

Peter von Möllendorff

Trugreden oder Selbsterfindungen

Camoufflierendes Erzählen in der *Odyssee*

»ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα« (Homer *Od.* 19,203; »Lügen wußte er viele zu sagen, der Wahrheit ganz ähnlich...«)¹ – mit diesen Worten kommentiert der Erzähler in der *Odyssee* eine der sechs Varianten der Heimkehrerzählung, mit der sich Odysseus, von den Phaiaken auf Ithaka abgesetzt, vor einzelnen Angehörigen seines Palastes und seiner Familie präsentiert.² Sie haben einander 20 Jahre lang nicht gesehen, und Odysseus camouffiert sich mit Athenas Hilfe als Bettler, um zunächst die Lage zu sondieren. Leicht lässt sich zeigen, dass Odysseus zum einen den inhaltlichen Zuschnitt der einzelnen Erzählung auf den jeweiligen Adressaten berechnet und dass es ihm zum Zweiten darum geht, Mitleid zu erregen, seine Harmlosigkeit zu demonstrieren und auf keinen Fall in den Verdacht zu geraten, ein Aufschneider oder Lügner zu sein (vgl. Most 1989; Grethlein 2017: Kap. 5.2 und 5.3).

In aller Kürze demonstriert sei dies mit Hilfe der Zusammenfassung der >Maximalversion< im 14. Buch, die der (Odysseus weiterhin treu ergebene) Schweinehirt Eumaios zu hören bekommt: Ihm gegenüber behauptet Odysseus, er sei ein nicht echtbürtiger Sohn des Kreters Kastor Hylakides. Nach der Abfahrt von Troja seien sie bei einer Plünderung von den Einheimischen überwältigt worden. Er sei von ihrem König beschützt worden, habe Reichtümer sammeln können, dann aber beim Versuch der Heimreise Schiffbruch erlitten. Nach seiner Rettung habe er von Odysseus gehört, der binnen kürzester Frist nach Ithaka komme. Ihn selbst hätten Seeleute, die ihn in die Nähe seiner Heimat bringen sollten, ausgeraubt und an der Küste Ithakas ins Schiff gesperrt. Er habe sich befreit und versteckt, danach hätten ihn die Götter zu Eumaios geführt.

Wie kritisch sein Gesprächspartner zuhört, zeigt seine Reaktion. Zwar ist er voller Mitleid, allerdings will er nichts von einer Begegnung mit Odysseus hören. Der, so Eumaios, sei nun einmal tot: »Was brauchst du in deiner / Lage so dreist zu lügen?« Er sei mit solchen Behauptungen schon einmal getäuscht worden: »Auch du, Alter, Leidbeladener, da dich ein Dämon / zu mir führte, lull mich nicht ein mit gefälligen Lügen; / denn nicht darum

1 Griechischer Text nach Homer (1963). Alle Übersetzungen aus der *Odyssee* im Folgenden von Hampe 1986.

2 Die Erzählungen finden sich in *Od.* 13,256-286; 14,185-359; 14,459-506; 17,415-444; 19,165-202; 24,302-314.

will ich dich achten und dich bewirten, / sondern aus Furcht vor dem gastlichen Zeus und aus eigenem Mitleid« (Od. 14,364f. und 386-389). Immerhin findet der Rest der Geschichte Eumaios' Glauben. Sie ist zwar unerfreulich, doch nicht unplausibel. Ganz anders, sollte man meinen, verhält es sich mit den elf Apologenen, den Erzählungen, die Odysseus auf Scheria den Phaiaken zu Gehör bringt. Die Irrfahrtereuzählungen, von Lotosessern bis zur besitzergreifenden Nymphe Kalypso, haben es, im Gegensatz zu ihren ithakesischen Pendanten, ins narrative Weltkulturerbe geschafft. Dass sie als Heimkehrergeschichten von äußerster Unwahrscheinlichkeit sind, dass man kaum glauben mag, dass ein einzelner Mensch während einer einzigen Fahrt mit einer solchen Palette von Begegnungen konfrontiert wird, einäugigen Menschenfressern, in Säcke gefüllten Stürmen, grausamen Sängern, einem Volk im Dauerrausch, ja, dass er sogar die Unterwelt betritt und mit den Schatten der Toten spricht, hat daran keinen Abbruch getan. Schon die fiktiven Rezipienten hegen keine Zweifel angesichts der erzählerischen Professionalität des Odysseus; so kommentiert König Alkinoos den Abstieg in den Hades mit den Worten:

Nicht, Odysseus, halten wir dich, wenn wir dich betrachten, / für einen Gauner oder Betrüger, wie deren so viele / weidet die schwarze Erde, die weitverbreiteten Menschen, / die da Lügen erfinden, woher es sich keiner versähe. / Dir aber sind gestaltet die Worte und edel die Sinne, / wie ein Sänger hast du mit Kunst die Geschichte berichtet / aller Argeier und deine eigenen traurigen Leiden. (Od. 11,363-369)³

Auch in der Rezeption hat man die Apologe zwar nicht für bare Münze genommen, aber man hat sie doch für binnenfiktional wahr gehalten, soll heißen: Innerhalb der Welt, die die *Odyssee* uns präsentiert, erzählen sie von Geschehnissen, die Odysseus und seinen Leuten zugestoßen sind, während das, was Odysseus auf Ithaka erzählt, als >Trugreden< bezeichnet wird, zum einen aufgrund des eingangs zitierten Erzählerkommentars, dann vor allem aber auch deshalb, weil dieser Erzähler erster Stufe an mehreren Stellen auf Ereignisse anzuspielden scheint, die wir eben sonst nur aus Odysseus' Bericht bei den Phaiaken kennen. So gibt es mehrere Hinweise auf das, was ihm bei dem Kyklopen widerfuhr, sein Aufenthalt bei Kalypso wird fast ausschließlich vom Erzähler erster Stufe berichtet, und im Proöm wird das Fehlverhalten von Odysseus' Leuten auf der Insel des Helios ausdrücklich erwähnt.⁴ Offensichtlich wird hier der Erzähler erster Stufe in die Pflicht genommen und als Garant für die binnenfiktionale Wahrheit dessen angesehen, was er erzählt – und damit auch dessen, was Odysseus gleichlautend erzählt.

3 Parry 1994: 9 weist nach, dass dieses Kompliment ohne jede Ironie ist und in seiner Kontextualisierung Odysseus' Vertrauenswürdigkeit hervorhebt.

4 Od. 1,8.

Nicht einkalkuliert wird dabei jedoch, dass es keinen Grund gibt, diesem Erzähler zu vertrauen. Seine inspiratorische Verbindung zu den Musen, am Anfang und am Ende des Proöms betont, bedeutet hier nichts, lehnen diese Göttinnen doch in der wohl im zeitlichen Umfeld der *Odyssee* entstandenen *Theogonie* Hesiods jede Verantwortung ausdrücklich ab:

Diese [sc. die Musen] nun lehrten einst auch Hesiodos schöne Gesänge, / als er am Fuß des heiligen Helikon Lämmer gehütet. / Solche Reden vernahm ich zuerst von den göttlichen Frauen, / den olympischen Musen, den Töchtern des Herrschers der Aigis: / »Hirten auf freiem Feld, Gesindel, gierige Bäuche, / täuschend echte Lügen wissen wir viele zu sagen, / Wahres jedoch, wenn wir wollen, wissen wir gleichfalls zu künden.« (Hesiod 1997: V. 22-28)

Dieses Zeugnis aus dem Kontext der *Odyssee* macht es beinahe unnötig, noch das narratologische Konzept des *unreliable narrator* zu bemühen, das hier in aller Schlichtheit nur als Hinweis darauf verstanden sein soll, dass ein Erzähler durch nichts zur Wahrheit verpflichtet ist – eine bereits antike Meinung. Versucht man aber, die Position des Erzählers demgegenüber positiv zu bestimmen, so liegt es nahe, dass ihm sowohl sein technisches Können als auch sein Nahverhältnis zum Göttlichen, verbunden mit der körperlichen Präsenz und der stimmlichen Macht des Sängers, des epischen Barden (*ἀοιδός*), eine entschiedene Autorität verleihen, und ohne dass man deshalb Odysseus als genuinen Sänger missverstehen sollte, nutzt jedenfalls der Sänger der *Odyssee* diese Autorität dazu, sich mit seiner Hauptfigur gewissermaßen zu solidarisieren.⁵ Das erklärt, warum er ihm ganze vier Bücher, und damit über ein Sechstel des gesamten Werks hinweg, die Bühne überlässt; und das erklärt auch Alkinoos' bereits zitiertes Lob, Odysseus habe *wie ein Sänger* von seinen Irrfahrten berichtet.

Dass hinter den Apologen nicht unbedingt binnenfiktionales Erleben, also ein (ebenfalls binnenfiktional) autobiographischer Bericht des Helden steht, sondern eine poetisch ordnende und gestaltende Hand, lässt sich darüber hinaus noch weiter plausibilisieren. Denn die Reihenfolge der Apologe wirkt auf den ersten Blick zwar zufällig und damit realistisch – auch die

5 Es ist wichtig, diese »Autorität« nicht mit dem zu verwechseln, was Parry 1994: 16 mit »authorial validation« bezeichnet. Man könnte ja versucht sein, aus der Tatsache, dass der Sänger nicht wenige Details der Apologe auf der ersten Erzählebene wiederholt, ihre Authentifizierung abzuleiten. Das setzt aber voraus, dass man die Wahrhaftigkeit des Sängers – gegen Hesiods Zeugnis und also wohl zu Unrecht – als unhintergebar ansieht. Die methodische Trennung von Sänger-Autor und Sänger-Erzähler hingegen ermöglicht es, die Solidarisierung von erstem Erzähler und Protagonisten als poetische »Figur« anzusehen, die zur Darstellungsabsicht eines Sänger-Autors gehören könnte; hierauf komme ich im Folgenden noch genauer zu sprechen.

unterschiedliche Länge der einzelnen Episoden trägt dazu bei, würde man bei einer erfundenen Erzählung doch spontan mehr Achtung auf Proportionen erwarten –, doch ein genauerer Blick zeigt eine merkwürdige und unrealistische Symmetrie der Episoden. Ihre Mitte bildet der Gang auf die Schwelle des Hades, die ja auch inhaltlich etwas Besonderes darstellt. Vor ihr und nach ihr finden sich jeweils fünf Episoden, die sich inhaltlich-motivisch ineinander zuordnen lassen, wie das folgende Schaubild andeutet:

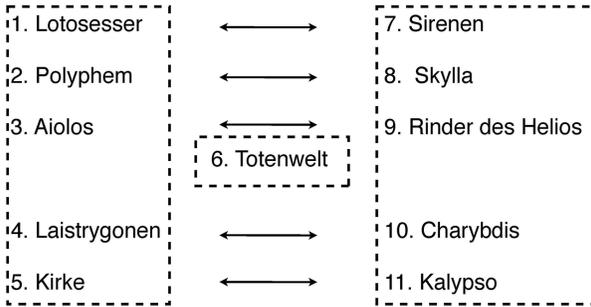


Abb.: Episoden d. Odyssee (Peter v. Möllendorff)

Selbst ohne eingehende Analyse sieht man in dieser Anordnung die Analogien sogleich.⁶ ›Lotosesser‹ und ›Sirenen‹ haben gemeinsam, dass

6 Dies, wie viele Beobachtungen in diesem Beitrag, würde eine vertiefte Behandlung verdienen. Die ringkompositorische Anlage hat bereits Niles 1978 herausgearbeitet, allerdings ohne eine narratologische Funktionalisierung. Vgl. etwa zum Paar Polyphem/Skylla Hopman 2012, mit weiterer Forschung. In den Paarungen tritt Odysseus nicht immer in der gleichen Weise auf. Grundsätzlich gilt, dass er sich in der zweiten Serie, nach der Nekyia, eher als Unterlegenen zeigt, während er aus den Abenteuern der ersten Serie überlegen hervorgeht. Auf diese Weise vermeidet er, den Phaiaken als Angeber zu erscheinen, während er zugleich aber auch nicht als Schwächling auftritt. Hopman zeigt auch den Anspielungsreichtum der Erzählungen; dies vermehrt noch ihren oben dargelegten könnerrischen und poetischen Anstrich. Ebenso kann sie an vielen Details zeigen, wie präzise Odysseus sich um die Etablierung eines förderlichen Verhältnisses mit den Phaiaken bemüht und wie diese darauf reagieren. Eine weiterführende Frage wäre, ob die Solidarisierung des Sängers mit seinem Helden so weit geht, dass wir ohne narratologischen Spagat einzelne Episoden der Apologe als proleptische Blicke auf das spätere Geschehen auf Ithaka ansehen können, wie Hopman es tut, die die Kyklopen-Episode als Vorwegnahme des Freiermords, die analoge Skylla-Episode hingegen – mit Ryan 2005 – als dessen kontrafaktische virtuelle Prolepse ansieht. Wenn wir hier nicht ohne weiteres die figurale Rahmung dieser Erzählungen überspringen wollen, also narrative Prolepsen postulieren wollen, die über die Grenzen diegetischer Ebenen reichen und also als metaleptische Prolepsen zu

ihre Bedrohlichkeit in einer rauschhaften Bezauberung besteht, die jeden Wunsch nach Heimkehr vergessen lässt: So haben etwa die Lotophagen den Lotos, die Sirenen das allwissende Lied; Polyphem und Skylla sind beide körperlich deformierte und solitäre Menschenfresser, gegen die keine Waffengewalt hilft.⁷

Eine solche Symmetrie kann nicht eine Wirklichkeit abbilden: Sie zeigt vielmehr die Erzählkunst des Odysseus. Zudem führt uns die Tatsache, dass der Erzähler an verschiedenen Stellen, insbesondere natürlich im Falle der Kalyпсо, gemeinsame Sache mit ihm macht, während er bei den späteren Erzählungen auf Ithaka auf Odysseus' Fähigkeit zum Geschichtenerfinden hinweist, vor Augen, dass wir uns sozusagen auf nichts verlassen dürfen.⁸ Diese Akzentuierung ist mir wichtig! Aus der offenkundig poetischen Gestaltung der Apologe folgt nicht gleich, dass ihr Inhalt – binnenfiktional – erfunden sein muss.⁹ Es folgt daraus aber eine rezipientenseitige Verunsicherung. Am Ende des Epos wissen wir Rezipienten tatsächlich nicht verbindlich, was wir

gelten hätten, müssten wir wohl bereit sein, eine noch weitergehende Solidarisierung zwischen Sänger und Figur anzunehmen.

- 7 In dieser Gegenüberstellung sind das erste Abenteuer – die Kikonen – und der Aufenthalt bei den Phaiaken ausgelassen, weil sie jeder Phantastik entbehren. Die Kikonen verwickeln, durch den Raubzug des Odysseus provoziert, ihn und seine Mannschaft in kriegerische Handlungen, und bei den Phaiaken gestrandet gelangt Odysseus in die Welt einer idealen Gesellschaft. Die beiden Episoden dienen nicht zuletzt der Einführung in die und der Ausführung aus der phantastischen Welt der Apologe.
- 8 So wirft ihm ja selbst Athena, als er sie bei seiner Ankunft auf Ithaka nicht erkennt und ihr eine erste Geschichte von seinem angeblichen Unglück auf dem Meer erzählt, vor, er könne das Lügen wohl nicht einmal jetzt lassen (*Od.* 13,291-295): »Schlau und verschlagen müßte der sein, der dich überholen / wollte in sämtlichen Listen, und träte ein Gott dir entgegen. / Schlimmer, erfindungsreicher und unersättlich an Listen, / solltest du nicht mal im eigenen Land Schluß machen mit Täuschung / und mit Lug und Trug, die dir von Grund auf vertraut sind?« »Nicht mal im eigenen Land« und »Schluß machen«: Diese Formulierungen weisen unbestreitbar darauf hin, dass Odysseus auch vorher schon gelogen hat, und wo sonst, wenn nicht bei den Phaiaken?
- 9 Odysseus', und wohl auch Homers, Publikum musste die Erlebnisse als solche auch nicht *a priori* aufgrund ihrer Phantastik hinterfragen. Auch Menelaos berichtet Telemachos von seiner Begegnung mit dem Gestaltwandler Proteus, ohne dass man ihn der Lüge verdächtigen würde oder müsste. Vgl. u. a. Parry 1994: 11. Warum sollte man beispielsweise nicht an die Lotophagen glauben, wenn Helena in Sparta ihre Gäste mithilfe von Drogen in einen Zustand der Kummerlosigkeit versetzt? Oder kann man sich nicht, wenn man die Existenz von Musen akzeptiert, berechtigt fühlen, auch an der Existenz von Sirenen nicht zu zweifeln? Ringkompositorisches Erzählen, wie Odysseus es vorführt, ist aber in der archaischen Dichtung eine starke dichterische Qualität – wie der Erzähler

als binnenfiktionale Wahrheit über Odysseus' Fahrt von Troja nach Ithaka ansehen können. Wir können und sollen uns womöglich fragen, ob wir uns der nonchalanten Haltung der Phaiaken anschließen dürfen.

Der trügerische Charakter aller Einlassungen des Odysseus, was diese letzten zehn Jahre seines Lebens betrifft, hat daher weitreichende Folgen für unser Verständnis des Epos. Odysseus mag als Lügner notorisch sein, wie es Athenas Nasenstüber im 13. Gesang andeutet,¹⁰ aber er verfolgt hier ja jeweils einen nicht nur nachvollziehbaren, sondern uns als seinen admirativen Rezipienten sogar sympathischen Zweck: Die Phaiaken will er so beeindrucken, dass sie nicht nur Mitleid haben, sondern ihn ehren und reich beschenkt nach Hause bringen, und seine Gefolgsleute auf Ithaka will er auf ihre Treue prüfen, zugleich aber auch ihr Wohlwollen erringen. Beides gelingt bekanntlich.¹¹ Doch gleichwohl erheben sich Fragen: Sind vielleicht wenigstens Teile dieser differenten Erzählungen >wahr<? Oder gibt es, da die ithakesischen Erzählungen durchaus motivische Nähe zu ihren phaiakischen Schwestern aufweisen,¹² womöglich eine >dritte< Erzählung, von der sie sich jeweils ableiten? Oder gibt es etwa eine ganz andere, nun aber >wahre< Erzählung? Und selbst wenn es sie in der Welt der *Odyssee* nicht gibt und aufgrund der Selbstbeschlossenheit fiktionaler Welten nicht geben kann: Lässt sich annehmen, dass eine solche unerzählte Erzählung vielleicht in einem ganz unspektakulären, daher weniger erzählenswerten und natürlich gänzlich unheroischen Sich-Verliegen, etwa bei Kalypso, besteht, das einfach nur länger gedauert hätte als die sieben Jahre, die uns genannt werden? Mit der Auskunft »Nach meiner Abreise von Troja geriet ich in einen Sturm, verlor meine Schiffe und meine Mannschaft, wurde an eine einsame Insel gespült und lebte dort zehn Jahre lang in der Grotte einer hübschen Nymphe« hätte Odysseus weder bei den Phaiaken noch auf Ithaka Staat machen können. Aber tatsächlich ergibt sich eine noch sehr viel drängendere Frage: Wenn das konkrete Herkommen des Helden, nach dem immerhin das Epos benannt ist – und der Unterschied zur *Ilias*, die nicht nach Achill, sondern nach der umkämpften Stadt betitelt ist, drängt sich auf –, unklar bleibt: Können dann die übrigen Figuren, ja: Können selbst wir sicher sein, nicht mit einer von Homer konstruierten maximalen Camouflage konfrontiert zu sein, hinter der sich ein Usurpator der odysseischen Identität verbirgt?¹³

selbst in der komplexen ringkompositorischen Anlage des 24. Gesangs vorführt; vgl. dazu Grethlein 2017: Kap. 7.1.

10 S. Anm. 9.

11 Vgl. hierzu Ahl 1989: 14-16, der insbesondere an Odysseus' Erzählung von seiner Begegnung mit Polyphem zeigt, wie geschickt Odysseus das Vorwissen seiner Hörer mit einbezieht und so für die Glaubhaftigkeit seiner Erzählung sorgt.

12 Vgl. hierzu die tabellarische Übersicht bei Alden 1992: 10.

13 *Od.* 14,121-132. 378-385. Der Schweinehirte Eumaios denkt argwöhnisch zumindest ansatzweise in solchen Kategorien. Vgl. dazu Grethlein 2017: Kap. 5.3.1.

Machen wir aber zunächst einmal einen Sprung nach Ithaka! Während die Phaiaken vermeintlich nicht viel zu verlieren haben – obwohl sie sich dadurch, dass sie Odysseus helfen, Poseidons ewigen Hass zuziehen (*Od.* 13,125-184) –, ist die Frage, ob der Ankömmling, nachdem er seine Bettlerverkleidung abgelegt hat, wirklich Odysseus ist, für die Bewohner Ithakas essentiell, und zwar deshalb, weil sie, durch seine zwanzigjährige Abwesenheit führungslos und in sozialer Unordnung, an ihn unterschiedlichste Erwartungen hegen. Um nicht von der Angst der dreisten Freier vor Odysseus' Rückkehr zu reden: Alle übrigen erwarten, dass Odysseus alles wieder ins Lot bringt. Um hier Sicherheit zu gewinnen, benötigen sie beweiskräftige Zeichen. Und Odysseus gibt jedem von ihnen, was für sie eine solche Beweiskraft besitzt. Telemachos kennt seinen Vater nicht – ihn verlangt es nach einem starken Mann, der ihn gegen die Freier in Schutz nimmt. Odysseus zeigt sich ihm, mit Hilfe Athenas, als ein solcher Mann in den besten Jahren und im Vollbesitz seiner Kräfte. Die Amme Eurykleia und die Hirten bekommen seine Narbe zu sehen, die ihm ein Wildschwein auf der Jagd verpasst hat: Damit ist für sie der Odysseus, den sie seit seiner Jugend kennen, den sie gewissermaßen mit aufgezogen haben, zurückgekehrt. Penelope enthüllt er das Konstruktionsgeheimnis ihres Ehebetts, und seinem alten Vater ruft er die Zahl und die Arten der Obstbäume in Erinnerung, die sie gemeinsam gepflanzt haben.

Jedoch lässt sich nicht leugnen, dass keines dieser Zeichen völlige Gewähr leistet, dass es sich wirklich um Odysseus handelt. Keines ist von solcher Beschaffenheit, dass ein Dritter es nicht hätte in Erfahrung bringen oder es sich mit etwas krimineller Energie – im Falle der Narbe – auch selbst hätte beibringen können. Als ob uns der Erzähler auf die Fragilität dieser Zeichen aufmerksam machen wollte, liefert er an zwei Stellen eine tatsächlich unbezweifelbare Anagnorisis; dabei sei auf das Zeugnis der verstorbenen Mutter im Hades verzichtet, denn davon erfahren wir ja nur aus Odysseus' Mund. Die Göttin Athena aber ist sicherlich unbestechlich, und auch dem Instinkt von Odysseus' altem Jagdhund Argos wird man vertrauen. Aber selbst wenn wir an diesen beiden Stellen zu glauben bereit sind, dass uns der Erzähler erster Stufe nichts vorgaukelt, so fällt doch auf, dass diese beiden Identifikationen den übrigen Figuren leider nicht von Nutzen sind, denn es gibt keine Dritten, die sie bezeugen, und im Falle des Argos ist die Szene sogar auffällig gestaltet, denn Eumaios verlässt den Hof gänzlich unmotiviert vor Odysseus, der einen kurzen Augenblick allein mit dem Hund bleibt, der einmal wedelt und dann stirbt. Mir scheint das ein klarer Fingerzeig zu sein: Zeichen liefern mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit, aber keine Wahrheit, es steht mit ihnen nicht anders als mit den Reden, die wir oben analysiert haben.

Warum glauben dann aber die Figuren an Odysseus' Rückkehr? Weil sie daran glauben *wollen*. Denn Odysseus *tut* all das, was sie sich gewünscht haben. Vor allem rechnet er mit den Freiern ab, und die Radikalität, mit der

er das tut und ihr vernünftiges Entschädigungsangebot ausschlägt, befriedigt zum einen die tieferen Wünsche all derer, die sich seit Jahren in die Ecke gedrängt fühlen, zum anderen – angenommen, der Ankömmling wäre gar nicht Odysseus – schaltet er damit potentielle Entlarvungen mit einem Schlag aus. Dass er als Einziger den Bogen spannen kann, tut dabei nichts zur Sache. Telemachos hätte es auch geschafft, doch gibt Odysseus ihm ein Zeichen, den Versuch abubrechen (*Od.* 21,101-135, insbes. 124-129). Der Schuss durch die Axtösen: virtuos, aber kein Beweis. Und alle Erinnerungen sind trügerisch.¹⁴

Es ist dies der rechte Moment, um zu betonen, dass ich keineswegs behaupten will, es gehe in der *Odyssee* darum, Odysseus' Identität zu falsifizieren. Ich halte es vielmehr für ein Anliegen des Dichters, die Erfahrung von Instabilität und Unsicherheit so in sein Werk einzuschreiben, dass auch die Rezipienten von dieser Erfahrung betroffen werden: keine Erfahrung zum Nachlesen, sondern zum Erleben. Eine solche Poetik passt zu dem, was den von Ithaka stammenden Figuren widerfährt, die ausnahmslos zwanzig Jahre lang Übergriffen, Zukunftssorgen, Ängsten und Bedrohungen ausgesetzt gewesen sind und jeder auf seine und ihre Weise alles darangesetzt haben, sich dem zu entziehen: Telemachos durch seine gefährliche Reise auf der Suche nach seinem Vater (in der so genannten ›Telemachie‹, den Gesängen 1-4), Penelope durch forcierte, ja fast schon unvernünftige Treue und die berühmte Täuschung der Freier mithilfe des nächtens aufgetrennten Gewebes, die treuen Diener durch innerlichen wie äußerlichen Rückzug, desgleichen der alte Vater, der seine Obstplantage nicht mehr verlässt. Emotionale Kompensation kann Odysseus hier wohl kaum durch eine phantastische Erzählung leisten, wie er sie den Phaiaken vorträgt. Den Ithakesiern kann man so sicher nicht imponieren. Sie leben in keiner sozialen Situation, die ihnen den uneingeschränkten Genuss aufregender Geschichten nahelegen würde – sie suchen nach dem Retter oder nach dem Leidensgenossen: Letzteres Bedürfnis erfüllen die Erzählungen, ersteres die Zeichen, die ihnen die Rückkehr des Odysseus zu verheißen scheinen. Es sind diese Mechanismen menschlicher Emotionalität, der Manipulierbarkeit und Unsicherheit der Erinnerung, der Unzuverlässigkeit des vermeintlich Gewissen, die der Dichter seinen Rezipienten so nahe wie möglich bringen will.¹⁵

14 Dieses Vexierspiel inszeniert Malerba 1997 in seinem Roman *Itaca per sempre*. Penelope erkennt hier Odysseus sofort, beschließt aber, ihm die Rückkehr nicht zu leicht zu machen, stellt nun allen seinen Erzählungen, Zeichen und Argumenten scharfsinnige Kritik entgegen, und dabei wird deren Fadenscheinigkeit überdeutlich sichtbar. Letztlich wird die Anagnorisis eine Sache des Goodwill aller Beteiligten sein.

15 Zu erwähnen ist hier, dass Odysseus am Ende des 23. Gesanges, nachdem ihn Penelope als ihren Gatten wiedererkannt hat – und dabei muss man ja sagen: Sie identifiziert ihn – trotz ihrer Angst vor Betrügnern (*Od.* 23,215f.) – *ausschließlich*

Odysseus' Erzählungen bei den Phaiaken bestechen durch ihre von Alkinoos gerühmte aoidische Kunstfülle, durch ihre sensationelle Phantastik und durch ihre hohe Poetizität; einige Eindrücke davon habe ich oben zu vermitteln gesucht. Es sind diese Eigenschaften, die es, nicht zuletzt auch angesichts dessen, dass Odysseus ja in diesen Gesängen gewissermaßen in die Position des Sängers einrückt, nahelegen, ihnen einen hohen Grad an Konnotativität zuzusprechen und sie weitergehend zu deuten; ganz so, wie es ihnen im Verlauf ihrer Rezeption in der antiken Philosophie widerfahren ist, die sie durch allegorische Lektüren diskursiv zu vereinnahmen suchte.¹⁶ Die Möglichkeiten sind hier natürlich Legion, und ihre Konkretisierung hängt immer auch von der Perspektive ab, aus der auf die Texte geblickt wird. Liest man sie aber vor dem Hintergrund von Fragen nach Identitätsstiftung und Identitätsvergewisserung, nach sozialem Miteinander und Umgang mit Erinnerung, so fällt doch auf – und ist natürlich Interpretieren längst aufgefallen –, dass die Apologe zum einen eine Vielzahl dysfunktionaler Gesellschaften bis hin zu Nicht-Gesellschaften, monströsen Solitären wie Polyphem, Skylla oder Charybdis – aber sind nicht auch die männervernichtenden und -verschlingenden Frauen, Kirke und Kalypso, aus antiker Sicht in gewisser Weise monströs? – präsentieren: Für Odysseus und seine Leute ist hier nirgends Platz. Zum anderen führen diese Fahrten Odysseus an den Rand des Identitätsverlusts: Macht er sich bei Polyphem noch in witziger und wortspielreicher List¹⁷ zum ›Niemand‹, so bleibt ihm, bei Kalypso, der ›Verdeckerin‹, angekommen, nichts mehr: Kein Besitz, keine Männer, keine Zukunft, keine Möglichkeiten des Handelns und Gestaltens. Für die Welt ist er verschwunden, seine Bedeutung ist darauf reduziert, die erotischen Bedürfnisse der Nymphe zu befriedigen, und würde er ihr Angebot, ihn unsterblich zu machen, annehmen, so wäre dies sein identitäres Ende. Das letzte, was ihm in den sieben Jahren des Aufenthalts auf dieser Insel noch bleibt, ist seine Erinnerung an Penelope – eine Erinnerung, von der wir mit Fug annehmen

aufgrund seiner Beschreibung des Ehebettes, mit dem naiven Zusatz, davon hätten ja nur sie, er und ihre Dienerin Aktoris gewusst (*Od.* 23,225-230); nirgends wird gesagt, dass sie Odysseus *als solchen*, ohne Hilfsmittel sozusagen, wiedererkennt –, auch ihr eine Kurzfassung seiner phaiakischen Irrfahrten erzählung gibt (*Od.* 23,300-344), der sie *mit Wonne* (ἡ δ' ἀρα τέρετ' ἀκούουσι: 23,308) lauscht. *Jetzt* ist es eine aufregende Erzählung, der man mit Genuss zuhören kann, nachdem die existentielle Bedrohung vorbei und sozusagen alles wieder in Ordnung ist; in einer ähnlichen Stimmung durften auch die Phaiaken Odysseus zuhören; vgl. Eumaios' Kommentar *Od.* 15,400f. und Grethlein 2017: Kap. 7.3.

- 16 Vgl. grundlegend Buffière 1956; außerdem z. B. Lamberton 1986; Horn 1997.
 17 Odysseus' berühmte Selbstbezeichnung als ›Niemand‹, griech. Οὐτις, basiert auf einem Wortspiel mit μητις (Schlauheit); οὐ und μή sind zwei Formen der Negation, und Odysseus nutzt in seinem Gespräch mit Polyphem die Möglichkeit, diesen Witz zu platzieren, immer wieder.

dürfen, dass sie ihm in weiteren sieben Jahren auch weitgehend abhandengekommen wäre – und daraus resultierend sein Heimkehrwunsch, seine Nostalgie. Erst bei den Phaiaken, einer im besten Sinne funktionalen Gesellschaft, ergibt es für ihn überhaupt wieder einen Sinn – und ist es, anders als noch bei Polyphem, ihm erst gefahrlos möglich –, Namen und Herkunft zu bekennen, und erst dort verschafft ihm der Name Odysseus auch das legitime Ansehen, das ihm gebührt. Auf Ithaka angekommen, beginnt er als namenloser Bettler sozusagen von vorn, bis er sich mit aller Gewalt auf den Platz des Königs und Gemahls der Penelope vorgearbeitet hat. Die *Odyssee* spielt Identitätsverlust und -gewinn also zweifach durch; aber im zweiten Durchgang genügt das Erzählen nicht mehr und genügen auch letzten Endes die Zeichen nicht, um wieder Odysseus zu sein. Hierfür muss der Ankömmling Qualitäten beweisen, oder anders gesagt: Er muss in der Lage sein, glaubhaft und vor allem wirkungsvoll in die Rollen zu schlüpfen, die Ithaka für ihn bereithält: Die des schützenden Vaters, des guten Herrn, des treuen Sohnes und Gatten, eines Mannes, der die Seinen zu schützen und seinen Besitz zu wahren vermag. Gelingt ihm das, dann ist er Odysseus – wer auch immer er sein mag.

Liest man die *Odyssee* so, dann erklären sich auch ihr eigentlich rätselhafter Beginn und ihr fast noch rätselhafteres Ende. Denn warum bezeichnet der Sänger – anders als die *Ilias*, die gleich in Vers 1 Achill nicht nur bei seinem Namen, sondern auch bei seinem Vatersnamen nennt¹⁸ – Odysseus im Proöm nur als »den Mann« (*ἄνδρα*) und erwähnt seinen Namen überhaupt erst in v. 48 des ersten Gesangs? Kann man hierin nicht einen ersten impliziten Hinweis auf die oben dargelegte Identitätsproblematik sehen? Keine Frage, wer Achill ist – aber wer Odysseus ist, das mag viel schwieriger festzulegen sein. Und wie sieht es am Ende aus?¹⁹ Es ist hier aus Raumgründen nicht davon zu reden, dass Odysseus sich auf den Rat des Tiresias in der Unterwelt hin – einen Rat also, von dem wir (und Penelope: 23,260-284) nur und allein durch Odysseus erfahren – gleich nach dem Ende des Werks auf eine weitere Odyssee begeben muss, hin zu einem Ort, wo man nicht einmal Poseidon und also ganz sicher auch nicht Odysseus kennt: eine weitere Verschiebung von Identitätsfindung und bestätigung. Das Epos selbst mündet aber in einen von Zeus forcierten Friedensschluss zwischen der Laertes-Familie und den Familien der Freier: »Eidesopfer vollzog danach, die beiden versöhnend, / Pallas Athene, die Tochter des Zeus, des Halters der Ägis, / ganz dem Mentor gleich sowohl an Wuchs wie an Stimme« (*Od.* 24,546-548). Gewiss, Athene zeigt sich nicht dem ganzen Volk in ihrer göttlichen

18 Den Zorn singe, Göttin, des Peleussohnes Achilleus (*Μῆριν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος*: *Il.* 1,1).

19 Vgl. hierzu Grethlein 2017: Kap. 7, der die verschiedenen Verfahren der Schließung und erneuten Öffnung der Erzählung demonstriert.

Gestalt, aber Homer hätte das Werk auch unter Verzicht auf den Schlussvers zu Ende bringen können, ohne dadurch Nachfragen zu provozieren. Auch im Ausgang des Epos also sozusagen eine Camouflage: Mentor ist nicht der, der er zu sein scheint, und bis zum letzten Wort wird mit Identitäten gespielt.

Die *Odyssee* macht deutlich: Zeichen, seien sie sprachlicher oder nicht-sprachlicher Natur, sind trügerisch. *De facto* setzen sie eine Wirklichkeit, während sie vorgeben, auf eine prioritäre Wirklichkeit zu verweisen; sie sind also indikativisch, nicht indizierend, und daher für Camouflage aufs beste geeignet. Denn genauso wie sie vorgeben, auf eine Wirklichkeit zu verweisen, die sie doch erst herstellen, geben sie auch umgekehrt vor, auf einer Wirklichkeit zu basieren – nämlich der kenntlichen Identität ihres Benutzers –, die sie genauso konstruieren können. Odysseus, in der *Odyssee* der hauptsächliche Nutzer von Zeichen, ist sich dieser Macht bewusst und setzt sie entsprechend ein, nämlich zur Vorbereitung und Planierung eines Terrains, auf dem er dann so handelt, wie man es von Odysseus erwarten würde. Es ist eine der zahllosen Raffinessen dieses Epos, dass es weniger die übrigen Figuren als uns Rezipienten an der permanenten Camouflage des Titelhelden verzweifeln lässt. Denn sie geben sich, in ihren jeweiligen Situationen und Lebensnotwendigkeiten nur allzu verständlich, mit der zeichenhaft erzeugten *Wahrscheinlichkeit*, dass es sich bei dem ›Fremdling‹ um Odysseus handelt, mit der Qualität seines Rollenspiels und mit seinen genau ihren Wünschen und Erwartungen entsprechenden *Handlungen* zufrieden: Gerade letztere sind sozusagen täuschungsfrei, und so entscheiden sich die übrigen Figuren, in dem Dilemma gefangen, dass, wenn der ›richtige‹ Mann ›Falsches‹ erzählt, auch die Möglichkeit besteht, dass der ›falsche‹ Mann ›Richtiges‹ erzählen könnte, für die Option, die ihnen am meisten nützt, und sie entscheiden sich vollen Herzens.

Diese Option steht uns jedoch nicht offen. Zwar haben wir aus der Vogelperspektive einen Überblick über die verschiedenen narrativen Versionen, die Odysseus seiner Heimkehr gibt. Aber letztlich geht es uns, was eine bleibende Unsicherheit betrifft, nicht besser als den Figuren. Denn wir ersticken in der Fülle der Möglichkeiten und müssen zudem feststellen, dass der Erzähler erster Stufe – nennen wir ihn Homer – sich mit seinem Helden gewissermaßen narratologisch solidarisiert²⁰ und seine natürliche Autorität

20 Der Sänger geht aber noch weiter und solidarisiert sich mit seiner Figur auch inhaltlich-emotional, wenn er schon im Proöm ausdrücklich sagt, dass Odysseus' Gefährten selbst an ihrem Untergang schuld seien (*Od.* 1,6-8), ja, sich sogar zu ihrer expliziten Abqualifizierung als ›Toren‹ (νήπιοι: 8) herablässt. Schaut man nämlich auf das spätere Verhalten des Odysseus, so würde man als extradiegetischer Betrachter Odysseus am Verderben seiner Mannschaft durchaus eine Mitschuld geben; das hat in der kognitionsnarratologischen Forschung

dazu verwendet, uns hinsichtlich der binnenfiktionalen Wahrheit der Zeichen, derer sich sein Held bedient, zu verwirren, so sehr, dass man zweifelt, ob es nicht nur ein weiterer Beitrag zur Verwirrung ist, diesen Helden immer >Odysseus< zu nennen. Diese Verwirrung gewinnt an Intensität in einer oral-auditiven Performance, wie wir sie uns für Homers Zeit vorzustellen haben: Hier tritt der Sänger seinem Publikum als leibhaftige Person gegenüber, entsprechend gewinnt seine persönliche Involviertheit ins Geschehen an Glaubwürdigkeit.

Odysseus wird im Epos implizit wie explizit immer wieder mit Lug und Trug, mit Verschleierung, Täuschung und Irreführung in Verbindung gebracht. Camouflage ist für ihn kein Mittel zum Zweck, sondern Charaktereigenschaft, so sehr, dass er sich bei den Phaiaken genau mit ihr auch selbst vorstellt: »Εἶμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν / ἀνθρώποισι μέλω, καὶ μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει« (*Od.* 9,19f.: »Ich bin Odysseus, Laertes' Sohn, durch all seine Listen / bei den Menschen geschätzt; mein Ruhm reicht bis in den Himmel«). Lassen wir Odysseus daher ruhig seinen Namen! Verbinden wir aber mit ihm die Erkenntnis, dass – jedenfalls aus der Sicht dieses Werkes – die Identität einer Person sich nicht aus ihrem Namen, ihrer Herkunft und ihrem >Wesen< speist, sondern aus ihrer Fähigkeit, nicht nur glaubhaft, sondern auch im Tun und Handeln wirkungsvoll den Komplex von Rollen zu verkörpern, den die Gemeinschaft mit den anderen ihr auferlegt. Die *Odyssee* ist – wie alle Kunst im antiken Verständnis – ein Werk der Mimesis. Prachtvoller und angemessener konnte sie ihren Protagonisten, den Meister der Täuschung, nicht zur Darstellung bringen als dadurch, dass sie auch ihre Hörer zum Opfer der Camouflage machte. Deren Genuss besteht gerade darin, dass die ästhetische Distanz und also die Gewährung des sicheren Blicks immer wieder eingerissen und erneut hergestellt wird.

Literaturverzeichnis

- Ahl, Frederick: »Homer, Vergil, and Complex Narrative Structures in Latin Epic: An Essay«. In: *Illinois Classical Studies* 14 (1989), S. 1-31.
- Alden, Maureen Joan: »ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα«. In: Pinsent, John/Hurt, H. V. (Hg.): *Homer 1987: Papers of the third Greenbank colloquium*. Liverpool: Liverpool Classical Monthly, 1992, S. 9-14.
- Buffière, Félix: *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- Christensen, Joel P.: »The Clinical Odyssey. Odysseus's Apologoi and Narrative Therapy«. In: *Arethusa* 51 (2018), S. 1-31.

zu der These geführt, dass Odysseus in seinen Apologoi nicht nur seine traumatischen Reiseerlebnisse, sondern auch sein Verantwortungsdilemma verarbeite; vgl. bspw. Christensen 2018.

- Grethlein, Jonas: Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens. München: C. H. Beck, 2017.
- Hampe, Roland: Homer. Odyssee. Übertragen von R. H. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Homer: Odyssee. Hg. von Peter von der Mühl. Leipzig: Teubner, 1963.
- Hopman, Marianne: »Narrative and Rhetoric in Odysseus' Tales to the Phaeacians«. In: AJPh 133 (2012), S. 1-30.
- Horn, Hans-Jürgen (Hg.): Die Allegorese des antiken Mythos. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997.
- Lamberton, Robert: Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition. Berkeley [u. a.]: University of California Press, 1986.
- Malerba, Luigi: *König Ohneschub* (orig. »Itaca per sempre«, Mailand: Mondadori Editore, 1997), Frankfurt: Fischer, 1999.
- Most, Glen: »The structure and function of Odysseus' Apologoi«. In: TAPhA 119 (1989), S. 15-30.
- Niles, John: »Patterning in the Wanderings of Odysseus«. In: Ramus 7 (1978), S. 46-60.
- Parry, Hugh: »The Apologos of Odysseus: Lies, All Lies?«. In: Phoenix 48 (1994), S. 1-20.
- Ryan, Marie-Laure: »Virtuality«. In: Herman, David/Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London [u. a.]: Routledge 2005, S. 627-629.
- v. Schirnding, Albrecht: Hesiod: Theogonie. Werke und Tage. Herausgegeben und übertragen von A. v. S., Berlin: de Gruyter, 1997.