

DER DICHTER UND SEIN GEGENSTAND - ZU PINDARS SIEBENTEM NEMEISCHEN LIED

Die Schwierigkeit des Verständnisses der Pindarischen Epinikien liegt zu einem wesentlichen Teil darin, daß man einerseits das Ganze eines Liedes nicht ohne zutreffendes Verständnis des Einzelnen, das Einzelne aber wiederum nicht ohne zutreffendes Verständnis des Ganzen richtig auffassen kann. Wir haben immer wieder Schwierigkeiten, zu erkennen, woraufhin die Aussage der einzelnen Partien eines Liedes orientiert sind, ebenso aber auch oder mehr noch, wie solche häufig schein-

Häufiger angeführte Literatur.

- Bundy I Elroy L. Bundy, *Studia Pindarica I, The Eleventh Olympian Ode*, Berkeley and Los Angeles 1962; dgl., *Stud. Pind. II, The First Isthmian Ode*, Berkeley and Los Angeles 1962: University of California Publications in Classical Philology, Vol. 18, No. 1 und No. 2
- Bundy II
- Dönt Eugen Dönt, *Pindars Siebente Nemeische Ode*, in: *Wiener Studien N.F.* 19 (1985), 105 ff.
- Köhnken Adolf Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar. Untersuchungen zur antiken Literatur u. Geschichte*, Bd. 12, Berlin/New York 1971
- Most Glenn W. Most, *The Measures of Praise – Structure and Function in Pindars's Second Pythian and Seventh Nemean Odes*, *Hypomnemata* 83, Göttingen 1985
- Radt, *Gnomon* 46 Stefan L. Radt, *Besprechung von A. Köhnken, Die Funktion des Mythos bei Pindar*, in: *Gnomon* 46, 1974, 114 ff.
- Radt, 2. u. 6. Pae Stefan L. Radt, „Pindars Zweiter und Sechster Paian“, *Text, Scholien und Kommentar*, Amsterdam 1958
- Schadewaldt Wolfgang Schadewaldt, *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*. *Schriften der Königsberger Gel. Gesellschaft, Geisteswiss. Klasse 5.3*, Halle 1928 = Tübingen 1966
- Schol. *Scholia vetera in Pindari carmina*, vol. III, ed. von A.B. Drachmann, Leipzig 1927 = Amsterdam 1966
- Tugendhat Ernst Tugendhat, *Zum Rechtfertigungsproblem in Pindars 7. Nemeischen Gedicht*, in: *Hermes* 88, 1960, 385 ff.
- Wilamowitz, Pindaros Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros*, Berlin 1922
- Wilamowitz, Pindars N. 7 Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, *Pindars Siebentes Nemeisches Gedicht*, in: *SitzBer. Königl. Preuß. Akad., philos.-hist. Klasse*, Nr. XV, 1908, 328 ff. = *Pindaros und Bakchylides*, hrsg. von W. Musgrave Calder III und J. Stern, *WdF Bd. CXXXIV*, Darmstadt 1970, 127 ff.

bar disparaten Teile zueinander zu ordnen sind. Dazu kommt, daß möglicherweise für Pindar und seine Zeit bestimmte Gedanken und Vorstellungen als selbstverständlich vorauszusetzen sind, die wir nur mühsam aus seiner Dichtung oder der Dichtung und Literatur jener Zeit rekonstruieren können. Dazu kommt ferner, daß Pindar sich einer metaphorischen Sprache bedient, die ornamental schmuckreich und unbestimmt wirkt und den gemeinten präzisen Gedanken nicht immer leicht erkennen läßt.

Die Frage, was denn bei Pindar unter Einheit zu verstehen ist, wenn überhaupt eine solche gegeben ist, ist immer wieder unterschiedlich beantwortet worden. Man meinte eine Einheit zu erkennen, die sich aus einem Grundgedanken oder einer übergeordneten Wertewelt ergibt, oder eine mehr ästhetische denn logische Einheit, die in bildhaften Symbolen greifbar wird, eine Einheit aus der Verflechtung verschiedener Motive, die mehr linear aneinandergehängt oder auch teppichartig miteinander verwoben sind, oder gar eine organische Einheit, bei der alles Einzelne notwendig wie in einem lebenden Körper aufeinander bezogen ist¹.

Ohne mich auf die grundsätzliche Diskussion weiter einzulassen, will ich im Folgenden an Hand von N. 7 versuchen, die Intention der einzelnen Teile des Liedes nachzuzeichnen und daraus eine umfassendere Intention abzuleiten, die das Ganze des Liedes übergreift. Mit ‚Intention‘ meine ich zunächst nichts weiter, als daß ich davon ausgehe, der Dichter habe eine Aussage-Absicht, die gedanklicher Natur ist, auch wenn sie sich in Bildern oder Metaphern² ausspricht, die aber nicht allgemeiner Natur in dem Sinn ist, als gehe es immer wieder nur um das Preisen oder das Aufweisen immer gleicher ethischer Werte usw. Es geht vielmehr darum, durch eine Paraphrase der verschiedenen Abschnitte von N. 7 zu zeigen, wie und auf welchen Aspekt hin die Folge der gedanklichen und bildhaften Vorstellungen sich jeweils entwickelt, ohne den Umstand zu vernachlässigen, daß das Lied als in einer bestimmten historischen Situation entstanden zu sehen ist, und ohne die äußere und innere Struktur des Liedes und damit auch Sinn und Absicht des Ganzen aus dem Auge zu verlieren. Diese dem Ganzen zugrunde liegende Absicht kann durchaus komplexer Natur sein, sollte aber eben doch eine spezifische, für dieses Lied, N. 7, typische sein, die dem Lied einen unterscheidbaren Charakter und seine Kohärenz gibt.

¹ Zur Entwicklung des Problems der Einheit bei Pindar in der Forschung seit Anfang des 19. Jahrhunderts: David C. Young, *Pindaric Criticism*, in: *The Minnesota Review* 4, 1964; wiederabgedruckt mit einem Postscript 1969 in: *Pindaros und Bakchylides*, hrsg. v. William Musgrave Calder III und Jacob Stern, Darmstadt 1970, 1 ff.

² In meiner Arbeit „Pindars Denken in Bildern“, Pfullingen 1963, habe ich versucht darzulegen, daß Pindars Bildersprache kein ästhetisches Phänomen ist, sondern das adäquate Vehikel seines Denkens. Die Präzision dieser Metaphern zeigt sehr schön jetzt auch Leslie Kurke, *The Traffic in Praise, Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca and London 1991.

N. 7 gilt als eines der am schwersten zu verstehenden Lieder Pindars, was teils daran liegen mag, daß einige Stellen, möglicherweise Schlüsselstellen für das Verständnis korrupt überliefert sind, teils daran, daß sich Pindar auf Umstände zu beziehen scheint, die außerhalb des Textes liegen, aber für die zeitgenössischen Hörer allgemein bekannt waren.

Hierzu gehört die Frage, ob Pindar sich auf öffentliche Kritik an seiner Darstellung des Neoptolemos im sechsten Paian bezieht oder nicht. Diese Bezugnahme ist schon von der antiken Philologie vermutet worden, wird aber bis heute immer wieder auch bezweifelt. Da diese Frage nicht ohne Bedeutung für das Gesamtverständnis des Liedes ist, sei ihre Behandlung an den Anfang gestellt.

A – Besteht ein Zusammenhang mit dem sechsten Paian?

N. 7.64 kommt Pindar anscheinend unvermittelt auf den ‚achäischen Mann‘ zu sprechen, also einen Molosser, der – ‚wäre er zugegen‘ – keinen Tadel aussprechen wird. Er hat sein Zuhause Ἰονίᾳς ὑπὲρ ἁλός ‚jenseits am Ionischen Meer‘, also auf dem epirotischen Festland³. Er heißt ‚Achäer‘, weil Neoptolemos seinerzeit mit (nach homerischem Sprachgebrauch) ‚achäischer‘ Mannschaft in Molossien gelandet war und dort (nach Pindar N. 7.38 f.) seine Herrschaft begründet hat; insofern kann Pindar auch die zeitgenössischen Molosser als Achäer bezeichnen.

Der Tadel⁴, den dieser ‚achäische Mann‘ nicht aussprechen wird, kann sich nur auf Pindars Darstellung des Neoptolemos, des Ahnherrn des in Molossien noch herrschenden Geschlechtes, beziehen, mit der – wie Pindar meint – kein Molosser unzufrieden sein dürfte. Das könnte sich auf den in N. 7 dargestellten Neoptolemos-Mythos beziehen. Damit ist aber noch nicht klar, wieso Pindar überhaupt an dieser

³ Als Herr über ein Gebiet, das sich von Dodona „bis zum Ionischen Meer, πρὸς Ἴόνιον πόρον“ erstreckt, wird Neoptolemos auch N. 4.53 gekennzeichnet. – Ich verstehe ὑπὲρ in der Bedeutung ‚jenseits‘, da Pindar mit dem Blick vom Ort der Liedaufführung, also von Ägina aus, spricht; Hugh Lloyd-Jones, *Modern Interpretation of Pindar*, in: *JHS* 93, 1973, 135 mit Anm. 129, weist darauf hin, daß die Bedeutung ‚jenseits‘ ganz üblich ist, z.B. v 256 f.; andere verstehen: ‚über, oberhalb der See‘, was auf L. Dissen zurückgeht (in *Boeckhs Pindari Opera quae supersunt*, II.2, Leipzig 1821, 431 und in seiner eigenen Ausgabe, *Gotha/Erfurt* 1830, 455: „ὑπὲρ ἁλός“ = „ad mare habitans“); so auch, ausführlich begründend, Glenn W. Most, *Pindar Nemean 7.64–67*, in: *GRBS* 26, 1985, 316 ff.

⁴ οὐ μέμψεται (64): auch wenn man das als bloße Litotes nimmt, bleibt die Wendung auf den Molosser und damit die Rückwendung auf Neoptolemos überraschend. Der Gesamtzusammenhang zeigt aber, daß Pindar sich hier mit möglichen Einwendungen gegen seine Dichtung beschäftigt. Natürlich geht es Pindar bei der Abwehr von möglichem Tadel nicht um sein privates Ansehen, sondern um die Geltung und Wirkung seiner Dichtung überhaupt.

Stelle den molossischen Mann einführt⁵ – und damit auf Neoptolemos zurückkommt – und wieso er unterstellt, man könnte ihm, Pindar, einen Vorwurf machen.

Versuchen wir, die Stelle in den Kontext einzuordnen. Pindar hatte sich an die Familie des Siegers gewandt und einen Lobspruch für den Vater, Thearion, formuliert (57–60), dann einiges über die Bedeutung und Wirkung seiner Dichtung im Hinblick auf die Familie gesagt, mit der ihn ein Verhältnis verbindet, das er unter dem Bild der Gastfreundschaft (ξείνός εἰμι 61) sieht. Im folgenden (64 ff.) wendet sich Pindar an einen größeren Kreis der Zuhörerschaft und der Aegineten überhaupt; jedoch konzentriert sich merkwürdigerweise der Blick zunächst auf den Molosser, der sich möglicherweise unter den Zuhörern befinden soll (ἐὼν δ' ἐγγύς ...). Man fragt sich: Wieso kommt Pindar auf die Molosser, zu denen er nach eigener Aussage in einem Verhältnis der Proxenie⁶ steht? Das ist überraschend und legt nahe, daß Pindar hier auf einen über das Lied hinausgreifenden Zusammenhang anspielt.

N. 7. 102 ff. verneint Pindar nachdrücklich, daß er den Neoptolemos mit abträglichen Worten mißhandelt⁷ habe, daß er aber schon mehrfach auf dieses Thema (offenbar in dem vorliegenden Lied) zu sprechen gekommen sei; er wolle darauf nicht mehr genauer eingehen und nicht länger gleichsam den Kinderschreck spielen, der immer dasselbe sagt und den dann keiner mehr recht ernst nimmt. ταῦτά δὲ τρις τετράκι τ' ἀμπολεῖν ‚dasselbe drei- und viermal aufzuwerfen‘ (ἀμπολεῖν pflügen = im Lied aktualisieren, wie ἀναπολιζεῖν P. 6.3) deute auf ἀπορία, ‚Hilflosigkeit‘, des Dichters (104 f.): das kann sich nur darauf beziehen, daß Pindar schon mehrfach in diesem Lied, wenn auch z.T. verschlüsselt, darauf zurückgekom-

⁵ Bundy II 40 erkennt, daß es sich bei der Einführung eines Dritten zur Abwehr eines imaginären Einwands um eine Art rhetorischer Figur handelt. Doch wenn auch, formal betrachtet, ein „foil“ im Sinne Bundys vorliegt, so ist damit noch nicht erklärt, warum es gerade ein Molosser ist, der den Einwand vorbringt.

⁶ Wobei dahingestellt bleiben kann, ob es sich bei dieser Proxenie um einen t.t. handelt oder nicht, vgl. Wilamowitz, Pindaros 167, dagegen Most (oben Anm. 3) 323 ff., der die Proxenie allerdings auf Thearion bezieht. Wenn jedoch Pindar hier auf die Molosser kommt und dann von einer Proxenie spricht, verweilt der Gedanke offenbar nicht mehr bei einer einzelnen Familie und der Xenia mit ihr, sondern hat sich bereits einer weiteren Allgemeinheit zugewendet, zunächst den Molossern, anschließend den δαμόται. Pindar will sagen, daß die Dichtung, wenn sie das Rechte treffen will, nicht zu wenig tun soll (wie gegenüber jenem fiktiven Molosser dargelegt am Beispiel des Neoptolemos), aber auch nicht zu viel des Lobes (wie gegenüber den Mitbürgern darzulegen ist im Preis des Sogenes und seiner Familie). δαμόταις 65 meint die aeginetischen Landsleute, nicht Pindars thebanische Mitbürger, s. Th.K. Hubbard, The Subject/Object Relation in Pindar's P. 2 and N. 7, in: QUCC n.s. 1986, 69 und Most 188 Anm. 24.

⁷ τὸ δ' ἐμὸν οὐ ποτε φάσει κέαρ ἀτρόποισι Νεοπτόλεμον ἐλκύσαι ἔπεισι: darauf, daß ἐλκύσαι ‚mißhandeln‘ (103) bedeuten müsse, beharrt mit Recht Radt, in: Gnomon 46, 1974, 114 f. So schon Schol. 150a, S. 137, 12 ff. Dr: ἐλκύσαι = ἐνυβρίσαι, eine Metapher, genommen ἀπὸ τῶν κυνῶν τῶν ἐλκόντων τὰ σώματα. Daß es sich nicht um eine Litotes handelt, zeigt G. Cerri, A proposito del futuro e della litote in Pindaro, in: QUCC 22, 1976, 83 ff., auch Lloyd-Jones 136 (gegen W.J. Slater, Futures in Pindar, in: CQ n.s. 19, 1969, 91–94).

men ist, den Neoptolemos nicht nachteilig behandelt oder zu wenig gerühmt zu haben, z.B. 48 ff. 64 ff. oder überhaupt die Stellen, wo Pindar sich als Zeuge in eigener Sache gibt.

Beide Aussagen (64 f. und 102 ff.) weisen über sich hinaus und können nicht allein auf die Darstellung des Neoptolemos in N. 7 bezogen werden. Daher war m.E. der Schluß Aristarchs⁸ richtig, der einen Zusammenhang des Liedes mit dem Paian annimmt⁹. Das setzt allerdings voraus, daß der Paian in Griechenland weithin bekannt war und besonders in Molossien diskutiert wurde, weil sich das dort herrschende Königshaus auf Neoptolemos zurückführte. N. 7, für einen jungen Ägineiten, gab Pindar die Gelegenheit, auf Neoptolemos als einen Aiakiden (der insofern auch nach Ägina gehörte) zurückzukommen. Man muß allerdings darum noch nicht annehmen, daß Ägina die Stadt war, in der sich die Kritik an seinem Lied für Delphi besonders scharf artikuliert hätte¹⁰.

Überhaupt ist wohl die Ansicht zu dezidiert, daß Pindar sich unter einem besonderen Rechtfertigungszwang wegen des sechsten Paians befunden oder empfunden habe¹¹. Er nimmt einfach die allgemeine Diskussion zum Anlaß, um sich hier, in N. 7, einmal grundsätzlich mit der Bedeutung des dichterischen Wortes für die Gesellschaft, aber auch mit den Gefahren auseinanderzusetzen, denen der Dichter bei seinem Tun ausgesetzt ist.

⁸ Eine kritische Auseinandersetzung mit der Frage, ob diese Auffassung tatsächlich Aristarch (und seinem Schüler Aristodemos) zugeschrieben werden kann, gibt Radt, 2. u. 6. Pae, 85 Anm. 4. Auch H. Fränkel, Schrullen in den Scholien zu Pindars N. 7 und O. 3, in: *Hermes* 89, 1961, 388 Anm. 1 hält die Zuschreibung dieser Auffassung an Aristarch für „gut möglich“; ähnlich O. Smith, *Pindar's Seventh Nemean Ode*, in: *C&M* 35, 1984, 5 ff.

⁹ U.a. Bundy I 4 u. 29 Anm. 70; Köhnken 37 ff.; Slater (oben Anm. 7) 91 ff. verneinen einen Zusammenhang mit dem Paian. Dönt (114) weist nicht zu Unrecht darauf hin, daß die Annahme eines solchen Zusammenhanges für das Verständnis von N. 7 nicht entscheidend ist, ähnlich Most (165 u. 209 f.), der versteckte Bezugnahmen auf den Paian annimmt, die aber nur erkennbar seien für Hörer, die diesen Paian kennen; das kann dann zu Überlegungen führen darüber, wie denn Hörer, die den Paian nicht kennen, diese Verse (102–105) verstehen mußten und konnten (Most 207 ff.). Wie dem auch sei, tatsächlich scheint mir die Annahme eines Bezuges auf Pae. 6 nicht nur dem Anliegen Pindars in N. 7 einen lebendigeren Hintergrund zu geben, sondern überhaupt zu erklären, warum Pindar sich in diesem Lied mit solch ausführlicher Intensität dem Sieg-Lied-Motiv widmet.

¹⁰ Zumal der Paian von seiner dritten Triade an ein strahlendes Lob für Ägina formuliert hatte.

¹¹ Die Rechtfertigungsthese (N. 7 verfolge neben dem objektiven Anlaß, den vorliegenden Sieg zu preisen, ein subjektives Anliegen Pindars, nämlich seine frühere Darstellung des Neoptolemos in Pae. 6 zu rechtfertigen), begründet eingehend Schadewaldt 293 ff. Tugendhat, insbesondere 399 f., hat diese These in ganz wesentlichen Punkten modifiziert.

Daß Pindar oft gleiche Stoffe in unterschiedlicher Weise behandelt hat und man daraus nicht darauf schließen könne, er wolle irgend etwas korrigieren oder klarstellen, oder überhaupt auf Früheres Bezug nehmen, diese Behauptung¹² ist an sich zutreffend. Das schließt aber nicht aus, daß er es doch gelegentlich tun kann.

In unserem Fall ist zu berücksichtigen, daß sich die dargestellten Fakten, soweit sie Neoptolemos betreffen, in beiden Liedern weitgehend gleichen:

- 1) Neoptolemos gilt als der Zerstörer Troias,
- 2) er wird auf der Heimfahrt verschlagen und erreicht nicht seine Heimatinsel Skyros (aber auch nicht Phthia, die Heimat seines Vaters Achill, die nur der Paian erwähnt),
- 3) er gelangt nach Molossien (aber seine Königsherrschaft dort und das Nachleben seines Geschlechtes erwähnt der Paian nicht),
- 4) Neoptolemos wird in Delphi erschlagen, im Paian im Streit $\kappa\rho\iota\tau\acute{\alpha}\nu$ oder $\mu\rho\rho\iota\acute{\alpha}\nu$ $\pi\epsilon\rho\iota$ $\tau\iota\mu\acute{\alpha}\nu$ (Pae. 6.118), also wegen *tausendfacher* oder wegen der *geltenden* Ehren. Schon Philologen im Altertum haben vermutet, daß Pindar diesen „unklaren“ Ausdruck, der auch als Tempelraub mißverstanden werden konnte, durch N. 7.42 ($\kappa\rho\epsilon\omega\acute{\nu}$... $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho$) klarstellen wollte: N. 7 präzisiert den Ausdruck dahingehend, daß es sich um einen Streit bei der Verteilung der Fleischstücke gehandelt habe, in dem Neoptolemos durch einen Mann getötet wurde, dem er dort zufällig begegnete¹³.

Der wesentliche Unterschied von N. 7 zum Paian liegt in der Beurteilung des Todes des Neoptolemos: im Paian gilt er als Strafe Apolls, der den Mord des Priamos am Altar des Zeus Herkeios rächen will; in N. 7 dagegen gilt Neoptolemos' Tod als schicksalsbedingt: ‚er entrichtete, was verhängt war‘ (44). Das habe dann auch dazu geführt, daß er bis heute in Delphi als Heros verehrt wird.

Die zugrunde liegenden Fakten sind also die gleichen; das Fortlassen bestimmter Umstände (in N. 7 der frevelhafte Mord an Priamos, der Gedanke der Bestrafung und des Racheschwurs Apollons; im Paian die nachfolgenden Ehren in Molossien und Delphi, sowie die Absicht des Neoptolemos, in Delphi Erstlingsgaben aus Troia darzubringen) gehört zu Pindars Gestaltungsprinzipien: die Mythen werden auf bestimmte Bilder konzentriert, um die Aufmerksamkeit in eine Richtung zu lenken, die Pindar im jeweiligen Zusammenhang für bedeutsam hält. Im Paian steht die Darstellung unter dem Aspekt der Macht des Gottes, in N. 7 unter dem des Ruhmes der Aiakiden. Für Pindar widerspricht sich beides nicht, weder der Sache nach, noch auch ist die moralische Beurteilung wirklich widersprüchlich.

¹² Köhnken 39 ff., wo sehr ausführlich die Argumente zusammengestellt sind, die man zugunsten der Meinung, N. 7 hänge nicht von Pae. 6 ab, anführen kann. Nicht halten läßt sich aber seine Deutung der Schlußverse von N. 7 (103 ff.); dazu Radt, in: Gnomon 46, 1974, 114 f.

¹³ Schol. 94a, S. 129,1 ff. Dr. Dazu im einzelnen Radt, 2. und 6. Pae., 163 ff. und O.L. Smith (oben Anm. 8) 13 ff., der sich speziell mit den Scholien zu N. 7 kritisch befaßt.

B – Struktur von N. 7

Auffällig ist die Zweigliedrigkeit. Der Mythos nimmt nicht, wie sonst häufig, die Mitte des Liedes ein und ist nicht vom ersten und zweiten Siegpriis oder Ähnlichem umgeben; vielmehr steht einem ersten Hauptteil, der Prooimion und Mythos umfaßt, ein zweiter Hauptteil gegenüber, der zwar erwartungsgemäß einen zweiten Siegpriis enthält, aber außerdem mit Gnomik und Bildern stark angereichert ist und mit einem weit ausholenden Glückwunsch abschließt.

Weiter ist auffällig, daß beide Hauptteile wiederum in sich zweifach gegliedert sind:

1. in den Odysseus-Aias betreffenden und den Neoptolemos betreffenden Teil;
2. in das Lob des Vaters und dann das des siegreichen Sohnes.

Eine Schwierigkeit des Liedes besteht nun darin, daß sowohl der Neoptolemos-Mythos als auch das Lob des Vaters auf eine gleichnishafte Metaphorik (47/51 und 70/74) hinauslaufen, die – in beiden Fällen – textlich unsicher und inhaltlich schwer verständlich ist. Zu allem Überfluß bietet auch der Anfang des Neoptolemos-Mythos einen textlich unsicheren Satz (34 f.). Schwer verständlich oder mehrdeutig sind also gerade Stellen, die für das Gesamtverständnis des Liedes von besonderer Bedeutung zu sein scheinen.

In diesem Zusammenhang sei schon die Beobachtung erwähnt, daß bereits im einleitenden Teil des Liedes zwei Motive hervortreten, die im weiteren Verlauf immer wieder auftauchen; ich nenne diese beiden Motive einmal schlagwortartig (und damit vorläufig) ‚Schicksalsmotiv‘ und ‚Liedmotiv‘. Das legt den Gedanken nahe, daß das Lied nicht nur seiner äußeren, sondern auch seiner gedanklichen Struktur nach zweigliedrig ist.

Diese Motive werden in den Mythen beispielhaft in der Weise behandelt, daß der Odysseus-Aias-Mythos das Lied-Motiv stärker in den Vordergrund rückt, der Neoptolemos-Mythos dagegen den Schicksalsgedanken, während die abschließende Gnomik beide Motive wieder zusammenführt. Doch auch der zweite Teil des Liedes beschäftigt sich mit beiden Themen, wobei wiederum zuerst, im Lob des Vaters, der Liedgedanke mit Bezug auf die gegenwärtige Situation in den Vordergrund tritt. Der zweite Teil des zweiten Teils, das Lob des Siegers, dagegen entwickelt den Schicksalsgedanken in konkreter Beziehung auf den Sieger und seine Familie, die Pindar unter dem besonderen Schutz des Herakles stehen sieht. Das alles wird in der folgenden Einzelinterpretation näher zu begründen sein. Zunächst füge ich ein Schema vom Aufbau des Liedes an (in Klammern zugesetzt ist jeweils die Anzahl der Verse):

1–20a	<i>Prooimion und erster Siegpriis</i>	(19,5)
	erweitert um Sieg-Lied-Gnomik	
20b–53	<i>Mythos</i>	(33,5)
20b–31a	Odysseus und Aias	

Das Lied und Rede überhaupt richten Schaden an, wenn sie nicht der Wahrheit verpflichtet sind.

31b–53 Neoptolemos

Areta und das Tun der Guten setzt sich am Ende mit Hilfe des Gottes durch und findet seinen Niederschlag im Lied.

54–97 2. Siegpriis

(44)

54–74 Preis des Vaters Thearion:

Pindars Lied als Kunder des wahren Ruhms führt zu dem Anteil an Eudaimonie, die jedem vom Schicksal zugeteilt ist¹⁴.

75–97 Preis des Siegers Sogenes und seiner Familie:

Die Nachbarschaft zu den Heiligtümern des Zeussohnes und Aiakosfreundes Herakles ist die beste Garantie für das Wohlergehen der Familie des Siegers und dafür, mit den Schwierigkeiten des Lebens auch künftig fertig zu werden.

98–105 *Abschluß:*

Glückwunsch für beständiges Glück

(8)

C – Bedeutung des Odysseus-Aias-Mythos

Nach dem ersten Siegpriis und der ihn begleitenden Gnomik fährt Pindar fort (22–31):

„Die weisen Dichter (σοφοί) kennen den Wind, der übermorgen sein wird, und kommen nicht von kurzfristigem Gewinn verleitet zu Schaden (οὐδ' ὑπὸ κέρδει βλάβειν).

Reich und Arm gelangen in gleicher Weise zur Todesgrenze. Ich aber denke, größer ward der Ruhm des Odysseus als seine πάθρα (= was er erlitten hat) durch den süßredenden Homer.

Denn auf seinen Lügenreden (ψεύδεσιν) liegt durch die geflügelte Kunstfertigkeit (ποτανῶ γε μαχανῶ)

etwas Erhabenes. Die Redekunst (σοφία) betrügt und führt mit Worten

seitab in die Irre (κλέπτει παράγοισα μύθοις; hat doch die Masse der

Menschen größtenteils ein blindes Herz. Wenn ihr nämlich gegeben wäre, die Wahrheit zu sehen, hätte sich im Zorn wegen der Waffen

der starke Aias nicht ins Zwerchfell gebohrt

das blanke Schwert; ihn hatte als stärksten im Kampf nach Achill,

um dem blonden Menelaos die Gattin heimzuholen, auf schnellen

¹⁴ Meist läßt man das sekundäre Lob des Siegers schon mit der Anrede Εὐξένιδα πάτραθε Σώγενες (70) beginnen, so z.B. Köhnken (78), der auch die Zweigliedrigkeit des Liedes erkannt und beschrieben hat. Die Anrede führt zwar zum Lob des Sogenes hinüber, der Sache nach bringt aber das Gleichnis vom Speerwerfer (71) die vorangehende, die Ambivalenz des dichterischen Wortes betreffende Gnomik überhaupt erst zum Abschluß. Da Pindar 75 mit ἔα με und ἀναβάλλο erneuert einsetzt, ziehe ich daher vor, den Schnitt nach 74 zu setzen.

Schiffen des gerade-wehenden Zephyrs Geleit geführt
zur Stadt des Ilos. Indes, auf alle kommt
die Woge des Hades zu, fällt auf unbekannt und bekannt ...“

Homer, so meint Pindar also, habe dem Odysseus mehr Logos, mehr Ruhm gegeben, als es dessen Taten und Leiden entspricht, und Homer habe damit gegen den Grundsatz der Angemessenheit verstoßen. Dieser Gedanke der Angemessenheit, der Gedanke, daß das Lied den Sieg und überhaupt alles Schöne der Wahrheit entsprechend wieder- und weitergeben soll, hatte Pindar in den vorangehenden Versen entwickelt und zuletzt von den ἄποινα μόχθων, dem ‚Lösegeld von den Mühen‘ (16, ähnlich 63: ποτίφορος ἀγαθοῖσι μισθός) gesprochen, also von einem Lohn, der die dem Sieg vorangehenden Strapazen aufwiegen soll und der seinen Niederschlag in den Worten rühmender Gesänge“ (κλυταῖς ἐπέων αἰοδαῖς 16) findet.

Daran knüpft die Epode an mit den σοφοί, die den Wind von übermorgen vorauswissen. Seit H. Fränkels Besprechung von Schadewaldts Buch¹⁵ werden diese überwiegend als ‚die klugen Leute‘ verstanden, die klug sind, weil sie wissen, wie man für seinen Ruhm über den Tod hinaus sorgt, ohne mit dem Geld zu knausern, wenn es darum geht, sich rechtzeitig ein entsprechendes Lied zu beschaffen¹⁶. Abgesehen davon, daß eine Werbung des Dichters in eigener Sache an dieser Stelle recht banal wäre, paßt ein solcher Gedanke nicht in den Zusammenhang. Man wird daher mit Wilamowitz¹⁷ und Schadewaldt (300) daran festhalten müssen, daß mit den σοφοί hier nicht die Auftraggeber, sondern die ‚weisen‘ Dichter gemeint sind. Wie die weisen Steuerleute wissen, welcher Wind sich übermorgen einstellen wird, und wie sie sich nicht wegen der Verlockung eines Gewinns vorhersehbarer Gefahr aussetzen, so lassen sich auch die weisen Dichter nicht durch Geld und kurzfristigen Gewinn blenden¹⁸, sondern wissen voraus, welche schönen Taten auch in Zukunft

¹⁵ H. Fränkel, Besprechung von W. Schadewaldt, Der Aufbau des pindarischen Epinikion, in: Gnomon 6, 1930. Fränkel paraphrasiert (11 f.) die Verse 15 ff. unzutreffend: „Nur das Lied des Sängers“ gebe „der Tat Dauer“ und der Wind von übermorgen sei der „Ruhmwind“. Ausführlicher begründet Fränkel seine Auffassung nochmals in: Wege und Formen frühgriechischen Denkens, 2. erw. Aufl. München 1960, 360 f. Doch meinen die ἄποινα μόχθων das Lied, insofern es den ‚angemessenen‘ Ausgleich für die μόχθοι bringt; nur da, wo Wort und Sache übereinstimmen, sichert die ‚Mnemosyne mit dem lichten Stirnband‘ dauernden Ruhm. Daran schließt sich nahtlos der Gedanke (nicht vom Ruhmwind, sondern) vom Wissen der Dichter, die die auch noch in der Zukunft sich beständige Wahrheit kennen, vgl. auch Erich Thummer, Pindar – Die Isthmischen Gedichte, Bd. I, Heidelberg 1968, 95 Anm. 77; Thummer weist zu Recht auf den Zusammenhang der σοφοί mit dem „vorangehenden Ausdruck κλυταῖς ἐπέων αἰοδαῖς“ hin.

¹⁶ So, also wie Fränkel, verstehen z.B. Radt, Gnomon 46, 115; Köhnken 84; Dönt 109; Most 144 f. u.a.; diese Deutung findet sich allerdings schon in den Scholien (25a, S. 120,4 ff. Dr).

¹⁷ Pindaros 161.

¹⁸ Daß es im zeitgenössischen Literaturbetrieb auch aufs Geld hin orientierte Auffassungen gab, scheint Pindar mit I. 2.6 f. anzudeuten, wo er dieser Art von Literatur eine Muse gegenüberstellt, die noch nicht φιλοκερδής und ἐργάτις war. Allerdings ist die Deutung der Stelle umstritten, dazu Kurke 245 ff.

Bestand haben werden, weil sie auf die wahre Areta schauen und dieser, wenn sie sich heute bewährt hat, ihren künftigen Ruhm sichern. Bei dem ‚Wind von übermorgen‘ handelt es sich also um eine Metapher, mit der das Wissen um die Wahrheit umschrieben und der Gedanke von der Angemessenheit des dichterischen Wortes fortgesetzt wird. Denn nach Pindars öfter geäußelter Meinung bringt der Zeitablauf die Wahrheit an den Tag: ἀμέραι δ' ἐπίλοιποι μάρτυρες σοφώτατοι (O. 1.33 f.)¹⁹.

Pindar fährt dann fort: „Alle, ob arm oder reich, müssen sterben; <nur die wahren Dichter wissen, was über den Tod hinaus bleibt>; ich aber glaube, Homer hat den Odysseus zu sehr gelobt ...“ Pindar überspringt ein gedankliches Zwischenglied, das ihm aus dem Zusammenhang als selbstverständlich erscheint, und wendet dann den Gedanken ins Negative: statt des zu erwartenden: ‚Ich aber will ein Lied vom Ruhm des xy singen‘, heißt es: ‚Ich aber denke, Homer hat übertrieben‘; statt also ein Beispiel für die Angemessenheit des Wortes zu geben, geht die Richtung des Gedankens jetzt dahin, daß es auch Beispiele gibt, in denen Dichter von der Regel abgewichen sind und zu viel getan haben für den Ruhm ihres Helden, nämlich z.B. Homer für Odysseus. Auf das Bild folgt das Gegenbild. Pindar spricht auffällig nicht von Odysseus' ἀρετά, sondern von seiner πάθρα, um an die Vorstellung von den ἄποινα μόχθων anzuknüpfen und den Zusammenhang von echtem und unechtem Lohn für Mühen und Leiden zu verdeutlichen; er tut dies zugleich mit Anspielung auf die Odyssee²⁰. Entscheidend ist jedenfalls, zu beachten, daß der Gedanke der Liedwirkung, einmal positiv und dann negativ gewendet, im Zusammenhang beibehalten und nicht von Überlegungen, wie der Auftraggeber zum Dichter steht etc., unterbrochen wird (was dann ja auch die abwegige Vorstellung nahelegen könnte, daß Homer im Auftrag des Odysseus für dessen Ruhm gesorgt habe).

Homer hat zuviel des Guten getan, weil auf den Lügenreden (ψεύδεσι 22, nämlich des Odysseus, z.B. in der Odyssee) durch die geflügelte Kunst (ποτανῶ <γε>²¹ μαχανῶ, nämlich des Homer) etwas Erhabenes liegt: die Kunst der Rede (σοφία 23) täuscht, wenn sie mit Worten an der Sache vorbeiredet. Das heißt, die Kunst der

¹⁹ N. 7.67 f.: ὁ δὲ λοιπὸς εὐφρων ποτὶ χρόνος ἔρποι nimmt den Gedanken wieder auf: ‚die künftige Zeit‘ soll dem Dichter ‚günstig gesonnen‘ nahen, d.h. bestätigen, daß er wahr und angemessen spricht. Ähnliches auch im Prooimion von O. 10.7 f. u. 53 ff.: ... ὁ τ' ἐξελέγχων μόνος ἀλάθειαν ἐτήτυμον χρόνος.

²⁰ α 4, wie H. Fränkel (in: Gnomon 6, 1930, 12) gesehen hat.

²¹ γε (Erasmus Schmid) statt τε (Hermann) schlägt wieder Köhnken (48 ff., bes. 54) vor; ποτανῶ μαχανῶ und ψεύδεσι stehen nicht parallel nebeneinander. Die ‚geflügelte Kunst‘ läßt sich nur auf Homer beziehen, die ‚Lügen‘ dagegen nur auf Odysseus bzw. auf dessen Lügenreden, wie sie bei Homer dargestellt sind. Pindar geht es hier nicht darum, ganz undifferenziert zu zeigen, daß auch Dichter, z.B. Homer, lügen können, und das auch noch glaubhaft dank ihrer perfekten Kunstfertigkeit, sondern – wie sich aus dem Zusammenhang ergibt – darum, daß ihre Darstellung gelegentlich dem Gegenstand nicht entspricht, wie sich auch bei Homers Darstellung des Odysseus zeigt.

Rede wie der Dichtung ist ambivalent. Σοφία²², von der hier die Rede ist, ist sowohl Homers Kunst – also eine Kunst, die auch zuviel des Guten tun kann, wenn sie übermäßig preist, was man besser nicht so laut preist – als auch die Redekunst des Odysseus, die als Lügenrede beim Streit um die Waffen Achills gezeigt hat, welches Unheil sie anrichten kann. Denn sie tat dem Besten der Griechen größtes Unrecht und hat ihn in den Tod getrieben. Daß die Rede auch Negatives bewirken kann, liegt daran, daß die große Masse ein blindes Herz hat (23 f.): ihr Thymos läßt sich leicht in eine verkehrte Richtung steuern.

Pindar gibt mit Odysseus ein anschauliches Beispiel dafür, was nach seiner Meinung gute Dichtung nicht tun darf: loben, was nicht lobenswert ist, bzw. herabsetzen, was nicht herabzusetzen ist. Aber auch Homer hat nicht recht getan, insofern er die Lügenreden des Odysseus als etwas Erhabenes (σεμνόν) dargestellt hat, wo doch gerade diese Art der Redekunst das Potential zu größtem Unheil in sich trägt.

Da der Odysseus-Aias-Mythos (19–31) eingerahmt wird von einer dem Sinne nach gleichen Gnome („alle Menschen müssen sterben“), hat man gemeint, von einer Art Exkurs sprechen zu können. Tatsächlich hat diese Umrahmung nicht den Zweck, den Mythos als etwas Sachfremdes auszuklammern, sondern ihn formal dem folgenden Neoptolemos-Mythos vorzuspannen, ihn zu diesem in Beziehung zu setzen und damit als Baustein dem Liedganzen einzufügen. Der Sache nach aber hat dieser dem Homer, Odysseus und dem Aias gewidmete Teil des Liedes ein eigenes starkes Gewicht: er behandelt ein Hauptthema des ganzen Liedes, nämlich die Macht und die Wirkung der kunstreich geprägten Rede, wenn auch hier in einem ambivalenten Sinn²³.

²² σοφία δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις (23) läßt sich sowohl auf das Vorangehende wie auf das Folgende beziehen, sowohl auf die Kunst Homers, insofern sie die Darstellung des Odysseus betrifft, als auch auf die Verführbarkeit der großen Masse, der Zuhörer. Über den Allgemeinbegriff der σοφία verschiebt Pindar die Vorstellung von Homer auf die Heeresversammlung der Griechen, in der es um Achills Waffen geht. Auch der folgende Satz (23 f.): τυφλὸν δ' ἔχει ἦτορ ὄμιλος ἀνδρῶν ὁ πλεῖστος, ist noch allgemein, läßt sich insofern sowohl auf die Zuhörerschaft Homers als auch auf die Heeresversammlung vor Troia beziehen. Die allgemeine Vorstellung von der ‚großen Menge‘ verschiebt sich zu der konkreten Anschauung der Heeresversammlung, in der die Griechen über die Waffen des Achill entschieden; vgl. Schadewaldt 304. Pindar stellt nur diese Heeresversammlung und den Selbstmord des Aias vor Augen, ohne nochmals Odysseus' Redekunst in dieser Versammlung zu erwähnen. Denn dieser Bezug ergibt sich aus dem Aufbau der ganzen Partie (20–30); wichtig aber ist es Pindar, zu zeigen, daß es zu einer solch verheerenden Konsequenz wie diesem Selbstmord kommt, obgleich man doch zu gemeinsamem Ziel aufgebrochen war, nämlich dem ‚blonden Menelaos die Gattin zurückzubringen‘ (28).

²³ Von einer Digression spricht Wilamowitz (Pindars N. 7, 134), von einem ‚Exkurs‘ (immer in Anführungszeichen) Schadewaldt (303 f.), von einer „explanatory parenthesis“ Bundy I (10), der die formale Struktur der ganzen Partie beschreibt. Der Sinn der Partie läßt sich aber aus der formalen Ordnung der Liedteile allein so wenig erklären wie durch einen Rückgriff auf vermutete äußere Umstände (wenn z.B. Schadewaldt 304 vermutet, daß Pindar das Schicksal des Aias „als Paradeigma für“ seine eigene „falsche Beurteilung [...] durch die aiginetische Gesellschaft“ nehme). Zu allgemein ist es aber auch, zu sagen, Tod und Nach-

D – Bedeutung des Neoptolemos-Mythos

Dem Neoptolemos-Mythos (33–47) geht die überleitende Bemerkung voran (29 ff.), daß zwar alle sterben müssen, daß aber der Ruhm von einem Gott über den Tod hinaus zu kräftiger Fortwirkung gebracht werden kann²⁴.

Betont am Anfang steht, daß Neoptolemos in Delphi begraben liegt. Und darauf läuft die Geschichte auch hinaus: als er nach Delphi gekommen war, um Erstlingsgaben aus der troischen Beute als Weihegeschenk darzubringen, erschlägt ihn bei einem Streit um Fleischstücke – gemeint ist offenbar beim Opfermahl – ein Mann, auf den er zufällig stößt. In Delphi sind alle sehr betroffen; aber es war so vorbestimmt: τὸ μόριμον ἀπέδωκεν (44, sc. Neoptolemos). Denn es sollte ein Aiakide sein, der als Heros an der Tempelmauer ruht und als Rechtswahrer (θεμισκόπος 47) walten sollte bei den künftigen rituellen Feierlichkeiten. So wird sein Grab in Delphi noch heute verehrt. Doch auch in Molossien, wohin Neoptolemos auf seiner Rückfahrt von Troia verschlagen wurde, wird er noch verehrt, da sich das dortige Herrschergeschlecht auf ihn zurückführt.

Aus der Sicht der Menschen ist der Gang der Dinge immer so, daß Neoptolemos zunächst erfolgreich scheint, seine Areta bewährt, aber letztlich nicht zu einem

ruhm seien das Thema dieser Verse (z.B. Köhnken 44, 77 und sonst). Zwar umrahmt der Gedanke: ‚wir müssen alle sterben, gleichgültig ob arm oder reich, ob bekannt oder unbekannt‘, den Odysseus-Aias-Mythos, aber er deutet ihn nicht, ist auch nicht besonders tiefschürfend. Pindar entwickelt vielmehr aus einer landläufigen Allerweltsweisheit seinen spezifischen Gedanken, indem er mit einem rhetorisch steigenden: „ἐγὼ δὲ ...“ (20) fortfährt. Abschließend nimmt er die Gnome wieder auf (31), wo sie zugleich zum nächsten, dem Neoptolemos-Mythos hinüberführt; wie häufig bei Pindar, ruht hier der Gedankenfortschritt einen Augenblick gleichsam aus bei etwas allgemein Bekanntem, um sich dann in eine neue Richtung zu wenden.

²⁴ Nicht befriedigend erklärt scheint mir bis heute βοαθῶν oder βοαθῶν (33), gleichgültig ob man es (als gen. plur.) auf die gestorbenen Helden beziehen will, die da als „Helfer“ des Menelaos vor Troia gekämpft haben, oder (als nominat. sing.) auf den Gott, der durch seinen Beistand wie ein „Helfer im Kampf“ auch noch nach dem Tod für ein Nachleben im Ruhm einträte, oder gar (als acc. sing.) auf λόγον. G.W. Most hat die Verse 31–36 in: *Hermes* 114, 1986, 262–271, einer eingehenden Analyse unterzogen. Danach scheint mir (trotz P. Hummel, *La syntaxe de Pindare*, Paris 1993, 290 f.) definitiv gesichert, daß vor τῷ παρὰ ... zu interpungieren ist, also: τιμὰ δὲ γίνεται ὦν θεὸς ἄβρον αὖξει λόγον τεθνακότων †βοαθῶν†. τῷ παρὰ μέγαν ὀμφαλὸν εὐρυκόλπου μόλεν χθονός – ἐν Πυθίοισι δὲ δαπέδοις κεῖται – Πριάμου πόλιν Νεοπτόλεμος ἐπεὶ πράθην, τῶ καὶ Δαναοὶ πόνησαν (31–36). Jedenfalls sollte man m.E. vermeiden, sich bei der Interpretation des Liedes gerade auf dies unsichere „βοαθῶν“ zu beziehen.

guten Ende kommt: Er wirkt entscheidend mit bei der Eroberung Troias, aber die Heimkehr mißlingt; er begründet eine Herrschaft in Molossien, aber sie währt nur kurze Zeit; er geht nach Delphi, um dem Gott zu danken, wohl auch um ihn mit den ἀκροθίνια aus der troianischen Beute zu versöhnen, aber er findet dort durch unglückliche Umstände den Tod. Jedoch zeigt sich nach seinem Tod, daß sein Tun gleichwohl eine dauernde Wirkung hatte, daß also der Gott (er wurde schon 32 erwähnt, zu denken ist hier wohl vorrangig an den delphischen Gott) bei all dem nicht abseits stand. Denn noch heute hat Neoptolemos in Delphi und in Molossien seine Ehren.

Beide Ehrungen sind also die Folge von zunächst scheinbar unglücklichen Ereignissen, beide kamen primär zustande auch ohne die Mitwirkung der Dichter. Die Rolle, die der Dichter zu spielen hat, wird erst in der abschließenden Gnomik (48 ff.) aufgegriffen, die von daher zu verstehen ist:

εὐάνυμον ἐς δίκαν τρία ἔπεα διαρκέσει·
οὐ ψεῦδις ὁ μάρτυς ἔργμασιν ἐπιστατεῖ·
Αἴγινα, τεῶν Διὸς τ' ἐκγόνων θρασύ μοι τόδ' εἰπεῖν
φαενναῖς ἀρεταῖς ὁδὸν κυρίαν λόγων
οἴκοθεν.²⁵

„In einer Sache mit gutem Namen genügen drei Worte; nicht als Lügner tritt der Zeuge (= der Dichter) den Taten bei: Ägina, für die leuchtenden Tüchtigkeiten der Nachkommen von dir und von Zeus – bin ich so kühn, es auszusprechen: – kommt der gültige Weg der Worte von Hause her“, d.h. von Anbeginn her, aus ihrem göttlichen Ursprung oder von ihrem wahren Sein her.

Dieser Passus gehört noch zum Mythos²⁶ und besagt, daß sich die Aretai der Aiakiden von sich selbst her aus ihrem göttlichen Ursprung bestätigen. Der Dichter tritt der Sache nur als untrüglicher Zeuge bei, die gegebenen Fakten zu bestätigen. Der ‚gültige Weg der Worte‘ besteht also darin, daß der Dichter nur die auch von Neoptolemos repräsentierte Wirklichkeit der Taten und des Ruhmes der Aiakiden mit den richtigen und angemessenen Worten ausspricht, sie widerspiegelt, wie man mit Bezug auf das Bild des ἔσοπτρον (14) sagen könnte. Der Dichter nimmt seine Rolle nur dann richtig wahr, wenn er die Dinge einfach und so, wie sie aus ihren wahren Ursprüngen sind, wiedergibt und sie nicht übertreibt oder herabsetzt. Bei einem Nachkommen des Aiakos läßt sich schon aus der göttlichen Herkunft auf die strahlenden Leistungen der Angehörigen dieses Geschlechtes schließen, und das

²⁵ Ich halte also an der von Schadewaldt (313) vorgeschlagenen Interpunktion nach ἐπιστατεῖ fest. Der angebliche Pleonasmus („für die Taten der Aiakiden geht der Weg der Worte von den Aiakiden aus“, Köhnen 75 Anm. 175) ist kein solcher: Pindar will nicht sagen, woher die Taten der Aiakiden kommen, sondern, worin sich die Gültigkeit oder Wahrheit der Rede über die ἀρεταῖ der einzelnen Angehörigen des Geschlechtes begründet. Mit der Anrede „Αἴγινα“ (50) hebt Pindar die Bedeutsamkeit des folgenden Satzes hervor, auf den das bisher Gesagte mehr oder weniger hinausläuft.

²⁶ Das wird auch dadurch bestätigt, daß die sog. Abbruchformel erst danach (52) folgt.

gilt natürlich auch für Neoptolemos. Entgleisungen wie bei Odysseus kann es in seinem Fall nicht geben, wenn der Dichter dem durch ihre Aretai erleuchteten Pfad mit seinen die Gültigkeit bestätigenden Worten folgt²⁷.

E – Das zweite Siegerlob

Auf den Mythenabbruch folgt 54 ff. das Lob des Vaters Thearion, anschließend das des jungen Siegers im Pentathlon der Knaben, des Sogenes. Beide Teile werden verklammert durch die Erörterungen, die Pindar in diesem Lied zur Art und Bedeutung seiner Dichtkunst gibt. Ich verfolge daher zunächst diesen Zusammenhang.

Das Lob Thearions (58–60) besagt, daß ihm die Moira einen angemessenen Anteil am Glück gegeben hat und er selbst die *σύνεσις φρενῶν* mit der *τόλμα καλῶν* verbindet²⁸, daß also seine besonnene Einsicht ihm den Mut zum Schönen

²⁷ Die Partie 48 ff. ist in der Forschung vielfach diskutiert worden. *εὐώνυμος* ist die (Rechts-)Sache des Neoptolemos, weil das Geschlecht der Aiakiden ‚einen guten Namen‘ hat. Zum Bild des Dichters als Zeugen: Most 176 f. mit Anm. 189–192, doch ist mit dem Zeugen nicht Apoll gemeint, sondern der Dichter, dessen Augenzeugenschaft darauf beruht, daß er den Grabkult des Neoptolemos in Delphi kennt. ‚Der Weg der Worte‘ ist gültig (*κύριος*) nicht im Sinne einer Garantievorstellung, sondern eines richterlichen Rechtsspruches (Schadewaldt 313 mit Anm. 1, Köhnken 74 mit Anm. 173). Doch geht das primär auf den Neoptolemos-Mythos dieses Liedes, nicht auf den Paian, wie Tugendhat (392 ff.) mit Recht gegen Schadewaldt feststellt. Zur Kühnheit des Dichters (*θρασύ μοι τόδ’ εἰπεῖν* 50) z.B. I. 4.45; O. 13.11–13; O. 9.109 u. 80–82. *οἴκοθεν* (52), betont an den Schluß gestellt, gibt eigentlich den Schlüssel zum Verständnis der ganzen Partie: *οἴκοθεν* heißt zwar an sich nicht ‚von sich selbst her‘, wie Tugendhat (397 mit Anm. 1) zutreffend betont, aber indem es auf den Ursprung verweist (‚von Hause her‘ = ‚von der Herkunft, vom Ursprung her‘), steht es – in seiner Bedeutung im Zusammenhang von N. 7 – dem *φύα*-Begriff und damit auch der Vorstellung von der *Eleithya* des Prooimions nahe: Ähnlich wie die künftige Zeit die Wahrheit bestätigt, läßt sich die Wahrheit im Sinne Pindars auch aus der Herkunft herleiten, die auf frühere Zeiten zurückgreift. Der Grund dafür liegt in der *φύα*, also in dem, was dem einzelnen von Geburt an als seine Konstitution mitgegeben ist und was mit seinem Herkommen zusammenhängt. Es gibt nach dem, was Pindar hier sagen will, eine Konstanz, die sich in den *φαιναὶ ἀρεταὶ* der Aiakiden immer wieder – so auch bei Neoptolemos – bestätigt und die dem Dichter den Maßstab gibt, an dem er seinen Wahrheitsanspruch orientieren kann. Den soziologischen Aspekt von *οἴκοθεν* hebt L. Kurke 23 f. mit Anm. 27 hervor.

²⁸ Ich lese mit den codd. und W. Christ, *Pindari Carmina*, Leipzig 1896, 290, *σύνεσις*, nicht *σύνεσις*. Denn es ist nicht einzusehen, warum es die Moira sein soll, die die Einsicht beschädigt; vielmehr sehe ich in der *σύνεσις φρενῶν* und der *τόλμα καλῶν* die Eigeninitiative des Einzelnen, die er braucht, um das ihm zugedachte Teil an Glück auch zu realisieren. – Das Lob des Vaters zeigt besonders deutlich, wie Pindar in diesem Lied die hier entwickelte Schicksalsauffassung mit dem Liedgedanken verbindet: dem angemessenen Anteil am Glück, das bedingt ist durch Thearions spezifische, mit diesem Lobspruch definierte Areta, entspricht das angemessene Lob im Lied. – Zu vordergründig konkret versteht m.E. Köhnken (85) diese Stelle, wenn er sie dahingehend deutet, daß Thearion „trotz seiner Anstrengungen den ersehnten Erfolg im Wettkampf nicht erringen konnte, trotzdem aber sich

und Guten nicht beeinträchtigt hat. Damit schlägt dieses Lob zugleich auch eine Brücke vom Schicksalsmotiv zum Liedmotiv, das in der *τόλμα καλῶν* bereits anklängt. So entwickelt Pindar nach diesem Lobspruch auf den Vater Gedanken über seinen Beruf als preisender Dichter, Gedanken, die er in den dem Prooimion folgenden Versen bereits vorformuliert hatte²⁹:

Da der Dichter zum Besungenen oder seiner Familie steht wie der Gastfreund zum Gastfreund, wird das Lied, das er gleichsam als Gastgeschenk mitbringt, ‚dunklen Tadel‘ von den Beteiligten ‚fernhalten‘ (*σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον* 61); denn viel Dunkel (*σκότον πολύν*) haben die großen Leistungen (*μεγάλα ἀλκαί*), wenn sie ohne Lieder bleiben, hieß es 12/13.

Und wahren Ruhm will Pindar auf ‚den befreundeten Mann‘ leiten, um ihn zu preisen, ‚gleichsam wie Ströme von Wasser‘ *ὔδατος ὡτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ' ἄγων κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω* 62/63). Ganz ähnliche Metaphern finden sich schon am Anfang: dort ist von den ‚Strömen der Musen‘ (*ῥοαῖσι Μοισᾶν* 12) die Rede, die ursächlich durch das schöne Ereignis, den Sieg, in Bewegung gesetzt werden; die Wasserströme (62) lenken ihre belebende Wirkung direkt auf den Gepriesenen, verkünden seinen wahren Ruhm.

Schließlich bezeichnet Pindar den ‚wahren Ruhm‘, den er mit seinem Lied dem Thearion bringen will, als einen ‚Lohn, der den Guten angemessen‘ ist (*ποτίφορος δ' ἀγαθοῖσι μισθός οὗτος* 63b). Damit korrespondiert die Metapher von den *ἄποινα μόχθων* (16), ‚der Aufwandsentschädigung für alle gehaltenen Mühen‘, die gefunden wird unter dem Beistand der ‚Mnemosyne mit dem goldenen Stirnband‘, die für fortlebendes Gedenken Sorge trägt.

Diese Verse (61–63), in Beziehung gesetzt zu den aufgeführten Versen des Liedanfangs, artikulieren drei Aspekte der Lieddichtung:

- sie ist ein Preisen, das das Dunkel der Wortlosigkeit und des Tadels fernhält;
- sie ist zweitens ein rhythmisches Strömen, das durch den Anlaß einer schönen Tat in Bewegung gesetzt wird und belebende Wirkung hat;

durch das Lied auf seinen Sohn den seine Anstrengungen vergeltenden Ruhm in kluger Voraussicht gesichert“ habe. Radt, in: *Gnomon* 46, 116, weist mit Recht darauf hin, daß der mangelnde Erfolg des Vaters nur („wenn auch mit großer Wahrscheinlichkeit“) erschlossen sei. Mag sein, daß mit dem Mut zum Schönen auch die Förderung des Sohnes als Sportler gemeint ist. Wenn aber Pindar weder dies noch Wettkampfsiege des Vaters erwähnt, ist davon auszugehen, daß er dies bzw. den Mangel an Erfolgen auch nicht thematisieren sollte.

²⁹ In der Terminologie meines Buches (32 ff.) handelt es sich um eine dreifache ‚Bildverknüpfung‘:

<i>σκοτεινόν</i> (61)	–	<i>σκότον πολύν</i> (13)
<i>ὔδατος ὡτε ῥοὰς</i> (62)	–	<i>ῥοαῖσι Μοισᾶν</i> (12)
<i>ποτίφορος ... μισθός</i> (63)	–	<i>ἄποινα μόχθων</i> (16)

Erster und zweiter Siegpriis sind durch jeweils gleichartige Metaphern in Beziehung gesetzt, ‚verknüpft‘.

sie hat es drittens – und das ist die wichtigste der drei Aussagen – mit der Wahrheit zu tun, d.h. was gepriesen wird, und das preisende Wort müssen in einem angemessenen Verhältnis zueinander stehen. Dieser Gesichtspunkt war im ersten Liedteil durch die Metapher des Spiegels (ἔσοπτρον 14) hervorgehoben worden; denn das Lied soll die Wahrheit unverfälscht wiedergeben, und nur der wahre Ruhm ist der angemessene Lohn für die Guten.

Das ist soweit alles im Rahmen dessen, was Pindar auch sonst zu diesem Thema zu sagen hat, allerdings mit einer auffälligen Betonung des Wahrheitsaspektes. Es folgt aber (64 f.) – etwas unvermittelt – die Anspielung auf den Molosser, der (wäre er anwesend) den Dichter nicht tadeln würde – doch wohl, wie oben dargelegt, wegen Pindars Darstellung des Neoptolemos im sechsten Paian. Und in der Tat kann ja die Darstellung in N. 7 auch für einen Molosser nicht anstößig sein, da Pindar hier jeden ‚Tadel‘ oder Vorwurf von Neoptolemos ferngehalten hat. Und – so fährt Pindar fort (65 f.) – unter den äginetischen ‚Mitbürgern blicke er heiteren Auges drein‘, also frei und unbeschwert, ‚ohne sich zu überheben‘, d.h. ohne sich oder seinen Gastfreund Thearion als Aristokraten oder sonst etwas Besonderes hochzuspielen, und ‚indem er alles Gewaltsame aus dem Weg schaffe‘ (67). Mit den βίαα meint Pindar offensichtlich Verbiegungen von Sachverhalten, vielleicht auch Ständedünkel, Äußerungen, die herabsetzen und verletzen. Solches vermeiden zu sollen gilt für den Dichter sowohl als Bürger wie als öffentlichen Sprecher. ‚Die Zukunft möge wohlwollend herbeikommen‘, mithin auch nachträglich bestätigen, daß alles zutreffend und wahr ist, was Pindar je gesagt hat. Damit drückt er mit gedanklichem Rückgriff auf 17/18 aus, daß er zu den σοφοί gehört, die den Wind von übermorgen kennen und sich nicht durch κέρδος verleiten lassen. Wer immer es vernimmt (μαθών 68) – nämlich diese auch in der Zukunft sich bestätigenden Wahrheiten –, der soll es laut voraussagen, ob er, Pindar, ‚mißtönend daherkommt und schiefes Gerede vorbringt‘ (69), also eine Sophia vertritt, wie er sie im Odysseus-Aias-Mythos mißbilligt hatte: eine Sophia, ‚die an der Sache vorbeiredet und mit Worten betrügt‘ (23).

Diese Partie 64–69 nimmt, wie oben dargelegt, auf die öffentliche kritische Diskussion um den sechsten Paian Bezug. Pindar bestreitet, daß er je das Geschwätz der Leute (also beispielsweise über den Tod des Neoptolemos) zum Gegenstand seiner Dichtung gemacht habe (und wie es beim Tod des Neoptolemos zugegangen war, hat er in N. 7 ja nochmals verdeutlichend dargelegt). Er gehört nicht zu denen, die durch Übertreibung und exzentrisches Auftreten auffallen wollen, und fühlt sich unter seinesgleichen – als Bürger unter Bürgern und als Gastfreund unter Freunden, wenn ihm auch als Dichter die spezifische Aufgabe zufällt, für die Überlieferung und Wahrheit einzutreten, der er sich ganz unverkrampft verpflichtet fühlt.

Mit feierlicher Anrede des Sogenes aus dem Geschlecht der Euxeniden (70) wendet sich Pindar dem Sieger selbst zu, nicht indem er völlig neu anhebt, sondern indem er an die soeben vorgetragenen Überlegungen über den Beruf des Dichters

anknüpft. Denn nun gilt es zu zeigen, daß das Gesagte sich im Lob des gegenwärtigen Siegers bewährt. An dieser fürs Gesamtverständnis des Liedes wichtigen Stelle (70–73) werden wir leider mit einem Gleichnis konfrontiert, das wir – trotz aller scharfsinnigen Vermutungen und Diskussionen, mit denen sich die Forschung seit je zu diesen Versen herumschlägt – in seinem Wortlaut nicht mehr sicher verstehen. Soviel scheint klar zu sein: Das Gleichnis wird eingeleitet mit dem Bild des Eidschwurs, das an das Motiv des Zeugen (49) anknüpft und vermuten läßt, daß Pindar auch hier die Versicherung abgeben will, einen der Leistung des Siegers angemessenen Preis verkünden zu wollen³⁰. Der Dichter schwört, daß er sein Wort nicht in Bewegung gesetzt hat wie einen Speer, der in irgendwie regelwidriger Weise geschleudert wird. Ich folge dem Text von Snell-Maehler, mit Ausnahme von ἐξέπεμψας statt ἐξέπεμψεν (72)³¹.

Εὐξένιδα πάτραθε Σώγενης, ἀπομνύω
 μὴ τέρμα προβαίς ἄκονθ' ὅτε χαλκοπάραιον ὄρσαι
 θοὰν γλῶσσαν, ὃς ἐξέπεμψας παλαισμάτων
 αὐχένα καὶ σθένος ἀδιάντων, αἰθῶνι πρὶν ἀλίω γυῖον ἐμπεσεῖν·
 εἰ πόνοσ ἦν, τὸ τερπνὸν πλέον πεδέρχεται.

„Sogenes vom Geschlecht der Euxeniden, ich schwöre <dir>, nicht setze ich – gleichsam die Startlinie übertretend – meine schnelle Zunge in Bewegung wie einen erzwangigen Speer, <dir>, der du Nacken und Kraft – ohne groß Schaden zu nehmen³² – aus dem Ringkampf gebracht hast, noch ehe die Glieder in die glühende Sonne gerieten; wenn es eine Mühe war, folgt die Freude um so stärker.“

So verstanden würde Pindar an dieser Stelle seine Tätigkeit mit dem Ringkampf des Fünfkämpfers Sogenes parallelisieren: ‚So wie du aus dem Ringkampf überlegen herausgekommen bist, noch bevor die Sonne ihre ganze Hitze entfaltet hat, gelingt mir der Wurf meines Liedes ins Ziel und ohne Regelverletzung‘. Zugegebenermaßen steht diese Interpretation dieser Verse auf zu unsicheren Füßen, als daß man weitergehende Schlüsse für das Verständnis des Liedes ziehen könnte und

³⁰ Das bestreitet, zurückgreifend auf J. Jüthner, Zu Pindar N. 7.70 ff., in: WS 50, 1933, 166–170, E.D. Floyd, Pindar's Oath to Sogenes, in: TAPhA 96, 1965, 139–151, hier bes. 142. Nach Floyd geht es nicht um die Versicherung, daß die Rede des Dichters wahr oder angemessen sei, sondern um die Zusage des Dichters, den letzten Teil des Liedes, also das sekundäre Siegerlob nicht fortlassen zu wollen. Abgesehen davon, daß das Bild so etwas schief herauskommt, wird man sich fragen, wieso es eines Eidschwurs bedarf, um zu versichern, daß man das, was man gerade tut, auch zu Ende führen will.

³¹ So cod. B = Vat. gr. 1312, vgl. auch Dönt 106.

³² Im Grunde wissen wir nicht, wie Pindar ἀδιάντος gebraucht hat. ἄνευ ἰδρῶτος (Schol. 106a, S. 132,3 Dr) im Sinne von ‚ohne Anstrengung‘, paßt nicht zum Folgenden εἰ πόνοσ ἦν ... Ein Rückgriff auf Wilamowitz' Vorschlag (Wilamowitz, Pindars N. 7, 142 mit Anm. 20) scheint mir immer noch angebracht: ἀδιάντος = etwa ‚ungebeutelt, ungebläut‘, sprachlich zusammenhängend mit αἰνεῖν. – αἰθῶνι πρὶν ἀλίω γυῖον ἐμπεσεῖν (73) ist bloße Zeitangabe. – εἰ πόνοσ ἦν, τὸ τερπνὸν πλέον πεδέρχεται (74) nimmt den Gedanken der Metaphern vom Lösegeld (16) und vom angemessenen Lohn (63) nochmals auf.

sollte. Da sich m.E. größere Sicherheit nicht gewinnen läßt, verzichte ich auf eine Abwägung anderer Interpretationsmöglichkeiten³³.

Jedenfalls setzt Pindar mit v. 75 noch einmal neu an und leitet das zweite Siegerlob, das nun in angemessener Form vorgetragen werden soll, ein, indem er weiterhin beim Thema seiner σοφία bleibt und nochmals mit einem Gleichnis dazu Stellung nimmt:

ἔα με· νικῶντί γε χάριν, εἴ τι πέραν ἀερθεῖς
 ἀνέκραγον, οὐ τραχὺς εἰμι καταθέμεν.
 εἴρειν στεφάνους ἐλαφρόν, ἀναβάλεο· Μοῖσά τοι
 κολλᾶ χρυσὸν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἄμᾳ
 καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφελοῖς' ἔέρσας (75–79).

„Laß mich <jetzt sagen, was ich sagen will>; einem Sieger den Dank zu entrichten bin ich nicht zu ungeschliffen, wenn ich vielleicht auch mich allzu hoch reckte und allzu laut die Stimme erhob. Kränze winden ist leicht, <wenn es gilt, einen Sieg zu besingen>; hebe an: die Muse lötet Gold dir und weißes Elfenbein zusammen, sowie die Lilienblüte, die sie aus dem Tau der See gehoben hat,‘ (d.h. die Koralle).

Das Lied ist ein Kranz, den der Dichter dem Sieger wie ein Kampfrichter reicht und damit den Sieger als solchen bestätigt. Unter der Einwirkung der Muse aber entwickelt sich der Kranz zu einem kostbaren Kunstwerk, einer Gold-Elfenbein-Arbeit, bei der auch die besonders wertvolle Koralle verwendet ist³⁴. Das Pindarische Epinikion verbindet also verschiedenartige Teile, die es zu einem komplexen Ganzen von höchster Kunstfertigkeit zusammenfügt. Das Gleichnis wird gern als grundsätzliche Aussage Pindars über seine Kunst gewertet³⁵. Sicherlich ist zuzugeben, daß Pindar im Epinikion als einer Gelegenheitsdichtung ein Kunstwerk sieht, in dem Verschiedenartiges zusammengefügt wird. Schon in P. 10.53 vergleicht er sein Tun mit der Biene, die von einem Logos zum andern stürmt. Sicher meint er aber damit nicht, daß sein Lied eine bloße Aneinanderreihung verschiedener Inhalte sei, sondern versteht es als ein komplexes Kunstwerk, in dem Verschiedenartiges zu einer Einheit zusammengeschmiedet ist, vergleichbar eben einer kostbaren Gold-Elfenbein-Arbeit.

Hier ist aber weiter zu fragen: was will Pindar mit diesem Gleichnis an dieser Stelle sagen? Und: warum setzt er ins Gleichnis nochmals eine Metapher, indem er die Koralle als die Blüte der Lilie bezeichnet, die aus der Tiefe der See geholt wird?

³³ Solche sind ausführlich diskutiert und analysiert bei Most 191 ff.

³⁴ Es handelt sich um eine Bildentfaltung insofern, als der Gedanke der Kostbarkeit des Liedes, gleichnishaft im Bild eines Geschmeides dargestellt, sich mit dem Gedanken der Ehrengabe (des Kranzes), dargereicht durch den Dichter, verbindet. Der verbindende Gedanke ist die Steigerung des Wertes der Gabe, die der Dichter darreicht. Der Wert dieser Gabe soll der Bedeutung des zu preisenden Sieges angemessen sein. Es geht hier also nicht um eine theoretische Beschreibung der eigenen Kunst Pindars gegenüber der Kunst einfacherer Liedgattungen (Wilamowitz, Pindaros 163 Anm. 4). – Zum Begriff der Bildentfaltung Bernard 1963, 44 ff.

³⁵ Vgl. Bruno Snell, Die Entdeckung des Geistes, Göttingen ⁵1980, 89 f.

Vermutlich steht hinter dieser Metapher eine Vorstellung, die Pindar auch sonst kennt (vgl. N. 4.7 f.; O. 10.1 ff.; O. 2.83–85a³⁶). Die Muse holt aus der Tiefe der See die Koralle, das meint: sie hebt aus dem Sinn (der φρήν oder den φρένες) des Dichters den Gedanken herauf und läßt diesen zur Rede, besser: zum fließenden Strom des Liedes werden. Und genau das geschieht an dieser Stelle: die kostbare Koralle, die der Dichter jetzt noch seinem Kunstwerk, dem Gold-Elfenbein-Geschmeide, einfügt, ist der eigentliche (,sekundäre‘) Preis des Siegers, zu dem das Gleichnis überleitet und der mit Vers 79 anhebt: dieser letzte Höhepunkt, das gemäßige Wort für den zu preisenden Sieger, führt über Zeus und Aiakos auf Herakles, unter dessen besonderer Schirmherrschaft Sogenes und seine Familie nach Pindar zu stehen scheinen, und bringt so das Juwel des Liedes zu seiner Vollendung.

F – Was sagt N. 7 zum Beruf des Dichters aus?

Wo liegen die Gefahren? Ich gebe zunächst noch einmal die *Stellen*:

- 1) σοφία δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις (23), die Kunst der Rede betrügt, wenn sie mit schönen Worten an der Sache vorbei- und eine leichtgläubige Zuhörerschaft verführt.
- 2) Wer aufgenommen hat, was Pindar sagt, soll es laut aussprechen: εἰ πὰρ μέλος ἔρχομαι ψάγιον ὄαρρον ἐννέπων (69): ob Pindar kommt als einer, der an der Sache vorbei verbogenes Geschwätz daherredet.
- 3) ἀτρόποισι Νεοπτόλεμον ἐλκύσαι ἔπεσι (103): Pindar verneint nachdrücklich, jemals den Neoptolemos mit unumstößlichen³⁷ Worten verrissen zu haben.

³⁶ Zu beachten ist auch, daß N. 7.1 die Moiren βαθύφρονες genannt werden: auch sie holen aus der Tiefe ihrer φρήν den Gedanken, der zum Schicksal des Einzelnen wird. Freilich wird man nicht mit Ch. Segal, *Pindar's Seventh Nemean*, in: TAPA 98, 1967, 467, in der See hier ein Gleichnis sehen „symbolizing the primal violence from which gentler creations are born“, sondern der Tau der See läßt die Koralle gedeihen, wie der Tau zu Lande Pflanzen und Blüten zum Gedeihen bringt. Die Bildverknüpfungen in N. 7, die Segal bezüglich der Metapher vom Wasser sieht, sind dagegen m.E. nicht von der Hand zu weisen.

³⁷ ἀτρόποισι ... ἔπεσι verstehe ich als: ‚mit Worten, die man nicht wenden kann‘, von denen man also nicht hinterher sagen kann, man hätte es anders gemeint: ‚unumstößlich‘. Pindar leugnet also, den Neoptolemos je mißhandelt zu haben, auch nicht im Paian mit Worten, die man eindeutig als für Neoptolemos' Ansehen negativ auslegen muß. Mit Recht weist Tugendhat (404 ff.) einer Anregung H. Fränkels folgend darauf hin, daß ἀτροπος nicht ‚unschicklich‘ oder Ähnliches heißen könne, und versteht: mit widerrufbaren Worten habe Pindar den Neoptolemos dargestellt; denn im Paian sei Pindar „zu der für Neoptolemos unrühmlichen Darstellung [...] gegen seine allgemeine Einstellung durch Umstände gezwungen“ gewesen, „die beim Paian vorgegeben waren“. Pindar sei „wendig genug, der jeweiligen Situation zu entsprechen ...“. Er brauche „auch deswegen noch nicht gewissenlos zu sein“. – M. E. widerruft Pindar jedoch nicht seine frühere Darstellung, sondern behauptet, sie sei gar nicht abträglich gewesen für Neoptolemos. Denn der Paian stellt aus der Sicht Apollons dar, wo Neoptolemos fehlerhaft gehandelt hat und welche Folgen das hatte. Das Epinikion thematisiert dies nicht, leugnet es auch nicht; es entschuldigt aber den Fehler des Neo-

- 4) ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι λόγον Ὀδυσσεὸς ἢ πάθαν διὰ τὸν ἀδυεπῆ γενέσθ' Ὅμηρον (20 f.); Homers Darstellung des Odysseus ist (nach Pindars hier geübter Ansicht) übertrieben, denn er hat auf die Lügenreden ein gewisses *σεμνόν* (23) gelegt.
- 5) Man soll bei einer Sache nicht zu lange verweilen; denn Koros, Überdruß, ἔχει καὶ μέλι καὶ τὰ τέρπν' ἄνθε' Ἀφροδίσια (52 f.), hat auch das Lied ebenso wie die Freuden der Aphrodite.
- 6) ἔν τε δαμόταις ὄμματι δέρκομαι λαμπρόν, οὐχ ὑπερβαλόν, βίαια πάντ' ἐκ ποδὸς ἐρύσαις (65 ff.); den Dichter, der ohne falschen Stolz ist, trägt die Zuversicht, unter den Bürgern als ihresgleichen anerkannt zu sein; ‚alles Gewaltsame‘ vermeidet seine Rede, also alles, was die Sachverhalte entstellt, Gutes als schlecht oder Schlechtes als gut ausweist.
- 7) εἶ τι πέραν ἀερθεὶς ἀνέκραγον – οὐ τραχὺς εἶμι ... (75 f.); wenn Pindar ‚auch mal im Überschwang allzu laut dahergeredet habe‘³⁸ so sei er doch nicht so ‚ungeschliffen, daß er nicht einem Sieger das gebührlige Lob entrichten‘ könnte;

ptolemos auch nicht damit, daß alles schicksalhaft vorgegeben war. Denn das Schicksal ist für Pindar keine unabänderliche Vorgabe der Götter, es vollzieht sich vielmehr, indem der Heros aus seiner *Phya* heraus versucht, seine *Arete* zu verwirklichen, und dabei auch aus den Gegebenheiten seiner *Phya* heraus spezifischen Gefährdungen ausgesetzt ist. Dies mögen die Götter vorauswissen, das ändert aber nichts an der Verantwortlichkeit des Einzelnen. So können auch die Götter vorauswissen, daß der unglückliche frühe Tod des Neoptolemos letzten Endes zum Segen für das Geschlecht der Aiakiden ausschlagen sollte, indem Neoptolemos in Delphi als *θεμισκόπος* begraben liegen wird; so ändern auch Fehlhandlungen und Mißgeschick des Neoptolemos nichts daran, daß Pindar im Rahmen eines Siegesliedes dessen Taten und Ruhm in angemessener Form besingen kann, ohne den ethischen Wahrheitsanspruch, den der Dichter an sich selbst stellt, zu vernachlässigen.

³⁸ Der *εἶ*-Satz ist allgemein formuliert und kann daher so verstanden werden, daß Pindar generell zugibt, gelegentlich zu stark aufzutragen: *ἀνακράζειν* = ‚die Stimme unkontrolliert zu hoch und zu laut zu erheben‘ (vgl. Schadewalt 320 mit Anm. 3 und 4). Formal handelt es sich um einen ‚Abbruch‘, ähnlich wie z.B. P. 10.4 (*τί κομπέω παρὰ καιρόν*); es wird (nicht wie sonst meist ein Mythos, sondern) die vorhergehende Partie abgebrochen, in der recht ‚langatmige‘ Überlegungen zur Liedwirkung usw. angestellt worden waren. Von daher ruft sich der Dichter zurück, um auf das sekundäre Lob des Siegers überzugehen. Aus Stellen wie dieser den Schluß zu ziehen, Pindar sei sich bewußt, mit seiner Art der Behandlung der Mythen und sonstiger nicht unmittelbar zum Preis des Siegers gehörenden Liedteilen gegen Grunderfordernisse des ‚Programms‘ zu verstoßen, halte ich für zu weitgehend (R. Hamilton, *Epinikion*, The Hague/Paris 1974, 35 ff., dazu Most 198).

Folgerungen:

Das künstlerisch gestaltete Wort hat nach Pindar zwei Gefahren:

- 1) Es kann an der wahren Sache vorbeigehen, kann die Wahrheit verbiegen, wenn man preist, was nicht preisenswert, oder tadelt, was nicht tadelnswert ist;
- 2) Wenn man zu lange bei etwas an sich Lobenswertem verweilt oder zu stark aufträgt, eventuell auch einseitig wird, weil man zu lange an derselben Sache mental hängen bleibt, dann erregt man Koros, Überdruß und Ablehnung bei den Zuhörern. Dieser zweite Fehler ist aber im Gegensatz zum ersten als viel geringer zu bewerten; er ist auch korrigierbar.

Für das erste ist das eindruckvollste Bild die Redekraft des Odysseus, die falsche Maßstäbe setzt und den besten Mann in den Tod treibt. Pindar leugnet, jemals ähnlich in seinen Liedern verfahren zu sein und den Dingen Gewalt angetan zu haben. Er zeigt am konkreten Beispiel des Neoptolemos, daß er diesen keineswegs je mit unziemlichen Worten, die klar abwertend sind, entstellt habe.

Falsch ist aber auch Homers Darstellung, wenn er auf Odysseus' Lügen ein gewisses *σεμνόν* legt. Aber Homers Fehler kann man schon als unverdiente Übertreibung werten, die dem zweiten Fehler nahekommt.

Pindar bestreitet für sich, daß er dem ersten Fehler je verfallen sei, daß er also gleichsam wie ein Sportler im Fünfkampf der Disqualifizierung anheimgefallen sei (wenn man einmal in diesem Zusammenhang das etwas schwierige Gleichnis 70 ff. mit heranziehen will). Aber er gibt zu, daß er vielleicht einmal zu laut (und das heißt wohl, auch zu einseitig) geredet haben mag – im Überschwang und mit zu hoch erhobener Stimme, und daß er daher vielleicht auch einmal nicht mit letzter urbaner Geschliffenheit formuliert habe, oder auch zu lange bei einem Schönen verweilend *κόρος* erregt, also die Wirkung aufs soziale Umfeld nicht genügend berücksichtigt habe. Aber solche Fehler sind heilbar, wenn der Dichter immer wieder an sich arbeitet und ein Kunstwerk hinzustellen sucht, wie es dem Juwel aus Gold, Elfenbein und Koralle entspricht.

Gegen solche Gefährdungen setzt Pindar seine Auffassung des Dichterberufes, die er, wie oben erläutert, mit den Metaphern vom strömenden Wasser, vom angemessenen Sold, vom Spiegel usw. umschreibt: der Dichter muß bei der Wahrheit bleiben; er hat die Leuchtkraft, die gute Taten schon von sich her haben, wie ein Zeuge im Gerichtsverfahren durch die *ὁδὸς κυρία λόγων* (51) zu bestätigen und damit die Sache vor aller Augen zur Gültigkeit zu bringen. Bedeutung und Gefahren des Liedes in diesem Sinn sind m.E. die Kernaussage, die Pindar in N. 7 zu dem, was eingangs als ‚Liedmotiv‘ bezeichnet wurde, machen will.

G – Schicksalsmotiv

Zum vollen Verständnis von N. 7 führt die Beachtung der besonderen Weise, in der das Liedmotiv und das Schicksalsmotiv hier miteinander verknüpft sind. Nach dem von Schadewaldt so genannten Sieg-Lied-Motiv³⁹ ist schon davon auszugehen, daß Pindar als unabdingbare Voraussetzung für das Lied die schöne Tat, die Areta, die sich im Sieg verwirklicht, sieht; doch auch umgekehrt kann das, was geschieht, erst im Lied als das, was es ist, als schöne Tat, erkannt und richtig gewürdigt werden. Unter welchen besonderen Aspekt hat Pindar diesen Gedanken in N. 7 gestellt?

Ἐλεΐθνια, πάρεδρε Μοιρᾶν βαθυφρόνων,
 παῖ μεγαλοσθενέος, ἄκουσον, Ἥρας, γενέτειρα τέκνων· ἄνευ σέθεν
 οὐ φάος, οὐ μέλαιναν δρακέντες εὐφρόνα
 τεὰν ἀδελφεᾶν ἐλάχομεν ἀγλαόγυιον Ἥβαν.
 ἀναπνέομεν δ' οὐχ ἅπαντες ἐπὶ ἴσα·
 εἴργει δὲ πότμη ζυγέθ' ἕτερον ἕτερα (1–6).

Eleithyia, Beisitzerin der tiefsinnenden Schicksalsgöttinnen, Tochter der hohen starken Hera, höre, Gebärerin der Kinder: ohne dich schauten wir nicht das Licht, nicht die schwarze Nacht, und erlangten wir nicht (gleichsam durch Schicksals-Los) Hebe, deine Schwester im Jugendglanz der Glieder. Doch tun wir nicht alle den ersten Atemzug zu gleichem Ziel. Es beschränkt, als ins Joch des Geschickes Eingespante, den einen dies, den andern das.⁴

Eleithyia, die die Menschen ins Leben mit seinen Licht- und Schattenseiten treten läßt, vermittelt mit der Geburt und als Beisitzerin der Moiren unabänderliche Vorgaben, die für das Leben des Einzelnen von Anbeginn bestimmend sind und bleiben; diese Vorgaben schränken ihn ein und unterscheiden ihn von den andern, machen gewissermaßen seine Individualität aus⁴⁰. Die Unausweichlichkeit solcher Vorgaben wird verdeutlicht durch die Metapher des Joches: jeder ist wie das Pferd

³⁹ Schadewaldt 298 ff. und sonst.

⁴⁰ Wenn Pindar sagt, die Menschen leben von Geburt an nicht auf gleiche Ziele hin (5), so seien, sagt Tugendhat (408), damit nicht unterschiedliche „neutrale Eigenschaften und Fähigkeiten gemeint, sondern der jeweilige Anteil am Glück, wie durch 55 f. bewiesen werde. Dort sagt Pindar, es sei unmöglich, daß es einem Einzigen glücke, die ganze Eudaimonie zu erlangen. M.E. ist es aber unpindarisch, einen Unterschied zu sehen zwischen dem möglichen Erreichen einer Eudaimonie und der Realisierung dessen, was einem die Eleithyia von Geburt an an spezifischen körperlichen, charakterlichen und intellektuellen Möglichkeiten mitgegeben hat, was man auch als Eigenschaften und potentielle Fähigkeiten bezeichnen kann. Gerade daß Pindar 54 ff. die Phya und die Eudaimonie unmittelbar zusammenstellt, beweist, daß man nach Pindars Glauben die Eudaimonie erreicht, indem man die einem mitgegebenen Möglichkeiten möglichst voll ausschöpft. Das Schicksal ist nicht unausweichlich, weil unser menschliches Schicksal von vornherein determiniert ist, sondern nur insofern wir als sterbliche Einzelwesen von Geburt an durch das, was Pindar Phya nennt, auf bestimmte charakterliche, vorgeprägte Möglichkeiten eingeschränkt und festgelegt sind. Die Eudaimonie wird aber in genau dem Maß erreicht, wie diese gegebenen Möglichkeiten ausgeschöpft werden.

vorm Wagen an sein Schicksal angespannt; nur in diesem Rahmen kann er die ihm gegebenen Möglichkeiten verwirklichen – mit Hilfe der Götter.

Gleichsam unter die Überschrift dieses bildhaften, zur Gestalt der Eleithya verdichteten Gedankens tritt die Nennung des Siegers (7 f.), der zur Möglichkeit der Verwirklichung seiner Areta im Sport bestimmt ist, ἀρετᾶ κριθείς.

Auch in den Mythen wird Bezug genommen auf das Motiv des Schicksals: Aias' unglücklicher Tod ist von daher mitbestimmt; darum ist der Mythos von einer Gnome umschlossen, die auf unsere Sterblichkeit hinweist (19 f. und 30 f.); beim Odysseus–Aias–Mythos steht jedoch thematisch die Diskussion um die Wirkung des Wortes (also das Lied–Motiv) im Vordergrund.

Umgekehrt ist es im Neoptolemos–Mythos, bei dem zunächst das Schicksals–Motiv im Vordergrund steht: über allem, was Neoptolemos tut, scheint ein Unstern zu stehen; es fehlt das letzte Gelingen, das nur mit Hilfe der Götter erreicht wird. So kommt es zu seinem frühen Tod durch einen Unfall, ähnlich wie bei Aias. Jedoch unterscheiden die Sterblichen sich in der τιμᾶ (32), also in dem, wie sie die ihnen gegebenen Möglichkeiten verwirklichen und damit Anerkennung finden, und das wirkt über den Tod hinaus. So lief zwar für Neoptolemos manches ungünstig bis hin zu dem Streit in Delphi, bei dem er erschlagen wurde. Aber es zeigte sich nachträglich: auch das gehörte zu dem μόρσιμον (44), zu dem, was Neoptolemos als von den Moiren bestimmt ihnen zu entrichten hatte. Denn die Zeit danach hat es an den Tag gebracht: hinter seinem frühen Tod stand der Götterwille, der bestimmt hatte, daß ein Aiakide am Tempel in Delphi begraben und für alle Zukunft dort verehrt werden sollte. Das gibt dem Dichter das Recht, die Areta des Neoptolemos trotz aller Umwege und Verwicklungen zu preisen im Licht des Ruhmes, der den strahlenden Aretai der Aiakiden (51) seit jeher zuteil wurde.

Im zweiten Teil des Liedes wird das Lob des Vaters eingeleitet mit einem deutlichen Rückgriff auf den Kerngedanken des Prooimions:

φυᾷ δ' ἕκαστος διαφέρομεν βιοτὰν λαχόντες
ὁ μὲν τά, τὰ δ' ἄλλοι· τυχεῖν δ' ἔν' ἀδύνατον
εὐδαιμονίαν ἅπασαν ἀνελόμενον· οὐκ ἔχω
εἰπεῖν, τίνι τοῦτο Μοῖρα τέλος ἔμπεδον
ᾤρεξε (54–58).

„Durch das, was uns von Natur aus mitgegeben ist, unterscheiden wir uns ein jeder in dem Leben, das wir erlost haben, <wobei> der eine dies, der andere das <erlost hat>. Gelingen kann einem einzelnen unmöglich, die ganze Glückseligkeit zu gewinnen. Ich wüßte nicht zu sagen, wem die Moira dieses Ziel als ein beständiges verliehen hätte.“

Wie im Prooimion die Unterschiedlichkeit dessen hervorgehoben wird, was uns als Sterblichen vom ersten Atemzug an zugewiesen ist (4 ff.), wird hier diese Unterschiedlichkeit aus der Phya begründet, zugleich aber (deutlicher als im Prooimion) in die Richtung weiterentwickelt, daß wir Sterbliche wegen unserer individuellen

Begrenzung nicht vollkommen, d.h. nicht vollkommen glücklich sein können. Der Schicksalsgedanke wird hier ausdrücklich mit der Glückseligkeit (εὐδαιμονία) in Zusammenhang gebracht. Pindar setzt also den Gedanken voraus, daß das Glück, die Eudaimonia, eine Folge der im Leben verwirklichten Areta ist, wie sie von der φύα her in einem angelegt ist. Denn nur aus diesem Gedanken ist der Zusammenhang der beiden Aussagen verstehbar: daß wir Menschen zwar von unsern Anlagen, unserer Phya her unterschiedlich sind, uneingeschränkte und unwandelbare Eudaimonia aber niemand erreichen kann.

Der Gedanke der Eudaimonie schafft zugleich die Brücke zu dem Liedgedanken, mit dem sich Pindar, wie oben ausgeführt, gleich in besonderer Weise auseinandersetzen wird (61 ff.), sobald er das Lob des Vaters formuliert hat (58–60). Denn unter Sterblichen findet die Eudaimonie nach errungenem Erfolg ihren Niederschlag in der Feier und im Lied.

Im letzten Teil wird die Schicksalsmetapher nochmals im Bild des Joches aufgenommen (93), oder vielmehr: der Preis des Sogenes gipfelt in der Metapher von den Jochen eines prächtigen Viergespannes, mit dem die Lage des Anwesens verglichen wird, das der Familie des Siegers gehört; das Anwesen liegt zwischen zwei Heiligtümern des Herakles (wie die Deichsel eines Viergespannes zwischen den Jochen der Pferde). Das Bild des Joches, das an das Motiv von 6 (πότρω ζυγένηθ') erinnert, soll offenbar beweisen, daß die Nachbarschaft zu Herakles ein schicksalhaft bestimmendes Element im Leben des Siegers ist. Und so bittet Pindar zum Ende seines Liedes hin den Herakles (95–101):

τὶν δ' ἐπέοικεν Ἥρας πόσιν τε πειθέμεν
 κόραν τε γλαυκώπιδα· δύνασαι δὲ βροτοῖσιν ἀλκάν
 ἀμαχανίαν δυσβάτων θαμὰ διδόμεν,
 εἰ γὰρ σὺ ἴν' ἐμπεδοσθενέα βίοτον ἀρμόσαις
 ἦβρα λιπαρῶ τε γήραι διαπλέκοις
 εὐδαίμον' ἔοντα, παίδων δὲ παῖδες ἔχοιεν αἰεὶ
 γέρας τό περ νῦν καὶ ἄρειον ὄπιθεν.

„Dir kommt es zu, Heras Gemahl zu bereden und die helläugige Jungfrau. Vermagst du doch den Sterblichen oftmals Stärke in schwer begehbarer Ausweglosigkeit zu geben. Mögest du ihm ein Leben in beständiger Kraft bereiten und es mit Jugend und reichem Alter durchflechten als eines, das εὐδαίμων (= glücklich) ist; und mögen die Kindeskinde immer die Ehrengabe des Sieges behalten – die jetzige und noch bessere in Zukunft.“

Pindar erkennt also, daß das Los des Siegers in einer besonderen Nähe zu Herakles steht und daß sich von diesem her die Kraft und die Hilfe der Götter gewinnen läßt, mit den Schwierigkeiten des Lebens fertig zu werden: er vermag Zeus und Athene zu bewegen, und er vermag die Kraft zu geben, „schwer begehbarer Ausweglosigkeit“ abzuwehren⁴¹. Die an Herakles gerichtete Fürbitte am Ende des Liedes

⁴¹ Dönt (113) glaubt zwischen dieser ἀμαχανία, gegen die Herakles ein Mittel zur Ab-

klings an an die 54 ff. formulierten Gedanken von den unterschiedlichen Lebensweisen, die wir Sterblichen mit unserer Phya erlost haben und den uns gegebenen Möglichkeiten, Eudaimonie zu erlangen: Der Dichter erbittet jetzt für Sogenes ein Leben, in dem sich eine erfolgreiche Jugend mit einem wohlhabenden Alter verbindet und das man ‚dauerhaft kraftvoll‘ (ἐμπεδοσθενέα) und ‚glücklich‘ (εὐδαίμων ἔοντα) nennen kann (98 ff.). So bündelt Pindar die Vorstellungen, die er zum Schicksalsgedanken in N. 7 entwickelt hat, noch einmal in Anwendung auf die gegenwärtige Situation und führt das Lied einem krönenden Abschluß zu.

H – Zusammenfassung

Für Pindar gilt es, ein Chorlied für den jungen Sogenes aus angesehener äginetischer Familie zu gestalten. Pindar sieht diesen jüngsten Erfolg in einem größeren Zusammenhang und faßt die Intention, auf die hin er diesmal den Erfolg des jungen Menschen, seine eben bewährte Areta, ausrichten will, nicht unter einem Gedanken, sondern unter einem Bild, das diese Intention vor Augen stellt. So beginnt er mit dem Anruf der Eleithyia, der Göttin aus dem Umkreis der Hera, die für das Leben aller Sterblichen eine entscheidende Grundlage mitgibt: Anlagen und Begabungen, die sich bis zur jugendlichen Reife so oder anders entwickeln können. Ihr Walten erkennt Pindar in der Bewährung des gegenwärtigen Siegers im sportlichen Wettkampf, und er setzt so einen ersten kräftigen Akzent, wie er die schicksalsmäßigen Bestimmungen im Leben der Menschen diesmal verstanden wissen will.

Aber das ist es nicht allein, was Pindar in diesem Lied interessiert. Die allgemeine Diskussion und vielfache, möglicherweise besonders in Molossien geäußerte Kritik an seiner früheren Darstellung des Neoptolemos nimmt Pindar zum Anlaß, sich in N. 7 einmal grundsätzlicher zu der Frage zu äußern, wie er seine Tätigkeit als Festspieldichter und öffentlicher Redner versteht, was diese seine Dichtung leisten und welchen Anfechtungen, Gefahren und Mißverständnissen sie ausgesetzt sein kann.

wehr hat, und der ποτανὰ μαχανά des Homer (22) eine Verbindung herstellen zu können, nach ihm bedeutet für Sogenes und seine Familie Befreiung von der ἀμαχανία: „siegen und besungen werden“. Doch wenn ein Herakles die Vermittlung des Gebetes zu Zeus und Athene übernehmen soll (95 ff.), ist es wohl unzutreffend oder zumindest zu eng, bei der ἀμαχανία hier an die Überwindung von Fährnissen des Lebens durchs Lied zu denken. Liedübergreifende Zusammenhänge schafft Pindar weniger durch Wiederholung gleicher Worte als durch ausgeprägte Bilder, die in der Vorstellung haften bleiben, und durch im Bild geprägte Gedanken. Auch die Tatsache, daß Pindar μαχανά und ἀμαχανία öfter im Zusammenhang mit der Dichtung gebraucht (z.B. P. 9.92; P. 2.54; P. 3.109; P. 8.34; I. 4.2; Pae 7b11; Pae 9.3), kann keinen Hinweis dafür erbringen, daß das Wort bei Pindar grundsätzlich eine in diesem Sinn verengte Bedeutung gehabt habe.

Gleichwohl ist N. 7 keine Poetik, es geht Pindar nicht darum, eine Theorie der epinikischen Dichtung zu entwerfen. Er reflektiert auf seine Dichtung nur, insofern sie es mit den Aretai zu tun hat und damit, wie diese sich unter Sterblichen verwirklichen. Denn die Verwirklichung dieser Aretai steht in eigentümlicher Wechselwirkung mit ihrer Darstellung im Gedächtnis der Menschen, und dabei spielt die Dichtung eine ausschlaggebende Rolle.

Ist es also zu einseitig, nur in den poetologischen Gedanken das eigentliche Anliegen des Liedes zu sehen, so ist es zu formalistisch eng, die diesbezüglichen Äußerungen nur als ‚Folie‘ für den Preis des Siegers zu nehmen. Das Sieg-Lied-Motiv ist zwar ein typisches Motiv, das sich allenthalben in Pindars Liedern findet; man sollte aber die Weite des Motivs und seine unterschiedlichen Prägungen und Nuancierungen nicht übersehen. In N. 7 jedenfalls wird das Motiv nicht nur irgendwie, wie sonst häufig, in einen Liedzusammenhang eingeflochten, sondern ausgefaltet und thematisiert.

Was in den Bildern, den Mythen und der metaphorischen Gnomik deutlich wird, ist die gegenseitige Bedingtheit von Lied und schöner Tat. Denn das Tun hat natürlich seine eigene Realitätsebene, aber unter Sterblichen realisiert sich die Areta nur bedingt und unvollkommen. Die Dichtung hat selber gar keine eigene Realität, sondern ist nur deren Spiegelung, kommt ohne solche schönen Taten auch nicht in Bewegung. Nur ist das Merkwürdige, daß die Areta, die sich in der schönen Tat bewährt, für uns Sterbliche gar nicht als solche sichtbar und erkannt wird, wenn sie nicht benannt und im Wort vorgestellt wird. ‚Denn die großen Stärken‘, die Aretai, ‚haben viel Finsternis, wenn sie ohne Lieder bleiben‘ (12 f.). Darin also besteht nach N. 7 das eigentümliche Wechselverhältnis von Tun und Wort.

Diese Wechselwirkung kommt zum Tragen nur unter der Voraussetzung, daß sich das Wort des Dichters an die Wahrheit hält. Sie besteht für Pindar nicht darin, daß das Lied die reale Handlungsebene möglichst naturgetreu nachahmt, sondern darin, daß der Dichter dieses Handeln, insoweit es gut und schön ist, auch als solches darstellt, ‚für schöne Taten einen Spiegel weiß‘ (14); indem er also, wie wir heute sagenwürden, dies Tun zu ethischen Werten⁴² in Beziehung setzt.

So zeigt Pindar an den verschiedenen Schicksalen sterblicher Menschen sowohl, wie die Aretai, die der einzelne aus seiner Phya heraus zu verwirklichen sucht, im Lied auf richtige Weise reflektiert werden, als auch, welche Gefahren und Entgleisungen sich dabei auftun können, wenn der Dichter sich nicht an das Wahrheitsgebot hält: Er beginnt mit einer Kritik an Homer und an Odysseus' Rhetorik und läßt Aias' kämpferische Kraft aufscheinen, die sich zuletzt gegen sich selbst richtete. Er zeigt an Neoptolemos, wie man einen Lebensweg, der vielen Irrungen ausgesetzt war, unter Beachtung des Wahrheitsaspektes darzustellen hat. Er lobt Thearion, ohne zu übertreiben und ohne bei den Mitbürgern anzuecken, und er

⁴² „‚Wirklich‘ und ‚wahr‘ sind für Pindar ausschließlich ethische Begriffe“ (Schadewaldt 311), denn die Wahrheit bezieht sich auf Allgemeinheiten göttlicher Natur, die im ethischen Tun der Sterblichen von Fall zu Fall ‚sichtbar‘ werden können.

preist schließlich – darin gipfelt das Lied – den Erfolg des Sogenes, indem er ihn und seine Familie als unter dem besonderen schicksalsbedingten Schutz des ‚Nachbarn‘ Herakles gestellt sieht und daraus auch eine berechtigte Hoffnung für die Zukunft ableitet.

So gesehen wird man N. 7 als eine komplexe Einheit verstehen können. Alle Teile des Liedes sind zwar nicht durch einen Grundgedanken oder ein Symbolon, ein Leitmotiv oder Ähnliches verbunden; sie folgen aber einer ‚Intention‘, einer Aussageabsicht; sind ausgerichtet auf ein Allgemeines, das in diesem Lied in spezifischer Weise dargestellt wird: wie in verschiedenen Fällen die guten Taten im Leben sich realisieren *und* im Gedächtnis der Dichtung sich spiegeln, und wie sich das in der jüngsten Bewährung der Areta bei dem Ägineten Sogenes wieder gezeigt hat⁴³.

Ingelheim

Manfred Bernard

⁴³ Der vorliegende Aufsatz ist die erweiterte Fassung eines Referates, gehalten im SS 1995 in einem Pindar-Seminar von Arbogast Schmitt in Marburg.