

DIE POETISCHE SOUVERÄNITÄT DES HOMERISCHEN ERZÄHLERS

I. Einleitung

Das Verhältnis des Dichters der *Ilias* und der *Odyssee*¹ zu der Tradition, die diesen Epen vorausgeht, ist das große Thema der Homerforschung. In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich hier eine Richtung besonders durchgesetzt: Diese stellt die traditionelle Vorstellung, die homerische Dichtung sei auf eine unbedingte Weise abhängig vom Mythos und sei diesem gegenüber zu keiner Innovation fähig, in Frage. In Anknüpfung an die Mythenforschung der ritualistischen und strukturalistischen Strömungen (Walter Burkert², Geoffrey S. Kirk u. a.), versucht sie, die Innovations- und Variationsfähigkeit des homerischen Epos zu beweisen. Dahinter steht das generelle Bedürfnis (unserer postmodernen Moderne), traditionelle, statische Strukturen zu ‚entkrusten‘ und in dynamische Bewegungen zu verwandeln. So wurde die Entdeckung der ‚fluidity‘ des Mythos aus der vergleichenden Ethnologie und empirischen Anthropologie auch in der griechischen Literaturwissenschaft (und Historiographieforschung³) aufgegriffen: von John Gould⁴, Robert Parker⁵, Christiane Sourvinou-Inwood⁶, Jan

1) Die *Odyssee* wird im folgenden zitiert nach der Ausgabe von P. von der Mühlh, Basel 31962; die *Ilias* wird zitiert nach der Ausgabe von M. L. West, Stuttgart/München/Leipzig 1998/2000.

2) Mythos-Definition: „traditionelle Erzählung von kollektiver Bedeutsamkeit“; vgl. W. Burkert, *Mythos, Mythologie*, HWPPh VI (1984) 281–283; G. S. Kirk, *Myth: Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures*, Berkeley/Los Angeles 1973, 2.

3) A. E. Wardman, *Myth in Greek Historiography*, *Historia* 9, 1960, 403–413.

4) Z. B. J. Gould, *Myth, Memory, and the Chorus: ‘Tragic Rationality’*, in: R. Buxton (Hrsg.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford 1999, 107–116.

5) R. Parker, *Myths of Early Athens*, in: J. Bremmer (Hrsg.), *Interpretations of Greek Mythology*, London/Sydney 1987, 187–214.

6) Vgl. z. B. ihre Aufsatzsammlung: Chr. Sourvinou-Inwood, *‘Reading’ Greek Culture: Texts and Images, Rituals and Myths*, Oxford 1991.

Bremmer⁷, Albert Henrichs⁸, Nicholas Horsfall⁹ u. a. Die genaue Analyse des Umgangs der hellenistischen Mythographen mit dem Mythos hatte hier Ansatzpunkte geboten; denn sie hatte gezeigt, daß die Mythographen immer wieder auf die Vielheit der für sie zugänglichen und möglichen Mythenversionen hinweisen. Für sie gab es gerade keine Festschreibung autoritärer Versionen oder ‚Diskurse‘, sondern ihr Interesse bewegte sich in dem ganzen weiten Raum konkurrierender und nebeneinander bestehender lokaler und nationaler Mythen und Aitiologien. Diese hellenistische Einstellung haben viele moderne Forscher aufgegriffen, sie haben die Offenheit und Vieldimensionalität der Praxis der Mythenerzählung neu entdeckt. Diese Entdeckung hat eine starke Affinität zu dem Interpretationskopus der oral-poetry-Forschung. Das genuin mündliche Wesen der epischen Gesänge fordere die Aufgabe der Vorstellung einer statischen Dichtungstechnik und -praxis, denn mündliche Dichtung sei offen, variabel und in sich selbst dynamisch.

So konnte die durch Milman Parry inspirierte Homerforschung damit beginnen, den offenen Umgang der hellenistischen Mythographen mit ‚dem‘ Mythos auch in *Ilias* und *Odyssee* wiederzufinden. Die sprachwissenschaftlichen¹⁰ und motivgeschichtlichen¹¹ Untersuchungen zu den mündlichen Prätexten der *Ilias* und *Odyssee* hatten gezeigt, daß die beiden überlieferten Großepen auf einer langen Tradition epischen Singens aufbauen. Sie hatte von vielen Seiten her nachgewiesen, daß der oder die Dichter von *Ilias* und *Odyssee* auf jeder Ebene der Komposition ihrer Werke auf

7) J. Bremmer, What is a Greek Myth, in: Bremmer (wie Anm. 5) 1–9.

8) A. Henrichs, Three Approaches to Greek Mythography, in: Bremmer (wie Anm. 5) 242–277.

9) N. Horsfall, Camilla o i limiti dell’invenzione, Neapel 1988; ders., Mythological Invention and poetica licentia, in: F. Graf (Hrsg.), Mythos in mythenloser Zeit. Das Paradigma Rom, Sankt Augustin 2001 (Colloquia Raurica 3), 131–141.

10) Vgl. den Überblick zu den Resultaten der oral-poetry-Forschung: J. P. Holoka, Homer, Oral Poetry Theory, and Comparative Literature: Major Trends and Controversies in Twentieth-Century Criticism, in: J. Latacz (Hrsg.), Zweihundert Jahre Homer-Forschung, Stuttgart/Leipzig 1991 (Colloquia Raurica 2), 456–481.

11) Hier sind an erster Stelle die neoanalytischen Forschungen zu nennen, die sich darum bemühen, aus der indirekten Überlieferung des ‚Epischen Kyklos‘ Rückschlüsse auf die mündliche Dichtung zu ziehen, die vor Homer gesungen worden war: Ein Grundbuch dieser Studien ist immer noch W. Kullmann, Die Quellen der *Ilias* (Trojanischer Sagenkreis), Wiesbaden 1960 (Hermes Einzelschriften 14).

dem, was diese Tradition bereitstellte und erarbeitet hatte, aufbauen und an dieses Niveau anknüpfen konnten: auf der Ebene der spezifisch epischen Literatursprache und Verskomposition ebenso wie in der Motivik sog. typischer Szenen bis hin zu sog. ‚patterns‘, die man im Handlungsaufbau finden kann.

Die Ergebnisse der Mythenforschung eröffnen auf dieser Stoffbasis neue Möglichkeiten, die Variabilität, Offenheit und Pluralität ‚des‘ Mythos in *Ilias* und *Odyssee* zu untersuchen. Sie eröffnen die Möglichkeit, etwas zu wagen, das in der Erforschung der Sprache und der sog. Formelhaftigkeit der epischen Diktion und Versifikation schon lange Thema ist: die Untersuchung der Kreativität in der Benutzung der technischen und ‚stofflichen‘ Errungenschaften der epischen Sangestradiation, die viele Jahrhunderte¹² hinter Homer zurückreicht. Die Analyse der sog. epischen Formelsprache hat von vielen Seiten her ergeben, daß diese alles andere als starr ist und daß sie den Dichter nicht einzwängt in ein Korsett traditioneller Wendungen, das der einzelne Dichter nicht abstreifen kann.¹³ Das Formelmaterial ist der Stoff, den der Dichter zur Erleichterung der hexametrischen Formulierung bestimmter dichterischer Aussagen verwenden kann. Nicht nur die sog. epische Formelsprache aber scheint diese Freiheiten zu bieten. Auch ‚der‘ Mythos scheint noch im Hellenismus und schon bei Homer eine erstaunliche Variabilität und Pluralität zugelassen zu haben.

II. Zur Forschungssituation

Mein Beitrag setzt an, wo diese Forschungen stehen. Der oder die Dichter der *Ilias* und *Odyssee* verwirklichen, wie ich zeigen möchte, nicht nur überhaupt eine Souveränität gegenüber ‚dem‘ Mythos, sondern die Qualität dieser Dichtungen impliziert eine ganz besondere Art des souveränen Umgangs mit der Tradition. Sie verwirklichen eine Art von Souveränität, die in unserer Begrifflichkeit, die von Intertextualität, Referentialität und reflexiver Nachahmung eines festgeschriebenen autoritativen Vorbildtextes

12) Vgl. E. Vissers Untersuchung des Schiffskatalogs und seinen Nachweis, daß die Herkunft bestimmter Elemente dieses Teils der *Ilias* sprach- und motivgeschichtlich bis in die mykenische Zeit zurückverfolgt werden kann: E. Visser, Homers Katalog der Schiffe, Stuttgart 1997.

oder von einem Bruchbewußtsein gegenüber solchen Autoritäten spricht, nicht vollständig erfaßt ist.

Bei der Untersuchung mythischer Exempla in *Ilias* und *Odyssee* sind Vorstöße dahin, diese Freiheit im Umgang mit ‚dem‘ Mythos zu verstehen und zu beschreiben, unternommen worden:

Malcolm M. Willcock¹⁴ hat diese Exempla-Forschungen in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts angestoßen und die Frage untersucht, ob die in der *Ilias* verwendeten mythischen Paradeigmata von dem Dichter der *Ilias* neu erfunden wurden oder ob der Dichter auf bereits tradierte Mythenfassungen zurückgegriffen hat. Er kommt in seiner Untersuchung zu dem Ergebnis, daß es sich bei vielen mythischen Exempla in der *Ilias* um ad-hoc-Erfindungen handelt. Die Gestalt des Mythos sei primär von der (rhetorischen) Strategie und Intention des Erzählers abhängig, der diesen Mythos als Argument benutzen will, um ein bestimmtes argumentatives Ziel zu erreichen.¹⁵ Bruce Karl Braswell¹⁶, R. C. Swain¹⁷, Jennifer March¹⁸, Oivind Andersen¹⁹ und James V. Morri-

13) Ein gutes Bild dieser Fortschritte in der Weiterentwicklung und Differenzierung der Deutung der Ergebnisse von Milman Parry gibt ein von J. Latacz herausgegebener Wege-der-Forschung-Band zu Homer: Tradition und Neuerung in der Homerforschung. Zur Geschichte der Oral poetry-Theorie, Darmstadt 1979 (Wege der Forschung 463); vgl. außerdem den von F. Létoublon herausgegebenen Band: Hommage à Milman Parry: Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique, Amsterdam 1997; und vgl. auch D. Shive, Naming Achilles, Oxford 1987; E. Visser, Homerische Versifikationstechnik. Versuch einer Rekonstruktion, Frankfurt/Bern/New York 1987; ders., Formulae or Single Words? Towards a New Theory of Homeric Verse-Making, WJA 14, 1988, 21–37; J. B. Hainsworth, The Flexibility of the Homeric Formula, Oxford 1968.

14) M. M. Willcock, Mythological Paradigma in the Iliad, CQ 14, 1964, 141–154; ders., Ad Hoc Invention in the Iliad, HSCP 81, 1977, 41–53.

15) Willcock schließt aus seinen Betrachtungen zu mythologischen Exempeln bei Homer außerdem, daß auch Homer selbst nicht als „handbook of mythology“ mißverstanden werden dürfe (Willcock, Ad Hoc Invention in the Iliad [wie Anm. 14] 53). In den homerischen Epen fungieren die einzelnen Mythen als Paradigmata im Dienste bestimmter Handlungsziele. Eine Festschreibung eines autoritativen Mythos kann bei diesem Umgang mit ‚dem‘ Mythos nicht intendiert sein.

16) B. K. Braswell, Mythological Innovation in the Iliad, CQ 21, 1971, 16–26.

17) R. C. Swain, A Note on Iliad 9,524–99. The Story of Meleager, CQ 38, 1988, 271–278.

18) J. March, The Creative Poet, London 1987.

19) O. Andersen, Myth, Paradigm and 'Spatial Form' in the Iliad, in: J. Bremer, I. F. de Jong und J. Kalff (Hrsg.), Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation, Amsterdam 1987, 1–13.

son²⁰ gingen in derselben Richtung weiter und fanden z. B. in der Meleager-Geschichte der *Ilias*, den Thetis-Szenen sowie im Agamemnon-Heimkehrermythos Belege für den hohen Anteil an innovativen Geschichtenerzählungen in den homerischen Epen und für souveräne Strategien in der Erfindung neuer und in der Neuerzählung bekannter Geschichten. Willcock und seine Nachfolger haben die absolute Innovation der Mythenerzählung und ihre Autarkie stark in den Vordergrund gerückt und sind wegen dieses Ausschließlichkeitsanspruchs auf Widerspruch bei Forschern gestoßen, die das ‚Allusions-Potential‘ der epischen Sangestradiation betonen, also solchen Forschern, die sich mit dem Hintergrund der einzelnen Erzählung und der Vernetzung der verschiedenen Mythenvarianten beschäftigen.²¹ Der Forschungsstand der Allusions-Forschungen und der Innovations-Forschungen fordert eine Vermittlung beider Ansätze.

Ein solcher Ausgleich kann nur durch eine Unterscheidung zwischen rezeptionsästhetischen und spezifisch poetischen, die Komposition der Handlung betreffenden Betrachtungsweisen gelingen, die im folgenden Beitrag vorgestellt werden soll. Die Notwendigkeit einer solchen Differenzierung zeigt sich besonders deutlich bei der Diskussion bestimmter, in der oral-poetry-Forschung verwurzelter Beiträge wie z. B. dem 2003 erschienenen Aufsatz von J. Marks²² zu den ‚competing traditions‘ zu Homers *Odyssee*, die in der *Odyssee*-Erzählung evoziert würden. Marks befaßt sich mit dem Heldenbild des Aitolers Thoas, wie er in der *Odyssee* von Odysseus dargestellt werde. Er findet in diesen Darstellungen – weitere – Argumente für die von der Schule Gregory Nagys entwickelte These, daß sich die homerischen Epen als autoritativ überlieferte Texte erst sehr spät zu einer panhellenischen Version ausbilden und daß in *Ilias* und *Odyssee*, wie wir sie

20) J. V. Morrison, Homeric Misdirection. False Prediction in the Iliad, *Ann Arbor* 1992; ders., Alternatives to the Epic Tradition: Homer's Challenges in the Iliad, *TAPhA* 122, 1992, 61–71.

21) Z. B. kritisiert L. Slatkin (*The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the Iliad*, Berkeley/Los Angeles 1991) Willcocks Interpretation des Niobe-Exempels im 24. Buch der *Ilias* (Willcock, *Mythological Paradeigma in the Iliad* [wie Anm. 14] 141 f.) und hebt gegenüber Willcock die Dunkelheit der Erzählung, die Spuren einer umfangreichen Tradition aufweise, aus der dieser verkürzte Mythos stamme, hervor.

22) J. Marks, *Alternative Odysseys: The Case of Thoas and Odysseus*, *TAPhA* 133, 2003, 209–226.

heute haben, Spuren gefunden werden können, die auf diesen ‚Überlebenskampf‘ hinweisen, der zwischen den verschiedenen lokalen Mythenversionen um die Anerkennung als die panhellenische Fassung ausgetragen wurde. Basis dieser Deutung ist, daß die mündliche Dichtungstradition die Vorgabe mache, daß der zeitgenössische Zuhörer den einzelnen Gesang gar nicht anders hören könne als vor dem ihm immer präsenten Hintergrund der ganzen Tradition. Das suggeriert entweder, daß dieser Hintergrund als ganzer von den epischen Sängern als Teil ihrer Gesänge und in einer für mündliche Dichtung spezifischen Weise als kollektiver ‚Metatext‘²³ in diese integriert worden sein mußte,²⁴ oder es impliziert, daß sich in *Ilias* und *Odysee* Verweise auf einzelne im Rahmen²⁵ des traditionellen Mythos mögliche Lieder finden,²⁶

23) So J. M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Indianapolis 1991, 1–60. Foley prägt den Begriff der „traditional referentiality“. Gemeint ist die Annahme, daß in mündlichen Kulturen und Arten der Rezeption von Dichtung eine einzelne ‚performance‘ niemals als einzelner Text rezipiert wurde, sondern immer vor dem Hintergrund der ganzen Tradition. Auch das Reduzieren bestimmter Erzählungen müsse vor diesem Hintergrund als eine Aufforderung an die Zuhörer, diese Lücken selbst zu füllen, aufgefaßt werden.

24) D. h., daß die Vorkenntnisse der realen Zuhörer eine bestimmte Dichtungstechnik und -auffassung fordern und daß dieser Metatext zu einem selbständigen Subjekt stilisiert wird, das in einem universalen Verweisungszusammenhang wirkt, in einem Zusammenhang von Verweisungen, aus dem sich niemals ein einzelner Referenztext aussondern läßt. G. Danek verweist in Auseinandersetzung mit dieser Position (Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee, Wien 1998 [Wiener Studien, Beiheft 22] 14 f.) richtig auf Julia Kristevas Intertextualitätskonzeption.

25) Daß es einige kanonische Fakten gab, soll hier ausdrücklich nicht bestritten werden: Daß Troja schließlich erobert wird, daß Odysseus nach Hause zurückkehrt, daß Helena von Paris nach Troja gebracht wurde, das sind Rahmenbedingungen jeder im trojanischen Umfeld angesiedelten Mythenerzählung. Hainsworth spricht von „eight irreducible elements“: J. B. Hainsworth, *The Fallibility of an Oral heroic Tradition*, in: L. Foxhall und J. K. Davies (Hrsg.), *The Trojan War. Its Historicity and Context*, Bristol 1984, 111–135, 119 f.

26) D. h., daß die Tradition eine eigene ‚epische Welt‘ als Rahmen aufspannt, innerhalb dessen Handlungsalternativen zu der Handlung in *Ilias* und *Odysee* als möglich oder unmöglich bewertet werden können, und daß die möglichen Alternativen deshalb vom Zuhörer als möglich erkannt werden, weil sie entweder bereits bekannte gesungene Versionen des Mythos sind oder aber zumindest potentiell solche Lieder sein könnten. James Morrison (*Homeric Misdirection* [wie Anm. 20]) behandelt die zahlreichen Fälle, in denen in diesem Sinn ‚unmögliche Handlungsalternativen‘ thematisiert werden. Demgegenüber lassen sich so gut wie keine Fälle ‚möglicher Handlungsalternativen‘ nachweisen; die Neoanalyse versucht, diesen Befund durch den Nachweis aufzufangen, daß die *Ilias* ständig den Hintergrund der *Aithiopia*-Parallele evoziere (Kullmann [wie Anm. 11] 39 f.).

die ein reflexives und referentielles Potential für den Zuhörer haben.²⁷

Damit wird der (problematische) Rekonstruktionsversuch realer Rezeptionsbedingungen²⁸ zum Maßstab der Untersuchung der poetischen Konzeption der homerischen Dichtungen. Der bloße (zum Teil konjekturale) Nachweis, daß es Alternativfassungen gegeben hat und daß die Handlungsführung in der *Odyssee* selber nicht durchgängig eindimensional offengelegt ist, sondern die Illusion erzeugt, auch andere Fortsetzungen dieser poetischen Anlage der Handlung könnten umgesetzt werden, soll im Sinn dieser Ansätze ausreichend sein, um als unumstößliche Prämisse von dem Hineinwirken dieser alternativen Versionen als vollständige, explizierte Erzählvarianten (sc. und nicht nur von stofflichen Möglichkeiten) auszugehen und diese als Kompositionsprinzipien oder wesentliche Faktoren der Komposition der epischen Gesänge zu berücksichtigen. Eine (auf der Basis von Vermutungen) rekonstruierte reale Rezeptionssituation wird damit zu einem kompositionstechnischen und poetologischen, d. h. die poetische Technik betreffenden, Postulat erhoben.

Um diese Prämissen diskutieren und als Alternative zu diesen Interpretationen die spezifische Souveränität des Dichters der *Ilias* und *Odyssee* gegenüber der Tradition herausarbeiten zu können (und nicht nur überhaupt von Innovationen und ‚fluidity‘ zu sprechen),²⁹ ist es hilfreich, den Horizont dieser Überlegungen dadurch zu erweitern, daß man die homerische Erzähltechnik mit einer anderen Form der Erzählweise und des Umgangs mit der Tradition konfrontiert.

Ich knüpfe dafür an eine Beobachtung an, die eben schon kurz als Gemeinsamkeit vieler Studien erwähnt wurde, die die Offenheit, Pluralität und Variabilität ‚des‘ Mythos untersucht haben. Diese Beobachtung ist, daß diese Studien sich (direkt oder implizit) mit dem Innovationsstreben der Dichter in der hellenistischen und römischen Zeit befassen.³⁰ Sie analysieren in diesen Texten das

27) Danek (wie Anm. 24) 15–23.

28) Vgl. dazu auch unten S. 19–26.

29) Vgl. unten ab S. 22.

30) Vgl. z. B. jetzt R. J. Clark, How Virgil Expanded the Underworld in Aeneid 6, in: PCPhS 47, 2001, 103–116; S. Heil, Spannungen und Ambivalenzen in Vergils Aeneis. Zum Verhältnis von menschlichem Leid und der Erfüllung des fatum, teilw. zugl. Diss. Frankfurt a. M., Hamburg 2001; Horsfall, Mythological Invention and poetica licentia; ders., Camilla o i limiti dell’invenzione (wie Anm. 9).

Spannungsfeld zwischen einem starken Neuheitsbewußtsein, dem Bewußtsein „κελεύθους ἀτρίπτους“ zu betreten (Call. Frg. 1 [Pfeiffer], 27 f.) und den Strategien, sich durch die Behauptung, an eine lange Tradition anzuknüpfen und „ἀμάρτυρον οὐδέν“ (Call. Frg. 612 [Pfeiffer]) zu singen, zu legitimieren.

Darin, dieses auf die Tradition mit Distanz reflektierende pseudo-traditionelle Selbstbewußtsein zu zelebrieren, waren die Alexandriner nach Anfängen in der Sophistik (κατὰ λέγειν)³¹ die ersten. Sie fanden später in den neoterischen und augusteischen Dichtern Mitstreiter, die bekanntlich zugleich mit dem Konzept des ‚Poeta doctus‘ auch eine andere Einstellung zur Tradition aufgriffen. ‚Tradition‘ ist nun die Gelehrsamkeit des einzelnen Dichterindividuum, also ein Teil von dessen subjektiver Innerlichkeit, die er unbedenklich spielerisch zerstören, dekonstruieren und in einem avantgardistischen Gestus metareflexiv wieder neu erschaffen kann: in einer rein innerliterarischen Welt, die die Notwendigkeit, sich auf eine äußere Realität zu beziehen (Stichwort: *recusatio*³²), (scheinbar) ersetzt. Die (homerische) Tradition erscheint nun gegenüber dieser Spielwiese subjektiver Innovation und innerfiktionaler Wirklichkeitspräntion als das außerliterarisch Feste, das selbst keine Innovationen mehr hervorbringen könne, sozusagen als die Realität oder die reale Geschichte der neuen Dichtung, die im Hellenismus denselben empirischen Wahrheitsbedingungen unterworfen wird wie die reale Ereignisgeschichte und sich an diesem Maßstab messen lassen muß.

1. Techniken der Spannungserzeugung in hellenistischer Dichtung

Zu dem kreativen Spielen mit der Tradition³³ gehört bei den Hellenisten immer zugleich auch ein Spielen mit den Rezipienten,

31) Hippias, Synagoge, Frg. 86 B 4 (DK). Dazu M. Hose, Der alte Streit zwischen Innovation und Tradition, in: J. P. Schwindt (Hrsg.), Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft, München/Leipzig 2000, 1–24, hier: 14–15.

32) W. Wimmel, Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apoletischen Dichtens in der Augusteerzeit, Wiesbaden 1960 (Hermes Einzelschriften 16).

33) Vgl. B. Effe, Die Destruktion der Tradition: Theokrits mythologische Gedichte, RhM 121, 1978, 48–77; ders., Klassik als Provokation. Tradition und Innovation in der alexandrinischen Dichtung, in: W. Voßkamp (Hrsg.), Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, Stuttgart/Weimar

mit deren (gelehrten) Erwartungen, die enttäuscht oder – schließlich doch noch – erfüllt werden können. Dieses Spielen mit den Erwartungen und die Strategien, mit denen der Autor seine Zuhörer oder Leser in die Irre führen und dann um so mehr überraschen kann, ist ein Mittel der Erzeugung von Spannung. Das Lenken und Fehllenken von Erwartungen ereignet sich dabei vor dem Hintergrund einer Tradition, mit der der Erzähler spielt. Er begeistert den Leser für dieses Spielen und vermittelt ihm das Bewußtsein, selbst ein Wissender und Gebildeter zu sein. Das bewirkt beim Leser eine – ebenfalls freilich spielerisch aufgenommene – Verunsicherung darüber, an welche traditionelle Gestalt des Mythos sich der Autor überhaupt noch halten wird: ob er die Geschichten, die er erzählt, vollkommen verwandeln und sogar anders enden lassen wird. Spannungserzeugung durch Erfüllen und Enttäuschen von Erwartungen, die aus dem Bildungshorizont der Zuhörer oder Leser stammen, ist damit ein Mittel der Selbstdarstellung des Autors und regt den Zuhörer zu Reflexionen über diesen souveränen, spielerischen Umgang mit der Tradition an und dazu, über die konkrete gegenwärtige Erzählung hinauszudenken und deren Horizont durch den großen Kontext der ganzen Literaturgeschichte zu weiten. Die Freude des Zuhörers ist ebenso wie die Tätigkeit des Erzählers eine reflektierende und damit mit Blick auf die Erzählung indirekte.³⁴

Ein solches Spiel spielt etwa Vergil, wenn er seinen Aeneas an der Phäakeninsel vorbeifahren läßt³⁵:

1993, 317–330; ders., Tradition und Innovation. Zur Funktion der Gleichnisse des Apollonios Rhodios, *Hermes* 124, 1996, 290–312. Effe analysiert dieses referentiell-intertextuelle Traditions- und Neuheitsbewußtsein mit vielen für die alexandrinische Kultur charakteristischen Aspekten und entwirft dabei ein Panorama eines Ideals, das mit Blick auf das Selbstbewußtsein des einzelnen Autors und seines Traditionsbewußtseins einen deutlichen Bruch mit der vorhellenistischen Kultur darstellt.

34) Diese Techniken der reflexiven Inszenierung finden sich ebenso bei den herausragenden metareflektierenden (und sentimentalischen) Innovatoren wie Apollonios Rhodios, Kallimachos (in seinen *Aitien*) und Vergil, Ovid und Parthenios wie auch bei den ‚Kleinmeistern‘, bei weniger exponierten Mythographen wie Conon (mit seinen *Diegesis*) und Lokalmythographen und -historiographen. Das zeugt von einem allgemeinen Intertextualitätsbewußtsein und einem allgemeinen Dichtungsideal im Hellenismus.

35) Vgl. dazu die überzeugende Analyse T.D.Papanghelis, *Relegens errata litora: Virgil's Reflexive 'Odyssey'*, in: J. N. Kazakis and A. Rengakos (Hrsg.), *Euphrosyne. Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis*, Stuttgart 1999, 275–290.

Schnell verbergen wir uns den luftigen Höhen der Phäaken und fahren vorbei an den Küsten von Epirus ...³⁶ (Verg. Aen. 3,291 f.)

Das Verbergen vor der Insel der Phäaken ist gleichsam ein metaliterarisches Echo der Phäaken-Episode der *Odyssee*. Die Geschwindigkeit, mit der Aeneas' Schiff an Scheria vorüberfährt, ist nicht primär die Fahrtgeschwindigkeit, sondern Vergil läßt seine *Aeneis* ihre große Vorgängerin *Odyssee* schnell hinter sich lassen. Sie läßt sich nicht lange auf die wichtigste Station des Odysseus ein oder gönnt sich nicht die Ruhe, bei dieser – so lange wie Odysseus oder so lange bei Odysseus – zu verweilen. Aeneas landet nicht an den Küsten, die Odysseus bereiste. Die Trojaner sehen nichts von den phantastischen Inseln und ihren Bewohnern, nur eine ferne Kunde dringt an ihre Ohren (deren Quelle sie selbst nicht sehen können: *nec quae sonitum dat causa videmus* [Aen. 3,584]). Die von Vergil erzählte Handlung wird von diesen Reminiszenzen nicht tangiert: nur eine ferne literarische Vergangenheit wird um ihrer selbst willen evoziert. Das ist metaliterarische spielerische Reflexion ganz nach hellenistischer Manier.³⁷

Zwischen dieser literarischen Metareflexion und diesem reflektierenden Selbstbewußtsein des Dichters und dem Mittel der antizipatorischen Spannungserzeugung mittels Irreführung des Lesers und des Spielens mit dessen Erinnerungen an traditionelle Mythenfassungen gibt es eine enge Korrelation. Es sind zwei wesentlich miteinander verbundene Aspekte ein und derselben Dichtungstechnik und -auffassung.³⁸

36) *protinus aeries Phaeacum abscondimus arces/litoraue Epiri legimus, ...*

37) Vgl. auch St. Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998, bes. 1–5.

38) J. J. Winkler führt in seiner Interpretation der *Metamorphosen* muster­gültig diese Merkmale hellenistischer Dichtungspraxis vor und zeigt zugleich die Affinität dieser Dichtungsauffassung zu verbreiteten modernen Analyse­kriterien von Erzählungen: Winkler, *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*, Oxford 1985; vgl. auch den methodisch reflektierten Beitrag von J. P. Schwindt, *Römische ‚Avantgarde‘. Von den hellenistischen Anfängen bis zum ‚archaischen‘ Ausklang*, in: Schwindt (wie Anm. 31) 25–42.

2. Die Kritik an Snell und Auerbach

Gelehrte wie Erich Auerbach³⁹ und Bruno Snell⁴⁰ sind von dem Eindruck der spezifischen Verschiedenheit der homerischen Erzähltechnik von dieser hellenistischen (und zugleich auch in modernen Romanen verbreiteten) Kompositionsweise ausgegangen. Sie stehen damit in der Nachfolge Goethes und Schillers und einer in der deutschen Klassik insgesamt (bei Johann Christoph Gottsched, Johann Jakob Bodmer, Johann Georg Sulzer, Johann Jakob Breitinger u. a.) verbreiteten Eposauffassung. Heute wird Snells und Auerbachs Charakterisierung von vielen modernen Erzählanalytikern, von Irene de Jong⁴¹, von James V. Morrison⁴² u. a., bekämpft und als eine der ‚großen Erzählungen der Moderne‘ (Lyotard) destruiert.⁴³

Snells und Auerbachs Beobachtung war, daß sich diese homerische Erzählweise nicht in den gleichen Kategorien beschreiben lasse wie die eines modernen Romans, sondern daß es zwischen beiden eine wesentliche Differenz gebe. Diese Differenz habe etwas mit der Rolle des Bewußtseins zu tun, das der Dichter bei seiner Tätigkeit hat, das er seinen handelnden Charakteren eingibt und das er bei seinen Rezipienten voraussetzt. Der Gräzist Snell erkennt ähnlich wie der Romanist Auerbach die Besonderheit des homerischen Erzählens in dem Fehlen eines reflexiven Bewußtseins des Erzählers (sc. in bezug auf seine Rolle und Eigenständigkeit gegenüber der Tradition, in der er wirkt) und seiner Zuhörer, die sich stattdessen ganz in die konkrete, gerade erzählte Geschichte und deren innere Logik vertieften. Für beide jedoch ist diese Besonderheit Ausdruck eines Mangels, der nur als ein ‚Noch-Nicht‘ gegenüber dem modernen Roman beurteilt werden könne.

39) E. Auerbach, *Die Narbe des Odysseus*, in: ders., *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946, 7–30.

40) B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen 51980.

41) Vgl. z. B. I. F. de Jong, *Auerbach and Homer*, in: Kazasis und Rengakos (wie Anm. 35) 154–164; dies., *Eurykleia and Odysseus' Scar*: *Odyssey* 19.393–466, in: *CQ* 35, 1985, 517–518.

42) Morrison, *Homeric Misdirection*; ders., *Alternatives to the Epic Tradition* (wie Anm. 20).

43) Eine hermeneutische Diskussion mit Snells Homerverständnis führt A. Schmitt, *Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer*, Stuttgart 1990.

Denn erst in diesem stelle sich das erwachte Bewußtsein des sentimentalischen Autors in seiner singulären und subjektiven Individualität vor und erhalte neben der erzählten einzelnen Geschichte eine eigene Bedeutung und Metafunktion.

3. Spannungstechniken in der *Odyssee*?

Viele moderne Analysen streben danach, die von Snell und Auerbach beschriebene und negativ bewertete Verschiedenheit zu relativieren oder ganz aufzuheben.⁴⁴ Diese Rehabilitierung aber erhält in den neueren erzählanalytischen Forschungen eine ganz bestimmte Wendung: Die *Ilias* und insbesondere die *Odyssee* sollen durch den Nachweis rehabilitiert werden, daß auch sie schon Elemente einer reflektierenden Erzählhaltung aufweisen, daß auch sie eine Detailspannung besitzen und nicht ruhig und spannungslos, wie es das klassische Eposbild und die klassische Gattungstrilogie vorsah, dahinfließen. Die Erzähltechnik der *Odyssee* wird zu diesem Zweck mit den Mitteln der modernen Erzählanalyse und vor allem der Rezeptionsästhetik untersucht. So soll die Qualität der *Odyssee* als spannende und auch für moderne Leser attraktive Lektüre herausgearbeitet werden.

Die rezeptionsästhetische Methode ist von der Forschung mit großem Engagement auf *Ilias* und *Odyssee* angewendet worden. Thomas Schmitz hat in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts⁴⁵ viele dieser Ergebnisse zusammengefaßt, ihre methodischen Grundlagen benannt und erzählanalytisch für die Frage nach dem Spannungsgehalt der Erzählung der *Odyssee* fruchtbar machen können. Schmitz unternimmt es in diesem Aufsatz, „die Kategorien der spannungserzeugenden Elemente vor dem Hintergrund der historischen Besonderheiten von Produktions- und Rezeptionsbedingungen der homerischen Epen aus ihnen selbst zu gewinnen“⁴⁶.

44) Wie A. Köhnken kürzlich in Auseinandersetzung mit einer These I. F. de Jongs gezeigt hat, tun sie dies aber bisweilen, ohne den Text hinreichend gründlich in seiner eigentümlichen Struktur, der Einbettung der betrachteten Episode in den Kontext und in seiner vom Erzähler jeweils intendierten Aussage wahrzunehmen: Köhnken, Perspektivisches Erzählen im Homerischen Epos: Die Wiedererkennung Odysseus-Argos, *Hermes* 131, 2003, 385–396.

45) Th. Schmitz, Ist die *Odyssee* ‚spannend‘? – Anmerkungen zur Erzähltechnik des homerischen Epos, *Philologus* 138, 1994, 3–23.

46) Schmitz (wie Anm. 45) 4.

Andere Forscher wie (schon 1933) George E. Duckworth⁴⁷, Uvo Hölscher⁴⁸, Wolfgang Schadewaldt⁴⁹ sowie Cecil Maurice Bowra⁵⁰, und in jüngerer Zeit S. Douglas Olson⁵¹, Georg Danek⁵², Michael Reichel⁵³ und besonders James V. Morrison⁵⁴, Antonio Rengakos⁵⁵ u. a. sind in ihren Arbeiten demselben Skopos verpflichtet.⁵⁶ Auch sie wollen zeigen, daß die *Odyssee* schon mit dem – modernen – Mittel der antizipatorischen, auf den Erwartungshorizont der Leser reflektierten Spannungserzeugung arbeitet.

Vorausgesetzt wird dabei die Existenz anderer *vóσtoς*-Erzählungen und die Kenntnis des Ausgangs der Odysseus-Heimkehrergeschichte bei den Zuhörern.⁵⁷ Daran wird heute niemand mehr grundsätzlich zweifeln.⁵⁸ Die groben Handlungslinien der großen

47) G. E. Duckworth, *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius and Vergil*, Princeton 1933.

48) U. Hölscher, *Untersuchungen zur Form der Odyssee. Szenenwechsel und gleichzeitige Handlungen*, Wiesbaden 1939 (Hermes Einzelschriften 6).

49) W. Schadewaldt, *Iliasstudien*, Berlin³ 1966 (1938).

50) C. M. Bowra, *Composition*, in: A. J. B. Wace und F. H. Stubbings (Hrsg.), *A Companion to Homer*, London 1962, 56; ders., *Tradition and Design in the Iliad*, Oxford 1968, 101 ff.; ders., *Homer*, London 1972, 40 f.

51) S. D. Olson, *Blood and Iron. Stories and Storytelling in Homer's Odyssey*, Leiden 1995 (Mnemosyne Suppl. 148).

52) Danek (wie Anm. 24).

53) M. Reichel, *Retardationstechniken in der Ilias*, in: W. Kullmann u. M. Reichel (Hrsg.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen 1990, 125–151.

54) Morrison, *Homeric Misdirection* (wie Anm. 20).

55) A. Rengakos, *Spannungsstrategien in den homerischen Epen*, in: ders. und Kazazis (wie Anm. 35) 308–338; ders., *Zur narrativen Funktion der Telemachie*, in: A. Hurst und F. Létoublon (Hrsg.), *La mythologie et l'Odysée. Hommage à Gabriel Germain*, Grenoble 2002, 87–98.

56) Duckworth hatte 1933 (wie Anm. 47) einen wichtigen Ansatz vorgetragen, der eine Unterscheidung zwischen der Spannungstechnik in den homerischen Epen auf der einen Seite und im hellenistischen und römischen Epos auf der anderen Seite vorschlägt. Er ist aber bei einer phänomenologischen Unterscheidung, nämlich der Unterscheidung zwischen Finalspannung und Detailspannung, stehen geblieben. Daß er diese Differenz nicht konsequent auf ihre Ursachen hin analysiert hat, schlägt sich in neueren Forschungsbeiträgen darin nieder, daß diese Wesensverschiedenheit oft nivelliert wird: Sie wird nämlich insbesondere dann nivelliert, wenn die Analyse der Spannungstechniken mit den Ergebnissen über das reflexive Innovationspotential des Mythos in den homerischen Epen verbunden wird.

57) Ausführlich zu den spezifischen Prätexten der *Odyssee* vgl. den Kommentar von Danek (wie Anm. 24).

58) Das gilt trotz einiger Diskussionspunkte zu einzelnen Fragen: Vgl. Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988, 96–98

Mythenkreise waren in der Tradition vorgeprägt und bekannt. Schmitz legt (ebenso wie Georg Danek)⁵⁹ seinen differenzierten Interpretationen daher die Annahme zugrunde, daß die aus dieser generellen (für uns ganz unbestimmten) Kenntnis resultierende Erwartungshaltung der zeitgenössischen Zuhörer als Grundsituation des Erzählens und Rezipierens von *Ilias* und *Odyssee* vorausgesetzt werden müsse. Die (rekonstruierte) Erwartungshaltung der Zuhörer wird so zur Reibungsfläche für das, was in *Ilias* und *Odyssee* erzählt wird, und zu einem Mittel, das erzähltechnisch zur Komplexitätssteigerung nutzbar gemacht werde.⁶⁰ Anknüpfend an Ernst-Richard Schwinge⁶¹, Werner Suerbaum⁶², Elizabeth Minchin⁶³, Joseph Russo⁶⁴, Adele Haft⁶⁵, James V. Morrison⁶⁶ u. a. entwickelt Schmitz mit dieser Methode die These, daß der *Odyssee*-Dichter ein hohes erzähltechnisches Niveau zeige: Er manipulierte den Erwartungshorizont seiner Zuhörer, treibe mit ihm ein ironisches Spiel, spiegele Wissen und Unwissen über den Ausgang der Ereignisse gekonnt in die Handlung hinein⁶⁷ und schaffe auf diese Weise interne ‚suspense‘ und Erstaunen. Zweifel an dem erwarteten Ausgang würden in der Erzählung durch ‚misdirections‘, durch

(der bestreitet, daß es vor der *Odyssee* Geschichten von den Heimkehrern aus dem trojanischen Krieg gegeben hat).

59) Danek (wie Anm. 24) *passim*.

60) So auch Danek (wie Anm. 24) 6: „Wenn nun in einer bestimmten Version einer Erzählung Konzeptionen integriert waren, die ‚eigentlich‘ zu einer anderen Version gehörten, so mußte er [sc. der zeitgenössische Zuhörer] dies als Verweis auf diese andere Version deuten, mußte dem Verweis den Charakter eines Zitats zustehen und daraus eine zusätzliche Bedeutungsebene des Textes ableiten.“ Zu Daneks Ansatz vgl. auch unten S. 45–48.

61) E.-R. Schwinge, *Homerische Epen und Erzählforschung*, in: Latacz (wie Anm. 10) 482–512, bes. 506–508.

62) W. Suerbaum, *Die Ich-Erzählungen des Odysseus. Überlegungen zur epischen Technik der Odyssee*, *Poetica* 2, 1968, 150–177.

63) E. Minchin, *Homer Springs a Surprise. Eumaios' Tale at Od. o 403–484*, *Hermes* 120, 1992, 259–266.

64) J. Russo, *Commentary on Homer's Odyssey, Books XVII–XXIV*, Oxford 1993, z. B. zu 17,541.

65) A. J. Haft, *Τὰ δὴ νῦν πάντα τελεῖται. Prophecy and Recollection in the Assemblies of Iliad 2 and Odyssey 2*, *Arethusa* 25, 1992, 223–240.

66) Morrison, *Homeric Misdirection* (wie Anm. 20).

67) Zum Beispiel in der Figur des Telemach, der an der Heimkehr des Odysseus zweifelt: *Od.* 1,166–168.354 f.396.413; 2,46; 3,88–91.241 f.; 4,292 f.; 15,268; oder in der Figur Athene-Mentes gegenüber Telemach, die dessen Sorgen und Gedanken aufgreift: *Od.* 1,271–296.

zweifelnde Identifikationsfiguren und viele weitere Kunstmittel erweckt.

Insgesamt also entwirft Schmitz das Panorama einer Erzähltechnik, die alle jene Raffinessen und Kunstgriffe einsetzt, die auch Werke der modernen Literatur verwenden, um Spannung zu erzeugen – mit dem einen Unterschied, daß der epische Erzähler mit einer anderen Rezeptionsituation rechnet, nämlich mit der Tatsache, daß der Ausgang der Mythen, die er erzählt, von vornherein feststeht und seinen Zuhörern bekannt ist. Deshalb sei die Spannung eine interne Spannung, die durch interne Fehlklängen und Ironisierungen erzeugt werde.

Auf dieser Basis der Synthese von Rezeptions-, Innovations- und Spannungsforschung scheint man die traditionelle Vorstellung aufgeben zu können, daß es für den Zuhörer der epischen Gesänge eine Gewißheit über Verlauf und Ausgang der Erzählung gebe, daß die Erzählung für den Zuhörer ruhig dahinfließe und ihn in einen ebenso ruhigen und zuschauenden Gemütszustand versetze. Die Erwartungen des Zuhörers würden ständig herausgefordert. Der Erzähler spiele mit diesen Erwartungen, führe den Zuhörer in die Irre, verunsichere ihn und verschaffe ihm durch seine Reflexion auf die bekannten Mythenfassungen ein intellektuelles Vergnügen.

Die genannten Arbeiten haben, so kann man zusammenfassend sagen, die Spannungstechnik, die die Tradition als Zuhörerhorizont spielerisch einkalkuliert, als die Technik entdeckt, die die *Odyssee* als exzellente Dichtkunst ausweist.

III. Zur Methode: die Suche nach der spezifischen Souveränität der homerischen Epen

Als Probe für das Vorgehen dieser Forschungen ist eine Beobachtung interessant, die vor einigen Jahren von Oivind Andersen⁶⁸ und Ruth Scodel⁶⁹ in zwei Arbeiten formuliert worden ist,

68) O. Andersen, Allusion and Audience in Homer, in: M. Pasi-Apostolopoulou (Hrsg.), *Homerica. Proceedings of the 8th symposium on the Odyssey, Ithaca 1998*, 137–149, bes. 145–147.

69) R. Scodel, Listening to Homer. Tradition, Narrative, Audience, *Ann Arbor 2002*, bes. 13–16 (16: „Yet if the audience pursues the intertext so far that Achilles and Odysseus of the epic become the Achilles and Odysseus of the stories from outside the epic, the *Iliad* no longer works.“); 124–154 (dort bes. 138 ff. und 154:

nämlich die Beobachtung, daß an manchen Stellen der *Ilias* und *Odyssee* alternative Mythenfassungen der Tradition bewußt unterdrückt werden und unterdrückt werden müssen, damit die jeweilige Erzählintention verwirklicht werden kann.

Auch das kann zwar⁷⁰ mit der eben bei Thomas Schmitz beschriebenen Vorgehensweise interpretiert werden, d. h. auch dieses Phänomen kann als eine Variante des spielerisch-reflektierenden Umgangs mit Prätexten und mit Konkurrenztexten erklärt werden. Auch diese Nicht-Bezüglichkeit wäre dann eine Art bewußter Bezüglichkeit, nämlich ein bewußtes, negativ rückbezügliches Ausschließen einer Assoziation.⁷¹

Niemand kann bezweifeln, daß der oder die Dichter von *Ilias* und *Odyssee* ihre Epen mit Kenntnis der anderen Iliaden und anderen Odysseen, die ihnen vorausgingen, geschaffen haben, daß diese in gewisser Weise ein Ausgangspunkt waren. Das aber erzwingt nicht die Folgerung, der oder die Dichter der *Ilias* und *Odyssee* hätten die Reflexion auf diese Kenntnis und diese anderen Fassungen zu einem Gegenstand und Teil ihrer eigenen Komposition gemacht. Auf dieser Voraussetzung aber beruht die These von dem reflexiven Unterdrücken bestimmter Assoziationen: Die Feststellung, daß auf eine spielerisch-reflektierende Weise eine bestimmte Assoziation und Rezeption vor dem Hintergrund bestimmter anderer Mythenfassungen ausgeschlossen werde, ist eine Behauptung *e silentio*. Sie beruht auf der Annahme, es gebe eine immer schon aktualisierte poetisch intendierte Präsenz der traditionellen Prätexte in der neuen Erzählung. Von dieser Prämisse aus kann dann ‚beobachtet‘ werden, daß für diese Erzählung bestimmte dieser Prätexte bewußt ausgesondert

„The compressed narratives of Homeric epic do not demand that the audience be familiar with large amounts of mythological detail. They ask the audience not to fill in the gaps but concentrate on the point. [...] The abbreviated narratives certainly demand general familiarity with important traditional characters ... [...] At the same time, they positively require just as expository passages sometimes do, that the listener does not bring to bear everything someone might know. Indeed [...], knowing where to stop the play of memory is an important competence in traditional referentiality.“)

70) Wie man etwa bei Andersen („Allusion and Audience in Homer“) und Scodel („Listening to Homer. Tradition, Narrative, Audience“) sieht, die beide schon mit dem Titel ihrer Arbeiten ihre Zugehörigkeit zu der ‚audience-oriented oral-poetry-Forschung‘ zu erkennen geben.

71) Vgl. z. B. Danek (wie Anm. 24) 89 (ad γ 177–8).

werden. Dahinter steht die Annahme, die poetische Integration der mythischen Tradition müsse überhaupt das Prinzip reflektierter, komplexer Erzählkompositionen und so auch in *Ilias* und *Odyssee* sein.

Die Rezeptionsästhetische Methode sieht sich, so effektiv sie ist und so kompetent, wie sie von Schmitz angewendet wird, zumindest also mit zwei Problemen konfrontiert:⁷² Erstens muß sie mit einem großen Unschärfefaktor arbeiten, nämlich mit der recht abstrakten Annahme ‚der‘ Kenntnis ‚des‘ Mythos.⁷³ Zweitens sucht sie in den homerischen Erzählungen nicht konsequent nach einer wirklichen erzähltechnischen Alternative zu hellenistischen und modernen Techniken. Sie liest damit die Erzählkunst des homerischen Epos implizit als vorhellenistisch und vormodern, als unvollkommenen Vorläufer von Erzählstrategien der hellenistischen Dichtung und des modernen Romans. Diese hellenistische Dichtungspraxis wird implizit zum Maßstab der Beurteilung der frühgriechischen Epik erhoben; die homerische Technik wird in einer Art impliziten Teleologie der hellenistischen Technik untergeordnet. Denn nicht *Ilias* und *Odyssee* verwirklichen einen reflektiert-referentiellen Dialog mit der Tradition als Teil ihrer Erzählungen in Vollendung, sondern spezifisch sind solche Inter-

72) Der Einwand, daß man eine solche reflektierende und ‚zitierende‘ (vgl. Danek [wie Anm.24]) Technik einer noch wesentlich mündlichen Dichtung und Rezeptionskultur nicht zusprechen könne und daß dies eine unberechtigte Übertragung von unserer schriftlichen Kultur ist, ist bereits von Danek (ebenda, 7–28) kompetent diskutiert und zurückgewiesen worden. Nicht die Mündlichkeit oder andere mediale Überlegungen und Einschränkungen sind also das Problem, das einer Deutung der homerischen Epen und ihrer Rezeption als ‚Kultur und Kunst des Zitats‘ entgegensteht. Ich möchte in diesem Beitrag aber Probleme vorstellen (und alternative Antworten), die dennoch Zweifel an der Möglichkeit und Berechtigung einer ‚modernen‘ Lesart, die die Qualität und die Vielschichtigkeit eines dichterischen Werkes in ihrer Fähigkeit zu intertextuellen Bezügen erkennt, entstehen lassen und zu einer weiteren Differenzierung der bereits weit fortgeschrittenen Versuche, das Besondere der homerischen Dichtungstechnik herauszuarbeiten, führen.

73) Eine Spezifizierung dieser Grundannahme versucht Danek (wie Anm. 24) in seinem Kommentar. Die Ergebnisse müssen aber auch hier in vielen Fällen notwendig Konjektur bleiben. Diese Unschärfe besteht natürlich bei jedem möglichen Versuch der Analyse erzähltechnischer Qualitäten, der auf die reale Rezeption blickt. Sie ist nur dann nicht gegeben, wenn man konsequent (im aristotelischen Sinn) die Komposition einer Erzählung allein aus der ‚Sache‘, d. h. aus dem Zusammenhang zwischen Charakter und einzelnen möglichen Handlungen des einzelnen Charakters, herleitet und auf diesen zurückführt.

textualitätstechniken erst für die hellenistische Dichtung.⁷⁴ Die rezeptionsästhetischen Studien haben zu diesen Techniken eine auffällige Affinität.

Neben den der Spannungstechnik gewidmeten Beiträgen aus der Rezeptionsästhetik sind in den letzten Jahrzehnten große Anstrengungen zur erzählanalytischen Erschließung der Besonderheit der homerischen Erzähltechnik unternommen und auch große Fortschritte erzielt worden. An dieser Stelle sind die Arbeiten von Uvo Hölscher⁷⁵, Tilman Krischer⁷⁶, Ernst Heitsch⁷⁷ und besonders Ernst-Richard Schwinge⁷⁸ zu nennen, sowie die Beiträge, die zur ‚Schule‘ der neoanalytischen Homerinterpretation gehören.⁷⁹ Komplementär haben solche Arbeiten die Erschließung der besonderen Dichtungstechnik von *Ilias* und *Odyssee* gefördert, die, wie etwa auch die genannte Arbeit von Thomas Schmitz, moderne erzählanalytische und allgemein moderne literaturtheoretische Ansätze für die Homerinterpretation fruchtbar zu machen bemüht sind.⁸⁰

74) Die Forschung hat eine Reihe von Einschränkungen in der Struktur der Erzählungen in *Ilias* und *Odyssee* markiert, an denen man ablesen könne, daß diese homerische Erzählung bestimmte Techniken, die in modernen (und schon in hellenistischen) Erzählungen häufig verwendet werden, ‚noch‘ nicht kannte. H. Patzer hat in diesem Sinn (allerdings ohne explizite Reflexion auf diese Abgrenzungen) die Strukturgesetze des homerischen Epos zu rekonstruieren versucht (Die Formgesetze des Homerischen Epos, Stuttgart 1996). Er tut dies mit einem aristotelischen Begriffsapparat und indem er einen Begriff von Mimesis voraussetzt, den er aus dem neunten Kapitel der Aristotelischen *Poetik* herleitet (ebenda, 18 f.). Dazu vgl. unten Anm. 88.

75) Hölscher (wie Anm. 58).

76) T. Krischer, Die Bogenprobe, *Hermes* 120, 1992, 19–25; und ders., Phäaken und Odysseus, *Hermes* 113, 1985, 9–21.

77) E. Heitsch, Die epische Schicksalswaage, *Philologus* 136, 1992, 143–157 (der sich gegen die Vorstellung ausspricht, für *Ilias* und *Odyssee* seien auch konzeptionelle Aspekte aus der Tradition vorgegeben gewesen).

78) E.-R. Schwinge, Die *Odyssee* nach den *Odysseen*. Betrachtungen zu ihrer individuellen Physiognomie, Göttingen 1993, 12 (auch in Auseinandersetzung mit Hölschers [wie Anm. 58] Versuch, Märchenerzählungen konkret als Quelle für einzelne Episoden und Handlungsstränge zu erschließen).

79) Zusammenfassend: W. Kullmann, Zur Methode der Neoanalyse in der Homerforschung, *ES* 94, 1981, 5–42; ders., Ergebnisse der motivgeschichtlichen Forschung zu Homer (Neoanalyse), in: Latacz (wie Anm. 10) 425–455.

80) Exemplarisch sei auf P. Puccis von Derrida, Roland Barthes u. a. beeinflusste Homerinterpretationen hingewiesen: *Odysseus Polutropos*. Intertextual readings in the *Odyssey* and the *Iliad*, Ithaca N. Y. 1987; ders., The Proem of the *Odyssey*, *Arethusa* 15, 1982, 39–62.

Die Konzentration auf das Poetische in *Ilias* und *Odyssee*, die diesen Studien gemeinsam ist, ist ein Ansatz, der eine noch spezifischere Analyse der selbständigen Qualität der homerischen Erzählkunst erlaubt. Im Unterschied zu den rezeptionsästhetischen Studien⁸¹ erbringt eine solche auf eine konsequente Weise konzentriert poetische Untersuchung allerdings keine Aussagen über die realen Rezeptionsbedingungen und den realen Erwartungshorizont der (ersten) Rezipienten der Gesänge der *Ilias* und *Odyssee*.⁸²

Aristoteles verwendet die *Ilias* und *Odyssee* in seiner *Poetik* als positive Beispiele dafür, wie man eine Handlung ‚richtig‘ konzipieren muß. Er formuliert sein Lob Homers in der abgrenzenden Gegenüberstellung mit ‚den anderen‘ Dichtern, die epische Dichtungen verfaßt und die es nicht in derselben Weise wie Homer vermocht hätten, in ihren Mythen wirkliche Einheit und Struktur zu verwirklichen.⁸³ In dem Kontext, in dem Aristoteles Homer für seine Handlungskomposition lobt, nennt er die *Odyssee* (im 24. Kapitel seiner *Poetik*) πεπληγμένη und ἠθική.⁸⁴ Nach Aristoteles stehen also die Handlungskomposition (πεπληγμένη) mit dem zentralen Element der Anagnorisis und die Exposition der Charaktere (ἠθική) in der *Odyssee* im Vordergrund. Der Zusammenhang zwischen dem ‚Mythos‘⁸⁵ und den Charakteren – ihren bestimmten individuellen charakterlichen Möglichkeiten und ihren bestimmten Handlungsentscheidungen – ist das Zentrum der folgenden Überlegungen zu Erzählstrategien der homerischen

81) Das schließt sowohl solche Studien ein, die man bei Schmitz (wie Anm. 45) passim durchgeführt findet, als auch solche, wie sie Danek annahmt ([wie Anm. 24] 5 f.) und in seinem Kommentar expliziert (ebenda, 6: „... stellt sich die Frage, welche Konsequenzen es für das Verständnis des Kunstwerks hat, wenn man seine ursprünglichen Rezipienten als Teil der Tradition in die Sinnerfassung mit einbezieht: Inwiefern muß sich unsere Auffassung von der Odyssee ändern, wenn wir davon ausgehen, daß der Hörer des 8./7. Jhs. v. Chr. jene alternativen Konzeptionen der Odyssee, die sich aus unserem Text rekonstruieren lassen, ebenfalls kannte, und zwar in der Form epischer Versionen der Odyssee, die von den diversen Sängern der Tradition vorgetragen wurden, ohne daß es zu einer Fixierung der Texte kommen mußte?“) als auch solche Arbeiten, die der oral-poetry-Forschung verpflichtet sind: Z. B. J. M. Foley (wie Anm. 23), vgl. die Kapitelüberschrift zu den S. 38–60: „Traditional Referentiality: A Receptionist Perspective“.

82) Vgl. dazu unten S. 38–52.

83) So im Kap. 8, 1451a15–29 und im Kap. 23, 1459a16–b7.

84) Arist. Poet. Kap. 24, 1459b16 f.

85) Im aristotelischen Sinn, d. h. ‚Mythos‘ im Sinne von ‚Komposition der Handlung‘ (σύστασις τῶν πραγμάτων): Arist. Poet. Kap. 6, 1450a4 f.

Epen. Ich verwende die Spezifizierung meiner Analyse als ‚poetisch‘ im aristotelischen Sinn als Konzentration auf die nach Aristoteles⁸⁶ für den Dichter als Dichter relevante Aufgabe der Komposition einer stimmigen, charakterlich begründeten Handlung.⁸⁷ Eine Konzentration auf diesen Zusammenhang kann neue poetische Schlüsse über das Verhältnis von Erzähler und Zuhörer bei Homer erbringen und allgemein über die Dichtungstechnik, über diese Art der Mimesis von Handlung.⁸⁸ Mit dieser Konzentration auf die poetische Qualität kann die Untersuchung der Erzähltechnik in den homerischen Epen von der kulturgeschichtlichen Untersuchung der realen Zuhörerschaft epischer Gesänge abgekoppelt werden, ohne daß dadurch das Bezogensein jeder einzelnen Erzählung auf einen bestimmten oder bestimmte Rezipienten außer acht gelassen werden muß.

Der oben explizierte Kontext der Gegenüberstellung mit der ‚neuen‘ hellenistischen Art des Umgangs mit der Tradition und ihren verschiedenen Abgrenzungs-, Ironisierungs-, Reflexions-, Destruktions- und Provokationsstrategien liefert die Folie, um die besondere Art der poetischen Freiheit des Dichters der *Ilias* und *Odyssee* herausarbeiten zu können.⁸⁹

86) Arist. Poet. Kap. 9, 1451a37–b11; b27–33.

87) Für die Überlegungen wird jedoch Aristoteles' Theorie selbst nicht vorausgesetzt; lediglich die Möglichkeit der poetischen Fokussierung auf die Fähigkeit und Technik eines Dichters, eine stimmige Einheit in seinem Werk herzustellen, wird aufgegriffen.

88) Zum Mimesis- und Handlungskonzept bei Aristoteles vgl. A. Schmitt, Wesenszüge der griechischen Tragödie: Schicksal, Schuld, Tragik, in: H. Flashar (Hrsg.), Tragödie. Idee und Transformation, Stuttgart/Leipzig 1997 (Colloquia Raurica 5), 5–49, und ders., Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren und Poetiken der Renaissance, in: G. Neumann u. A. Kablitz (Hrsg.), Mimesis und Simulation, Festschrift Rainer Warning, München 1998, 17–53. Diese von Schmitt (in Abgrenzung von der hellenistisch beeinflussten Poetik- und Mimesisauffassung, die sich seit der Zeit der Renaissance-Kommentatoren durchgesetzt hat) erschlossene aristotelische Begrifflichkeit unterscheidet sich wesentlich von der, die Patzer als aristotelische seiner Suche nach den epischen Formgesetzen zugrunde legt (wie Anm. 74, bes. 18 f.).

89) Ein von dem hier behandelten verschiedenes interessantes Thema wäre die Untersuchung der Frage, wie sich die attische Tragödie zu diesen beiden gegensätzlichen Arten des Umgangs mit der Tradition und der Handlungskomposition verhält. Folgte man Aristoteles (Poet. 1451b15–32), so würde sich ergeben, daß sich die Tragödie zumindest vornehmlich der Dichtungstechnik des homerischen Epos und dem in diesem praktizierten Umgang mit ‚dem‘ Mythos anschließt. Dies aber wäre freilich noch an unserem Textbestand zu überprüfen.

An einigen Beispielen möchte ich auf dem referierten Forschungsstand die Möglichkeit durchspielen, die traditionellen Prä- und Parallelversionen nicht als expliziten Teil, nicht als ‚funktionalisiertes Zitat‘⁹⁰, sondern als Stofffundus einer souveränen Kompositionstechnik zu verstehen. Auf diesem Weg zeigt sich, daß nicht die (absolute) Neuheit der jeweils erzählten Version und auch nicht die Verkürzung traditioneller Geschichten und die damit verbundene Dunkelheit in bezug etwa auf göttliche Motivationen⁹¹ entscheidend ist für die Beurteilung der poetischen Qualität⁹²; sondern entscheidend ist die Art und Weise, wie die Erzählung des Mythos einem bestimmten poetischen Skopos dient und zur Einheit der Erzählung bzw. des Werkes insgesamt beiträgt. Damit ist eine ausgleichende Vermittlung zwischen Innovations- und Allusions-Forschung gefunden.

Ich führe diese auf die Poetik von *Ilias* und *Odyssee* konzentrierte Untersuchung an vor allem zwei Beispielfällen durch: am Beispiel der Verwendung der Agamemnon-Orest-Geschichte als mythisches Exempel in der Odysseus-Heimkehrergeschichte und komplementär dazu am Beispiel der sog. Lügengeschichten des Odysseus.

IV. Der Agamemnon-Orest-Mythos

In der *Odyssee* wird der Mythos von der Heimkehr des Agamemnon, seiner Ermordung und der Rache des Orest für diesen Mord an insgesamt 16 Stellen erwähnt oder erzählt.⁹³ Es sind fast

90) So Danek (wie Anm. 24) 5 und 13–15: Danek wendet sich damit zu Recht gegen solche Deutungen, die nicht ausgearbeitete Relikte der Tradition in *Ilias* und *Odyssee* finden und dies als einen Mangel an dichterischer Kraft, dieses vorgegebene Material künstlerisch zu bewältigen, werten (wie etwa Arbeiten aus der oral-poetry-Forschung), z. B. Foley (wie Anm. 23).

91) Vgl. unten S. 46–51.

92) Diese beiden Faktoren und deren Isolierung in der bisherigen Forschung hebt zu Recht Scodel in ihrer Untersuchung hervor: Listening to Homer (wie Anm. 69) 139 f. Innovation und ‚Dunkelheit‘ von Erzählungen in *Ilias* und *Odyssee* müssen daher bei dem hier unternommenen Ansatz nicht gegeneinander ausgespielt werden. Vgl. dazu auch Anm. 21.

93) Od. 1,35–43 (Zeus vor dem Götterrat); 296–305 (Athene zu Telemach); 3,193–200 (Nestor zu Telemach); 234–235 (Athene zu Telemach); 255–312 (Nestor zu Telemach); 4,91–92 (Menelaos zu Telemach); 512–537 (Proteus zu Menelaos in

immer einzelne Charaktere in der *Odyssee*, nicht der epische Erzähler, die diese Geschichte erzählen. Die Geschichten sind Teil der Reden und Gesprächsstrategien dieser Charaktere. Immer hat die Erzählung einen bestimmten Zweck, immer will der Erzähler mit dem Hinweis auf diesen Mythos bei seinem Gesprächspartner ein bestimmtes Ziel erreichen, ihn zu einer bestimmten Handlung überreden. Richard Martin konnte in seiner Studie mit dem Titel „The Language of Heroes“⁹⁴ zeigen, daß in den homerischen Gesängen die direkten Reden stark individualisiert sind. Jeder Held hat seine eigene Sprache, Ausdrucksweise und Redestrategie. Meine Untersuchungen zu den mythischen Exempla bestätigen diese Einsichten und erhellen sie zusätzlich von einer anderen Perspektive aus.

Der Ansatz für diese Untersuchungen, den auch S. Douglas Olson 1990 in einem Aufsatz zur Orest-Geschichte in der *Odyssee* benutzt,⁹⁵ ist eine Methode, die dazu geeignet ist, klassische Forschungspositionen der Homeranalyse zu widerlegen. Diese hatten daran Anstoß genommen, daß die Agamemnon-Orest-Geschichte in der *Odyssee* immer wieder anders erzählt wird, daß sich die Fassungen sogar direkt widersprechen: Einmal wird z. B. Aigisth als Mörder Agamemnons beschuldigt, ein anderes Mal hingegen Klytaimnestra. Die Berücksichtigung, daß es nicht nur immer wieder andere Sprecher sind, die diese Geschichten erzählen, sondern daß sich die Version des Mythos nach der konkreten Argumenta-

der Nacherzählung durch Menelaos an Telemach); 546–547 (Menelaos zu Telemach); 11,387–389 (Odysseus als Erzähler zu den Phäaken); 409–434 (Agamemnons Seele zu Odysseus); 439 (Odysseus zu Agamemnons Seele); 452–453 (Agamemnons Seele zu Odysseus); 13,383–385 (Odysseus zu Athene); 24,19–22 (Epischer Erzähler); 96–97 (Agamemnons Seele in der Unterwelt); 199–200 (Agamemnons Seele zu Odysseus).

94) R. Martin, *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*, Ithaka 1989.

95) S. D. Olson, *The Stories of Agamemnon in Homer's Odyssey*, TAPhA 120, 1990, 57–71 (eine veränderte Version des Aufsatzes findet sich in Olson [wie Anm. 51] 24–42). Olson betont allerdings stark die rhetorische Funktion der mythischen Exempla, weniger die im eigentlichen Sinn poetische. Und vgl. auch Hölscher (wie Anm. 58) bes. 94–102 und 297–301 (mit Rückgriff auf einen 1967 veröffentlichten Aufsatz zur „Atridensage in der Odyssee“); zuerst wurde die Parallele zwischen der Odysseus-Heimkehr und der Agamemnon-Heimkehr von E. F. D'Arms und K. K. Hulley, *The Oresteia-Story in the Odyssey*, TAPhA 77, 1946, 207–213 als selbständiges Thema behandelt.

tionssituation⁹⁶ richtet, führt zu der Einsicht, daß die ‚multiplicity‘ dieses Mythos in der *Odyssee* kein Ansatzpunkt für die Homeranalyse ist.

Die erzählanalytische Forschung hat sich seither, seit diesem ‚Überwindungserfolg‘, primär mit der These befaßt, inwiefern die Heimkehr des Agamemnon ein Leitmotiv oder ein Para- oder Intertext für die Heimkehr des Odysseus ist. Es wurde untersucht, ob dieser Paratext für den Rezipienten ein Spannung erzeugendes Irritationsmoment ist,⁹⁷ das Zweifel daran aufkommen läßt, ob Odysseus’ Heimkehr und Ankunft auf Ithaka wirklich, wie erwartet, erfolgreich sein wird.

Die Agamemnon-Orest-Erzählung aber bietet noch andere Ansatzpunkte, nämlich solche, die die poetische Souveränität des einzelnen Erzählers in der *Odyssee* thematisieren. Dieser Ansatz verspricht spannende Einsichten bei der Interpretation der Geschichten, in denen Athene Telemach die Exempel von Orest und Agamemnon vor Augen stellt, und auch für die Lügengeschichten des Odysseus.

Athene wendet sich zweimal mit einer Geschichte von Agamemnons Heimkehr an Telemach: das erste Mal im ersten Buch in der Gestalt des Mentos (Od. 1,294–302).⁹⁸ Sie will Telemach Mut einflößen, sich auf die Reise zu begeben, um etwas über seinen Vater in Erfahrung zu bringen und sich dadurch großes κλέος zu erwerben. Das zweite Mal, im dritten Buch, wählt Athene die Geschichte von Agamemnons Heimkehr als Exempel, als sie Telemach in seiner Skepsis korrigieren will, der nicht daran glaubt, Athenes Beistand könne ihn dazu befähigen, die Freier aus dem Haus zu jagen oder ihre Freveltaten zu rächen.⁹⁹

96) Daß es sich um rhetorische Strategien im Sangesvortrag handelt, wird von einer in den USA dominanten Richtung der neuen durch speech-act Theorien beeinflussten oral-poetry-Forschung betont; so von G. Nagy in Auseinandersetzung mit der Paradigma-These Willcocks: *Homeric Questions*, Austin 1996, 113–146 („Myth as Exemplum in Homer“).

97) Daß er als ein ‚Paratext‘ betrachtet wird, bedeutet in diesem Fall zugleich, daß er als ein ‚Prätex‘ aufgefaßt wird, nämlich als eine Version dieses Mythos, die in anderen Liedern schon einmal vorgetragen wurde (oder vorgetragen worden sein könnte).

98) Diese Szene findet nach der ersten Götterratsszene statt, in der Athene Zeus gegenüber die Unterschiede zwischen der Agamemnon-Aigisth-Geschichte und dem ‚Fall‘ Odysseus betont hatte (Od. 1,45–50): Dort bestreitet sie, daß Aigisths törichtes und frevelhaftes Verhalten zum Exempel dienen könne für die Beurteilung des Odysseus.

99) Od. 3,234–235.

Im ersten Buch erinnert sie ihn an seine Pflichten als Erwachsener, der jetzt im Haus Verantwortung in Stellvertretung seines Vaters übernehmen müsse. Denn so sei auch Orest zu Ruhm gekommen, der bei allen Menschen hörbar geworden sei. Orest habe dieses gute κλέος dadurch erworben, daß er seinen Vater gerächt und an dem listigen Aigisth Blutrache genommen habe.¹⁰⁰ Auch Telemach werde – das ist die Aussage des Exempels – glückliches κλέος erwerben und Gegenstand von rühmenden Liedern werden.¹⁰¹ Er werde gutes κλέος (κλέος ἐσθλόν)¹⁰² erwerben, wenn er sich ebenso wie Orest als ein guter Sohn und Stellvertreter seines Vaters erweist.

Athenes Version des Mythos ist stark selektiv. Sie enthält ausschließlich solche Elemente des Mythos, die ihrem Ziel dienlich sind:¹⁰³ nur die Größe des Ruhmes und das Vater-Sohn-Verhältnis, das sich bei Orest in seiner stellvertretenden Rachetat ausdrückt. Sie kann unkontrollierte Assoziationen mit anderen Versionen nicht zulassen, weil diese die Parallelität und die Vorbildfunktion des mythischen Exempels stören könnten. Ein Muttermörder Orest – auch ein gerechtfertigter Muttermörder – ist ihrer Intention, Telemach den Wert eines glücklichen κλέος zu vermitteln, abträglich.¹⁰⁴ Denn allein die Problematik der Rachetat würde die Zugkraft des Arguments schwächen. Ebenso wenig Platz haben hier

100) Od. 1,294–302: φράζεσθαι δὴ ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,/ ὄππως κε μνηστήρας ἐνὶ μεγάροισι τεοῖσι/κτεινῆς ἢ ἐ δόλῳ ἢ ἀμφιδόν· οὐδέ τί σε χρὴ/νηπιᾶς ὀχέειν, ἐπεὶ οὐκέτι τηλικός ἐσσί./ἢ οὐκ αἴτεος οἶον κλέος ἔλλαβε δῖος Ὀρέστης/πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, ἐπεὶ ἔκτανε πατροφονῆα./Αἴγισθον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα;/καὶ σύ, φίλος, μάλα γάρ σ' ὀρώω καλὸν τε μέγαν τε./ἄλκιμος ἔσσ'. ἵνα τίς σε καὶ ὀπιγόνων ἐὺ εἴπη.

101) Zum κλέος-Konzept in der epischen Sangestradiation vgl. T. Krischer, Mündlichkeit und epischer Sänger im Kontext der Frühgeschichte Griechenlands, in: Kullmann und Reichel (wie Anm. 53) 51–63.

102) Vgl. Od. 1,95 und 13,422.

103) Vgl. Scodel (wie Anm. 69) 138 f.

104) Vgl. Andersen (wie Anm. 68) 145: „... as Orestes' matricide is not mentioned in the *Odyssey*, so Orestes the mother-killer does not exist for the *Odyssey* – neither for Telemachus nor for the audience. In the context of the *Odyssey*, where Penelope and her family embody the very opposite values of Clytaemnestra and the royal household of Mycenae, any remark which would associate Telemachus with a mother-killer would be inappropriate. But there is no need to blot out Orestes. His name alone obviously does not evoke the matricide.“ Sicher ist aber, daß der Dichter der *Odyssee* die Geschichte von dem Muttermörder Orest kannte: Od. 3,309 f.

subtile Anspielungen und Parallelerzählungen von einer untreuen Penelope, die mit dem implizierten Gedanken an den Muttermörder Orest als subtiler Para- oder Subtext evoziert würden, wie manche in den 90er Jahren und danach entstandenen, oft feministisch inspirierten Beiträge meinen (von Forschern wie Nancy Felson-Rubin¹⁰⁵, Hardy C. Fredricksmeier¹⁰⁶, Marylin Katz¹⁰⁷ u. a.).

Athenes Version ist eine reduzierte Fassung gegenüber dem komplizierten Familiengeflecht, das für Geschichten von der Heimkehr des Agamemnon eine Rolle spielen kann (Verflechtungen dieser Art kann man ausgeführt in der attischen Tragödie nachvollziehen): Die Mutter und die problematische Beziehung zwischen der Mutter als Mörderin des Vaters und Orest als Rächer des Vaters gehören zu dem Potential der Geschichte, das hier nicht aktiviert wird.

Athene verwendet das Schicksal Orests Telemach gegenüber als didaktisches Exempel, das er auf seine eigene Situation übertragen soll.¹⁰⁸ Sie setzt bei Telemach die Kenntnis des Namens des Orest und seines Ruhmes voraus.

„Hast Du nicht gehört, welch großen Ruhm der göttliche Orest erlangt hat bei allen Menschen ...“ (Od. 1,298f.)¹⁰⁹

105) N. Felson-Rubin, *Regarding Penelope: From Character to Poetics*, Princeton 1994.

106) H. C. Fredricksmeier, *Penelope Polutropos: the Crux at Odyssey 23.218–24*, *AJP* 118, 1997, 487–497.

107) M. A. Katz, *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in Homer's Odyssey*, Princeton 1987.

108) Ein weiterer vergleichbarer Fall für eine solche Parallelisierung, d. h. dafür, daß ein mythisches Exempel einen Aspekt des Hauptgegenstands der Erzählung reflektiert, ist die Geschichte, die Menelaos im vierten Buch der *Odyssee* von Helena erzählt: Helena habe sich zusammen mit Deiphobus zum hölzernen Pferd begeben und habe die Stimmen der Frauen der Griechen nachgeahmt, um diese aus dem Pferd zu locken. Odysseus muß Menelaos und Diomedes zur Raison rufen, damit sie sich nicht verraten (Od. 4,274–288). Die Geschichte ist merkwürdig, unter anderem deshalb, weil Helena kurz vorher ihre Loyalität gegenüber den Griechen beteuert und ihre Handlungsweise während des Krieges ganz anders dargestellt hatte. Die Erzählungen der beiden Eheleute konkurrieren direkt miteinander. Die Tatsache, daß wir keine weiteren Nachrichten über die von Menelaos berichtete Episode haben, unterstützt die These, daß die Geschichte vom *Odyssee*-Dichter geschaffen wurde für seine eigenen poetischen Intentionen, etwa dazu, um in Helena ein Gegenbild zu Penelope vorzustellen.

109) ἦ οὐκ ἄϊεις οἶον κλέος ἔλλαβε δῖος Ὀρέστης/πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, ...

Worin dieser im Kontext ihrer Argumentation besteht, sagt sie selbst, und überläßt diese Füllung der abstrakten Erinnerung an den ruhmvollen Namen des Orest nicht ihrem Zuhörer.¹¹⁰

„... weil er den Mörder seines Vaters, den listenspinrenden Aigisth, getötet hat, der ihm den berühmten Vater ermordet hatte?“ (Od. 1,299 f.)¹¹¹

Der eigentliche Inhalt des Exempels also, nämlich die ‚Eigenschaft‘ Orests, der Rächer seines berühmten Vaters gewesen zu sein, wird von Athene selbst ausgesprochen. Der Gedanke an den Ruhm des Orest wird damit gefüllt und zugleich konzentriert auf genau diesen Akt der Tötung des verschlagenen Vatermörders.

Ebenso autark ist die Geschichte mit Blick auf die Telemach-Erzählung der *Odyssee*: Alle Elemente, die zu dem Vergleich von der Seite Telemachs, seiner Situation und der seines Vaters (außer denen, die Athene selbst nennt) herangezogen werden können, stören das Beispiel und dürfen also vom Zuhörer ebenfalls nicht aktiviert werden. Denn sie enthalten viele Unterschiede zwischen der Situation Orests und der Telemachs: Odysseus ist nicht, wie Agamemnon, tot; und auch wenn Telemach denken könnte oder für wahrscheinlich hält, daß sein Vater tot ist, so kann er natürlich nicht meinen, daß er von Penelopes Freiern getötet wurde; Telemachs Reise, auf der er sich Ruhm erwerben wird, wird keine Rachehandlung von Telemach fordern oder ihm die Gelegenheit zu einer solchen bieten. Athenes Rede bleibt hier betont unbestimmt, geht nicht weiter ins Detail und läßt offen, worin Telemachs Ruhm denn nun also eigentlich bestehen soll – ein Umstand, der von vielen Interpreten analytisch beargwöhnt worden ist¹¹² und heute zu neoanalytischen und narratologisch-postmodernen Hypothesen über Subschichten der epischen Erzählung geführt hat.¹¹³ Die Per-

110) Die Existenz von konkurrierenden Fassungen des Orest-Mythos läßt sich für uns noch nicht einmal als Stoffquelle dieser Stelle in der *Odyssee* noch nachweisen: Vgl. Danek (wie Anm. 24) 59 (ad 1,298–300).

111) ... ἐπει ἔκτανε πατροφονῆα./Αἴγισθον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα;

112) Eine überzeugende Diskussion und Widerlegung der klassischen analytischen Positionen zur Telemachie und den Nachweis des inneren Zusammenhangs zwischen den beiden Hauptteilen der Telemachie führt E. Siegmann (Homer, Vorlesungen über die *Odyssee*, bearbeitet von J. Latacz, hrsg. von J. Latacz, A. Schmitt, H. Froning, Würzburg 1987, 179–271).

113) Vgl. den Forschungsüberblick zum κλέος Telemachs bei Katz (wie Anm. 107) 63 ff.

spektive der Betrachtungen legt hier eine andere Lösung nahe: Die Dunkelheit der Frage, was Telemachs κλέος sein wird, ist Teil der Redestrategie und des Exempels Athenes. Als dieser Teil kann die Beschreibung, von welcher Art Telemachs κλέος sein wird, hier nicht präziser sein als das, was Athene sagt.

Die Unbestimmtheit ist Teil der didaktischen Intention Athenes, die sie schon im Götterrat ausgesprochen hat und die sie noch einmal später im vertraulichen Gespräch mit Odysseus benennen wird.¹¹⁴ Telemach soll sich selbst als dieser Sohn des Odysseus entfalten, seine Fähigkeiten kennenlernen, üben und sich dadurch zu einem bestimmten individuellen Charakter ausbilden. Er erhält von Athene dazu keine konkreten Vorgaben, keine direkte Beschreibung, welches Handeln die Quelle seines Ruhmes werden könnte. Dadurch wird für Telemach ein Handlungsraum geschaffen: und dies nicht nur auf der Ebene dessen, was Telemach selbst erfährt, sondern auch auf der höheren Handlungsebene, die mit dem Götterrat im ersten Buch (und dann noch einmal im fünften Buch) eingeleitet wird. Telemachs Entwicklung zu einem eigenständigen epischen Charakter, dessen κλέα gesungen werden können, erhält in der Rede Athenes nur einen Rahmen, noch nicht hingegen die konkrete Ausführung aller Details dieser Entwicklung.

Damit ist auf der Erzählebene ein Spielraum an Möglichkeiten für verschiedene Erzählstrategien gelassen und auf der Handlungsebene ein Spielraum für verschiedene Möglichkeiten für Telemach, seine bestimmten Handlungsziele (auch in bestimmten Redestrategien) zu erreichen. Telemach erhält die Chance, so zu werden wie sein Vater und dennoch eine eigenständige Persönlichkeit (auch als epischer Charakter, der verdient, besungen zu werden) auszubilden¹¹⁵ und nicht nur zu einer bloßen Kopie seines Vaters zu werden.¹¹⁶ Der *Odyssee* liegt weder auf der Erzähl- noch

114) Vgl. Od. 1,93–95; 3,76–78; 13,422 f.

115) Vgl. die Unterschiede zwischen Telemachs Haltung im ersten Buch der *Odyssee* zu seinen Aussagen während und nach seiner Reise nach Pylos und Sparta: Od. 1,215–220; 3,208 f. So entwickelt Telemach etwa im Lauf der *Odyssee*-Handlung eine Fähigkeit, die seinen Vater in besonderer Weise auszeichnet: das τλῆναι; vgl. z. B. Od. 17,489–491; 17,465; 20,184 (und über Odysseus z. B. Od. 20,16–18; 16,274–280).

116) Diese Gefahr wird in verschiedenen Beiträgen reflektiert: S. Murnaghan, *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton 1987, 157: „His aim is to recover his father’s kleos (...) so that that kleos is available to be transferred to

auf der Handlungsebene ein strenger, schematischer Determinismus zugrunde, sondern es wird ein Rahmen für individuelle Freiheit entworfen.¹¹⁷

Nur die Tatsache, daß Orest Ruhm erworben hat, als solche bleibt also in der Rede Athenes an Telemach im ersten Buch übrig, wenn man fragt, wieviel Mythos-Kennntnis und eigener spezifischer Erwartungshorizont bei dem Zuhörer vorausgesetzt wird, damit dieser das Beispiel in der vom Erzähler gewünschten Weise aufnimmt und die gewünschten Konsequenzen zieht. Alles andere, alle Möglichkeiten der Handlung des Mythos hingegen werden ausgeblendet, so daß der Erzähler frei seine Geschichte erzählen kann, so wie sie sich in seine Argumentation fügt oder wie er sie sich für diese Argumentation erschaffen muß. Über diesen Skopos hinaus wird die mythische Tradition nicht in die Erzählung aufgenommen oder als Hintergrund evoziert.

Aristoteles macht im neunten Kapitel der *Poetik*¹¹⁸ eine Bemerkung, die zu diesen Überlegungen paßt und von ihnen her neuen Sinn gewinnt. Aristoteles behauptet nämlich, es sei lächerlich, darauf zu beharren, daß nur bekannte Mythen als Stoff der Tragödie verwendet werden; denn die meisten Hörer kennten die in den Tragödien erzählten Mythen ohnehin nicht und die Tragödie erreiche ihren Zweck trotzdem. Auf die Kontrastierung mit einer bestimmten, inhaltlichen Erwartungshaltung der Zuhörer komme es also nicht an; die Erzählung müsse vielmehr aus sich selbst heraus wirken können. Diese Bemerkung in der *Poetik* ist nicht eine resignierte Feststellung über die ungenügende Qualifikation des Pu-

him.“; A. T. Edwards, Achilles in the Odyssey: Ideologies of Heroism in the Homeric Epic, Königstein i. Taunus 1985, 80: Telemach „depends on the return of his father to win this *kleos*“; und allgemein zur Parallelität zwischen der Telemach- und der Odysseus-Handlung: K. Rüter, Odysseeinterpretationen. Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis, hrsg. von K. Matthiessen, Göttingen 1969 (Hypomnemata 19) 142; W. F. Hansen, The Conference Sequence: Pattered Narrative and Narrative Inconsistency in the Odyssey, Berkeley 1972, 48–57; M. J. Apthorp, The Obstacles To Telemachus' Return, CQ 30, 1980, 1–22, hier: 12–22; P. Jones, The κλέος of Telemachus: *Odyssey* i.95, AJP 109, 1988, 496–506, passim; Schwinge (wie Anm. 78) 18–22. Schwinge arbeitet heraus, wie unsere *Odyssee* ihre besondere ‚Physiognomie‘ durch eine Konzentration auf innere, seelische Motivationen erhält. Olson diskutiert das Problem des Verhältnisses des Telemach zum κλέος des Odysseus in: Olson (wie Anm. 51) Kap. 4, 65–90; außerdem L. Allione, Telemaco e Penelope nell'Odissea, Turin 1963, 9–27.

117) Dazu vgl. auch unten S. 46–48.

118) Arist. Poet. Kap. 9, 1451b25 f.

blikums im allgemeinen (oder zu einer bestimmten Zeit) – seine Äußerung ist also nicht im Sinne der audience-oriented oral-poetry-Forschung als realistische Kritik an der ‚ursprünglichen‘ Zuhörerschaft gemeint¹¹⁹ –, sondern Aristoteles beharrt darauf, daß die ‚performance‘ als solche grundsätzlich nicht der Maßstab der Komposition der Dichtung sein dürfe, sondern daß der einzige Maßstab mit Bezug auf die τέχνη des Dichters die sachlich überzeugende Handlungskomposition sein müsse.¹²⁰

Diese Erzählung Athenes und andere ähnliche Fälle, in denen mythische Exempla in *Ilias* und *Odyssee* verwendet werden, demonstrieren, wie poetisch souverän der Erzähler gegenüber der Tradition ist. Nicht die Tradition, sondern das einzelne Individuum, das die Tradition benutzt, bzw. die Rhetorik seiner Rede und die poetische Komposition der Erzählung, in die sich der einzelne Mythos fügen soll, machen die Vorgaben.

Diese Beobachtung der poetischen Autarkie des Erzählers mythischer Exempla läßt sich sogar noch stärker pointieren. Denn nicht einmal ein und derselbe Sprecher bleibt in der *Odyssee* immer bei einer bestimmten Mythenfassung, die er erzählt, sondern auch ein einzelner Charakter in der *Odyssee* kann sozusagen von sich selbst, von seiner eigenen Version abweichen.

Das trifft z. B. auf Athene zu, die im dritten Buch noch einmal¹²¹ (nach dem ersten Buch¹²²) Telemach auf die Geschichte von der Heimkehr des Agamemnon als Exempel anspricht. Doch während es im ersten Buch wesentlich zu ihrer Argumentationsstrategie gehörte, daß Klytaimnestra nicht als Mörderin des Vaters vorkommt und bestraft wird, damit daraus nicht die ambivalente Situation und Beurteilung des Handelns des Rächers Orest entsteht, ist gerade dieses Element in ihrer zweiten Version derselben Geschichte ein integraler Bestandteil: Jetzt sind es Aigisth und Klytaimnestra, die listenreich Agamemnons Tod geplant haben,

119) Einen solchen Ansatz und eine (auf epenvergleichenden Feldstudien basierende) Korrektur einer verbreiteten idealisierenden Überschätzung des Publikums epischer Gesänge formuliert Scodel (wie Anm. 69) bes. 6–12.

120) Vgl. Arist. Poet. Kap. 6, 1450b16–20. Auch wenn die Assoziationen des Zuhörers und seine Vergleiche mit anderen Gesängen, die er gehört hat, den Eindruck der großen Qualität des neuen Liedes subjektiv steigern, gehört dies, nach Aristoteles, nicht zur τέχνη des Dichters.

121) Od. 3,230–238.

122) Od. 1,296–305.

jetzt wird das grausame Schicksal des Agamemnon, der nach langen Kriegsjahren am eigenen Herd durch eine List der eigenen Frau zu Tode kommt, in dramatischen Worten hervorgehoben. Der Grund für diese Variante, die in klarem Widerspruch zu der Orests Ruhm fokussierenden Fassung steht, ist, daß Athene bei Telemach jetzt etwas anderes intendiert. Ihr Thema ist jetzt die Macht der Götter, die einen Mann auch aus der Ferne aus bewahren können, wenn dessen Schicksalsfaden diese Rettung nicht selbst für eine Gottheit unmöglich macht.¹²³

Also betont sie nun lediglich, daß selbst die Heimkehr als letzter von allen Griechen erstrebenswerter sei als das Schicksal, von der eigenen Frau und ihrem Liebhaber ermordet zu werden, wie es dem Heimkehrer Agamemnon widerfahren ist. Telemach soll in seinem Vertrauen auf die von Nestor gepriesene Freundschaft und das Wohlwollen Athenes ihm und seinem Vater gegenüber gestärkt werden. Im Dienste dieses Zweckes werden die Schicksale des gescheiterten Heimkehrers Agamemnon und des späten Heimkehrers Odysseus von Athene gegeneinander abgewogen und Telemach vor Augen gestellt.

Wie ein Mythos erzählt wird, welche Handlung genau mit den mythischen Helden verbunden und wie diese arrangiert wird, hängt also nicht nur von der Person oder dem Charakter des einzelnen Sprechers ab, sondern von der einzelnen gegenwärtigen Erzählsituation, in der sich dieser Erzähler befindet. Die Geschichten sind, wenn man sie intern, d. h. innerhalb der epischen Handlung und als Aussagen einzelner Charaktere betrachtet, rhetorische ad-hoc-Kompositionen. Sie haben als solche eine ganz spezifische Funktion in der gerade erzählten Geschichte. Insofern haben sie eine sozusagen poetische Funktion und unterliegen den Anforderungen und Bedingungen der stimmigen Komposition einer Handlung oder Argumentation. Sie haben diese Funktion und ihre auf diese Funktion abgestimmte Gestalt direkt innerhalb der Erzählungen der internen Erzähler und indirekt natürlich

123) Od. 3,230–238: „Τηλέμαχε, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων./ῥεῖα θεός γ' ἐθέλων καὶ τηλόθεν ἄνδρα σάσσει./βουλοίμην δ' ἂν ἐγώ γε καὶ ἄλγεα πολλὰ μογήσας/οἴκαδ' ἑλθέμεναι καὶ νόστιμον ἡμᾶρ ἰδέσθαι./ἢ ἔλθων ἀπολέσθαι ἐφέστιος, ὡς Ἀγαμέμνων/ἄλεθ' ὑπ' Αἰγίσθοιο δόλφ καὶ ἦς ἀλόχοιο./ἄλλ' ἢ τοι θάνατον μὲν ὁμοῖον οὐδὲ θεοὶ περ/καὶ φίλφ ἄνδρϊ δύνανται ἀλαλκόμεν, ὅπποτε κεν δῆ/μοῖρ' ὀλοή καθέλησι ταηλεγέος θανάτοιο.“

auch vermittelt über diese Erzähler als Teile im Aufbau der *Odyssee*-Handlung, die der Dichter sich zum Thema gewählt hat.¹²⁴

*V. Interne Erzähler und der Dichter der Odyssee –
Nestors νόστοι-Erzählung und ihre charakterliche Motivation*

Die Erzähler in der *Odyssee* also konzentrieren sich auf die Geschichten, die sie erzählen, und gestalten diese, indem sie ihnen eine bestimmte Funktion in ihren Erzählungen geben. Sie integrieren die jeweils neue Geschichte und nicht die gesamte mythische Tradition mit ihren vielfältigen Varianten und Verflechtungen in ihre Erzählkomposition.

Die Tradition ist ‚technisch‘ nicht relevant als Folie für das, was Athene mit ihrer Argumentation erreichen will, und sie ist es auch nicht für den Dichter, der Athene diese Redestrategie verwenden läßt.

So erschaffen die Erzähler in der *Odyssee* und in der *Ilias* ihre Geschichten.¹²⁵ Die Schlußfolgerung von dem einzelnen Erzähler in der *Odyssee* (bzw. auch in der *Ilias*) auf den Dichter dieser Epen und dessen Erzählkunst aber scheint problematisch zu sein.¹²⁶ Die

124) Ich erinnere an die von Willcock analysierte (Mythological Paradigma in the *Iliad* [wie Anm. 14]) Exemplum-Geschichte im 24. Buch der *Ilias*, wo Achill die Geschichte erfindet, selbst Niobe habe, nachdem Apollon und Artemis ihre 14 Kinder getötet hatten, noch der Speise gedacht (zur Struktur dieser Episode vgl. Chr. Schmitz, ‚Denn auch Niobe ...‘ – Die Bedeutung der Niobe-Erzählung in Achills Rede [Ω 599–620], *Hermes* 129, 2001, 145–157). Achill verwendet die Geschichte als *argumentum a fortiori*, um den um seinen Sohn Hektor trauernden Priamos dazu zu bewegen, etwas Nahrung zu sich zu nehmen. Die Episode paßt so genau auf die von Achill verwendete Argumentationsstrategie, daß man kaum umhin kann, das Fehlen anderer unabhängiger Überlieferungen dieser Geschichte so zu deuten, daß es sich bei dieser um eine *ad-hoc*-Erfindung Achills bzw. des Dichters der *Ilias* für Achills rhetorische Bedürfnisse handelt. – ‚*Ad hoc*‘ meint in Willcocks Interpretation daher schließlich nicht nur: ohne Vorlage aus dem Mythenbestand der Tradition, sondern auch ‚*ad hoc*‘, für die gegenwärtige Situation in der Erzählung geschaffen. Auch wenn aber über die Frage, ob es gerade diese Fassung schon vorher gab, nie letzte Sicherheit gewonnen werden kann, so kann man zumindest eines sicher sagen: daß die Antwort auf diese Frage für die hiesige Problemstellung selbst irrelevant ist.

125) Sehr anregend zu deren Strategien ist auch die (auf Austins Sprechakt-Theorie gestützte) Studie von Martin (wie Anm. 94).

126) Andersen (wie Anm. 68) bes. 147 f. plädiert für eine Annäherung unserer Vorstellung des ‚ursprünglichen‘ Publikums an die epischen Charaktere (147):

Verwendung mythischer Exempel in der *Odyssee* und auch in der *Ilias* zeigt etwas über das Verhältnis eines internen Erzählers zu seinem internen, vom Dichter geschaffenen und kontrollierten Zuhörer und zu dem Mythos, den er verwendet. Direkt zeigt es nichts über den Sänger dieser Geschichten und sein Publikum. Der Sprung von dem einen zum anderen, von etwas Innerliterarischem zur ‚Wirklichkeit‘, scheint grundsätzlich unmöglich zu sein.

Diese Aussage gilt dann unbedingt, wenn nach dem realen historischen Publikum, dem realen Sänger und den realen Ausführungsbedingungen in ihrer ganzen anschaulichen Komplexität gefragt ist. Auf diese historische Realität des epischen Singens richtet sich das Interesse der meisten Forschungen. Von den Strategien in der Dichtung aber gibt es keine Brücke zu dieser Realität in ihrer kontingenten singulären Qualität. Die erzählinterne Analyse kann von diesem Erkenntnisinteresse aus nur bedingt Antworten geben.¹²⁷

Anders verhält es sich, wenn man nicht die komplexe Realität der Rezeption von Dichtung in ihrer ganzen sozialen und praktischen Buntheit betrachten will, sondern nur einen bestimmten Aspekt von dieser Wirklichkeit, wenn man nämlich nach dem Zuhörer nur fragt, insofern er diese bestimmte Handlungskomposition begreift, und nach dem Sänger nur, insofern er diesen Gesang komponiert, d. h. bestimmte Handlungen motiviert und zu einer Einheit zusammenfügt.¹²⁸ Der reale Zuhörer kann in sei-

„My supposition is that the audience of the oral epic was more like the characters in the epic in their expectations and in their readiness to accept what they heard and to forget about other things.“

127) Die mythischen Exempla dienen in einer anderen als der hier vorgestellten Weise solchen Forschern, die sich auf die Analyse der Situation der ad-hoc-Komposition der epischen Gesänge konzentrieren, als Modell für ihre Rekonstruktion der realen Vortragsbedingungen (vgl. Nagy [wie Anm. 96] bes. 119; Martin [wie Anm. 94] bes. 12–42). Auch sie wählen einen bestimmten Aspekt aus, im Hinblick auf welchen sie ihre Schlußfolgerungen von den internen Erzählungen auf die ‚epische‘ Vortragssituation ziehen, nämlich den Aspekt der für den einzelnen Moment und für ein bestimmtes Publikum im Augenblick des Vortrags geschaffenen Rede.

128) Die Abstraktion von allen zeitbedingten, sozialen, geschlechtsspezifischen (usw.) und individuellen Bedingungen und dem spezifischen Erwartungshorizont, die den Gesamtvorgang der Rezeption eines Kunstwerkes mitbestimmen und die bestimmte Assoziationen mit einer Erzählung evozieren, macht die Rekonstruktion der sozialgeschichtlichen Dimension der Rezeption von epischen Gesängen freilich unmöglich. Man erfährt unter dieser Voraussetzung nichts über

ner Rezeption vom Dichter nicht kontrolliert werden. Er ist in seinen Assoziationen und Bezugnahmen auf andere Lieder absolut frei. Er kann ein eigenes Geflecht an intertextuellen Referenzen aufbauen und für sein eigenes, subjektives Verständnis des neuen Liedes gewinnbringend nutzbar machen. Was der Dichter machen kann, ist – wie es die Hellenisten tun –, dieses intertextuelle Referenzsystem selbst zu einem substantiellen Teil seiner Komposition zu machen, ohne den die spezifisch poetische Qualität seines ‚neuen Liedes‘ nicht in vollem Umfang gewürdigt werden kann. Er kann aber diese externe Bezugnahme auch vermeiden und nicht zu einem Teil seiner *σύστασις τῶν πραγμάτων* machen. Insofern der Zuhörer dieser Handlungskomposition folgt, gehören intertextuelle Referenzen dann nicht zu seiner Rezeption, sondern er konzentriert sich, insofern er die Komposition nachvollzieht und poetisch erschließt, ausschließlich auf diese einzelne neue Geschichte. Weil die interne Erzählung, die durch den internen Erzähler geschaffen wird, und die epische vom epischen Sänger vorgetragene Erzählung gemeinsam haben, daß sie beide eine *σύστασις τῶν πραγμάτων* sind, die aus bestimmten funktionalen Teilen besteht und die bei dem Rezipienten eine bestimmte Wirkung erzielen kann, deshalb kann man in dieser poetischen Sichtweise¹²⁹ Schlüsse von den internen Erzählsituationen auf die Situation der epischen Erzählung bzw. ihren Vortrag und ihre

standesbedingte oder altersbedingte unterschiedliche Rezeptionsweisen und deren unterschiedliche lebenswirkliche Relevanz für den einzelnen Zuhörer. Was man ermitteln kann, ist aber eine Antwort auf die Frage, welche Strategien der Erzählung, der Handlungsführung und der Charakterbildung welche Wirkung auf den Rezipienten haben, wenn er keine eigenen Interessen mit dem Erzählten verbindet, sondern wenn die Dichtung allein eine ästhetische (und ethische) Wirkung auf den Zuhörer haben kann. Die *Odyssee* bietet selbst, wie ich anhand der sog. Lügengeschichten des Odysseus unten zeigen möchte, eine solche Unterscheidung zwischen einer individuell spezifischen Rezeption von Erzählungen, die diese nicht primär als ‚Literatur‘, sondern als etwas, das für den Zuhörer selbst handlungsrelevant werden kann, betrachtet, und einer rein auf die Komposition der Dichtung und deren inhaltliche und formale Schönheit blickenden Rezeptionsweise. Nur die letztere wird man mit den Mitteln der Analyse der internen Erzählungen erschließen können.

129) Der Begriff ‚poetisch‘ wird, wie gesagt, im Sinne des Aristoteles verwendet: Vgl. Arist. Poet. Kap. 9, 1451b27–29 und die Kap. 7–9 passim (zur Einheit der Komposition der Handlung); dazu A. Schmitt, Teleologie und Geschichte bei Aristoteles. Wie kommen nach Aristoteles Anfang, Mitte und Ende in die Geschichte?, in: R. Warning u. K. Stierle (Hrsg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1995 (Poetik und Hermeneutik 15), 528–563.

Rezeption als Dichtung ziehen.¹³⁰ Die Fokussierung auf die poetische Komposition und Qualität schließt andere Analysen möglicher vom Zuhörer hinzugebrachter und also subjektiver Assoziationen als mögliche Fragestellungen nicht aus, unterscheidet diese aber von den Aspekten, die ‚objektiv‘ zur Betrachtung der kompositorischen Qualität der Erzählung selbst gehören.

In diesem Sinn kann man dann sagen: Ebenso wie für die Erzählerin Athene ihre aktuelle Redestrategie das entscheidende Kriterium der Gestaltung ihres Mythos ist und nicht eine verpflichtende Tradition, so ist auch der Dichter der *Odyssee* bei seiner Erzählung von der Heimkehr des Odysseus nicht an die Vorgaben der Tradition von Heimkehrergeschichten gebunden, zu denen auch die Geschichte von der mißglückten Heimkehr des Agamemnon gehört.¹³¹

Der Dichter gibt von dieser Selbständigkeit sogar gleich zu Beginn seines Odysseus-Epos ein selbstbewußtes Zeugnis: Der Sänger Phemios singt vor den Freiern Lieder von den Heimkehrern aus Troja (Od. 1,325–327).¹³² Er singt diese Lieder, wie Te-

130) Man kann dies in bestimmter Hinsicht auch dann, wenn und insofern der interne Erzähler anders als ein Sänger epischer Lieder unmittelbar bestimmte Handlungsziele mit seiner Rede verfolgt, wenn er die Erzählungen mythischer Exempla für ein bestimmtes argumentatives Ziel einsetzt (dazu unten S. 62f.). Denn auch hier haben der epische Sänger und dieser interne Mythenerzähler etwas gemeinsam: Beide verwenden einen Mythos im Dienste eines bestimmten Skopos und als Teil einer bestimmten Komposition einer zusammenhängenden Erzählung bzw. Rede (vgl. unten S. 64f.). Gemeinsam ist beiden die Unterordnung des verwendeten Materials. Noch größer und noch spezifischer poetisch sind die Gemeinsamkeiten und die Möglichkeiten, von einem zum anderen Schlüsse zu ziehen, wenn der interne Erzähler nicht primär einen aktuellen argumentativen Zweck verfolgt, sondern wenn er seinen Zuhörer mit seiner Rede vor allem erfreuen will, und wenn der Zuhörer erwartet, von der Erzählung erfreut zu werden. Vgl. dazu unten S. 52ff.

131) Zu dieser Tradition und zur Möglichkeit der Anwendung der (vergleichenden Epen-) Forschung auf die Interpretation der *Odyssee* vgl. P. Grossardt, *Die Trugreden in der Odyssee und ihre Rezeption in der antiken Literatur*, Bern 1998, 12–48.

132) Diese Stelle wurde viel interpretiert und kommentiert: Klassisch ist die Interpretation, Phemios als Figur, in der sich der Dichter selbst spiegelt, zu sehen und die Vortragssituation am Hof auf Ithaka als Nachahmung realer Vortragssituationen an den Höfen der frühgriechischen Adelskultur zu betrachten; so nennt St. West (*A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. 1, Introduction and Books I–VIII. A. Heubeck, St. West und J. B. Hainsworth, Oxford 1988, Books I–IV, 49–245, ad Od. 1,346 ff.) die Stelle „the earliest literary criticism in Greek literature“; dieser Gedanke wird aufgegriffen von A. Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton 2002, 5.

lemach erklärt, weil die Freier immer nach der *ἀοιδὴ νεωτάτη* (Od. 1,352) rufen, d. h. nach der jüngsten gesungenen Geschichte und der Geschichte mit dem neuesten Inhalt.¹³³ Der Sänger an Odysseus' Hof auf Ithaka singt von der Heimkehr der Kämpfer vor Troja. Was er singt, wird nicht genannt. Weder läßt der Dichter Phemios selbst in direkter Rede singen noch beschreibt der epische Erzähler den Inhalt der Heimkehrergesänge.

Für diese aber sang der berühmte Sänger. Sie saßen schweigend und lauschten. Er aber sang von der Heimkehr der Achaier, der schmerzreichen, die aus Troja Pallas Athene (ihnen) auferlegt hat. (Od. 1,325–327)¹³⁴

Wir erfahren also fast nichts davon, was er singt. Wir wissen aber eines: Er singt sein Lied von den Trojaheimkehrern vor der Heimkehr des letzten und berühmtesten Heimkehrers, des Odysseus. Auf diese wirklich neueste Geschichte müssen die Freier noch warten. Denn Odysseus ist noch kein Heimkehrer. Er hat Ithaka noch nicht wieder erreicht und noch nicht wieder erobert. Damit ist die prominenteste und erzählenswerteste Geschichte von den Erlebnissen derer, die aus Troja zurückgekehrt sind, noch nicht erzählt. Die *Odyssee* ist noch nicht gesungen. Phemios kann sein Trojaheimkehrerlied im ersten Buch der *Odyssee* noch nicht so singen, wie es gesungen werden müßte, er kann es noch nicht zur Freude (*τέρψις*) aller Zuhörer singen, zumindest nicht zur Freude Penelopes, die in der *Odyssee* die Zuhörerin par excellence ist.¹³⁵ Penelope, die den Sänger bittet, von anderen Taten rühmend zu singen, weil dieses eine bestimmte Thema für sie zu schmerzlich sei,¹³⁶

133) Vgl. LSJ s. v. νέος. Und vgl. zum Unterschied zwischen νέος und καινός Hose (wie Anm. 31) 14 f.

134) τοῖσι δ' αἰοιδὸς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῆ/εἶατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε/λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

135) Vgl. dazu das Folgende und Anm. 138.

136) τοῦ δ' ὑπερωῖσθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν αἰοιδῆν/κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια·/κλίμακα δ' ὑψηλὴν κατεβήσето οἷο δόμοιο./οὐκ οἴη, ἅμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο./ἦ δ' ὅτε δὴ μνηστήρας ἀφίκετο διὰ γυναικῶν./σῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο./ἅντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρηδεμένα·/ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη./δακρῦσασα δ' ἔπειτα προσήδα θεῖον αἰοιδόν·/“Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτῆρια οἶδας./ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν αἰοιδοί·/τῶν ἔν γε σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῆ/οἶνον πινόντων· ταύτης δ' ἀποπαύε' αἰοιδῆς/λυγρῆς, ἣ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ/τέρπει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον./τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ/ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.“ „Oben aber begriff in ihrem Sinn (φρεσὶ σύνθετο) das göttliche Lied die Toch-

kündigt mit ihrer Klage zugleich an, daß dieses neueste Lied, das der Sänger der *Odyssee* gerade anhebt zu singen, voller Leid und voller leidvoller Erinnerung für die Charaktere der *Odyssee* sein wird. Das Proömium hatte bereits weitere Leiden, die Odysseus in Ithaka noch erleiden sollte, vorausgesagt (Od. 1,18 f.). Das ist der Rahmen, den der *Odyssee*-Dichter für sein Lied entwirft. Die Exposition dieser leidvollen Heimkehr ist sein spezifischer poetischer Skopos. Diesen behält er als Prinzip seiner Erzählungen immer im Auge. Er erzählt, ohne auf die Inhalte alternativer Versionen der Odysseus-Geschichte zu reflektieren.

Die Aufmerksamkeit der Zuhörer wird in dieser ersten Sängerszene der *Odyssee* durch die knappe Zusammenfassung des Inhalts des Liedes des Phemios auf die von den Zuhörern erwartete neue eigentliche Heimkehrergeschichte gelenkt. Darin drückt sich das besondere Selbstbewußtsein des Dichters der *Odyssee* aus. Die anderen Heimkehrerlieder sind für sein neues Lied nur zeitlich vorausgesetzt. Sie sind aber nicht sein Prinzip, sondern sie werden im Gegenteil für dieses neue Lied in Fassungen, die auf die jeweilige Erzählsituation in der *Odyssee* abgestimmt sind, verwendet und dessen Komposition untergeordnet.

Die *Odyssee* beginnt also mit der Ankündigung der großen Heimkehrererzählung, die alle νόστος-Geschichten umfassen, in sich einordnen und übertreffen wird. Aber auch an ihrem Ende tritt das Erzählen als eigenes Thema noch einmal – als Teil der Handlung – hervor: Auch die Erreichung des Ziels der ganzen Erzählung, der Wiedervereinigung von Odysseus und Penelope, ist selbst eine Erzählung von Erzählungen¹³⁷, die die gesamte *Odys-*

ter des Ikarios, die über die Maßen kluge Penelope. Die hohe Treppe ihres Hauses stieg sie hinab, doch nicht allein, mit ihr zusammen folgten zwei Dienerinnen. Als die edle Frau zu den Freiern kam, stellte sie sich neben einen Stützpfeiler des dicht gefügten Daches, sie hielt vor ihre Wangen schimmernde Schleier. Zu beiden Seiten stand je eine tüchtige Dienerin neben ihr. Sie weinte und sprach dann den göttlichen Sänger an: Phemios, viel anderes, das die Menschen bezaubert und erfreut, weißt du, Taten von Männern und Göttern, die die Sänger rühmend erzählen. Von diesen singe ihnen ein (Lied), indem du bei ihnen sitzt, während sie schweigend Wein trinken. Mit diesem Lied aber höre auf, weil es schmerzlich ist, es zerreibt mir immer mein Herz in der Brust; denn mich am meisten bedrückt unablässige Trauer. Denn das Haupt des Mannes ersehne ich und denke immer an ihn, dessen Ruhm durch das weite Hellas und mitten in Argos (bekannt ist).“ (Od. 1,328–344)

137) Deshalb aber muß die Interpretation dieses Finales keine Metainterpretation sein, wie A. Bierl in seiner Interpretation nahelegen will (Die Wiedererkennung von Odysseus und seiner treuen Gattin Penelope: Das Ablegen der Maske –

see-Handlung und deren Vorgeschichte noch einmal zum Gegenstand hat. Der Erzähler Odysseus wird genau zu dem Zeitpunkt, als er sein Handlungsziel erreicht hat, noch einmal zum Erzähler – und Penelope wird noch einmal zur Zuhörerin. Sie ist schließlich das Publikum, für das Odysseus seine ganze Geschichte, den ganzen Inhalt der Apologoi und noch weiteres mehr erzählt.¹³⁸ Er erzählt dies alles für einen einzigen Zuhörer, für den Zuhörer, so möchte man ergänzen, auf den all das, wovon er erzählen kann, letztlich hinführt und hindeutet. Die Szene hat etwas Exklusives.¹³⁹ Der Zuhörer hört zwar den Bericht von den Erzählungen, aber er hört diese nicht selbst von dem Erzähler Odysseus. Er hört diese zweite Odyssee nicht noch einmal. Denn anders als Penelope und anders auch als Odysseus war er schon einmal Zuhörer der Geschichten, die Odysseus und Penelope zu erzählen haben. Der Erzähler suggeriert dem Zuhörer damit, daß die Geschichten, die Odysseus und Penelope einander erzählen, nicht von dem abweichen, was er selbst in den 22 vorangegangenen Gesängen erzählt hatte. Das dient der Autorisierung der Geschichte von Odysseus' Abenteuern, aber es macht den internen Erzähler *par excellence*, Odysseus, auch zu einem Modell und Spiegelbild des Erzählers und des Sängers, der die Odyssee-Geschichte singt. Odysseus und Penelope werden an dieser Stelle, wo die *Odyssee*-Handlung ihren lang ersehnten Höhepunkt erreicht, Prototypen von Erzählern¹⁴⁰

zwischen traditioneller Erzählkunst, Metanarration und psychologischer Verfügung, in: ders., A. Schmitt und A. Willi [Hrsg.], *Antike Literatur in neuer Deutung. Festschrift für Joachim Latacz anlässlich seines 70. Geburtstages*, München/Leipzig 2004, 103–126). Tatsächlich geht es im 23. Gesang nicht um einen ‚Sängerwettstreit‘, sondern in dem Gespräch zwischen Odysseus und Penelope um das Austarieren ihres Verhältnisses zueinander. Es geht um die Rollen von Odysseus und Penelope als Eheleute, oder allgemeiner: als Handelnde. Das ‚Wesen des Erzählens‘ kommt im 23. Gesang und überhaupt in der *Odyssee* in einer solchen abstrakten Form nicht vor. Es wird nur in einzelnen Erzählungen und Handlungen veranschaulicht, was Erzählen ausmachen und wie Erzählen handlungsleitend werden kann: wie verschieden diese Handlungsleitung aussehen kann, wie komplex Handlungen werden können, wenn verschiedene Handlungs- und Erzählintentionen zusammen- und aufeinandertreffen, usw.

138) Od. 23,300–303.

139) Vgl. Felson-Rubin (wie Anm. 105) 11 f.: „Homer prevents their (= der Zuhörer) intrusion into the intimate space of the marriage-bed by presenting this scene exclusively in third-person narration, or diegesis, without any first-person character speeches, as if to hold a screen around the couple and protect them from voyeurs.“

140) Zu Odysseus' Erzählkunst, mit der er viel Falsches, das dem Wahren ähnlich ist, vorträgt (Od. 19,203), vgl. H. Vester, *Das 19. Buch der Odyssee*, Gymnasium 75, 1968, 417–434, hier: 422 f.; vgl. auch Odysseus' Kunst als Erzähler der

der *Odyssee*-Geschichte bzw. auch Prototypen von Zuhörern¹⁴¹ dieser Geschichte. Die letzte, neueste und wichtigste Heimkehrergeschichte ist damit (fast) erzählt: Penelope hört die neueste νόστος-Geschichte. Sie kann sie jetzt – anders als die Freier im ersten Buch – hören und sich an ihr erfreuen, weil der letzte Heimkehrer wieder auf Ithaka eingetroffen und von den Seinen angenommen ist und weil die *Odyssee* schon (fast) gesungen und das Trojaheimkehrerlied κατ' ἐξοχήν geworden ist.

Man kann diese besondere Art der Unterordnung des traditionellen Stoffes und die Frage, ob die Tradition nicht doch auch in der *Odyssee* konkurrierend, d. h. als nicht vollständig poetisch bewältigte Folie, mitschwingt, am Beispiel eines Einwandes betrachten, den man gegen die eben vorgestellte Interpretation zum Lied des Phemios vorbringen könnte:

Dieser Einwand betrifft die Erwähnung der Rolle Athenes bei der unglücklichen Heimkehr der Griechen aus Troja. Georg Danek¹⁴² erkennt in dieser Formulierung einen Verweis auf die vorhomerische Tradition. Das Problem, das Danek dabei im Blick hat, ist die Tatsache, daß das Motiv des Zornes Athenes in der ganzen *Odyssee* nicht explizit wird, es bleibt vage im Hintergrund. Dafür wurden verschiedene Erklärungen versucht, epenvergleichende ebenso wie erzählanalytische.¹⁴³ Danek legt eine differenzierte Diskussion zu diesem Problemkreis vor.¹⁴⁴ Die bloße Existenz solcher Prätexte außerhalb der *Odyssee* ist damit für den Zorn Athenes hinreichend nachgewiesen.¹⁴⁵

Diskutiert werden hingegen muß die Funktion und Bedeutung dieses Materials in den Erzählungen einzelner Charaktere der *Odyssee* und in denen des epischen Erzählers. Ich möchte die Rede Nestors hier beispielhaft analysieren, um für diese die besondere Art der souveränen Verwendung traditionellen Materials aufzuzei-

Apologoi und die Reaktion der Phäaken und des Phäakenkönigs Alkinoos auf diese Erzählungen: Od. 11,367 ff.

141) Vgl. Penelopes Reaktion auf die Geschichten des Bettlers Odysseus im 19. Buch: Od. 19,205–208.213 und 251.

142) Danek (wie Anm. 24) 59.

143) Als problematisch wird von den meisten Forschern J. S. Clays Ansatz (*The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, Princeton 1983) erachtet, die nicht hinreichend die Informationen über die stofflichen Quellen, die aus nachhomerischen Zeugnissen zugänglich sind, berücksichtigt.

144) Danek (wie Anm. 24) 80–86.

145) Vgl. zu der Stelle auch Scodel (wie Anm. 69) 128–130.

gen. Denn auch in Nestors Geschichte von den Heimkehrern aus Troja, die er Telemach erzählt, ist so wie in der Zusammenfassung des Lieds des Phemios, die der epische Erzähler gibt, die göttliche Handlungsmotivation unterdeterminiert. Nestor erwähnt zwar einen göttlichen Einfluß, er bleibt als Erzähler an dieser aber merkwürdig uninteressiert:

Ein Gott habe die Achäer, als sie nach Hause aufbrachen, zerstreut (Od. 3,131). Denn einmal habe der Göttervater den Griechen eine schreckliche Heimkehr ersonnen.¹⁴⁶ Viele seien fürchterlich zugrunde gegangen wegen des verderblichen Zornes¹⁴⁷ Athenes, die Streit säte zwischen den Atriden. Dann berichtet Nestor erneut vom Eingreifen eines Gottes, wiederum von Zeus selbst, der – noch einmal – Streit sät unter den Griechen (Od. 3,152), dieses Mal auch auf den Schiffen des Odysseus (Od. 3,160 f.). Dieser Streit endet damit, daß diese Schiffe kehrtmachen und zu Agamemnon, der zurückgeblieben war, zurückkehren (Od. 3,160–165). Das ist alles merkwürdig, und die Rolle Athenes und Zeus' an sich ganz unbefriedigend motiviert.

Man kann zur Lösung dieses Problems auf das sog. ‚Jörgensensche Gesetz‘ verweisen, nach dem die handelnden Menschen bei Homer die göttliche Motivation nicht konkret, sondern immer nur schemenhaft benennen können.¹⁴⁸ Der Gesetzescharakter dieser These aber verdeckt die Differenzierungen, die wir in *Ilias* und *Odyssee* bei der Darstellung der Art und Weise finden, wie bestimmte Menschen dazu in der Lage sind, den genauen göttlichen Urheber und seine Gründe zu benennen, während andere nur eine (nicht immer richtige) unbestimmte Ahnung davon haben, daß etwas Göttliches im Spiel war.¹⁴⁹ Nestor jedenfalls weiß, daß Athenes Zorn am Anfang der Irrfahrten Einfluß auf die Heimkehr der Griechen nahm. Zu Recht bemerkt Danek,¹⁵⁰ daß Nestors Aussage, Zeus habe (sc. in seiner Gerechtigkeit) die ‚schreckliche Heimkehr‘ ersonnen, den Fokus auf die mensch-

146) Od. 3,132 λυγρὸν ἐνὶ φρεσὶ μῆδετο νόστον – eben das Wort λυγρὸν hatte der Erzähler auch zur Inhaltsangabe des Heimkehrergesangs des Phemios verwendet: 1,327.

147) Od. 3,135 μήνιος ἐξ ὀλοῆς, vgl. Il. 1,1 f.: μῆνιν ... οὐλομένην.

148) O. Jörgensen, Das Auftreten der Götter in den Büchern ι–μ in der *Odyssee*, *Hermes* 39, 1904, 357–382; vgl. dazu Danek (wie Anm. 24) 81–83.

149) Dazu Schmitt (wie Anm. 43) bes. 130–141.

150) Danek (wie Anm. 24) 82.

liche Schuld lenkt.¹⁵¹ In Daneks Deutung aber ist die Verwendung einer Figurenrede für den Bericht von den anderen *ῥόστοι* ein Mittel des Dichters, eine traditionelle Vorgabe mit einem eigenen kompositorischen Interesse zu versöhnen: Versöhnt werden müßten die traditionellen Vorgaben, daß Athenes Zorn ursächlich war bei der Zersplitterung des griechischen Heeres und der Rückkehr der Griechen und daß der Frevel des lokrischen Aias allein der Auslöser dieses Zornes war, mit dem poetischen Interesse, den Eindruck zu erwecken, alle Heimkehrergeschichten und die wichtigste Geschichte, die des Odysseus, zu berichten. Das perspektivisch eingeschränkte menschliche Wissen einzelner Charaktere verschleierte die genauen Zusammenhänge und lege nicht offen, welche Bedeutung der Zorn Athenes und die Zersplitterung des Heeres im traditionellen Mythos hatten.¹⁵²

Ein wichtiger Fortschritt, den diese Interpretation bringt, ist, daß die Lösung in einem kompositorischen Ziel des Dichters gesucht wird.¹⁵³ Problematisch aber bleibt bei Danek die Annahme, daß der Dichter sich bei seiner Erzählung der Odysseus-Heimkehr nicht von dem Zwang habe befreien können, auch Details zu erwähnen, die in seiner Erzählung ‚tote Fakten‘ bleiben müssen. Die Verschleierung durch die von Menschen ausgesprochene ‚Durchsicht‘ auf die göttliche Handlungsebene sei allenfalls eine kunstvolle Verdeckung eines Mangels an künstlerischer Bewältigung des vorliegenden Materials.

Wenn man aber noch konsequenter die spezielle Argumentationsstrategie der Nestor-Rede unter poetischen Gesichtspunkten betrachtet, scheint diese Annahme nicht nötig zu sein; dies wäre auch im Sinn der Interpretation Daneks in bestimmter Hinsicht ein weiterer Fortschritt, weil das Leitprinzip der Komposition des neuen ‚Mythos‘ noch klarer zur Geltung käme. Die Prätexte aus der Tradition werden nicht aktualisiert, sie gehören nicht als integraler Teil zu der Erzählung. Eine solche Deutung, die das Verschwiegene nicht als vom Zuhörer zu ergänzende Informationen, sondern als Verschwiegene, als etwas, das in der

151) Ähnlich auch Kullmann (*Gods and Men in the Iliad and Odyssey*, HSCP 89, 1985, 1–23, bes. 5–12), der in diesem Gedanken der göttlichen Reaktion auf menschliche Schuld eine Neuerung der *Odyssee* gegenüber der Gedankenwelt der *Ilias* sieht.

152) Danek (wie Anm. 24) 83 f.

153) Danek (wie Anm. 24) 85 f.

neuen Erzählung nicht aktualisiert wird, auffaßt, könnte etwa wie folgt aussehen:

Nestor bemüht sich in seiner Rede an den jungen Odysseus-Sohn Telemach besonders um eine Erklärung für das so unterschiedliche Schicksal der griechischen Helden. Die Spanne dieser Schicksale reicht von einer Fahrt von vier Tagen von Troja nach Pylos bei Nestor und Diomedes bis hin zu der sieben Jahre langen Irrfahrt des Menelaos und bis hin zu dem Irrfahrer κατ' ἐξοχήν, Odysseus. Nestor sucht nach einer Erklärung für dieses unterschiedliche Schicksal, und er findet diese nicht in dem willkürlichen Zorn der Götter, sondern er will von dem unrechtlichen, falschen und törichten (Od. 3,133 f. und 146) bzw. besonnenen und rechtschaffenen Handeln der Menschen sprechen. Er findet die Schuld für das Unheil in dem konkreten menschlichen Handeln. Das ist es, was ihn interessiert.¹⁵⁴ Nach diesem konkreten Handeln unterscheidet er verschiedene Gruppen und erklärt, wie es dazu gekommen ist, daß die Griechen nicht gemeinsam nach Hause gefahren sind, sondern daß sie in verschiedene kleine Gruppen aufgeteilt und in alle Winde zerstreut wurden.

Schon als Motivation für Zeus, den Griechen eine schreckliche Heimkehr zu ersinnen, und für Athenes verderblichen Zorn wird die Ungerechtigkeit und die mangelnde Weitsicht und Umsicht im Handeln der Griechen genannt (Od. 3,133 f.). Doch dieses Unrecht und diese falsche Gesinnung bleibt in Nestors Rede nicht abstrakt, sondern wird – zuerst – an einem Fehler, den die beiden

154) So wird auch nicht das Schicksal und die Schuld des lokrischen Aias zum Thema gemacht, weil dessen Heimkehr nicht der Gegenstand und der Skopos von Nestors Rede ist. Der Zorn, den Aias' Frevel in Athene erweckt, erscheint daher als etwas, das aus dem Fehlverhalten vieler Griechen, allen voran des Bruderpaars Agamemnon und Menelaos, entstanden ist (Od. 3,133 ff.). Das ist eine völlige Umdichtung gegenüber dem Prätex einer speziellen ‚Verstimmung‘ Athenes gegenüber Aias. Es ist eine Umdichtung und Umwertung, die in bezug auf die Verschuldung nicht verunklarend, sondern erweiternd ist. Das Ausmaß der Schuld und die Verantwortlichkeit für diese liegt in Nestors Fassung der Geschichte bei mehr Charakteren, nämlich vor allem bei Agamemnon und Menelaos, deren beider Rückfahrt auf verschiedene Weisen unglücklich endet und scheitert. (Daß die begüterte Rückkehr des Menelaos nach sieben langen Jahren den Troja-Feldzug keineswegs vollkommen glücklich für ihn beendet, zeigt R. Schmiel, *Telemachus in Sparta*, TAPhA 103, 1972, 463–472; vgl. auch W.S. Anderson, *Calypso and Elysiun*, CJ 54, 1954, 2–11; A. Maniet, *Pseudo-interpolations et scène de ménage dans l'Odyssee*, Ant.Cl. 16, 1947, 37–46.)

Atriden in ihrem Streit untereinander begangen haben, festgemacht: Sie hätten die Versammlung der Griechen nicht, wie es Sitte und richtig gewesen wäre (οὐ κατὰ κόσμον Od. 3,138), am Morgen einberufen, sondern bei Sonnenuntergang, als schon viele der Griechen betrunken und also zu einem klaren Urteil nicht mehr in der Lage gewesen seien. Das war nicht die rechte Zeit, um die wichtige Frage des Zeitpunktes der Heimfahrt zu beraten. Menelaos habe für eine schnelle Abfahrt plädiert, aber Agamemnon habe dafür gestimmt, noch länger zu verweilen, um Athenes Zorn durch Opfer zu besänftigen. Für diese Entscheidung bezeichnet Nestor Agamemnon als Toren (νήπιος Od. 3,146).

Auch Odysseus' Handeln und Schicksal fügt sich in der Darstellung Nestors in diese Zusammenhänge: Während Odysseus sich zuerst richtig entschieden habe und mit Nestor und Diomedes zusammen aufgebrochen sei, habe er dadurch – so wird dezent¹⁵⁵ suggeriert –, daß er sich mit Nestor entzweit habe, einen großen Fehler begangen, der die erste Ursache für all seine Leiden geworden sei (Od. 3,157–164). Sich von dem gottbegünstigten¹⁵⁶ Nestor zu trennen war ein Fehler mit Blick auf die Folgen dieser Entscheidung, auch wenn das Handeln an sich nicht schlecht genannt werden kann, zeugt es doch von einem Verantwortungsbewußtsein und Gehorsam gegenüber dem obersten Feldherren. Auch wenn Athenes Zorn sich nicht direkt auf Odysseus richtet, sondern die Göttin ihn im Gegenteil vor allen anderen Menschen liebt und fördert, trifft Odysseus, weil er sich für Agamemnon entschieden hat, der Zorn der Göttin mit. Auch hier kann man also die Ursache der Leiden bei den Handelnden finden, auch wenn Nestor Telemach gegenüber die ‚Schuld‘ des Odysseus an seinen Irrfahrten als gering und entschuldbar darstellt.¹⁵⁷

Den – in Nestors Rede lediglich – äußeren Rahmen für dieses unterschiedliche, und d. h. unterschiedlich kluge und rechtmäßige, Verhalten der Griechen bildet der Wille und das Wollen der Götter: des Zeus, Athenes und Poseidons. Die konkrete Schicksalsgestaltung im einzelnen und die Weichen für das eigene Geschick aber bestimmen und stellen, nach Nestors Darstellung, die Men-

155) Nestor richtet diese Rede an seinen jungen Gast Telemach, dem gegenüber es gewiß unhöflich wäre, die Schuld des Odysseus allzu stark zu betonen.

156) Od. 3,158.173–179.

157) Od. 3,218–224; vgl. Od. 13,295–299.330–332. Und vgl. Anm. 155.

schen weitestgehend selbst.¹⁵⁸ Dies ist um so erstaunlicher, als Nestor an diesem Gedanken nicht nur in seiner zweiten Rede, die er auf die Nachfrage Telemachs nach dem Schicksal Agamemnonns hält und in der er von den Ereignissen in Mykene berichtet (Od. 3,254–328), festhält, sondern auch in seiner ersten Rede (Od. 3,103–200). Erstaunlich ist dies dort deshalb, weil es sich dabei um den Bericht darüber handelt, wie manche der Griechen durch Stürme und Naturgefahren von ihrem eigentlichen Kurs abgetrieben wurden oder gar zugrunde gegangen sind. Denn dieses Thema ist prädestiniert dafür, das menschliche Handeln vollkommen auf das Reagieren auf das willkürliche Wirken der Götter zu reduzieren und die Menschen nur als Leidende, nicht aber selbst als die Verantwortlichen für dieses Schicksal zu beschreiben.¹⁵⁹

Einen gewissen Eindruck davon, wie die ‚Normalform‘ einer epischen Behandlung eines solchen Stoffes aussehen würde, kann man aus den (spärlichen) Nachrichten gewinnen, aus denen für uns noch etwas von der Eigenart der sog. kyklischen Epen erkennbar wird. (Wolfgang Kullmann¹⁶⁰ hat das Material hierzu zusammengestellt.)¹⁶¹ Diese Epen benutzen ein Element offenbar besonders exzessiv und zur Motivation der zu erzählenden Handlung: Dieses Element sind handlungsbestimmende Prophezeiungen. Diese Präzisierung bezeichnet einen wichtigen Unterschied zu der Rolle der (vorgeblich) gottgesandten Träume, Wahrsagungen, Vogelzeichen und Prophezeiungen in *Ilias* und *Odyssee*. In diesen nämlich geht es um die Art und Weise, wie (und wie verschieden) die verschiedenen Charaktere mit diesen umgehen, in jenen hingegen sind die Prophezeiungen determinierende Elemente, die es dem Autor abnehmen, die Handlung poetisch aus den Charakteren heraus zu motivieren. Sie sind Ausdruck einer deterministischen Erzähltechnik, die mit einfachen Wegweisern arbeitet und die einzelne Cha-

158) Das steht im Einklang mit der Aussage der berühmten ersten Zeusrede der *Odyssee*: Od. 1,32–43.

159) Auch dafür, daß der Zorn Athenes für die Geschichte von der Heimkehr des Odysseus keine Rolle spielt, sondern daß Athene im Gegenteil in dieser Erzählung der *Odyssee* die große Förderin des Odysseus ist, ist Nestor ein Zeuge: Od. 3,218–224.

160) Kullmann (wie Anm. 11) 221–224.

161) Speziell zu den νόστοι vgl. auch den Nachweis bei E. Bethe (Homer. Dichtung und Sage 2: *Odyssee*, Kyklos, Zeitbestimmung, Leipzig ²1922, 258–279), daß die kyklischen Νόστοι, wie sie Proklos berichtet, die *Odyssee* als (einzige) Quelle zu erkennen geben.

raktere ihrer Verantwortung für ihr Handeln weitgehend enthebt. Im Rahmen dieser Vorgaben müssen die *vóστοι* Schilderungen der Leiden sein, die die Heimkehrer erfahren, wenn sie durch göttliche Entscheidung (wenn es auch in der Vorgeschichte ein menschliches Verschulden gibt, das aber selbst nicht Gegenstand der Dichtung wird) in schwere Stürme geraten und wenn ihnen die Weiterfahrt verweigert wird.

Anders ist es in der *Odyssee*. So wie Nestor die Erzählungen von der Heimkehr der Helden aus Troja in bestimmter Weise anordnet und für seine Rede an Telemach¹⁶² komponiert, so geht auch der Dichter der *Odyssee* poetisch mit den *vóστοι*-Mythen um und sucht nach charakterlichen Ursachen, die er in der Handlungskomposition umsetzen kann.

Der *Odyssee*-Dichter benutzt als Dichter seiner neuesten ‚eigentlichen‘ Heimkehrergeschichte alle anderen Heimkehrer im Dienste seines ‚Mythos‘, seiner *σύστασις τῶν πραγμάτων*, jeweils in ganz bestimmten Funktionen.¹⁶³ Auch die Erzählungen von der Heimkehr des Agamemnon gehören zu diesen Geschichten, die für die neueste Geschichte bestimmte Funktionen erfüllen müssen: Nicht traditionelle Vorgaben, sondern die Suche des Dichters nach einer stimmigen charakterlichen Motivation bestimmt die Komposition.

Anders als bei den Erzählungen des Nestor (und des Menelaos) aber gibt es, wie eben schon gezeigt, auch den Fall, daß diese anderen ‚Hintergrundgeschichten‘ nicht selbst Thema einer Rede sind, sondern daß sie als Exempel im Dienst der gerade aktuellen Argumentation eingesetzt werden.¹⁶⁴ Auch für diese Exempla-Geschichten gilt, daß der Erzähler entscheidet, welche möglichen Konnotationen und mythischen Hintergründe als Erzählteile in seine aktuelle *σύστασις τῶν πραγμάτων* aufgenommen werden. Diese Art des poetischen Umgangs mit ‚dem‘ traditionellen My-

162) Scodel (wie Anm. 69) 129 weist darauf hin, daß Nestor nicht präziser werde in bezug auf den Frevel des lokrischen Aias, der Athenes Zorn verursacht hat, weil die Erzählung von einem Sexualverbrechen als Erzählung, die sich an einen jungen Mann wie Telemach richtet, unangemessen wäre, d. h. die Zornesursache wird mit Blick auf den aktuellen Rezipienten nicht erwähnt.

163) Hölscher (wie Anm. 58) 94–102 hat diese Abhängigkeit der in der *Odyssee* erzählten Heimkehrergeschichten klar herausgearbeitet. Vgl. auch den Überblick über die vergleichenden Forschungen zu der ‚Gattung‘ Heimkehrergeschichte von Grossardt (wie Anm. 131) 12–48.

164) Vgl. zu diesen „abbreviated narratives“ Scodel (wie Anm. 69) 124–154.

thos ist die wesentliche Gemeinsamkeit zwischen den internen Erzählern auf der einen Seite und dem Dichter der *Odyssee* auf der anderen Seite. In genau dieser Hinsicht kann von den einen auf den anderen geschlossen werden.

VI. *Odysseus' Lügengeschichten* 1. *Die τέρψις des Zuhörers*

Dem poetischen Umgang des Erzählers mit dem Mythos korrespondiert auch ein (in dem oben beschriebenen Sinn¹⁶⁵) poetischer Umgang des Zuhörers mit den Erzählungen. Dieser poetische Umgang ordnet der einzelnen Erzählung und dem einzelnen Exemplum eine bestimmte Funktion in dem Werk als Ganzem zu und betrachtet sie als Teil einer kompositorischen Einheit. Bei der in diesem Beitrag gewählten Methode kann und muß man von einem Versuch der Rekonstruktion der realen Rezeptionsbedingungen oder der realen Zuhörerschaft und ihrer gesellschaftlichen Stellung u. ä. absehen. Nicht die Spiegelung bestimmter sozialer Verhältnisse oder von Geschlechterrollen wird im Zuge dieser Untersuchung interessant,¹⁶⁶ sondern die Frage, wie ein Zuhörer in der *Odyssee* eine Geschichte als ‚Dichtung‘, d. h. als eine Geschichte, an der er selbst kein direktes Handlungsinteresse hat und deren Komposition und charakterliche Motivation er betrachtet, rezipiert und welchen Charakter die so poetisch rezipierte Geschichte hat.

Spezifisch für einen solchen poetischen Umgang mit Erzählungen ist, daß die Zuhörer τέρψις an der Schönheit der Erzählung empfinden. Diese ist das ἔργον der Erzählung.¹⁶⁷ Der Begriff der τέρψις und des τέρπειν fällt an mehreren Stellen in der *Odyssee*, wo es um das angemessene Rezipieren von Geschichtenerzählungen

165) Zu der Konzentration auf diesen poetischen Umgang mit den mythischen Erzählungen vgl. oben S. 38–42.

166) Exemplarisch für in dieser Weise ausgerichtete Deutungen sei auf L. Doherty, *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor 1995 (z. B. zur Figur des Eumaios bes. 72 f.) verwiesen; vgl. auch J. J. Winkler, *Penelope's Cunning and Homer's*, in: *Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York, 1990, 129–61, 232–33.

167) Vgl. das Konzept des εὖ λέγειν bei Isokrates, *Helena* 14; dazu Hose (wie Anm. 31).

geht (Od. 1,347.422; 4,17.239.598; 8,45 [Demodokos]; 19,590):¹⁶⁸ Helena fordert die Gesellschaft am Hof des Menelaos auf, sie solle sich an ihren Geschichten (μῦθοι) erfreuen (Od. 4,239); Telemach hat große Freude an den Erzählungen des Menelaos (Od. 4,594–598); die Phäaken erfreuen sich an den Gesängen des Demodokos, und so soll sich auch Odysseus an diesen erfreuen (Od. 8,367 f. und 429), Odysseus und Penelope erfreuen sich in ihrer ersten gemeinsamen Nacht nach der Trennung daran, einander Geschichten zu erzählen und voneinander zu hören (Od. 23,300–302), usw.

Doch man muß genau darauf das Augenmerk richten, was mit dieser τέρψις eigentlich gemeint ist. Sicher, es ist auch eine Art von (im modernen Sinn) ästhetischer Lust, die einer ästhetischen Schönheit der Erzählung korrespondiert. Menelaos' Stimme (σῦδῆ) erfreue wie die eines Gottes, sagt Peisistratos (Od. 4,160). Wenn die Worte hingegen häßlich sind, mißlingt die Erzählung. Man braucht nur an die Anklagerede des Thersites gegen Agamemnon in der *Ilias* zu erinnern. Seine Worte entbehren des richtigen κόσμος (ἄκοσμος)¹⁶⁹ und des richtigen μέτρον (ἄμετροεπής)¹⁷⁰ – und er scheitert.

Dennoch scheint etwas anderes als das rein Formale und Klanglich-Ästhetische bei allen diesen Rezeptionsphänomenen im Zentrum zu stehen: nämlich – im Sinne der Beobachtungen zu der konkreten Skopos-Gebundenheit der Erzählung – die Schönheit des Inhalts der Rede, die erfreut. Der Zuhörer reagiert auf die Erzählung und den Erzähler. Er 'überläßt' sich diesem, weil er sich an der Schönheit des Charakters erfreut, der sich in der schönen Erzählung, die dieser (im Fall der sog. Lügengeschichten des Odysseus) von sich selbst vorträgt, widerspiegelt.

Auch hierfür ist der Fall des Thersites ein komplementärer Beleg. Seine Worte werden von den versammelten griechischen Heerführern einhellig mit großem Unmut über den häßlichen Thersites aufgenommen. Odysseus ist es, der auf seine Schmäherei antwortet. Er benennt den Grund für dieses ästhetische und ethische Mißfallen und den Mißmut der Griechen. Zwar klinge Thersites' Stimme klar, doch zieme es ihm, dem schlechtesten der Griechen vor Troja, nicht, Könige zu beschuldigen, und schändlich sei

168) Vgl. J. Latacz, Zum Wortfeld Freude in der Sprache Homers, Heidelberg 1966, passim.

169) Il. 2,213.

170) Il. 2,212.

es zudem, die Griechen weiter zur Heimfahrt anzutreiben.¹⁷¹ Thersites spricht nicht nur in der „language of blame“¹⁷², sondern auch sein Charakter kann nur in diesem Gegenbild heroischer Sprache, in häßlichen Worten, beschrieben werden. Es ist kein Zufall, daß es gerade Odysseus ist, der diesen Tadel an der Häßlichkeit des Inhalts der Rede des Thersites übt. Denn Odysseus ist als Redner auch in der *Ilias* charakterlich das positive Gegenbild zu dem Spötter Thersites.¹⁷³ Er verkörpert in seinem Charakter alle die aristokratischen Ideale und Fähigkeiten, die Thersites abgehen und die Odysseus zum erfolgreichen Redner machen, während Thersites' Rede durchfällt.¹⁷⁴

Ganz diesem Odysseus-Bild aus der *Ilias* entsprechend ist es auch die Schönheit und der gute Charakter des Erzählers Odysseus, die Eumaios im 14. Buch dazu bewegen, mit diesem Fremden derart mitzuleiden, daß er ihn, wie er später Penelope berichtet, drei Tage und drei Nächte nicht gehen lassen will (Od. 17,514–521),¹⁷⁵ bis er die ganze Geschichte von Anfang bis Ende gehört hat. Eumaios ist in dieser direkten emotionalen Anteilnahme geradezu ein Prototyp des (unbeteiligten) Zuhörers, der sich an einer Geschichte um ihrer selbst, d. h. um ihres schönen Inhalts (und sekundär auch um ihrer schönen Form), willen erfreut, ohne die Geschichte unmittelbar als relevant für das eigene Handeln wahrzunehmen.

171) Il. 2,246–251: Θεοσίτ' ἀκριτόμυθε, λιγύς περ ἐὼν ἀγορητής, / ἴσχεο, μηδ' ἔθειλ' οἶος ἐριζέμεναι βασιλευσίν· / οὐ γὰρ ἐγὼ σέο φημί χειριότερον βροτῶν ἄλλον / ἔμμεναι. ὄσσοι ἄμ' Ἀτρείδης ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον. / τῶ οὐκ ἂν βασιλῆας ἀνὰ στόμ' ἔχων ἀγορευοίς, / καί σφιν ὀνειδέα τε προφέροις, νόστων τε φυλάσσοις.

172) G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Revised Edition, Baltimore 1999, Part III, 14: „Epos, the Language of Blame, and the Worst of the Achaeans“.

173) Vgl. die Erzählung von der Gesandtschaftsszene im dritten Buch: Il. 3,205–224.

174) Helena fordert ihre Zuhörer auf, sich an ihren Geschichten zu erfreuen; denn sie werde Ziemliches sagen: εὐικότα γὰρ καταλέξω, Od. 4,239f.

175) „Wie wenn ein Mann einen Sänger ansieht, der mit göttlicher Begabung und Kunst vor den Menschen Lieder voller Sehnsucht singt – und diese sind begierig danach, immer noch mehr zu hören – so hat jener mich bezaubert, als er bei mir im Haus saß.“ (Od. 17,518–521) ὡς δ' ὄτ' ἀοιδὸν ἀνήρ ποτιδέσκεται, ὅς τε θεῶν ἔ/ἀείδη δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι. / τοῦ δ' ἄμωτον μεμάασιν ἀκουόμεν, ὀπτότ' ἀείδη· / ὡς ἐμὲ κείνος ἔθειλε παρήμενος ἐν μεγάροισι.

2. Lüge oder Wahrheit?

Odysseus' Erzählung bei Eumaios ist nach seiner listigen Rede an Athene im 13. Buch die erste unter den sog. Lügengeschichten des Odysseus. Die Erzählsituation und die Frage nach der bestimmten *τέρπις*, die die Erzählung bei ihrem Zuhörer erweckt, und nach der Intention des Erzählers, eine solche *τέρπις* zu erzeugen, außerdem aber auch den Zuhörer als handelnden Charakter bei der Heimkehr des Odysseus zu beeinflussen, ist in dieser Rede besonders komplex. Sie kann daher Aufschluß geben über den Zusammenhang zwischen der dichterischen Darstellung bestimmter Handlungen und der praktisch-rhetorischen Funktion solcher Darstellung in einer bestimmten Handlungssituation und über den Unterschied zwischen Zuhörern, die selbst in ein Geschehen, von dem erzählt wird, involviert sind, und solchen, die eine ‚ästhetische‘ Distanz zu dem Erzählten haben, die also im eigentlichen Sinn poetische Rezipienten von Erzählungen sind.

Odysseus erzählt diese Geschichte im 14. Buch nur für Eumaios, so wie er später eine andere Geschichte nur für Penelope erzählt. Er stimmt sie auf diesen einen Hörer in dieser bestimmten Situation ab. Für diesen Eumaios erzählt er eine Vielzahl an Episoden¹⁷⁶ von seiner kretischen Herkunft, seinem Schicksal als unehelicher Sohn eines reichen Mannes, von seinen militärischen Erfolgen und der Ehre, die er daraus gewonnen hat, von seiner Beteiligung am trojanischen Krieg auf Seiten der Griechen (mit einer kunstvollen Episode, in der der Ich-Erzähler Odysseus in der Rolle eines Kreters [‚sein falsches Ich‘] auf den vor Troja kämpfenden Odysseus [‚sein wahres Ich‘] stößt, von dem der Erzähler Odysseus natürlich jetzt in der dritten Person spricht: Od. 14,469–502),¹⁷⁷ von einem waghalsigen Feldzug nach Ägypten, bei dem er sich schließlich dem ägyptischen König unterwerfen muß, usw. usw.¹⁷⁸ Diese Geschichten kommen an bei Eumaios.

176) Od. 14,192–359.463–506.

177) Od. 14,463–506.

178) Vgl. die ausführliche motivische Analyse der Erzählungen des Bettlers Odysseus in der Gegenüberstellung mit der (Odysseus natürlich schon hier bekannten) Erzählung des Eumaios von seiner Kindheit und seinem Schicksal im 15. Buch und in ihrer Funktion als Kontrast- und Parallelerzählung zu der Erzählung vom Schicksal des Odysseus in der *Odyssee* bei Grossardt (wie Anm. 131) 66–116.

Er läßt sich zu intensiver emotionaler Anteilnahme an diesem Schicksal bewegen, und – er empfindet Freude an der Erzählung.

„Oh, unglücklicher Fremder, gar sehr hast du mein Herz bewegt, als du erzähltest, was du alles erlitten und wie du umhergeirrt bist.“ (Od. 14,361 f.)¹⁷⁹

Seine Freude und Anteilnahme drückt sich nicht nur in seinen mitfühlenden Worten aus, sondern auch in seinem Handeln: Während er zuvor angekündigt hatte, er könne seinem Gast keine üppige¹⁸⁰ Bewirtung zukommen lassen (Od. 14,80 f.), läßt er nun, nach der ersten Rede des fremden Bettlers, zu dessen Ehren und Wohle ein gemästetes Schwein schlachten (Od. 14,414–438). Daß die große ‚Lügenerzählung‘ des Odysseus von seiner kretischen Herkunft und seinem bewegten Schicksal – auch – einen unmittelbar praktischen Zweck in der Situation der Ankunft auf Ithaka verfolgt, ist in der Forschung verschiedentlich bemerkt und hervorgehoben worden.¹⁸¹ Odysseus will – auch – etwas Bestimmtes, wenn er von der Gastfreundschaft des Thesprotenkönigs erzählt (Od. 14,314–320.334–337), nämlich Eumaios ein Vorbild vor Augen stellen, an dem er sich als Gastgeber messen soll; und Odysseus verfolgt auch eine Absicht mit seiner Erzählung von seiner Begegnung mit Odysseus vor Troja, nämlich Eumaios dazu zu bewegen, ihm einen Mantel für die Nacht zu geben, mit dem er sich wärmen könnte, usw. (Od. 14,462–506).

Weniger untersucht worden ist demgegenüber, welche direkte und vor allem indirekte Wirkung die Erzählung auf Eumaios als einen unbeteiligten Zuhörer dieser Geschichten hat, d. h. die poetische im Unterschied zur rhetorischen Qualität der Erzählung. Denn Eumaios folgt mit seinem Mitgefühl und auch mit seiner freigiebigen Bewirtung ja keiner direkten Aufforderung des Erzählers Odysseus, sondern die Inhalte, die ihn selbst gar nicht unmittelbar betreffen, haben ihm den Fremden sympathisch gemacht, näher gebracht, und zugleich auch seine Achtung vor ihm steigen lassen.

179) ἄ δειλὲ ξείνων, ἦ μοι μάλα θυμὸν ὄρινας/ταῦτα ἕκαστα λέγων, ὅσα δὲ πάθεις ἦδ' ὄσ' ἀλήθης.

180) Ähnlich G. Rose, *The Swineheard and the Beggar*, *Phoenix* 34, 285–297, 291. Die Meinung, diese Handlungsweise des Eumaios weise darauf hin, daß Eumaios die wahre Identität seines Gastes nun erkannt habe (H. M. Roisman, *Eumaeus and Odysseus – Covert Recognition and Self-Revelation?*, *ICS* 15, 1990, 215–238, 229), hat keine Stütze im Text.

181) Grossardt (wie Anm. 131) 73–82.

Sympathisch ist Odysseus für Eumaios geworden, weil die Erzählungen einen Mann zu erkennen geben, der in seinem Handeln Ares und Athene verpflichtet ist (Od. 14,216 f.) und der deren Tugenden im besten Sinn in den ungewöhnlichsten Situationen und angesichts der außergewöhnlichsten Schicksalsschläge verwirklicht hat. Er ist tapfer, geradezu verwegen, ein großer Dulder, und er hat eine praktische Klugheit und Findigkeit, die ihn alle Schwierigkeiten meistern läßt (etwa in seiner Niederlage gegen den ägyptischen König [Od. 14,276–286]). Dies sind alles Qualitäten, die auch den Odysseus, wie ihn die *Odyssee* präsentiert, auszeichnen. Wenn Eumaios von diesen Fähigkeiten beeindruckt Mitgefühl mit diesem Fremden entwickelt, dann ist seine Freude an der Erzählung und an dem Menschen, der sie erzählt, keine Täuschung, kein Trug, dem er unterliegt. Denn dieser Mensch, der vor ihm steht, ist tatsächlich von eben dieser Art, die seine Geschichten zu erkennen geben. Odysseus lügt also in dieser Perspektive, d. h. mit Blick auf seinen Charakter, nicht. Und so ist es auch alles andere als verwunderlich, daß die erfundenen Episoden viele Gemeinsamkeiten¹⁸² mit Szenen haben, die in der *Odyssee* von Odysseus erzählt werden. Odysseus spricht tatsächlich von sich selbst, die Abweichungen von seinem Schicksal im einzelnen sind bedingt durch das Bestreben, sein Inkognito zu wahren und sein allgemeines Handlungsziel nicht zu gefährden. Diese Situation des nur indirekten Offenbarens ist es, die bedingt, daß dem *Odyssee*-Dichter und seinem prototypischen Erzähler jede technische Finesse seiner Erzählkunst abverlangt wird. Der Eindruck von dem Charakter des Erzählers, den Odysseus erzeugt, ist nicht nur eine ästhetische und von dem Zuhörer ästhetisch goutierte Fiktion, eine Illusion, der dieser Rezipient unterliegt, sondern er spiegelt eine (sc. innerhalb der *Odyssee*) ‚außerfiktionale‘ Wirklichkeit: die Wirklichkeit des Charakters des Odysseus.

Näher gebracht worden ist der Fremde Eumaios durch seine Erzählung in dem Sinn, daß Eumaios die Ähnlichkeiten zwischen seinem eigenen Schicksal und dem des Fremden sieht und wegen dieser Erkenntnis der Gleichheit dessen unverdientes Leid bemitleidet: Denn nur mit dem Menschen, mit dem man eine Ähnlichkeit mit sich selbst erkannt hat und dessen Leiden man als ungerecht und in diesem Maß als unverdient beurteilt, empfindet man Mitleid.¹⁸³

182) Grossardt (wie Anm. 131) 92–116; Olson (wie Anm. 51) 129–131.

183) Arist. Rh. 1385b13 ff. und bes. 1386a24–29 und bis b7; b19–21.

Peter Grossardt hat in einer Gegenüberstellung detailliert gezeigt, wie Odysseus in seine Lügengeschichte im 14. Buch zentrale Elemente aus der (ihm natürlich bekannten) Lebensgeschichte des Eumaios einflieht.¹⁸⁴ Odysseus argumentiert geschickt. Er führt aber Eumaios nicht hinterhältig hinter das Licht und nutzt die Naivität des gutmütigen Schweinehirten aus, sondern er schafft durch die Verwendung eines ähnlichen Vokabulars wie desjenigen, das Eumaios geläufig ist, und ähnlicher Auffassungen (etwa über das allgemeine Wesen der Phönikier) den Eindruck einer inneren, schicksals- und charakterbedingten Verbundenheit und Gleichheit. Auch das ist keine Lüge und Täuschung. Denn diese Verbundenheit besteht ja tatsächlich, wie Eumaios in seinen positiven Berichten von seinem gütigen Herrn Odysseus selbst zu wiederholen nicht müde wird.¹⁸⁵ Odysseus gewinnt seinen Knecht, der für ihn als seinen Herrn schon eingenommen ist, auch in seiner Rolle als Bettler noch einmal für sich. Er stellt damit eine Situation her, die sich dem tatsächlichen Verhältnis der beiden Männer immer weiter annähert.

Dazu trägt vor allem anderen die große Erzählkunst des Fremden als solche, d. h. als Fähigkeit zu kunstgemäßer Rede und Komposition einer Handlung, bei: Als an dem Erzählten unbeteiligter Zuhörer überläßt sich Eumaios ganz seinem Erzähler und läßt sich von ihm in seinem Herzen anrühren (Od. 14,361 f.). Eumaios achtet den Gast aufgrund seiner Erzählergabe hoch; dieser gewinnt in seinen Augen an Achtung (wiederum: sowohl durch das, was er erzählt, als auch, weil die Erzählung selbst eine ‚göttliche‘ Fähigkeit zu erkennen gibt).

Dies alles ist ein Grund auch dafür, daß er voller Freude für den Fremden erlesene Köstlichkeiten aufzutischen läßt. Daß die überragende Erzählkunst des fremden Bettlers und nicht (nur) die Sorge des Schweinehirten Eumaios, jedem beliebigen Gast die geforderte Gastlichkeit zu erweisen,¹⁸⁶ ursächlich für diese Hoch-

184) Grossardt (wie Anm. 131) 70–74.

185) Od. 14,40–44.138–147. Wie Eumaios' ganze Existenz von Odysseus und seiner Rückkehr abhängt und wie hoffnungslos seine Situation unter dem Druck der Freier, die die Herden, die er unter seiner Obhut hat, rücksichtslos verzehren, ohne Odysseus ist, zeigt einfühlsam Olson (wie Anm. 51) 121 f. Vgl. zur unbezweifelten Loyalität des Eumaios auch Od. 13,404–406 (Athene spricht über Eumaios) und Od. 14,1–4.

186) Od. 14,437 f.; vgl. 14,379–381. Olson (wie Anm. 51) 122–126 bestreitet, daß dieses Verhalten des Schweinehirten etwas mit den Erzählungen des Odysseus

stimmung und dieses umsichtig freundliche Verhalten ist, wird evident, wenn man hört, wie Eumaios Penelope gegenüber von dem Fremden berichtet: Er habe ihn nicht eher gehen lassen, als bis er nicht die ganze Geschichte vollständig gehört hatte – so gefangen genommen war er von der Kunst des fremden Bettlers (Od. 17,514–521).

Odysseus' einfühlsame Erzählkunst ruft die emotionale Anteilnahme des Eumaios hervor, die zu der *τέρωτις* des Zuhörens wesentlich dazugehört. In der aus der Erzählung des Odysseus und der Reaktion des Eumaios zusammengesetzten Szene hat man also eine ideale Rezeptionssituation von Dichtung, von erfreuenden Geschichten, vor sich.

Doch Eumaios' Freude hat noch einen anderen Grund; und dieser Grund ist die Ursache dafür, daß diese Szene dazu dienen kann, den Zusammenhang zwischen der unmittelbar an der erzählten Handlung unbeteiligten Rezeption einer Geschichte und der Wertung einer Rede als unmittelbar für das eigene Handeln ausschlaggebend zu erhellen:

... und er betete zu allen Göttern um Heimkehr für diesen vieles bedenkenden Odysseus! (Od. 14,423 f.)¹⁸⁷

Dieses Gebet beim Opfer vor dem festlichen Mahl, das er für seinen Gast bereitet, zeigt eines deutlich: Eumaios ist nicht nur allgemein in eine positive Stimmung versetzt, die ihn von seiner Trauer und seinen Sorgen ablenkt. Denn noch kurz vor der Rede hatte Eumaios die Rückkehr des Odysseus nach so vielen Jahren für unmöglich erklärt (Od. 14,122–138).

Er hat also Hoffnung geschöpft, daß Odysseus' Heimkehr doch etwas Möglichen ist, auf das es sich lohnt zu hoffen.

Erstaunlich ist diese Beobachtung am Text aber vor allem deshalb, weil Eumaios nicht nur vor der Erzählung des Fremden solche Hoffnungen von sich gewiesen hatte, sondern auch noch nach dessen Rede.

zu tun hat. Gegen die Deutung, daß Eumaios hier nichts anderes als vorher tut, nämlich stetig darum bemüht ist, dem Gast die richtige Gastfreundschaft entgegenzubringen, und daß er mit dem festlichen Mahl nicht die Wirkung offenbart, die die Erzählungen auf ihn als ästhetischen, an dem Erzählten nicht direkt beteiligten Zuhörer hatten, spricht (vgl. unten Haupttext), daß Eumaios nicht nur ein Schwein schlachten läßt, sondern auch um Odysseus' Heimkehr betet.

187) καὶ ἐπέυχτο πᾶσι θεοῖσι/νοστήσαι Ὀδυσῆα πολύφρονα ὄνδε δόμονδε.

„Dies aber hast du, glaube ich, nicht richtig gesprochen, und du wirst mich davon nicht überzeugen, was du in bezug auf Odysseus gesagt hast. Warum hast du es nötig, als ein solcher Mann, wie du einer bist, so sinnlos zu lügen? Ich weiß nämlich auch selbst sehr gut über die Heimkehr meines Herrn Bescheid, der allen Göttern ganz verhaßt ist.“ (Od. 14,363–367)¹⁸⁸

Eumaios rügt den Fremden für seine Ankündigung, Odysseus' Heimkehr stünde unmittelbar bevor. Solches Gerede weckt in ihm nur schlimme Erinnerungen an Schwindler, die früher bereits die Rückkehr des Odysseus angekündigt hatten; in ihm sei jede Hoffnung schon lange gestorben.

Nicht diese Ankündigung des Odysseus also kann die Ursache dafür sein, daß Eumaios beginnt, doch wieder eine Hoffnung zuzulassen. Eumaios reagiert gereizt und stellt hohe Ansprüche an die Beglaubigung dieses Teils der Rede des fremden Bettlers. Das steht im Kontrast zu seiner uneingeschränkten Zustimmung zu der Erzählung von dem Schicksal des Fremden selbst (Od. 14,361 f.). Die Ansprüche sind andere, weil Eumaios, wenn er diesen Teil der Erzählung hört, nicht mehr nur Zuhörer ist, der von dem Inhalt der berichteten Ereignisse selbst nicht direkt betroffen ist. Er achtet nicht mehr nur auf die allgemeine Aussage und das allgemeine Ethos der Erzählung, sondern er stellt einen faktischen Wahrheitsanspruch an diese Informationen über Odysseus' Rückkehr, die sein Leben ja ganz direkt und essentiell¹⁸⁹ betreffen.

„Lull mich nicht ein mit betörenden Lügen“, sagt daher Eumaios¹⁹⁰ als direkte Antwort auf die Behauptung des Fremden, er wisse, daß Odysseus in Kürze zurückkehren werde.

Ähnliche Unterschiede in der Aufnahme von Geschichten gibt es auch bei anderen Charakteren der *Odyssee*: Immer wieder ist es die Geschichte von der Heimkehr des Odysseus oder eine Geschichte, die mit dem Ausgang der Heimkehrergeschichte des Odysseus unmittelbar und konkret zusammenhängt, bei der es den Zuhörern nicht mehr genügt, sich als Zuhörer erfreuen zu lassen.¹⁹¹

188) ἄλλὰ τὰ γ' οὐ κατὰ κόσμον, δίομαι, οὐδέ με πείσεις, / εἰπὼν ἄμφ' Ὀδυσῆϊ. τί σε χρὴ τοῖον ἔόντα / μαψιδίως ψεύδεσθαι; ἐγὼ δ' ἐὺ οἶδα καὶ αὐτὸς / νόστον ἐμοῖο ἀνακτος, ὃ τ' ἤχθετο πᾶσι θεοῖσι / πάγχυ μάλ' ...

189) Olson (wie Anm. 51) 120–122.

190) Od. 14,387: μήτε τί μοι ψεύδεσσι χαρίζεο μήτε τι θέλγε.

191) Es sind Erzählungen von der bevorstehenden Heimkehr des Odysseus, für die Eumaios, ebenso wie Telemach gegenüber Nestor im dritten Buch und Pene-

Es sind Szenen und Geschichten, bei denen die internen Zuhörer nicht bloße Zuhörer sind, die von den Geschichten, die sie hören, nicht direkt inhaltlich betroffen werden, Geschichten, die zu einem Teil der *Odyssee*-Handlung werden oder werden könnten.¹⁹² Sie bieten Ansätze und Vorschläge für das weitere Handeln der Zuhörer in konkreten Situationen, in denen von ihnen eine Entscheidung und Handlung gefordert ist: bei Telemach (im ersten Buch) eine Entscheidung darüber, ob er auf Ithaka sich als Nachfolger seines Vaters verhalten und offiziell präsentieren oder ob er noch auf dessen Heimkehr warten soll, bei Penelope (im 19. Buch), ob sie noch weiter warten und hoffen soll oder ob sie dazu gezwungen ist, die Krisensituation mit den sie bedrängenden Freiern selbst zu lösen, ohne Hoffnung darauf, daß Odysseus die Rache an den Freiern noch vollziehen können.

Ebenso hängt auch für Eumaios viel davon ab, ob er noch auf die Rückkehr seines lange verschollenen Herrn warten soll; denn schon zu oft hat er von Fremden falsche Geschichten von Odysseus' angeblicher Rückkehr gehört.¹⁹³ Diese Form der Rezeption kann man zur Unterscheidung von der poetischen Rezeption von Erzählungen als pragmatische Zuhörerhaltung bezeichnen. Nicht der Erzähler ist in diesen Situationen der Maßstab für die Richtigkeit und den κόσμος (Od. 14,363) der Erzählung, sondern die faktische innerfiktionale Realität, von welcher folglich auch Beweise wie Autopsie, glaubhafte Zeugnisse, empirische Indizien usw. gefordert werden.¹⁹⁴

lope gegenüber dem Bettler Odysseus im 19. Buch, eine faktische Beglaubigung verlangt – sozusagen wie von einem Historiker und nicht einem Dichter, um die aristotelische Unterscheidung aus dem neunten Kapitel der *Poetik* zu verwenden: wie von jemandem, der γυνόμενα erzählt, und nicht von jemandem, der schildert οἶα ἂν γένοιτο (Arist. Poet. Kap. 9, 1451a37–39).

192) Es sind zum Teil mögliche und zum Teil unmögliche Handlungsalternativen im Sinn der Unterscheidung, die Danek in seiner Betrachtung der Wirkung von Prätexten und Alternativtexten für die Rezeption der *Odyssee* einführt: Danek (wie Anm. 24) 16 f.

193) Ein Merkmal, das ebenfalls alle diese Szenen teilen, ist, daß es immer Erzählungen sind, zu denen die Rezipienten, wenn sie sie hören, schon eine bestimmte, andere Meinung und Überzeugung haben. Eumaios hat viele Enttäuschungen erlebt und ist nun überzeugt davon, daß alle glücklichen Ankündigungen von der Heimkehr seines Herrn, die er von herumfahrenden Bettlern oder Seefahrern hört, erdichtet sind und sich nicht erfüllen (vgl. Od. 14,122–132.378–387).

194) Im Hellenismus wird übrigens an die traditionellen Mythen derselbe aitiologische Wahrheitsanspruch gestellt: Wenn etwa Achaemenides von dem Polyphemabenteuer berichtet, dann betont er, daß er selbst Augenzeuge gewesen ist.

Nicht das allgemeine Ethos der Erzählung und des Erzählers werden aufgenommen und bewertet, sondern die Einzelheit der Informationen, die die Geschichte enthält, wird mit den eigenen konkreten Erfahrungen verglichen. Als Schlußfolgerung daraus wird ihr ein bestimmter Grad an Wahrscheinlichkeit zugesprochen.

Der als Bettler verkleidete Odysseus kann mit seinen direkten Hinweisen auf die bevorstehende Rückkehr des Odysseus bei Eumaios nicht ankommen. Zu verfestigt ist die Hoffnungslosigkeit und die Bitterkeit des Eumaios über falsche Propheten, die ihn getäuscht haben. Odysseus muß sich dessen auch von Anfang an bewußt sein, denn schon ein unaufmerksamer Beobachter des Eumaios muß von Beginn des Gesprächs an der Abneigung gewahr sein, die Eumaios gegen Fremde hegt, die mit Geschichten über den verschollenen Hausherrn das Wohlwollen der Familie und Dienerschaft gewinnen und dafür reich belohnt werden wollen (Od. 14,122–138). Bedenkt man Odysseus' (wie Grossardt¹⁹⁵ nachgewiesen hat) psychologisch geschickt aufgebaute und auf Eumaios abgestimmte Rede, wird man an dieser Tatsache keinen Zweifel haben können.

Der Erzähler Odysseus ähnelt mit Blick auf seine Lösung dieses Problems und dieser Aufgabe dem epischen Dichter: Anders als ein Redner, der direkt für die Erreichung eines bestimmten Redeziels argumentiert, sind Odysseus' Strategien als Erzähler indirekt. Sie sind indirekt, weil sie nicht etwas vortragen, das sich direkt auf die Situation des Zuhörers bezieht und diesen direkt in seiner Haltung beeinflussen will. Die Erzählung hat es mit ganz anderen Inhalten zu tun. Sie bewegt den Zuhörer indirekt über die Vermittlung von etwas Allgemeinem. Im Falle der Kretergeschichte, die Odysseus Eumaios erzählt, ist dieses Allgemeine die Erkenntnis, daß es etwas Mögliches ist, daß ein Mensch von dieser Verwegenheit und praktischen Klugheit durch verschiedene Schicksalsschläge und durch seine eigene habituelle Waghalsigkeit lange Jahre von seinen Lieben ferngehalten wird und doch noch am Leben ist. Odysseus bringt Eumaios die Möglichkeit, daß Odysseus noch zurückkehren könnte, nahe, indem er eine Geschichte erzählt, in der diese Unwahrscheinlichkeit historische Wirklichkeit geworden ist. Und weil man es als Beweis seiner Möglichkeit anzusehen

195) Grossardt (wie Anm. 131) 70–74.

pflegt, wenn etwas einmal wirklich geworden ist,¹⁹⁶ führt diese indirekte poetische Strategie auch tatsächlich zum Erfolg.

Während ein Redner solche allgemeinen Einsichten immer direkt und konkret an den gerade intendierten Fall bindet, gibt es eine solche Festlegung für einen Dichter nicht. Für ihn steht nicht die konkrete Handlungssituation seines Zuhörers, sondern die Durchführung einer Handlung in einer Erzählung im Mittelpunkt, deren Inhalt und Skopos „eher etwas Allgemeines“ ist,¹⁹⁷ das auf viele verschiedene Einzelfälle übertragen werden kann. Diese Konzentration übernimmt auch der Rezipient einer solchen poetischen Erzählung.

So wie ein Zuhörer von einer Geschichte, die ihn nicht direkt betrifft, deren Aussage er aber allgemein verstehen und auf eigenes Erleben und die eigene Situation übertragen kann, so wie also ein Zuhörer von epischen Gesangsdarbietungen oder ein Tragödienzuschauer poetisch beeinflusst werden kann, so läßt Eumaios die Kretergeschichte des fremden Bettlers auch Einfluß auf seine Erwartungen und sein Handeln nehmen.¹⁹⁸ Er wird als unbeteiligter Zuhörer in eine freudige Stimmung versetzt und schöpft neue Hoffnung auf die Heimkehr seines Herrn.

VII. *Schluß*

Die Unterscheidung zwischen der Rezeptionshaltung eines an dem Erzählten direkt nicht Beteiligten poetischen Zuhörers auf der einen Seite und eines Zuhörers, dessen Leben und Denken von den konkreten Inhalten und Informationen des Erzählten direkt betroffen sind, auf der anderen Seite bietet einen Ansatzpunkt dafür, das Problem der Lügengeschichten des Odysseus¹⁹⁹ auf eine

196) Arist. Poet. Kap. 9, 1451b16–19.

197) Vgl. Arist. Poet. Kap. 9, 1451b6 f.

198) Odysseus gewöhnt seinen Zuhörer Eumaios durch seine sog. Lügengeschichte sozusagen poetisch indirekt an den Gedanken, daß sein Herr nach zwanzig Jahren doch noch zurückkehren könnte. Analoges ließe sich auch als Lösungsansatz für das Problem der scheinbar unmotivierten, nicht erzwungenen Lügenrede des Odysseus gegenüber seinem Vater Laertes im 24. Buch entwickeln.

199) Vgl. den Forschungsüberblick und die Bibliographie zur Interpretation der Lügengeschichten in der *Odyssee* bei Grossardt (wie Anm. 131) bes. 3 ff., und bei J.-U. Schmidt, *Die Lügenerzählungen des Odysseus als Spiegel eines neuen Weltbildes*, Hamburg 2002.

neue Art und Weise anzugehen und zu lösen. Zugleich unterstützt die Analyse der sog. Lügengeschichten des Odysseus die These, daß die homerischen Epen nicht intertextuell auf die ihnen vorangehende Tradition Bezug nehmen oder sich einem autoritativ gültigen Mythos unterwerfen.²⁰⁰ Einen solchen autoritativen Mythos hat es zur Zeit der Entstehung von *Ilias* und *Odyssee* nachweislich nicht gegeben; was aber noch wichtiger ist: Homer präsentiert Erzählungen, die sich explizit dagegen sträuben, überhaupt vor einer außerhalb der gegenwärtig erzählten Geschichte lokalisierten Folie verstanden zu werden.²⁰¹

Man ist, wie sich in meiner gerade vorgetragenen Skizze gezeigt hat, von der Erzähltechnik der *Ilias* und besonders der *Odyssee* dazu aufgefordert, nach einer Lösung des Problems des Umgangs mit dem traditionellen Mythos zu suchen, die in der einzelnen Erzählung und ihrer poetischen Funktion im Ganzen unserer *Odyssee* selbst liegt. Eine solche Lösung kann mit der Unterscheidung zwischen einer poetischen Wahrheit des Ethos der Erzählung auf der einen Seite und einer faktischen Detailwahrheit auf der anderen Seite beginnen. Faktische Wahrheit und Beglaubigung ist immer dann gefordert, wenn eine Geschichte erzählt wird, die unmittelbar in die Lebenswirklich-

200) Die Unterscheidung trägt auch etwas zur Beantwortung der Frage nach der Möglichkeit von Fiktionalität in der frühgriechischen Dichtung überhaupt bei. Denn der Wahrheitsbegriff, der sich als für diese Dichtung konstitutiver erweisen hat, ist einer, der weder eine Bindung an das einzelne historisch-faktische Detail fordert noch eine bloße abstrakte, allgemeine Wahrheit im Sinne allgemeiner Einsichten in das Wesen des Menschen o. ä. meint, sondern geschaffen wird eine Wahrheit, die sich konkret auf ein bestimmtes Individuum bezieht. Diese Wahrheit ist damit weder abstrakt ahistorisch noch an die kontingente historische Einzelheit gebunden: Denn sie formuliert charakterliche Wahrheiten über dieses Individuum und sein Handeln und kann diese Wahrheit an einer Vielzahl von Handlungen präsentieren.

201) Das spricht auch gegen eine von St. Reece vertretene These, die Lügengeschichten des Odysseus seien alternative Versionen (Allomorphai) der Geschichte von der Heimkehr des Odysseus, die von dem *Odyssee*-Dichter aufgegriffen werden, um dramatische Spannung zu erzeugen: „what was told to be believed in one version was told to deceive in another“ (The Cretan Odysseus: a Lie Truer Than Truth, *AJP* 115, 1994, 157–173, hier: 171). Und es spricht auch damit zusammenhängend gegen neoanalytische Ansätze, insofern sie Aussagen über die Erzählstrategien und die poetische Qualität der homerischen Epen machen. Nicht betroffen von dieser Kritik sind die Erkenntnisse, die die Neoanalyse über das Material, das dem Dichter der *Ilias* und der *Odyssee* vorlag und mit dem er umgehen konnte, zusammengetragen hat. Vgl. dazu W. Kullmann, Ergebnisse der motivgeschichtlichen Forschung zu Homer (Neoanalyse), in: Latacz (wie Anm. 10) 425–55.

keit des Zuhörers hineinreicht und unmittelbar die Gegenwart und Zukunft des Zuhörers betrifft.

Als Lügner könnte man Odysseus, wenn er eine andere, kreative Identität und Lebensgeschichte fingiert, allenfalls mit Bezug auf die zweite Form der Wahrheit bezeichnen, nicht aber mit Blick auf die Wahrheit des Ethos. Hier ist Odysseus wahrhaftig, und er ist damit auch glaubwürdig und erweckt eine poetische Freude bei seinen Zuhörern. Seinen Geschichten fehlt nur die faktische Detailwahrheit mit Blick auf die Episoden im Leben der fiktiven Kretter, mit deren Lebensgeschichte er sich vorstellt.

Doch seine Geschichten enthalten auch eine bestimmte faktische Wahrheit: Er lügt nicht, wenn er ankündigt, daß die Heimkehr des Odysseus unmittelbar bevorstehe. Und das heißt zusammengefaßt auch, daß er nicht mit Blick auf das lügt, was die *Odyssee* erzählt: die Heimkehr dieses besonderen, in jeder Hinsicht herausragenden Mannes. Denn er ist wahrhaftig in bezug nicht nur auf seinen Charakter, sondern eben auch in bezug auf das Ereignis seiner Heimkehr.

Wenn man den Unterschied in der grundsätzlichen Rezeptionshaltung, wie eben beschrieben, bedenkt, dann erscheinen die Lügengeschichten des Odysseus in neuem Licht: Odysseus erzählt gerade dort eine im Ergebnis faktisch wahre Geschichte, wo seine Zuhörer eine solche faktische Wahrhaftigkeit von ihm erwarten. Er ist auch kein Lügner im Sinne eines Defizits, einer Häßlichkeit seines Charakters. In der Erzählung seiner fiktiven Lebensgeschichten kann er vielmehr gerade deshalb τέρωτις bei seinen Zuhörern erwecken, weil er sie für die Gutheit seines Charakters einzunehmen und sie von dieser zu überzeugen versteht.

Wenn man die besondere Qualität und Exzellenz der homerischen Epen und ihr Verhältnis zum traditionellen Mythos beschreiben will, braucht man andere Kategorien als das moderne Instrumentarium, mit dem sich hellenistische Dichtungen adäquat beschreiben lassen. Die Tradition ist nicht als Gelehrsamkeit des Dichters dessen Spielwiese für seine Souveränität, die er als Spiel mit der Tradition inszeniert und auf die er Aufmerksamkeit und Energie richtet; und sie ist auch nicht eine quasi-historische literarisch-reale Vergangenheit, die quasi-empirisch im fiktionalen Raum der Literaturgeschichte verifiziert und subjektiv-innovativ erneuert werden muß, wie es die hellenistische Vorstellung von Tradition fordert.

Das epische Erzählen in *Ilias* und *Odyssee* nimmt Alternativ-Versionen der erzählten Mythen nicht als essentielle Teile in die Handlungskomposition auf. Der Erzähler folgt dem Thema selbst, um das es ihm geht, und dem Skopos seiner Erzählung. Die genaue, konkrete innerfiktionale Motivation der Handlung, das εἰκός der σύστασις τῶν πραγμάτων, ist seine Aufgabe. Das macht ihn zum Dichter und zu einem erfolgreichen Erzähler, der dem Zuhörer die für diese Tätigkeit spezifische Freude verschafft.

Er übt damit eine spezifisch poetische Souveränität gegenüber dem Mythos als Quelle, aus der jeder Sänger schöpfen kann, aus. Die Spannung, die entsteht, ist eine den konkreten Linien und dem Aufbau der einzelnen Handlung immanente Spannung. Sie gewinnt ihre Dramatik nicht aus einer metareflexiven Bezugnahme auf allomorphe Erzählungen, d. h. auf die vorhergehende Tradition, die sie als Gesprächspartner für die neue, eigene Erzählung benutzt, sondern aus der Konstellation der Charaktere und ihrer konkreten sich auf komplizierte Weisen kreuzenden, wieder trennenden und wieder verbindenden Handlungslinien.²⁰² Der Mythos ist in diesem Sinn für den epischen Dichter kein zu verifizierender Bestand an historischen Fakten, sondern ein Möglichkeitsraum für die neu geschaffene Erzählung, die in sich selbst, in ihrer eigenen Logik, ihr Zentrum hat und ihre Legitimation als Dichtung findet.

Marburg

Gyburg Radke

202) Vgl. dazu J. Latacz, Lesersteuerung durch Träume. Der Traum Penelopes im 19. Buch der Odyssee, in: H. Froning, T. Hölscher und H. Mielsch (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für Erika Simon, Mainz 1992, 76–89 (wieder abgedruckt in: Latacz, Kleine Schriften [„Erschließung der Antike“], München/Leipzig 1994, 204–226).