

# Die Wiedererkennung von Odysseus und seiner treuen Gattin Penelope

*Das Ablegen der Maske – zwischen traditioneller Erzählkunst, Meta-  
narration und psychologischer Vertiefung*

ANTON BIERL

## I. Einleitung

Die ἀναγνώρισις der beiden über zwanzig Jahre getrennten Eheleute Penelope und Odysseus, auf die die Erzählung der *Odyssee* wie auf ein τέλος und einen Höhepunkt hin zugespitzt ist, hat erwartungsgemäß zahlreiche Behandlungen erfahren.<sup>1</sup> Als zentrales Problem galt immer, das kühl distanzierte, nahezu abweisende Verhalten der Gattin verständlich zu machen, nachdem sich beide im 19. Buch (19.96-316 und 19.508-604) doch schon so nahe gekommen waren. Zur Erklärung dienten meist analytische Überlegungen oder psychologische Ansätze. So wurde gegen Ende des 19. und bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts

<sup>1</sup> Zum 23. Buch der *Odyssee* vgl. die philologisch eingehenden Behandlungen mit besonderer Berücksichtigung der Verteidigung der angeblichen Digression (23.117-172) von Beßlich (1966: 83-96); Erbse (1972: 55-72); Eisenberger (1973: 303-313); Kilb (1973: 109-173); Hölscher (1989: 284-296); Katz (1991: 155-191); Heubeck (1992: 313-352); Schwinge (1993: 104-124); de Jong (2001: 545-564); vgl. auch Fenik (1974: 61-104); Pucci (1987: 89-94); Grossardt (1998: 175-179); zur Flut der weiblichen Deutungen der Penelopegestalt in den beiden vergangenen Jahrzehnten vgl. die Monographien von Murnaghan (1987); Katz (1991); Felson-Rubin (1994); Papadopoulou-Belmehdi (1994); Doherty (1995). Joachim Latacz hat sich bekanntlich wesentlich eingehender mit der *Ilias* als mit der *Odyssee* beschäftigt, was nicht heißt, daß er das zweite Homerische Epos nicht ebenso schätzt. Mit Sicherheit interessieren ihn homerische Frauengestalten; vgl. Latacz (1987). Zu Penelope und zur Lesersteuerung hat Latacz (1992) Einschlägiges bezüglich ihres Gänse-Traums publiziert. Zu unserer Szene scheint er eine besondere Affinität zu besitzen; vgl. Latacz' (1980) weiterführende Rezension von Eisenberger (1973) und Latacz' (1991: 315-417) Zusammenstellung von älterer diesbezüglicher Forschungsliteratur. Dem Jubilar möchte ich meine folgenden Ausführungen als δῶρον und σῆμα der kollegialen Verbundenheit anbieten, das ihm Freude bereiten mag. Der Text ist zitiert nach dem Basler P. von der Mühl, als Übersetzung wählte ich wegen der Verfremdung bewußt die von Johann Heinrich Voß.

vermutet, die Wiedererkennung habe ursprünglich schon im 19. Buch nach der Entdeckung der Narbe durch Eurykleia (19.317-393a, 19.393b-466 [Analepse der Narbengeschichte] und 19.467-507) stattgefunden und erst ein späterer Bearbeiter habe sie hinter den Freiermord künstlich hinausgeschoben, weshalb sie so eigenartig befremdlich und langatmig wirke. Doch galten solche Spekulationen bald als überholt.<sup>2</sup> Um die Mitte des letzten Jahrhunderts ließ man im Trend der Zeit der psychoanalytischen Deutung freien Lauf. Auch homerische Charaktere mußten sich voll und ganz aus seelischen Motiven und unterbewußten Erfahrungshorizonten konstituieren. Hat etwa Penelope den Bettler schon längst in der Begegnung im 19. Gesang mehr oder minder intuitiv als ihren Gatten erkannt?<sup>3</sup> Hat vielleicht ihr Verhalten im Buch  $\psi$  damit zu tun? Weshalb verhält sich die Frau so und was will sie damit bezwecken?

Zweifelsohne ist der Verfasser unserer *Odyssee*, wie Joachim Latacz mit vielen Interpreten zu Recht festgestellt hat, im Gegensatz zu seinen Vorläufern nicht mehr "eigentlich am Faktischen der Geschichte interessiert", sondern er richtet sein Augenmerk auf die menschliche Dimension, also darauf, den festen Ablauf einer über Jahrhunderte hinweg mündlich überlieferten einfachen Heimkehrererzählung innerlich begreifbar zu machen.<sup>4</sup> Allerdings darf man dabei nicht den anachronistischen Schluß ziehen, wir hätten in der vorliegenden *Odyssee* bereits ein naturalistisches Werk vor uns, das wie ein moderner Roman feinziselierte Charakterbilder liefere. Auch wenn Homer sicherlich einen Entwicklungsschritt zum Seelischen vollzieht, so darf gleichzeitig nicht seine Verankerung in einer mündlich tradierenden Welt von Rhapsoden vergessen werden, die ihre Geschichten nach traditionellen Mustern vortragen.<sup>5</sup> Homer hat die märchenhafte Saga über die Rückkehr des Odysseus zu einem hochkomplexen Großepos panhellenischen Ausmaßes und adeliger Weltsicht erweitert,<sup>6</sup> das sich noch dazu mit der *Ilias*, dem wenige Jahrzehnte vorher entstandenen Heldengedicht über Achills Groll, messen will. Die logisch aus dem Innenleben hervor-

<sup>2</sup> Vgl. z.B. Wilamowitz-Moellendorff (1884: 50, bes. 55) und die Darstellung bei Katz (1991: 96-100) mit den wichtigsten Vertretern; vgl. Erbse (1972: 72-73) und seine Widerlegung der These (73-97).

<sup>3</sup> Vgl. Amory (1963); Austin (1975: 232); Russo (1982); Winkler (1990: 143, 155); Lateiner (1995: 263, 275); für eine voll bewußte Wiedererkennung plädiert Harsh (1950); insgesamt schlägt das Pendel heute auf die entgegengesetzte Seite; vgl. die eher narratologisch ausgerichteten Deutungen von Murnaghan (1987); Felson-Rubin (1994); Doherty (1995).

<sup>4</sup> Vgl. Latacz (2003: 171-172); vgl. auch Schwinge (1993: 104).

<sup>5</sup> Vgl. Foley (1999).

<sup>6</sup> Hölscher (1989) geht darauf ein; vgl. seinen Index s.v. "Transformation, epische".

gehende Erklärung der Verhaltensweise einer Person ist also keineswegs Selbstzweck, sondern das Psychologische ist vielmehr dem Ziel untergeordnet, alle simpleren Vorgängerversionen in Ausdehnung und Komplexität zu überbieten. Dabei werden auch traditionelle Erzählweisen und -muster bewahrt.<sup>7</sup> Aus der eigentümlichen Gemengelage ergeben sich dann die bekannten psychologischen Unstimmigkeiten, an denen sich der Primärrezipient aber kaum gestoßen haben wird, da er sein Vergnügen vorrangig aus dem wuchtigen erzählerischen Resultat auf der Folie der früheren Fassungen und nicht aus der detaillierten Zeichnung von plausiblen Charakteren bezogen hat.<sup>8</sup> Wir befinden uns bei unserer *Odyssee* bezüglich des Psychologischen in einer Art Schwellensituation. Während die meisten Interpreten jedoch bisher neben der Analyse von verwandten Strukturen der Wiedererkennungsszenen gerade auf die seelische Begründung von Penelopes Verhalten im 23. Buch blickten,<sup>9</sup> wobei man sich viel mit der angeblichen Digression beschäftigte, will ich mein Augenmerk darauf richten, wie der Dichter das durchaus vorhandene menschliche Interesse zugleich in der traditionellen Erzählweise aufhob, die auf die eigene Beschäftigung in metanarrativer Weise reflektiert und sich ihres Tuns bewußt ist. Neben bisher weniger beachteten psychologischen Erwägungen soll die folgende, die Ereignisse nachvollziehende Interpretation diese Schlüsselszene unter den neuen Fragestellungen der Erzählforschung und der Geschlechterrollenproblematik beleuchten. Die nach menschlichen Begründungen suchende Sichtweise wird also mit einer exakten Analyse der Verankerung der Episode in traditionellen Motiven der Narration verbunden, wobei die Vorgaben der einfachen Nostosgeschichte, die Prüfung durch Zeichen,<sup>10</sup> die sprechende Namensgebung, gesellschaftliche Rollen, Zwänge und Praktiken, die Symbolik und die für das Verständnis der zweiten *Odyssee*-Hälfte zentrale Bedeutung der Maske im Mittelpunkt stehen.

## *II. Situation*

Schon zur einfachen Geschichte der Heimkehrersaga gehört die Verwendung der Maske. Um sich unbemerkt in sein Haus einschleichen zu können und die Situation sowie die Bewohner, insbesondere die Treue der Gattin, zu prüfen, benötigt der Held eine Verkleidung. Die Maske spielt auch noch in unserer

<sup>7</sup> Vgl. u.a. Fenik (1974) und Hölscher (1989: bes. 287).

<sup>8</sup> Zu Penelope als Charakter vgl. Bierl (in Vorbereitung).

<sup>9</sup> Vgl. oben Anm. 3.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Foley (1997).

*Odyssee* eine ganz wichtige Rolle.<sup>11</sup> Allerdings muß man sich davor hüten, das Anlegen einer Maske mit dem Annehmen einer völlig neuen Identität zu verwechseln.<sup>12</sup> Hinter der Verkleidung eines gealterten Bettlers scheint der wahre, heldenhafte Odysseus laufend hervor. Das Spiel mit der Maske wird zum intellektuellen Vergnügen, das die zweite Hälfte des Epos bestimmt. Der Plot lebt grundsätzlich von der "Spannung des Verbergens und Enthüllens".<sup>13</sup> Je nach Betrachtungsweise und Einsicht erscheint Odysseus eher als der Held oder der verrunzelte Landstreicher. Nach den epischen Gesetzmäßigkeiten verhilft ihm Athene als seine göttliche Leiterin im 13. Buch, unmittelbar nach der Landung in Ithaka, zu dieser Verkleidung (13.397-403). Für das unbeschwerte Oszillieren zwischen den Perspektiven spricht das unbestreitbare Faktum, daß die Maskierung in dieser Version mehr als natürlich zu bezeichnen ist. Denn nach zehn Jahren des Kampfes um Troia und zehn weiteren Jahren des Herumirrens ist es nur wahrscheinlich, daß Odysseus gealtert ist. Erst bei den Phaiaken kam der Irrfahrer zu Reichtum, vorher war er wahrlich zum Vagabunden ohne Hab und Gut deklassiert – er strandete ja in Scheria vollkommen nackt, also buchstäblich ohne Kleider und Besitz. Er ist sich also seiner Rolle nur allzu gewiß, die er anzunehmen hat. Es bedarf nur einer Maskerade mit Lumpen, Ranzen, Stab, zusätzlich einer Glatze und Gesichtsfalten sowie eines inneren Rollenverhaltens der Zurückhaltung und Unterwürfigkeit. Somit gelingt es ihm, unentdeckt zu bleiben sowie sich ohne Probleme anderen partiell oder vollkommen zu enthüllen. Vor allem die innerliche Maske ist notwendig. Denn die nötige Vorsicht, die ihn vor Agamemnon auszeichnet, gebietet ihm, die eher passive Gebärde eines bescheidenen Untergebenen anzunehmen und die ihm angeborene Rolle als Herr, König und Heros angesichts der Übermacht der Freier zu verbergen. Alleine den Kampf unbedacht gegen 108 Männer aufzunehmen, ohne die Lage zu sondieren, wäre glatter Selbstmord. Nachdem Odysseus im Bogenwettbewerb das entscheidende Mittel der Rache zugespielt worden ist und er sich in Telemach sowie Eumaios und Philoitios, vor allem aber in Athene Helfer gesichert hat, kann er die Rache durchführen. In dieser großangelegten Aristie des 22. Buches hat er endgültig seine innere Maske fallen gelassen, was er z.B. im Kampf gegen den frechen Bettler Iros ebenfalls schon weitgehend getan hatte

<sup>11</sup> Vgl. Murnaghan (1987).

<sup>12</sup> Vgl. Calame (1995: 97-115); Bierl (2001: 18 Anm. 19) und (2002: 178).

<sup>13</sup> Hölscher (1989: 210); vgl. auch Hölscher (1939: 67). Zur Frage der Verwandlung vgl. Hölscher (1939: 77-79).

(18.1-107, bes. 18.66-74).<sup>14</sup> Aus dem passiven Dulder wird der Haudegen und aristokratische Kämpfer, der voll Zorn im wilden Gemetzel der verkehrten Welt der Freier ein brutales Ende setzt. In der Hitze des Gefechts und unmittelbar danach hat der siegreiche Held freilich offenbar nicht seine äußere Verkleidung abgelegt.<sup>15</sup> Homer spielt dieses Faktum ironischerweise in der folgenden Verknennung aus.

Während sich nämlich in früheren Versionen der Heimkehrergeschichte der Held mit der Rache im Beisein der Gattin offenbart und somit Rache und ἀναγνώρισις zusammenfallen, wird in unserer *Odyssee* durch die Entfernung von Penelope die Wiedererkennung im Sinne der oben beschriebenen künstlerischen Erweiterung zum Großepos hinter die Vendetta verlegt (23.1-240).<sup>16</sup> Damit wird die ἀναγνώρισις zur eigenen ausgedehnten Szene, zum eigentlichen menschlichen Problem, auf das alles hinausläuft. Der Recke nimmt nach vollzogener Tat im direkten Zusammentreffen mit Penelope seine schon abgelegte innere Maske wieder an. Er wird erneut zum passiven Dulder, der abwartet, was passiert, und nicht wie ein Held und Herr die Initiative ergreift. Ist er sich des Erfolges schon zu sicher und glaubt er, nun seinen endgültigen Triumph erleben zu können, indem die Frau ihm einfach um den Hals fällt, so wie es nach der herkömmlichen Fassung der Fall war? Oder ist der gerissene Fuchs nur vorsichtig, da er nicht wie Agamemnon allzu schnell in die tödliche Falle seiner Gattin tappen will? Wie sollte man nach all den Jahren nicht mißtrauisch sein? Eigentlich kann er sich durchaus ihrer sicher dünken, wurde ihm ja schon von mehreren Seiten ihre Treue bezeugt (z.B. 11.181-183 = 16.37-39; 11.444-446; 13.375-381) und hatte er sich doch schon selbst ihrer Liebe und Keuschheit vergewissert. Verläßt den so erfolgreichen Helden angesichts des Ziels plötzlich sein Mut und kann er seiner männlichen Ausstrahlung nicht mehr vertrauen? Ist es nur eine natürliche Scheu? Oder wie soll sich ein zur Bestie gewordener Schlächter nun sofort in einer zwischenmenschlichen Situation angemessen verhalten? Verhindert nicht eine Art traumatische Erfahrung den adäquaten Zugang zu seiner Frau? Der Dichter gibt uns darauf keine explizite Antwort.

<sup>14</sup> Zum Zorn des Odysseus vgl. 22.59 und 22.369. Als der Mut und Zorn ihn zu verlassen droht, treibt Athene ihn damit an (22.225). Die feststehende Formel πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς (22.261) wird ironisch verwendet.

<sup>15</sup> Er entblößt sich nur der Lumpen (22.1), die er nach getaner Arbeit offenbar wieder anlegt (22.486-489).

<sup>16</sup> Vgl. Schwinge (1993: 104).

Wie viel schwieriger ist noch die Situation von Penelope! Gerade durch den tiefen epischen Schlaf konnte sie nicht Zeugin der Rache-Aristie werden und Odysseus damit automatisch erkennen. Ihr Wesen ist äußerst vielschichtig. Einerseits zeichnet sie sich durch Umsicht und Klugheit aus, die sie durchaus ihrem Partner ebenbürtig erscheinen lassen.<sup>17</sup> Andererseits wirkt sie, um dieses Plus in Richtung auf die Männerwelt zu kompensieren, entsprechend den negativen Erwartungen an die weibliche Geschlechterrolle auch weinend, klagend, fürchterlich pessimistisch und passiv. Sie ist ganz am Status quo orientiert und bleibt jenseits jeglicher Vernunft auch noch nach zwanzig Jahren ihrem von allen längst tot geglaubten Gatten treu. Allerdings hängt sie, zurückgezogen in ihre Frauengemächer und hingestreckt auf das Ehebett, dem Bilde ihres Mannes nach, wie er aussah, als er nach Troia aufbrach. Gewissermaßen hat sie sich in dem Zustand von damals 'eingefroren'. Obwohl die Freier sie zur Neuvermählung drängen, schiebt sie die Entscheidung immer wieder auf, wodurch sie eine Krise der Herrschaft und des Haushalts provoziert. Sie ist immer noch attraktiv, und alle Freier wollen nur das eine, nämlich mit ihr das Lager teilen (1.366 = 18.213).<sup>18</sup> Während die meisten Interpreten ihre sprichwörtliche Keuschheit sowie ihre Klugheit und Vorsicht betonen, kann man auch vereinzelt ambivalente und negative Züge entdecken, die aber jeweils gleich wieder zurückgenommen sind.<sup>19</sup> Genießt sie etwa die Situation des Umfreitwerdens so sehr, daß sie die Neuverheiratung *ad infinitum* aufschiebt? Findet sie an der gesellschaftlichen Position als Stellvertreterin des Königs so großen Gefallen, daß sie diese gar nicht mehr aufgeben will?

Aber auch hierzu äußert sich der Dichter nicht explizit. Penelopes vielleicht ursprünglich in der Sage angelegte zweifelhafte und listenreiche Züge sind auf eine ideale Frau hin eindimensioniert und abgeschwächt, die ganz die Erwartungen an die weibliche Geschlechterrolle in der Zeit der Komposition erfüllt. Oftmals wurde sie in ihren Hoffnungen enttäuscht und zieht es vor, abgeschottet vom Erinnerungsbilde ihres Gatten zu träumen. Zwischen beide haben sich längst die jungen Freier geschoben.

<sup>17</sup> Ihr beständiges Beiwort lautet περίφρων ('die rundherum Kluge'). Zum Zustand der ὁμοφροσύνη ('gleichen Gesinnung') zwischen Penelope und Odysseus vgl. Bolmarcich (2001).

<sup>18</sup> Zu Penelopes erotisch-sexueller Disposition vgl. Karakantza (1997: 169-176). Neben der keuschen Artemis ist sie zweimal gleichzeitig mit Aphrodite verglichen (17.36-37 = 19.53-54).

<sup>19</sup> Katz (1991) betrachtet in einer eher poststrukturalistischen Denkweise "indeterminacy" als Penelopes Charakteristikum. Ähnlich, aber aus mündlich-traditioneller Erzählperspektive, Foley (1999: 142-157). Gegen eine wirkliche Unbestimmtheit plädiert Doherty (1995).

Für Penelope ergibt sich nun am Anfang von Buch  $\psi$  eine völlig überraschende Situation. Hat sie Odysseus schon vorher erkannt?<sup>20</sup> Der Rhapsode sagt nichts dazu. Der so lange ersehnte Gatte soll nun plötzlich dasein. Doch wie läßt sich der blutbesudelte 'Löwe',<sup>21</sup> der Mann im Bettleraufzug vor ihr, mit dem Idealbild, das sie in ihrem Herzen bewahrt, versöhnen? Soll das ihr Odysseus sein? Doch selbst im Moment, als sie ihn erkennt, brauchen beide Zeit. Es kann nicht, wie Joachim Latacz (2003: 183) richtig bemerkt, nur nach dem gehetzten Märchenverlauf gehen: "Hier ist die Narbe! Schau! Ich bin Odysseus"? Wie geht es wirklich zu, wenn Schichten des Mißtrauens, der Angst vor der Enttäuschung, des Nicht-mehr-glauben-Könnens abgetragen werden müssen?" Sie hat sich eine dicke Haut zugelegt, sich eingeegelt, und nun soll alles so blitzschnell einen anderen Verlauf nehmen. Auf einmal wird sie vor die Zumutung gestellt, der Bettler, die wilde Bestie, sei angeblich ihr Gatte. Selbst wenn sie ihre Enttäuschung aufgibt, kann sie ihm einfach um den Hals fallen? Auch für sie könnte dies eine Gefahr bedeuten. Vielleicht würde er sie ja plötzlich der Untreue bezichtigen und sie ebenso wie die vielen Mägde abschlachten (vgl. 22.424-477). Und selbst wenn der schweigende Alte nun gutmütig wäre, kann sie ihm vertrauen? Liebt er sie eigentlich noch? Hat er nicht, wie Agamemnon, noch im Troß eine Geliebte? Läuft sie nicht Gefahr, durch zu schnelle Umarmung von ihm zurückgestoßen zu werden? Beide müssen sich also gegenseitig aus einer inneren Starre lösen.

In der folgenden Darstellung will ich zeigen, wie Penelope Odysseus erotisch zurückgewinnen und erobern muß, zudem, wie der Autor dabei doch die in der Tradition der einfachen Geschichte vorliegenden Zeichen ( $\sigma\eta\mu\alpha\tau\alpha$ ) verwendet.<sup>22</sup> Die äußere Maske muß abgelegt werden, damit der Held die Freier vergessen machen kann. Odysseus erkennt seine kosmetische Nachlässigkeit und nimmt ein Bad der Verjüngung. Doch das genügt noch nicht: vor allem muß er jetzt seine innere Maske, das Verhalten der passiven Gleichgültigkeit, fallen lassen, das er zusammen mit einer vermeintlichen Überlegenheitsgeste an den Tag legt. Das läßt sich die attraktive Königin so nicht bieten. Auch Odysseus soll gefälligst ein wenig um sie freien. Dabei muß sie ihr männliches Gegenüber aus der Reserve locken. Ein kleiner Schock, die Erregung der Gefühle und der

<sup>20</sup> Vgl. oben Anm. 3.

<sup>21</sup> Zum Löwenvergleich in Zusammenhang mit dem Freiermord vgl. 23.48; 22.401-406; 4.333-340 = 17.124-131; im Kontext des Auftretens vor Nausikaa 6.130-136. Zu den Löwengleichnissen vgl. Oswald (1993: 34-38).

<sup>22</sup> Zur traditionellen Verwendung von  $\sigma\eta\mu\alpha\tau\alpha$  in 23.70-230 vgl. Foley (1997: 75-81).

Eifersucht, wird ihn sicher ihr zuführen. Der Rhapsode zieht dabei alle Register der traditionellen Erzählung: er verwendet die Form des "Reizgesprächs",<sup>23</sup> appliziert die σήματα, wobei die Narbe mit dem der Situation gemäßen Zeichen des Bettes übertrumpft wird. Das Menschliche wird also in den traditionellen Gefäßen transportiert und Schwerpunkt ist nicht ein Psychogramm, sondern die Erfüllung des herkömmlichen Plots in der Überbietung aller Vorbilder, wobei das Spiel mit dem Namen des Zornigen eine besondere Pointe ergibt.

### III. Sprechende Namen und Metanarration

Traditionelle Charaktere operieren oft mit redenden Namen, die ebenso wie das epische Beiwort ein ganzes Handlungsprogramm implizieren.<sup>24</sup> Im etymologischen oder pseudo-etymologischen Dechiffrieren der Benennung rekonstruiert sich der Rezipient bereits die der Handlung zugrundeliegende Funktion. Mehrmals wird an Schlüsselstellen, zuletzt unmittelbar im Kontext der Wiedererkennung durch Eurykleia, nämlich in der berühmten Rückblende zur Narbe (19.403-409), auf den Zusammenhang von Odysseus mit dem Verb ὀδύσσεσθαι ('zürnen') verwiesen.<sup>25</sup> Im Partizip des Mediums verbirgt sich die den Helden bezeichnende Diathesenindifferenz zwischen dem Aktiv, dem 'Zürnenden', und dem Passiv, 'demjenigen, dem gezürnt wird'.<sup>26</sup> Aufgrund dieses bewußten Einsatzes des Namens ist es durchaus wahrscheinlich, daß auch Penelopes Name für die Funktion in der Handlung 'sprechend' ist. Es gibt zwei Erklärungsversuche: zum einen wird der Name von πηνέλωψ, einer für ihr monogames Verhalten bekannten purpurfarbigen Entenart, abgeleitet.<sup>27</sup> Traditionelle Geschichten pflegen gern aus der Tierwelt zu schöpfen. Andererseits hat Kretschmer (1945: 82) Penelope mit πήνη ('Einschlaggarn') und ὀλόπτω ('zupfen, ausreißen') in Zusammenhang gebracht.<sup>28</sup> Hiermit läßt sich leicht die sie charakterisierende Webelist assoziieren, die drei Mal in nahezu identischer Diktion ebenfalls an ent-

<sup>23</sup> Schadewaldt (1959: 352).

<sup>24</sup> Vgl. Calame (1995: 174-185) und Bierl (2001: 218-219).

<sup>25</sup> Vgl. 1.62; 5.339-340; 5.423; 19.275-276. Zum Namen Odysseus vgl. Kretschmer (1945: 90-93); Austin (1972); Goldhill (1991: 24-36).

<sup>26</sup> Vgl. Austin (1972: 2-3) und Goldhill (1991: 26).

<sup>27</sup> Kretschmer (1945: 80, 84-87); eine Diskussion darüber findet sich bei Levaniouk (1999: bes. 96-100), die eher für einen kleineren Wasservogel wie die dem Eisvogel ähnliche Haubenente plädiert.

<sup>28</sup> Vgl. die Erklärung als 'Weberin' nach Didymos im Schol. *ad Od.* 4.797 und ähnlich Eustath. *ad Od.* 1.344-346 (1421.63-65). Diese Ableitungen sind jedoch etymologisch falsch.



scheidenden Passagen genannt wird.<sup>29</sup> Am Tage habe sie das Leichentuch für ihren Schwiegervater Laertes gefertigt, in der Nacht habe sie es heimlich aufgetrennt. Drei Jahre konnte sie damit die nichtsahnenden Freier hinhalten, bis eine Magd sie ertappt und den Fall bei ihnen anzeigt. Nun habe sie kein Mittel mehr, die Hochzeit weiter aufzuschieben. Die Krise spitzt sich zu. Weben ist in der Antike eng mit dem Textualisierungsvorgang verbunden.<sup>30</sup> Außerdem verknüpft Penelope auch ihre List mit der Tätigkeit der Handarbeit.<sup>31</sup> Da in der *Odyssee* selbstbezügliche Reflexion über den Vorgang der eigenen Dichtung gängige Praxis ist,<sup>32</sup> kann man die Beschäftigung des Webens und Auftrennens metanarrativ mit Penelopes Funktion der Retardation und des permanenten Aufschubs in der Geschichte assoziieren.<sup>33</sup> Als Ziel entzieht sie sich fortwährend der Wiedererkennung, die über zahlreiche Stufen bis zur Unerträglichkeit hinausgeschoben wird. Penelope wird zum Sinnbild der für dieses Epos typischen Konstellation plötzlich abgebrochener Handlungsfäden, die erst später wieder aufgenommen werden. Das epische Retardieren wird zum Spannung bewirkenden Kunstprinzip, das Penelope als τέλος der Handlung emblematisch verkörpert.<sup>34</sup> Die Neugier des Hörers konzentriert sich auf die Frage, wie der maskierte 'Ärger' zu der 'Einschlagauszupferin', d.h. der ewigen 'Verzögererin', finden soll.

#### IV. Darstellung

Blicken wir nun auf den Gang der Ereignisse im 23. Buch, ohne Odysseus' Maske, sein inneres und äußeres Erscheinungsbild, aus den Augen zu verlieren, auf das die Erzählung offensichtlich großes Gewicht legt.

Eurykleia, von Odysseus beauftragt, nach dem Gemetzel Feuer und Schwefel für die Reinigung des Saals herbeizuschaffen und dann Penelope sowie die anderen Frauen im Hause herbeizuholen (22.481-484), hat darauf hingewiesen, er

<sup>29</sup> 2.93-110 (von Antinoos); 19.139-156 (von Penelope); 24.128-146 (von Amphimedon); zur Webstuhllist und zu Penelopes Namen vgl. Kretschmer (1945: 89) und Hölscher (1989: 46 und 325 Anm. 6); vgl. ferner Felson-Rubin (1994: 15-42) und Papadopoulou-Belmehdi (1994).

<sup>30</sup> Zum 'Weben' (ὄφαινειν) von Liedern und *Texten* vgl. Nagy (1996: 64-65).

<sup>31</sup> Vgl. δόλους τολυπέω (19.137).

<sup>32</sup> Vgl. u.a. Pucci (1987); Segal (1994: 85-183); de Jong (2001: 192); Dougherty (2001); Rengakos (2002: 189-191).

<sup>33</sup> Vgl. z.B. Murnaghan (1987: 146); Katz (1991: 187); vgl. etwas anders auch Felson-Rubin (1994: 42): "Homer [...] makes Penelope his accomplice in weaving plots and subterfuges."

<sup>34</sup> Zur Spannung insgesamt Schmitz (1994) und Rengakos (1999); zur Retardation als spannungssteigerndem Mittel vgl. Rengakos (1999: 311-320).

möge nach erfolgreicher Beendigung des Rachewerks seine Schultern mit einem Mantel und nicht mit den Bettlerlumpen umhüllen, da dies häßlich sei (22.486-489). Odysseus aber lehnt zunächst ab und will sich auf die rituelle Räucherung und Säuberung der Hallen konzentrieren (22.491-494). Die Amme holt dann zunächst die Frauen, die ihn herzlich als König begrüßen. Offensichtlich haben sie mit seinem blutverschmierten Äußeren keine Probleme, da sie ihn sogar küssen und umarmen (22.495-501).

Am Anfang von Buch  $\psi$  weckt Eurykleia, wie befohlen, Penelope und meldet, daß Odysseus zurückgekehrt sei und alle Freier getötet habe (23.1-9). Da Penelope intensiv geschlafen hat, wehrt sie alle Hinweise auf die Rückkehr voller Mißtrauen ab (23.10-24). An den entscheidenden Stellen fällt Penelope bezeichnenderweise jeweils in einen tiefen Schlummer.<sup>35</sup> Durch dieses epische Mittel wird sie an Schlüsselstellen in den Hintergrund gerückt, woraus das entscheidende Wissensgefälle resultiert. Zudem lebt sie im Traum ihre Sehnsucht nach dem abwesenden Gatten aus, indem sie ein Bild des Gatten wachhält, wie er war, als er vor zwanzig Jahren in den Troianischen Krieg aufbrach (20.80-90), und sie wird dabei, wie man aus einer früheren Stelle vermuten darf (18.187-197), noch schöner und begehrenswerter. Auf einer anderen, unterbewußten Ebene, ebenso wie im Todeswunsch (20.61-82), kompensiert sie laufend ihre unerfüllte Liebe. Gerade diesmal war der Schlaf zum ersten Mal seit der Abfahrt des Gatten besonders fest (23.18-19), da sie ja von den tobenden Ereignissen im Männersaale nichts bemerken durfte (vgl. 21.356-358).<sup>36</sup>

Eurykleia meint daraufhin, sie spote ja nicht, sondern der Fremdling, also der Bettler, sei wirklich Odysseus (23.27-28). Zunächst scheint die Gattin keinerlei Probleme damit zu haben, zumal sie mit dem Fremden schon so lange konferierte. Hatte sich nicht eine große Übereinstimmung der Gefühle bei ihnen eingestellt? Werden etwa jetzt ihre unterbewußten Hoffnungen wahr?

[...] ἢ δ' ἐχάρη καὶ ἀπὸ λέκτροιο θοροῦσα  
 γρηῖ περιπλέχθη, βλεφάρων δ' ἀπὸ δάκρυον ἤκε.

[...] und freudig entsprang die Fürstin dem Lager

Und umarmte die Alte, und Tränen umströmten ihr Antlitz. (23.32-33)

Doch dann kommen ihr erneut Zweifel. Ist er wirklich nach Hause gekommen? Und vor allem, wie konnte er allein gegen so viele bestehen (23.35-38)? Darauf-

<sup>35</sup> Zum Unbewußten und Penelopes Schlaf vgl. Hölscher (1989: 277-283).

<sup>36</sup> Vgl. Hölscher (1989: 279-283). Zum erotischen Aspekt des κῶμα (18.201) vor Penelopes verzauberndem Auftritt vor den Freiern (18.206-301) vgl. Karakantza (1997: 171-172).

hin muß die Amme gestehen, daß sie es selbst nicht gesehen hatte, sondern nur hinter den Türen das Gemetzel vernahm. Erst als sie hereingerufen wurde (23.40-44), konnte sie mit eigenen Augen das Resultat betrachten:

εὔρον ἔπειτ' Ὀδυσῆα μετὰ κταμένοισι νέκυσσιν  
ἔσταόθ'· οἱ δέ μιν ἀμφί, κραταίπεδον οὐδας ἔχοντες,  
κεῖατ' ἐπ' ἀλλήλοισιν· ἰδοῦσά κε θυμὸν ἰάνθης  
αἵματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον ὡς τε λέοντα.

Und nun fand ich Odysseus umringt von erschlagenen Leichen  
Stehn, die hochgehäuft das schöngepflasterte Estrich  
Weit bedeckten. O hättest du selbst die Freude gesehen,  
Als er mit Blut und Staub besudelt stand wie ein Löwe! (23.45-48)

Sein Äußeres hatte er weiterhin nicht verändert. Die analytische Forschung ging mit diesem Faktum überhaupt nicht zimperlich um und hatte offenbar kein Problem damit, daß der blutverschmierte Held sich nach dem Gemetzel noch nicht gewaschen hat. Doch sollte so die Wiedererkennung im restituierten Königshaus in einem die adelige Wertewelt propagierenden Großepos vonstatten gehen?<sup>37</sup> Die Amme, die selbst im häßlichen Anblick ein Problem sah (22.487-489), beschreibt nun bewundernd den triumphalen Helden nach der Aktion der Rache, deren Hergang sie selbst nicht mit Augen beiwohnen durfte. Doch wie soll ein solcher kämpferischer Löwe nun wiedereingegliedert werden? Wie kann die sanft-liebende Frau sich dieser kriegerischen Bestie nähern?

Die beeindruckende Schilderung der lange ersehnten und endlich erfolgten Vergeltung läßt das feine weibliche Gespür der Amme bezüglich des ungeziemenden Anblicks verblassen, zumal Odysseus auf ihre Bedenken nicht eingegangen war. Als Befehlsempfängerin fordert sie ihre Herrin auf, den Gatten, so wie er einmal war, im Saal aufzusuchen. Nun habe sich alles erfüllt, lebend sei er heimgekehrt, die Rache sei vollzogen (23.52-57). Ein eventuelles Problem, daß sich die beiden so verfehlen könnten, sieht sie nicht.

Doch kann Penelope an die Möglichkeit einer solchen Tat nicht glauben, da sie sich auf einer anderen Wissenssebene befindet. Sie vermag sich nur vorzustellen, daß ein Gott die Vendetta ausgeführt habe (23.62-67a). Dem Zweifel, ihr Gatte sei gar nicht zurückgekehrt (23.67b-68), kontert nun die Amme: wie könne ihr Herz nur so ungläubig sein, habe er sich doch mit dem Zeichen der Narbe ihr gegenüber eindeutig identifiziert (23.70-77).

<sup>37</sup> Ähnlich Hölscher (1989: 291-293).

Penelope war entsprechend ihrer Geschlechterrolle und sozialen Position immer vorsichtig gegenüber solchen Gerüchten geblieben. Ein traditionelles Zeichen ist ihr zu wenig. Wie viele könnten ein solches Mal davongetragen haben? Sie bleibt bei ihrer Version und meint, den Rat der Götter könne man als Sterblicher nicht durchblicken. Sie wolle aber trotzdem hinabgehen, nicht zum Gatten, sondern zum Sohne, um die Leichen der Freier zu sehen sowie den Täter (23.81-84). Schließlich will sie sich vor ihrer Dienerin keine Blöße geben, die an ihrer Standhaftigkeit Zweifel aufkommen lassen könnte. Doch befindet sie sich in ihrem Innersten längst in einem Wechselbad der Gefühle. Der Erzähler macht dies im folgenden deutlich:

ὡς φαμένη κατέβαιν' ὑπερώϊα· πολλὰ δέ οἱ κῆρ  
 ὄρμαιν', ἢ ἀπάνευθε φίλον πόσιν ἐξερεεῖνοι,  
 ἦ παρστᾶσα κύσειε κάρη καὶ χεῖρε λαβοῦσα.

Also sprach sie und stieg hinab. Der Gehenden Herz schlug  
 Zweifelnd, ob sie den lieben Gemahl von ferne befragte  
 Oder entgegen ihm flög und Händ' und Antlitz ihm küßte. (23.85-87)

In der Fokussierung des Erzählers ist der Fremde bereits der 'liebe Gatte', bei ihr aber bestehen noch gehörige Bedenken, auch wenn sie sich natürlich wünscht, daß das Gegenüber sich als 'der liebe Gatte' herausstellen möge (23.60). Der Rhapsode kommentiert, legt ihr das widersprechende Gefühl antizipierend hinein. Die Umarmung und Liebkosung waren die spontane Reaktion der Dienerinnenschaft (22.498-500a); doch konnte sich die Königin das wirklich leisten, einem blutbesudelten und verschwitzten Fremdling ungeprüft um den Hals zu fallen?

Endlich setzt sich Penelope dem noch unverwandten Odysseus in Entfernung gegenüber, der mit gesenktem Blick in Wartehaltung bleibt (23.88-92).

ὁ δ' ἄρα πρὸς κίονα μακρὴν  
 ἦστο κάτω ὀρώων, ποτιδέγμενος εἴ τί μιν εἴποι  
 ἰφθίμη παράκοιτις, ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν.  
 ἦ δ' ἄνεω δὴν ἦστο, τάφος δέ οἱ ἦτορ ἴκανε·  
 ὄψει δ' ἄλλοτε μὲν μιν ἐνωπαδίως ἐσίδεσκεν,  
 ἄλλοτε δ' ἀγνώσασκε κακὰ χροῖ' εἵματ' ἔχοντα.

An einer ragenden Säule  
 Saß er, die Augen gesenkt, und wartete, was sie ihm sagen  
 Würde, die edle Gemahlin, da sie ihn selber erblickte.

Lange saß sie schweigend; ihr Herz war voller Erstaunens.

Jetzt glaubte sie schon sein Angesicht zu erkennen,

Jetzt verkannte sie ihn in seiner häßlichen Kleidung. (23.90b-95)

Sie befindet sich also deutlich in einem Schwebezustand widerstreitender Gefühle und des starren Staunens (τάφος 23.93; vgl. auch 23.105). Weder nur vom Hörensagen noch vom Sehen allein kann sich das Wesen eines Menschen offenbaren, auch wenn nachträglich manche Indizien für dessen Präsenz sprechen. Die Maske, bzw. der häßliche Anblick, ist also sehr wohl eine epische Hürde auf dem Weg der gegenseitigen Erkennung, so wie es Eurykleia vielleicht ahnte, selbst wenn es ihr zunächst um den Wert des Geziemenden ging (22.487-489). Die Situation steht auf der Kippe. Zuletzt ist das Hindernis jedoch größer; daher scheint sie Odysseus zu verkennen.

Selbst eine gewisse Ähnlichkeit hinter der Vermummung kann ihr nicht genügen. Ausschließlich in der Tat zeigt sich das wahre Wesen. Es geht ihr also auch um die innere 'Maske', um Odysseus' Gebärde und Haltung. Vor Penelope ist der 'Zürnende' nun wartend und passiv (23.91). In seiner unansehnlichen Aufmachung scheint er erneut zum Dulder reduziert, bzw. gibt er sich nun fast überheblich, als wüßte er sich nach dem Sieg der Trophäe seiner Frau schon sicher.

Im "Übereckgespräch"<sup>38</sup> wirft ihr nun Telemach seelische Härte vor (23.97-103, bes. 23.97 und 23.103). Doch war es stets ihr Markenzeichen gewesen, sich aller Aufschneider zu erwehren und den Status quo zu bewahren. Penelope erwidert, sie befinde sich nur in einer Starre der Verwunderung (23.105), so daß sie kein Wort herausbringe und ihrem Gegenüber nicht einmal ins Antlitz blicken könne; aber beide würden schon geheime Zeichen finden, um sich gegenseitig zu erkennen, falls dieser wirklich ihr Gemahl sei (23.105-110). 'Der vieldulden- de göttliche Odysseus' lächelt gelassen (23.111). Endlich erkennt auch er das Problem:

Τηλέμαχ', ἦ τοι μητέρ' ἐνὶ μεγάροισιν ἔασον  
πειράζειν ἐμέθεν· τάχα δὲ φράσεται καὶ ἄρειον.  
νῦν δ' ὅττι ῥυπόω, κακὰ δὲ χροῖ' εἶματα εἶμαι,  
τοῦνεκ' ἀτιμάζει με καὶ οὐ πώ φησι τὸν εἶναι.

O Telemachos, laß die Mutter, so lange sie Lust hat,  
Mich im Hause versuchen; sie wird bald freundlicher werden.

<sup>38</sup> Schadewaldt (1959: 351).

Weil ich so häßlich bin und mit schlechten Lumpen bekleidet,  
Darum verachtet sie mich und glaubt, ich sei es nicht selber. (23.113-116)

Schon interpretiert er den Zweifel, an dieser Stelle vielleicht eher proleptisch, als *πειρα*, Prüfung, wobei er freilich auch auf ihre Hinweise auf traditionelle *σήματα* eingeht. Er findet Penelope unendlich attraktiv, doch fühlt er ihr abwehrendes Verhalten, das er auf sein häßliches Äußeres zurückführt. Dem will er nun endlich Abhilfe schaffen. Die Zurückweisung wird für ihn auch eine Frage der *τιμή* (vgl. *ἀτιμάζει με* 23.116), auf die bereits implizit sein Sohn als sein Alter ego in der eben gewonnenen Männlichkeit verwiesen hat (23.97-103). Penelope wird das Stichwort des *πειράζειν* aufnehmen und ihr Gegenüber bald darauf wirklich auf die Probe stellen.<sup>39</sup>

An dieser Stelle reagiert Odysseus mit Ankündigungen, die in Zeiten der Analyse lange als unnötige Digression betrachtet und daher gern athetiert wurden (23.117-172, bzw. 163). Angeblich liegen Unstimmigkeiten und Doppelungen in der Mikrostruktur der Passage vor, die man durch das spätere Einlesen eines Bearbeiters erklärt.<sup>40</sup> Kann durch einen Schnitt der arg ausgedehnte Gang der Ereignisse nach naturalistischen und strukturell kompositorischen Kriterien gestrafft werden, wie es Schadewaldt (1959) meinte? Bei der Prüfung verwandter Szenen muß allerdings ein solcher Aufschub gerade als für den Erzählstil des Autors typisch erachtet werden.<sup>41</sup> Das vermeintliche Ablenken vom eigentlichen Wiedererkennungsgeschehen, nämlich die strategischen Befehle des Odysseus, eine Hochzeit Penelopes mit einem Freier im Hause vorzutäuschen und sich dafür äußerlich durch Waschung vorzubereiten (23.131-136), hat offensichtlich doch eine zwingende Berechtigung. Vor der Gattin agiert Odysseus nun zum ersten Mal als Hausherr.<sup>42</sup> Er denkt an die mögliche Rache der Verwandten der Freier (23.117-140), was die Thematik des letzten Buches vorbereitet. Die Musik und der Lärm der Feier würden verhindern, daß die Nachricht des Freiermords die Familien der Hingeschlachteten erreiche (23.133-139a). Zudem entfernt er Telemach. Die beiden Eheleute können also die für sie so intime Angelegenheit allein ausfechten. Schließlich verschafft sich Odysseus damit eine elegante Gelegenheit, seinen Fehler wettzumachen und sich nach einem Bad in geziemender Aufmachung seiner Gattin zu präsentieren. Er ist sich

<sup>39</sup> Vgl. den Erzählerkommentar nach ihrer Finte mit dem Bett (23.177-180): *ὡς ἄρ' ἔφη πόσιος περιωμένη* (23.181).

<sup>40</sup> Zu Interpretieren, welche die Echtheit der Stelle verteidigen, vgl. oben Anm. 1.

<sup>41</sup> Vgl. Erbse (1972: 55-72) und Fenik (1974: 64-74).

<sup>42</sup> Vgl. Beßlich (1966: 89).

sicher, daß damit alle Hindernisse aus dem Wege geräumt seien und Penelope ihm dann gehöre. Außerdem wird die Simulation einer Hochzeit der passende Hintergrund der Wiedererkennung der beiden Gatten, die gewissermaßen ihre ursprüngliche Hochzeit reaktualisieren und wiederbegehen.<sup>43</sup> Der Held wird hier endlich aktiv, wirft also partiell seine innerliche Maske der Passivität ab und übernimmt die notwendige Initiative. Die Stelle scheint also dazu zu dienen, "die Erkennung zu fördern, ohne σήματα heranziehen zu müssen."<sup>44</sup> Der Dichter spielt mit der Konvention, doch wird es nicht ganz ohne σήματα gehen. Bisher wurde noch kaum gesehen, daß sich die Hochzeitsankündigung gut in die Struktur des Reizgesprächs einfügt. Zunehmend gerät der Schlagabtausch zu einem Kampf, wer als erster sich in Tränen dem anderen geschlagen gibt. Die Tatsache, daß Odysseus Penelope nun doch einen Freier heiraten läßt, nachdem sie bis jetzt allen Versuchungen widerstanden hat, muß natürlich die treue Ehefrau provozieren. Dies beweist die im Munde des Erzählers ironische Beschreibung der Wirkung der Feier auf einen beliebigen Passanten, die der Erzähler als direkte Rede zum besten gibt:

ἦ μάλα δὴ τις ἔγημε πολυμήστην βασιλείαν·  
σχετλίη, οὐδ' ἔτλη πόσιος οὐ κουριδίοιο  
εἴρυσθαι μέγα δῶμα διαμπερές, εἶος ἵκοιτο.

Wahrlich, ein Freier macht mit der schönen Königin Hochzeit!  
Konnte die böse Frau nicht ihres ersten Gemahles  
Hohen Palast bewahren, bis er aus der Ferne zurückkehrt? (23.149-151)

Odysseus hatte genau dies intendiert. Er versucht, sie herauszulocken und an ihrer weiblichen Ehre zu packen, um sie zur Aufgabe zu bewegen. Gleichzeitig wird das Rededuell für Odysseus ein Akt der indirekten Umwerbung der Königin, womit er selbst zu einem Freier wird.

Schließlich wird auch Odysseus gebadet und von Athene in seine alte Gestalt zurückverwandelt, was der Erzähler in epischer Breite berichtet:

αὐτὰρ Ὀδυσσεῖα μεγαλήτορα ᾧ ἐνὶ οἴκῳ  
Εὐρυνόμη ταμίη λούσεν καὶ χρίσεν ἐλαίῳ,  
ἀμφὶ δέ μιν φᾶρος καλὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα·  
αὐτὰρ κὰκ κεφαλῆς χεῦεν πολὺ κάλλος Ἀθήνη  
μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα· κὰδ δὲ κάρητος

<sup>43</sup> So u.a. Hölscher (1989: 293).

<sup>44</sup> Eisenberger (1973: 308).

οὔλας ἦκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας.  
 ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ  
 ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Πάλλας Ἀθήνη  
 τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει,  
 ὡς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις.  
 ἐκ δ' ἄσαμίνθου βῆ δέμας ἀθανάτοισιν ὁμοῖος.

Aber den edelgesinnten Odysseus in seinem Palaste  
 Badet' Eurynome jetzt, die Schaffnerin, salbte mit Öl ihn  
 Und umhüllt' ihm darauf den prächtigen Mantel und Leibrock.  
 Siehe, sein Haupt umstrahlt' Athene mit göttlicher Anmut,  
 Schuf ihn höher und stärker an Wuchs und goß von dem Scheitel  
 Ringelnde Locken herab, wie der Purpurlilien Blüte.  
 Also umgießt ein Mann mit feinem Golde das Silber,  
 Welchen Hephaistos selbst und Pallas Athene die Weisheit  
 Vieler Künste gelehrt, und bildet reizende Werke:  
 Also umgoß die Göttin ihm Haupt und Schultern mit Anmut.  
 Und er stieg aus dem Bad, an Gestalt den Unsterblichen ähnlich. (23.153-163)

Das äußerliche Hindernis ist also endlich aus dem Weg geräumt. Seine externe Maske ist abgelegt, aus dem blutbesudelten Bettler und ungestümen Kämpfer wird eine gottähnliche Gestalt. Nach dem Bade setzt er sich ihr erneut gegenüber (23.164-165).<sup>45</sup>

Das Gegenübersitzen erinnert an jene wunderbare Situation in Sapphos berühmtem Fragment 31 V.<sup>46</sup> Sich als Mann und Frau in einer zueinander frontal ausgerichteten Sitzposition zu befinden, signalisiert eheliche Intimität und ist in der griechischen Vorstellung eng mit der Hochzeit assoziiert.<sup>47</sup> Unsere Szene wird bekanntlich als feierliche Vermählung mit Musik und Tanz untermalt. Auch Odysseus ist nun göttergleich (ἀθανάτοισιν ὁμοῖος 23.163; vgl. ἴσος

<sup>45</sup> Diese Verwandlung stellt bewußt keine Entzauberung wie in 16.172-176 dar; zum Problem vgl. Hölscher (1939: 77-79).

<sup>46</sup> Vgl. Sappho fr. 31.1-3a φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν | ἔμμεν' ὄνηρ, ὅτις ἐναντιός τοι | ἰσδάνει. Latacz (1985: 87-88) vergleicht das Gedicht mit *Od.* 6.149-161, bes. 6.158-161. Die verhaltene Werbung um Nausikaa kann als eine Vorbereitung auf die 'Hochzeit' mit Penelope verstanden werden; vgl. Nortwick (1979) und Hölscher (1989: 112-119). Unsere Stelle stellt zu Sapphos Gedicht hingegen eher eine Kontrastfolie dar; es gibt auch keinen Dritten. Am ehesten entspricht der Rezipient der Beobachterin.

<sup>47</sup> Vgl. Neuberger-Donath (1977) mit einer Aufzählung aller homerischen Stellen, darunter auch unserer Passage (23.89 und 23.165).



θείοισιν Sappho fr. 31.1 V.), aber Penelope entspricht ganz und gar nicht dem weiblichen Ideal. Einerseits bleibt sie weiterhin stumm, weder spricht sie von nahem süß, noch lacht sie voll Liebreiz wie das Mädchen, das Sappho beschreibt (Sappho fr. 31.3b-5a V.). Andererseits ist sie auch so aufreizend schön, nur noch etwas zurückhaltend. Sobald die Schranken fallen, wird sie mit ihrem Mann schnell noch intimer als Sapphos Jungfrau.

Mit der Veränderung des Äußeren ist freilich nicht gleichzeitig die innerliche Schranke beseitigt. Denn selbst jetzt bleibt Penelope still. Das Aussehen allein genügt ihr nicht, es fehlt die wirkliche Tat. Sie mag ihn nun zwar äußerlich erkennen, doch muß sie sich auch innerlich seines ganzen Wesens gewiß werden. Zudem spielt sie mit ihrem ganzen Charme, um ihn noch etwas hinzuhalten und ganz für sich zu gewinnen. Dabei ist sie sich durchaus bewußt, daß sie bis an die Grenzen des für eine Frau und Mutter akzeptierten Geschlechterrollenverhaltens geht. Denn jetzt wird die Angelegenheit für den adeligen Kämpfer wirklich zu einer Frage der männlichen Ehre und des öffentlichen Ansehens.

Unmittelbar vor der Wiedererkennung der Eheleute, die als Wiederverheiratung inszeniert wird, spitzt sich die Krise also weiter zu. Nachdem sich Odysseus im alten Glanz präsentiert hat, wiederholt er nun, ohne sich diesmal noch lange im schweigsamen Gegenübersitzen aufzuhalten, selbst die Vorwürfe seines Sohnes (23.166-170, 23.172; vgl. 23.97, 23.100-103): Warum sei ihr Herz nur so starr wie Eisen und gefühllos?<sup>48</sup> Enttäuscht läßt er sich von der Magd das Bett draußen im Hofe herrichten (23.171-172a). Die Aufnahme ins eheliche Zentrum scheint endgültig zu mißlingen. Beide wollen den anderen aus der Reserve locken, jeder meint, mit einem entscheidenden Zug den anderen zur Aufdeckung seiner Gefühle bewegen zu können. Fällt sie ihm nun aus Mitleid um den Hals? Nein, es fehlt das traditionelle Zeichen. Ferner muß sie fürchten, daß sie nach all den Jahren doch noch zurückgestoßen werden könnte. Sie hat vor, diesmal aktiv das Gegenüber zur Aufgabe zu zwingen.

Jetzt verteidigt sie sich, es sei weder Stolz noch Verachtung, was sie bewege (23.174-175a; vgl. 23.116). Damit versucht sie sich abzusichern, um in der patriarchalen Ordnung nicht eines Kardinalfehlers bezichtigt zu werden. Sie besteht darauf, sie wisse sehr gut, wie er aussah, als er abfuhr (23.175b-176). Äußerlich hat sie ihn nun offenbar endgültig erkannt; er gleicht sehr dem Bild ihres Odys-

<sup>48</sup> Man beachte auch den Rückverweis auf Telemach, der sagt, ihr Herz sei härter als Stein (23.103), und Eurykleia, die sich wundert, warum Penelopes Herz denn so ungläubig sei (23.72).

seus, an das sie sich über all die Jahre seiner Abwesenheit erinnert hatte. Doch kann sie sich, wie gesagt, allein mit dem Äußeren nicht zufriedengeben.

Mit dem clever erdachten Zug, der das Bett als Stichwort aufnimmt, wird nun der listige Held selbst überlistet.<sup>49</sup> Penelope nimmt den Ball gewissermaßen auf und kontert: man möge ihm draußen sein Bett bereiten (23.177-180). Mit dieser Reaktion hatte der Held nicht gerechnet. Er fährt auf und wird richtig zornig (23.183-204).<sup>50</sup> Wie konnte denn das festverankerte Bett, das Symbol ihrer unverrückbaren Treue,<sup>51</sup> das er nun ausführlich beschreibt, plötzlich beweglich sein (23.184-189 und 23.203-204)? Hinter seiner Wut steht natürlich der Argwohn, daß nur ein anderer Mann hier im Spiel gewesen sein konnte. Die Eifersucht versetzt ihn in Rage; nun erst wird der so 'Zürnende' vor ihr wirklich zu 'Odysseus', er ent-deckt sich ihr endgültig aus seiner Maske der innerlichen Zurückhaltung. Die geheimsten Zeichen (vgl. 23.206 und 23.225; vgl. auch 23.202) ihres intimen Lagers, das er ebenfalls vor zwanzig Jahren selbst handwerklich anfertigte (23.189b), bringen ihr Odysseus nicht nur dem Erscheinungsbild nach zurück (23.190-201). Jetzt hat sie ihn endgültig erkannt, und sie wirft sich ihm weinend um den Hals (23.205-208). Sofort rechtfertigt sie sich dafür, daß sie den Zorn provozierte. Nun sollte Odysseus aber davon ablassen und ihr nicht weiter gram dafür sein (αὐτὰρ μὴ νῦν μοι τόδε χόεο μηδὲ νεμέσσα 23.213), daß sie ihn nicht gleich beim ersten Anblick herzlich begrüßte (23.213-214). Sie verteidigt sich, indem sie nochmals als Folie Helena anführt, auf deren Spuren sie sich für einen Augenblick zu bewegen schien. Diese hatte nicht alles vorbedacht, war nicht so überklug und umsichtig. Hätte Helena auch die Konsequenzen überlegt, hätte sie sich nicht einfach verführen lassen. Durch das entscheidende Zeichen seien ihr freilich jegliche Zweifel genommen (23.215-230).<sup>52</sup>

Also nur ganz am Ende, als für Odysseus die Gefahr der potentiellen Untreue und einer Neuvermählung durch den Anblick der toten Konkurrenten gebannt ist, kann Penelope überhaupt aktiv werden. Ihre List bestätigt aber nur die patriarchale Ordnung. Durch den kleinen Trick der ausgelösten Eifersucht kann sie

<sup>49</sup> Winkler (1990: 158) geht so weit zu behaupten, Penelopes Trick falle mit einer nahezu feministischen Absicht Homers zusammen. Nach dieser Strategie wolle der Dichter deutlich machen, daß die ganze Darstellung bisher aus der männlichen Perspektive verlaufen sei.

<sup>50</sup> Vgl. ὀχθήσας 23.182; Penelopes Aufforderung bezeichnet er als 'herzkränkendes Wort' (ἔπος θυμαλγές 23.183).

<sup>51</sup> Vgl. Zeitlin (1995). Foley (1997: 75) weist auf den grundsätzlich arbiträren Charakter des Zeichens hin. Weder die Identität noch die Treue können damit bewiesen werden.

<sup>52</sup> Vgl. Murnaghan (1987: 141-143); Katz (1991: 183-187); Felson-Rubin (1994: 39-40).

zuletzt Odysseus doch ganz für sich gewinnen. Sie erweist sich mit ihrem Handeln ihrer Rolle als Königin des Hauses würdig, während Odysseus seine innerliche Maske der Gelassenheit als 'Zürnender' abwirft. Die 'Einschlagauszupferin' und 'Weberin' von Listen und Aufschüben kann sich somit endlich mit dem 'Zornigen' vereinen. Das τέλος, auf das alles zulief, ist erreicht.

Odysseus gibt sich geschlagen; seine starke emotionale Reaktion löst ihre Starre (23.205). Ihre bewegte Entschuldigung stellt wiederum seine Ehre her. Er wird sie nicht zurückstoßen. Die ideale Ehefrau hat sich seiner ebenbürtig gezeigt. Nun bricht auch er in Tränen aus, und beide liegen sich in den Armen (23.231-232). Das bekannte Gleichnis der Verkehrung, das besagt, daß er ihr so lieb war wie einem Schiffsbrüchigen das langersehnte Land (23.233-239), stellt sie nun endgültig mit Odysseus, dem Irrfahrer, gleich.<sup>53</sup> In inniger Verschlingung vergessen sie die Zeit, und Athene veranlaßt, daß die Nacht verlängert wird (23.240-246). Nach einem Hinweis auf sein kommendes Schicksal (23.248-253), zieht es ihn zum τέλος des Ehelagers:

ἀλλ' ἔρχευ, λέκτρονδ' ἴομεν, γύναι, ὄφρα καὶ ἤδη  
ὑπνω ὑπο γλυκερῶ ταρπώμεθα κοιμηθέντες.

Aber nun laß uns, Frau, zu Bette gehen, damit uns  
Beide jetzo die Ruhe des süßen Schlafes erquicke. (23.254-255)

Die gleichrangige Gattin will vor der sexuellen Vereinigung durchaus noch das schlimme Schicksal hören, das die beiden erneut trennen wird. Zudem besprechen sie sich noch (23.257-287). Schließlich bewegen sie sich in das von Eurykleia und Eurynome gemachte Bett.

οἱ μὲν ἔπειτα  
ἀσπάσιοι λέκτροιο παλαιοῦ θεσμὸν ἴκοντο.

Jene bestiegen  
Freudig ihr altes Lager, der keuschen Liebe geheiligt. (23.295b-296)

Mit dem Vollzug der Ehe wird auch die Simulation der Hochzeit beendet (23.297-299). Durch die wirkliche Vereinigung von Mann und Frau ist die Geschichte an ihr Ziel gelangt. Daher setzten Aristarch und andere nach V. 296 fälschlich das Ende der *Odyssee* an.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Vgl. Foley (1978).

<sup>54</sup> Schol. ad *Od.* 23.296. Zur Diskussion vgl. Erbse (1972: 166-177).

Danach schlafen sie nicht gleich ein, sondern erfreuen sich noch gegenseitig mit Erzählungen (23.300-301). Mittels der Präsentation der versäumten Lebensgeschichte geben sie einander so ihre Identität zurück. Es beginnt Penelope mit ihrer Schilderung der Ereignisse, die eigentlich eher einen ausgedehnten Zustand des Leids darstellen und kaum in eine narrative Abfolge gebracht werden können (23.302-305). Dann gibt Odysseus einen Bericht über seine Abenteuer von den Kikonen bis zu den Phaiaken, die ihm schließlich die Heimfahrt ermöglichten (23.306-309 und 23.310-341). Erst jetzt haben sie sich ganz wieder und können sich dem Schlummer hingeben (23.342-343).

### V. Abschließende Betrachtung

Es wurde also deutlich, in welchem Maße Homer mit den vom Primärrezipienten sicherlich geforderten traditionellen generischen Motiven spielt. Bisweilen scheint er sie zu überwinden, um sie nur erneut, aber in Verbindung mit einem Blick auf den seelischen Ablauf, anzuwenden. Der sprechende Name, an den man nach der Verwendung in der so viel herkömmlicheren Erkennungsszene im 19. Buch hier am wenigsten gedacht hatte, erwies sich als ein zentrales Mittel, den Protagonisten zu demaskieren. Das σῆμα in Gestalt der Narbe schien an dieser Stelle zunächst leer und überholt. Fast hatte es den Anschein, als könne man an der Schlüsselstelle ganz auf solche Zeichen verzichten. Schließlich hatte dann das von Penelope beigebrachte Bett, auf das sie noch dazu Odysseus stieß, den entscheidenden Effekt, ihren Gatten im Reizduell zu schlagen. Es ist das einzige der Situation voll und ganz angemessene σῆμα, da es vor allem die seelisch-menschliche Dimension der Beteiligten einbezieht.

Gleichzeitig wurden wir Zeugen einer symbolischen Annäherung an dieses entscheidende Zeichen der Bettstatt. Die angebliche Digression erweist sich als letzte Retardation in einer unendlichen Kette von Aufschüben. Diese sogenannte Unterbrechung führt das Motiv der Hochzeit ein, das zum τέλος eines jeden Mädchens und dieser Geschichte wird. Penelope hat sich in ihrem Zustand als Braut (νύμφη) zwanzig Jahre lang für den heimkehrenden Gatten bewahrt, und beide reaktualisieren schließlich im Bett ihre Vermählung.

Zuletzt kann das Bett, das durch seine besondere Stabilität als Symbol der ehelichen Treue gilt, auch eine metanarrative Konnotation erhalten. In der Konstruktion ähnlich dem Floß, das Odysseus bei Kalypso baut und das nach einer neueren Untersuchung von Dougherty (2001) die spezifisch verschlungene Erzählweise der *Odyssee* sowie die Mobilität der in einer mündlichen Tradition

verankerten poetischen Produktion und Rezeption versinnbildlicht,<sup>55</sup> bedeutet das festgefügte Lager das Ende einer solchen Darstellungsweise, was sich in der linearen Zusammenfassung der Ereignisse niederschlägt. Am Schluß der Nostos erzählung hat Penelope mit dem Bett das Ende einer komplexen, mit Aufschüben, Rückblenden und Verschachtelungen operierenden Narration eingeleitet, das Odysseus im Gegensatz zur Darbietung seiner Irrfahrten plötzlich zum linear zusammenfassenden Nacherzähler macht (23.310-341).<sup>56</sup> Odysseus' Geschichte ist ans Ende gelangt. Die Coda des Ausgangs bindet als Epilog angegrissene Fäden nur nochmals ineinander.<sup>57</sup> In diesem Sinn wird einerseits die Wiedererkennung mit dem Vater als Verbindung der drei Generationen sowie als endgültige Heimkehr und Übernahme der Macht im Oikos inszeniert. Andererseits wird die drohende Stasis in der Polis durch den gerechten Ausgleich mit den zur Rache schreitenden Verwandten der Freier verhindert. Damit ist Odysseus nun sowohl im Hause als auch in der Stadt endgültig wieder als Herr und König eingesetzt. Die traditionelle Heimkehrererzählung hat sich zum aristokratischen Großepos ausgedehnt und kommt darin zu einem würdigen Abschluß.

### *Bibliographie*

- Amory, A. (1963). "The reunion of Odysseus and Penelope", in C. H. Taylor, Jr. (Hrsg.), *Essays on the Odyssey. Selected Modern Criticism*. Bloomington, 100-136.
- Austin, N. (1972). "Name magic in the *Odyssey*". *California Studies in Classical Antiquity*, 5: 1-19.
- (1975). *Archery at the Dark of the Moon. Poetic Problems in Homer's Odyssey*. Berkeley, Los Angeles und London.
- Beßlich, S. (1966). *Schweigen – Verschweigen – Übergehen. Die Darstellung des Unausgesprochenen in der Odyssee*. Heidelberg.
- Bierl, A. (2001). *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität* (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' *Thesmophoriazusen* und der Phalloslieder fr. 851 *PMG*). München und Leipzig.
- (2002). "Viel Spott, viel Ehr!" – Die Ambivalenz des ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν im festlichen und generischen Kontext", in A. Ercolani (Hrsg.), *Spoudaio-*

<sup>55</sup> Vgl. Dougherty (2001: bes. 16, 34-35, 62).

<sup>56</sup> Vgl. Dougherty (2001: 177-183).

<sup>57</sup> Vgl. Foley (1999: 157-167).

- geloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie.* Stuttgart und Weimar, 169-187.
- (in Vorbereitung). “Die kluge Penelope. Studie zur Frage des Charakters in der *Odyssee*”.
- Bolmarcich, S. (2001). “OMOΦPOΣYNH in the *Odyssey*”. *CP*, 96: 205-213.
- Calame, C. (1995). *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece* (Übers. J. Orion). Ithaca und London.
- de Jong, I. J. F. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge.
- Doherty, L. E. (1995). *Siren Songs. Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor.
- Dougherty, C. (2001). *The Raft of Odysseus. The Ethnographic Imagination of Homer’s Odyssey*. Oxford.
- Eisenberger, H. (1973). *Studien zur Odyssee*. Wiesbaden.
- Erbse, H. (1972). *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*. Berlin und New York.
- Felson-Rubin, N. (1994). *Regarding Penelope. From Character to Poetics*. Princeton.
- Fenik, B. (1974). *Studies in the Odyssey*. Wiesbaden.
- Foley, H. P. (1978). “‘Reverse similes’ and sex roles in the *Odyssey*”. *Arethusa*, 11: 7-26.
- Foley, J. M. (1997). “Traditional signs and Homeric art”, in E. Bakker und A. Kahane (Hrsg.), *Written Voices, Spoken Signs. Tradition, Performance, and the Epic Text*. Cambridge, Mass. und London, 56-82.
- (1999). *Homer’s Traditional Art*. University Park, Pennsylvania.
- Goldhill, S. (1991). *The Poet’s Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge.
- Grossardt, P. (1998). *Die Trugreden in der Odyssee und ihre Rezeption in der antiken Literatur*. Bern.
- Harsh, P. W. (1950). “Penelope and Odysseus in *Odyssey* XIX”. *AJP*, 71: 1-21.
- Heubeck, A. (1992). “Books XXIII-XXIV”, in J. Russo *et al.* (Hrsg.), *A Commentary on Homer’s Odyssey. Volume III, Books XVII-XXIV*. Oxford, 311-418.
- Hölscher, U. (1939). *Untersuchungen zur Form der Odyssee. Szenenwechsel und gleichzeitige Handlungen*. Berlin.
- (1989). *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman* (2. Aufl.). München.

- Karakantza, E. D. (1997). "Odysseia or Penelopeia? An assessment of Penelope's character and position in the *Odyssey*". *Métis*, 12: 161-179.
- Katz, M. A. (1991). *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton.
- Kilb, H. (1973). *Strukturen epischen Gestaltens im 7. und 23. Gesang der Odyssee*. Diss. Frankfurt a. M.
- Kretschmer, P. (1945). "Penelope". *Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Kl.*, 82: 80-93.
- Latacz, J. (1980). "Neue Kriterien zum *Odyssee*-Verständnis". *GGA*, 232: 29-42 (= Rez. von Eisenberger 1973) (zitiert nach Auszug [34-42] in Latacz 1991: 406-417).
- (1985). "Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεται μοι κῆνος-Lied". *MH*, 42: 67-94 (Nachdruck in Latacz 1994: 313-344).
- (1987). "Frauengestalten Homers". *Humanistische Bildung*, 11: 43-71 (Nachdruck in Latacz 1994: 95-124).
- (Hrsg.) (1991). *Homer. Die Dichtung und ihre Deutung*. Darmstadt.
- (1992). "Lesersteuerung durch Träume. Der Traum Penelopes im 19. Gesang der *Odyssee*", in H. Froning et al. (Hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*. Mainz, 76-89 (Nachdruck in Latacz 1994: 205-226).
- (1994). *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer* (hrsg. von F. Graf et al.). Stuttgart und Leipzig.
- (2003). *Homer. Der erste Dichter des Abendlands* (4. Aufl.). Düsseldorf und Zürich.
- Lateiner, D. (1995). *Sardonic Smile. Nonverbal Behavior in Homeric Epic*. Ann Arbor.
- Levaniouk, O. (1999). "Penelope and the *pênelops*", in M. Carlisle und O. Levaniouk (Hrsg.), *Nine Essays on Homer*. Lanham und Boulder, 95-136.
- Murnaghan, S. (1987). *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton.
- Nagy, G. (1996). *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge.
- Neuberger-Donath, R. (1977). "Sappho 31.2s. ... ὅττις ἐνάντιός τοι/ ἰσθάνει". *Acta Classica*, 20: 199-200.
- Nortwick, T. van (1979). "Penelope and Nausicaa". *TAPA*, 109: 269-276.
- Oswald, R. (1993). *Das Ende der Odyssee. Studien zu Strukturen epischen Gestaltens*. Graz.
- Papadopoulou-Belmehdi, I. (1994). *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*. Paris.

- Pucci, P. (1987). *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca und London.
- Rengakos, A. (1999). "Spannungsstrategien in den homerischen Epen", in J. N. Kazazis und A. Rengakos (Hrsg.), *Euphrosyne. Studies in Ancient Epic and Its Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis*. Stuttgart, 308-338.
- (2002). "Narrativität, Intertextualität, Selbstreferentialität. Die neue Deutung der *Odyssee*", in M. Reichel und A. Rengakos (Hrsg.), *EPEA PTEROENTA. Beiträge zur Homerforschung. Festschrift für Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag*. Stuttgart, 173-191.
- Russo, J. (1982). "Interview and aftermath: dream, fantasy, and intuition in *Odyssey* 19 and 20". *AJP*, 103: 4-18.
- Schadewaldt, W. (1959). "Neue Kriterien der *Odyssee*-Analyse". *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl.* (zitiert nach Nachdruck in Latacz 1991: 340-365).
- Schmitz, T. (1994). "Ist die *Odyssee* 'spannend'? Anmerkungen zur Erzähltechnik des homerischen Epos". *Philologus*, 138: 3-23.
- Schwinge, E.-R. (1993). *Die Odyssee – nach den Odysseen. Betrachtungen zu ihrer individuellen Physiognomie*. Göttingen.
- Segal, C. (1994). *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca und London.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1884). *Homerische Untersuchungen*. Berlin.
- Winkler, J. J. (1990). "Penelope's cunning and Homer's", in J. J. Winkler, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York und London, 129-161.
- Zeitlin, F. I. (1995). "Figuring fidelity in Homer's *Odyssey*", in B. Cohen (Hrsg.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York und Oxford, 117-152.