poetische Ich generell in Relation zu anderen Größen definiert. Man könnte die einzelnen Beziehungen mit einem Koordinatensystem veranschaulichen, in dessen Mittelpunkt das poetische Ich steht, während sich andere Größen in je unterschiedlicher Entfernung um dieses herum gruppieren, je nachdem, ob die Beziehung stärker von Teilhabe oder von Abgrenzung geprägt ist.

Bei der Gegenüberstellung von ‚Ich aber‘-Stellen aus den Epinikien und den Fragmenten haben sich viele Gemeinsamkeiten, aber auch einige gattungsspezifische Unterschiede ergeben. Besonders auffällige Beispiele bilden das zweite Partheneion, wo sich das poetische Ich der mythischen Vergangenheit und der zu lobenden Familie gegenüber ähnlich wie in einem Epinikion verhält, zugleich aber seine Jungfrauenrolle betont, und der zweite Dithyrambos, wo der Sprecher wie in anderen Gattungen seine enge Beziehung zu den Musen zum Ausdruck bringt, daneben aber in einer deutlich auf die Gattung gemünzten Weise seine Einsicht in die olympischen Bromiosmysterien und seine vermittelnde Funktion für die Stadt betont. In den meisten betrachteten Passagen charakterisiert sich das poetische Ich durch seine teils kontrastiven, teils positiven Beziehungen als jemanden, der in vollkommener Weise nach den Erfordernissen der jeweiligen Situation zu dichten bzw. zu singen versteht (auszunehmen ist allenfalls Enk. fr. 123 M., wo

die poetologische Dimension zu fehlen scheint). Eine wesentliche Funktion der ‚Ich aber‘-Formulierungen kann demnach darin gesehen werden, die Rolle des Ich im Kontext des jeweiligen Liedes zu bestimmen oder zu bekräftigen. Die ‚Ich aber‘-Formulierungen mögen also ein konventionelles Mittel sein – eine leere Übergangsformel sind sie jedoch keineswegs.

Bibliographie

- Die verwendete Ausgabe ist, soweit nicht anders angegeben: Pindarus, Ps. I. Epinicia, post B. Snell ed. H. Maehler, Leipzig ³1987; Ps. II. Fragmenta. Indices, ed. H. Maehler, Leipzig 1989.
- Zitierte und erwähnte Übersetzungen: Pindar. Siegesgesänge und Fragmente, grch. und dt. hrsg. und übers. von O. Werner, München 1967; Pindar. Oden, Grch./Dt. hrsg. und übers. von E. Dönt, Stuttgart 1986; K. A. Pfeiff, Pindar. Übertr., Einf. und Erl., Tübingen 1997; Pindar, 2 Vol., ed. and transl. by W. H. Race, Cambridge / London 1997; Pindaro. Le Istmiche, a cura di G. A. Privitera, ³1998 (¹1982).
- Boeke 2007: H. Boeke, The value of victory in Pindar's odes. Gnomai, cosmology and the role of the poet, Leiden / Boston 2007.
- Bundy 1962: E. L. Bundy, *Studia Pindarica*, I. The eleventh Olympian ode, II. The first Isthmian ode, Berkeley / Los Angeles 1962.
- Burnett 2005: A. Pippin Burnett, Pindar's songs for young athletes of Aigina, Oxford 2005.
- Calame 2001: C. Calame, Chorus of young women in ancient Greece. Their morphology, religious role, and social functions. New and revised edition, transl. by D. Collins / J. Orion, Lanham et al. 2001 (Orig. frz. 1977).
- Calame 2010: C. Calame, Das poetische Ich. Enuntiative und pragmatische Fiktion in der griechischen Lieddichtung am Beispiel von Pindar, *Ol. 6*, *RhM* 153 (2010) 125–140.
- Carey 1980: C. Carey, Three myths in Pindar. N. 4, O. 9, N. 3, *Eranos* 78 (1980) 143–162.
- Carey 1981: C. Carey, A commentary on five odes of Pindar. Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8, Salem u.a. 1981.
- Carey 2009: C. Carey, Genre, occasion and performance, in: F. Budelmann (Hg.), *The Cambridge companion to Greek lyric*, Cambridge 2009, 21–38.
- Currie 2013: B. G. F. Currie, The Pindaric first person in flux, *ClAnt* 32 (2013) 243–282.
- D'Alessio 1992: G. B. D'Alessio, Pindaro, peana VIIIb (fr. 52h Sn.-M.), in: A. H. S. El-Mosalamy (Hg.), *Proceedings of the XIXth International Congress of Papyrology*, 2 Vol., Cairo 1992, 353–373.
- D'Alessio 1994: G. B. D'Alessio, First-person problems in Pindar, *BICS* 39 (1994) 117–139.
- D'Alessio 1995: G. B. D'Alessio, Una via lontana dal cammino degli uomini (Parm. fr. 1+6 D.-K.; Pind. *Ol. VI* 22–27; pae. VIIb 10–20), *SIFC* 3a serie 13 (1995) 143–181.

- D'Angour 2013: A. D'Angour, Music and movement in the dithyramb, in: B. Kowalzig / P. Wilson (Hgg.), *Dithyramb in context*, Oxford 2013, 198–209.
- Di Benedetto 1991: V. Di Benedetto, Pindaro, pae. 7b, 11–14, *RFIC NS 69* (1991) 164–176.
- Fearn 2007: D. Fearn, *Bacchylides. Politics, performance, poetic tradition*, Oxford 2007.
- Ferrari 1991: F. Ferrari, Tre papiri pindarici. In margine ai fr. 52n (a), 94a, 94b, 169a Maehler, *RFIC 119* (1991) 385–407.
- Gentili et al. 1995: Pindaro. Le Pitiche, introd., testo crit. e trad. di B. Gentili, commento a cura di P. A. Bernardini / E. Cingano / B. Gentili / P. Giannini, Verona 1995.
- Gentili et al. 2013: Le Olimpiche, introd., testo crit. e trad. di B. Gentili, commento a cura di C. Catenacci / P. Giannini / L. Lomiento, Roma / Milano 2013.
- Gerber 2002: D. E. Gerber, *A commentary on Pindar Olympian nine*, Stuttgart 2002.
- Henry 2005: W. B. Henry, *Pindar's Nemeans. A selection. Edition and commentary*, München / Leipzig 2005.
- Hubbard 1985: T. K. Hubbard, *The Pindaric mind. A study of logical structure in early Greek poetry*, Leiden 1985.
- Hubbard 2002: T. K. Hubbard, Pindar, Theoxenus, and the homoerotic eye, *Arethusa 2002* (35) 255–296.
- Hutchinson 2001: G. O. Hutchinson, *Greek lyric poetry. A commentary on selected larger pieces*, Oxford 2001.
- Indergaard 2011: H. Indergaard, Thebes, Aegina, and the temple of Aphaia. A reading of Pindar's Isthmian 6, in: D. Fearn (Hg.), *Aegina. Contexts for choral lyric poetry. Myth, history, and identity in the fifth century BC*, Oxford 2011, 294–322.
- Klinck 2001: A. L. Klinck, Male poets and maiden voices. Gender and genre in Pindar and Alcman, *Hermes* (2001) 276–279.
- Köhnken 1971: A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar. Interpretationen zu sechs Pindargedichten*, Berlin / New York 1971.
- Kurke 2005: L. Kurke, Choral lyric as "ritualization". Poetic sacrifice and poetic ego in Pindar's sixth Paian, *ClAnt 24* (2005) 81–130.
- Kyriakou 1996: P. Kyriakou, A variation of the Pindaric break-off in Nemean 4, *AJPh 117* (1996) 17–35.
- Lattmann 2010: C. Lattmann, *Das Gleiche im Verschiedenen. Metapher des Sports und Lob des Siegers in Pindars Epinikien*, Berlin / Boston 2010.
- Lattmann 2017: C. Lattmann, Pindar's voice(s). The epinician persona reconsidered, in: N. W. Slater (Hg.), *Voice and voices in antiquity (Orality and literacy in the ancient world, vol. 11)*, Leiden / Boston 2017, 123–148.
- Lavecchia 2000: S. Lavecchia, *Pindari dithyramborum fragmenta*, Romae Pisisque 2000.
- Lavecchia 2013: S. Lavecchia, Becoming like Dionysos. Dithyramb and Dionysian initiation, in: B. Kowalzig / P. Wilson (Hgg.), *Dithyramb in context*, Oxford 2013, 59–75.
- Lefkowitz 1963: M. R. Lefkowitz, Τῶ καὶ ἐγώ. The first person in Pindar, *HSPh 67* (1963) 177–253.
- Lefkowitz 1991: M. R. Lefkowitz, *First-person fictions. Pindar's poetic I*, Oxford 1991.
- Lefkowitz 1995: M. R. Lefkowitz, The first person in Pindar reconsidered – again, *BICS 40* (1995) 139–150.

- Lehnus 1984: L. Lehnus, Pindaro: Il dafneforico per Agasicle (Fr. 94b Sn.-M.), BICS 31 (1984) 61–92.
- Maslov 2015: B. Maslov, Pindar and the emergence of literature, Cambridge 2015.
- Miller 1983: A. M. Miller, N. 4. 33–43 and the defense of digressive leisure, CJ 78 (1983) 202–220.
- Morgan 2007: C. Morgan, Debating patronage. The cases of Argos and Corinth, in: S. Hornblower / C. Morgan (Hgg.), Pindar's poetry, patrons, and festivals. From archaic Greece to the Roman empire, Oxford 2007, 213–263.
- Morrison 2007: A. D. Morrison, The narrator in archaic Greek and Hellenistic poetry, Cambridge 2007.
- Nünlist 1998: R. Nünlist, Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung, Stuttgart / Leipzig 1998.
- Palaiogeorgou 2003: A. K. Palaiogeorgou, Pindar's Nemean 4.33–43. The case of the break-off, *Ellinika* 53 (2003) 257–267.
- Pfeijffer 1999: I. L. Pfeijffer, Three Aeginetan odes of Pindar. A commentary on Nemean V, Nemean III, & Pythian VIII, Leiden u.a. 1999.
- Race 1982: W. H. Race, The classical priamel from Homer to Boethius, Leiden 1982.
- Race 1989: W. H. Race, Elements of style in Pindaric break-offs, *AJPh* 110 (1989) 189–209.
- Race 1997: W. H. Race, Pindar. Nemean odes. Isthmian odes. Fragments, ed. and transl., Cambridge / London 1997.
- Rutherford 1988: I. Rutherford, Pindar on the birth of Apollo, *CQ* 38 (1988) 65–75.
- Rutherford 2001: I. Rutherford, Pindar's Paeans. A reading of the fragments with a survey of the genre, Oxford 2001.
- Schadewaldt 1928: W. Schadewaldt, Der Aufbau des Pindarischen Epinikion, Halle (Saale) 1928.
- Schachter 1997: A. Schachter, Daphnephoria, *DNP* 3 (1997) 313 f.
- Schmid 1998: M. J. Schmid, Speaking personae in Pindar's Epinikia, *CFC(G)* 8 (1998) 147–84.
- Stoneman 2013: R. Stoneman, Pindar, London / New York 2013.
- Thummer 1969: E. Thummer, Pindar. Die Isthmischen Gedichte, textkrit. hrsg., übers. und komm., mit einer Analyse der pindarischen Epinikien, Bd. II, Heidelberg 1969.
- van der Weiden 1991: M. J. H. van der Weiden, The dithyrambs of Pindar, introd., text and comm., Amsterdam 1991.
- van Groningen 1960: B. A. van Groningen, Pindare au banquet. Les fragments des scolies édités avec un commentaire critique et explicatif, Leyde 1960.
- Vöhler 2005: M. Vöhler, „Ich aber“. Mythenkorrekturen in Pindars I. Olympie, in: M. Vöhler / B. Seidensticker (Hgg.), Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, Berlin / New York 2005, 19–35.
- Wilamowitz 1922: U. von Wilamowitz-Moellendorff, Pindaros, Berlin 1922.
- Willcock 1995: M. M. Willcock, Pindar. Victory odes. Olympians 2, 7 and 11; Nemean 4; Isthmians 3, 4 and 7, Cambridge 1995.
- Young 1968: D. C. Young, Three odes of Pindar. A literary study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7, Leiden 1968.
- Zimmermann 1992: B. Zimmermann, Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, Göttingen 1992.