



Der Hammer
Die Zeitung der
Alten Schmiede
Nr. 75, 05.15

PENELOPES GEWEBE als Zentralstruktur der
ODYSSEE des **HOMER**

Am 2. Februar 2015 setzte sich die deutsche Dichterin und Übersetzerin **Barbara Köhler** in der Alten Schmiede auf faszinierende Weise mit der *Odyssee* des als historische Person einmal behaupteten, einmal bezweifelten antiken Dichters Homer, dem Zentralwerk der abendländischen Literatur schlechthin, auseinander.

In einer detailgenauen Lektüre analysiert sie die wechselnden Erzählpositionen und zahllosen Wiederholungen der einzelnen Episoden und deren Abwandlungen als eigentliche dichterische Kraft der 24 Gesänge des Epos. Dabei bildet Penelopes drei Mal erzählte Geschichte den zentralen Angelpunkt, zugleich den Gegenpol der patrilinearen Deutung des Geschehens, die in der Folge das tradierte Bild der *Odyssee* bilden dabei ebenso markante Bausteine der Gesamtkomposition des Epos wie die Wiederholungen und Varianten der Erlebnisse des Helden. So offenbaren sich bislang unbekannte Inhalte mitten unter den bekannten Abenteuern der männlichen Helden.

Barbara Köhler deutet das Gewirr einzelner Erzählstränge, die unterbrochen, später fortgesetzt oder auch abgebrochen werden, als ein großes Gewebe der Diachronie, das immer wieder gelöst und dann zu neuen Bedeutungszusammenhängen geknüpft werden muss. Penelope erscheint dabei wie eine ältere Schwester der 2000 Jahre später 1000 und eine Nacht um ihr Leben erzählenden Schahrazad.

Die Frauen, in den männlich geprägten Interpretationen und Übersetzungen der *Odyssee* an den Rand gedrängt oder als Schuldige gebrandmarkt, gewinnen bei Köhler ihre Selbstständigkeit und Souveränität als handelnde Subjekte wieder.



Barbara Köhler

PENELOPES GEWEBE. Von der unübersetzbaren Seite des Stoffes, über Kehrseiten, Knoten, Netze und das Inwändige von Sprachräumen als *tapetum lucidum*

Vorlesung im Rahmen des *Wiener Kolloquiums Neue Poesie*, gehalten am 2. Feber 2015 (Lichtmess), Alte Schmiede, Wien

Anfangen. Wie anfangen, wo anfangen. Womit. Mit welchem Wort. Am Anfang oder im Anfang oder zu Anfang? Und mit welchem Buchstaben? – Z doch nicht, nicht zu. Noch nicht zu. Anfangen mit A, beginnen mit B. Zählen mit Zett, Eins oder Null, one or zero. Erzählen mit ihm. Fangen wir bei Null an? Fangen wir mit Eins an? Und immer? *Once upon a time* ... War es immer nur einmal, einmalig? Und wie könnte es weitergehen? – Etwa auch immer? Geht, was einmal war, immer weiter? Nicht?

Anfangen mit A, mit Alpha, mit Einem: *Andra, Anèr*: Mann. Es war einmal ein Mann. Der hatte sieben Söhne. Die sieben Söhne sprachen: Vater, erzähl uns eine Geschichte. Da fing der Vater an: Es war *einmal*. Ein Mann, der hatte *sieben* Söhne. Die sieben Söhne sprachen: Vater, erzähl *uns*: eine Geschichte. Da fing der Vater an: Es war einmal *ein Mann*. Der hatte sieben Söhne. Die sieben Söhne sprachen: Vater. *Erzähl* uns. *Eine* Geschichte. *Da* fing der Vater an. Es war einmal.

Anfangen mit A, mit Alpha, mit Einem: *Andra*. Erzählen mit ihm. Und einem Zweiten: *moy* – mir, Ich: Es war einmal ein Mann, es kann auch eine Frau sein, dieses Zweite, *das* nicht *der* sein muss: Es kann, muss aber nicht Er sein. Dieses Ich. Das es so nur einmal gibt, ganz am Anfang. Das spricht, das sagt: *Andra moy ennepe*, was sich ge(gen)läufig übersetzt: *Sage mir, sprich von dem Mann* – so spricht es an, am Anfang steht Ansprache, Anspruch ist angesagt, denn es gibt ein Drittes, eine Sie nun, die auch Neun sein kann, *ennéa*, wie da anklingt: *Andra moy ennepe mousa*. Anfangen mit der Anerkennung, dass es nicht das Ich ist, das erfindet, erzählt, nicht allein und auch nicht von Selbst; dass es wiedergibt, weitergibt, was es gehört, gesehen, auf vielfachen Wegen erfahren hat, dass es ein Empfängliches ist und dass es ein Drittes gibt, das aus diesem Ich ein Wir machen kann, dem erzählt wird, aus einer ersten Person Singular eine Erste plural, und die Erfahrung so zu einer gemeinsamen. Ein Drittes, Anderes, nennen wir's »Muse«; das überall anfangen, anheben kann, *tôn amóthen ge*: von wo, woher auch immer. Das Potenzial: das Mögliche, alles Mögliche, *im* Anfang alles. *Davon, Göttin, Tochter des Zeus, berichte auch uns nun*.

Hesiod wird diesem Ich in der *Theogonie* einen, seinen Eigennamen geben, einen Job und eine Story und eine Eigenschaft, mit der es sich immer mal wieder in den Text drängelt; man könnte es für etwas eitel und selbstgefällig halten. Die Musen hat er gezählt und zählt ihre Namen auf; er sagt zwar immer noch, dass *sie* es seien, die das Sagen hätten, doch am Ende seiner einhundertfünfzehn Verse langen Anrufung der Musen sollen sie es immernoch nur *ihm* sagen – und zwar bitt'schön von Anfang an und was oder wer da primär war: »Dies kündigt mir, Musen, die ihr auf dem Olympus wohnt, von Anbeginn und sagt, was davon zuerst entstand.« Mit Eins anfangen, bei Null. *Seine* ersten zehn Verse aber benennen Orte und Gewässer der Realwelt und entwerfen ein Bild der allda tanzenden, badenden, singenden Musen, hübsch dekoriert mit Adjektiven zur Beglaubigung: zart, veilchendunkel und anmutig, mit kräftigen Füßen – als sei wer dabei gewesen, ein Zeuge anwesend ...: Erzählen mit ihm.

Bei »Homer« hingegen nur dieses einmal aufblitzende Ich, im ersten Vers, an zweiter Stelle, im dritten Fall, und dieser zugeschriebene Name, der womöglich nichtmal ein Eigenname ist, sein könnte; Ho-

meros bedeutet auch die *Geisel*: jemand, der oder die für andere steht, an deren Stelle, für deren Tun haftbar gemacht wird. Seine einzige Eigenschaft ist auch nur eine zugeschriebene und wahrscheinlich abgeschaut von einer Figur des Epos – ist Blindheit – und jenes Sängers, dessen Darstellung schon seit der Antike gern als Selbstportrait des Autors interpretiert wird, wobei auch sein Name ein sprechender ist und *Demodokos* sagt: Volk aufnehmend, volkreich. Ganz ähnlich – *homos* – also wie Homeros: einer für womöglich viele, für andere. Nur, dass »Demodokos« diese Anderen aufnimmt, einbezieht (ließe sich womöglich sagen: für sich einnimmt ...?), während eine *Geisel* für Abwesende einstehen muss.

Einstehen für Abwesende, bürgen mit dem eigenen Leben. Natürlich werden wir sterben, aber vielleicht überlebt ja ein Text, der für Abwesende einsteht, Sterbliche und Unsterbliche, für alles so-oder-so Abwesende einstehen kann, 2800 Jahre und darüber hinaus. Und hält sie am Leben, Unsterbliche und Sterbliche, uns. Und die Frage nach jenem Ich, die wie das gestellt ist zwischen Mann und Muse, gesagt: *Andra moy ennepe mousa*. Das in Frage stehende Ich: Eingeschrieben diesem Text als Abwesenheit, und so von ihm verbürgt. *Mit* ihm zählt es, und nicht allein er.

Hesiod, der sich behauptet als Hirte, hingegen hütet sich, für irgendetwas zu bürgen; den dafür entscheidenden Trick jubelt er ausgerechnet den Musen unter, legt ihnen in den Mund: »... vielen Trug verstehn wir zu sagen, als wäre es Wahrheit, doch können wir, wenn wir es wollen, auch Wahrheit verkünden.« – Der Autor erklärt sich zur Körperschaft mit beschränkter Haftung, geschäftsmäßig versichert für Fälle höherer Gewalt. Unterschrift, Name, Adresse. Argumentiert wird mit und aus der Einheit des Ortes, jenes »großen, heiligen Berg(s) Helikon«, an dessen Hängen der Autor Schafe gehütet zu haben behauptet, wo eine Quelle aus dem Huftritt des Pegasus entsprungen sein soll, jene auch anfangs gleich genannte Hippokrene, und auf dessen Gipfel er die Musen tanzen lässt. Versicherungen, Namen, Verortungen: Anwesenheiten.

In Homers Feld erscheinen die Orte grundsätzlich unsicher, uneindeutig, ungewiss, in beiden Welten: derjenigen, die wir für real zu halten gewohnt sind, und der sogenannten imaginären. Sieben Städte und Inseln (vielleicht auch zwanzig) beanspruchten bereits in der Antike das Geburtsrecht für einen Dichter, dessen schiere Existenz als Einzelheit bis heute strittig ist, notdürftig abgestützt lediglich von ein paar lokalen Legenden und mühsam bis dreist aus vermeintlichen Schnittmengen von Epos und Realwelt destillierten »Indizien«. Mit den Versuchen, Odysseus' Irrfahrten nachzuvollziehen, und der Kontroverse um das »tatsächliche« Troja ließen sich wahrscheinlich ganze Bibliotheken füllen. Und je intensiver das Bestreben, Dichter oder/und Dichtung in der Realwelt zu verorten, desto bizarrer geraten in der Regel die Thesen. Das einzige jedoch, was sich als einigermaßen sicher ansehen ließe, ist die anhaltende, von den beiden Epen [*Ilias*, *Odyssee*] ausgehende Faszination, und dass ihnen seit je dieser Name »Homer« zugeschrieben wird. Und die Energie, mit der sich das allen Leugnungs-, Erklärungs- und anderen Feststellungsversuchen entzieht. *Tôn amóthen ge...*



Abwesenheiten, Vermutungen. Keine Zeugen, Zeugung fraglich, Vaterschaftsnachweis eindeutig nicht zu erbringen. Nicht zu entscheiden, nichts zu beweisen, höchstens die Unentscheidbarkeit. Nicht einmal jenes Ithaka, von dem in der *Odyssee* die Rede ist, und wie es Odysseus den Phaiaken beschreibt, als er ihnen seinen Namen nennt und seine Herkunft und (damit als Prooimion) die Erzählung seiner Irrfahrten einleitet – selbst diese Beschreibung »Ithakas« verhält sich nicht passgenau zu jener Insel im Ionischen Meer, die wir als Ithaka kennen. Oder auch jene Insel Pharos, im vierten Gesang: mit einem Satz aus Sichtweite der ägyptischen Küste entfernt, hinter den Horizont verschoben, wo ihr Name zum Wort wird, das plötzlich auch *Gewebe* bedeuten kann, *Mantel*. Oder das für Telemach so gastliche »sandige Pylos«, worauf wie ein fernes Echo das *Telepylos* der Laistrygonen erwidert, wo Odysseus' gesamte Flotte, bis auf sein letztes Schiff, zerstört wird... – Womöglich alle in der *Odyssee* erwähnten Orte erscheinen so auf unterschiedliche, seltsame Weise doppelt, gegenüber einer angenommenen Realwelt verschoben, verkehrt in eigenartigen Symmetrien, als ungewisse angelegt oder gleich – wie die Insel des Windkönigs Aiolos – schwimmend und umgeben von einer undurchdringbaren erzenen Mauer, keine Rede von einem Hafen oder Tor: als realiter unerreichbar. (Nichtsdestotrotz gelangen Odysseus und die Seinen gleich zweimal auf diese Insel; dazwischen aber kommen sie ihrem angestrebten Ziel Ithaka nur grad bis auf Sichtweite und Augenschein nahe.)

Anfangen also vielleicht *nicht* mit Einem, einem Einfachen, Eindeutigen, sondern mit Zweien, einem Paar: einer Relation, oder Zweierlei, Einem und Anderen, mit dem Einem und dem Anderen – der Anderen, den Anderen: Einem und Vielen, mit Ein- und Mehrdeutigem, Mannigfachem: dieser Differenz. Beginnen mit einem Zwei-fall, dem Zweifel. Anfangen, wo er auch Es sein kann: *Es war einmal ein Mann, der hatte sieben Söhne*, die eine Mutter hatten – oder zwei oder drei oder auch sieben Mütter – und waren das wirklich *seine* Söhne, die Söhne dieses Einigen? Wie kann man das wissen? Man könnte behaupten, könnte versichern, man könnte annehmen, adoptieren – oder heutzutage einfach einen Gentest machen. Man könnte *annehmen* lesen als Vermutung oder aber als Akzeptanz eines Faktums; man könnte »und« statt »oder« sagen und damit zwei Geschichten erzählen oder drei oder vier: Die Geschichte von Odysseus, die Geschichte von Penelope, die Geschichte von Odysseus und Penelope, die sich spiegelt in der Geschichte von Agamemnon und Klytämnestra, verkehrt, wie Orestes Geschichte in der von Telemach, Telemachos' Geschichte, die Geschichten vom Sohn, dem je Einem ... Man könnte aber auch die Frauen einfach weglassen, dann wäre alles viel einfacher: Männer haben Söhne.

Man könnte mit dem Wort *histos* beginnen, mit dem Penelopes Geschichte beginnt, jene Geschichte von ihrem Großen Gewebe, die dreimal erzählt wird, im gleichen Wortlaut, nur beim zweiten Mal von Penelope selbst, in der Ersten Person statt der Dritten. Eine Erste Person, von zwei Dritten umgeben, wie Penelope selbst bei fast jedem ihrer Auftritte von *amphipoloi*, Dienerinnen, wörtlich: Umgebenden. Das Wort *histos* bezeichnet den Webstuhl und das Gewebe, am ge-

nausten vielleicht aber die Kettfäden, ein senkrecht Aufgestelltes – denn es kann auch den Mast eines Schiffes bezeichnen. Das zugehörige Verb *histemi* sagt: hinstellen, aufrichten, zum Stehen, zu Stande bringen. *Histos* kann Einzahl wie Vielzahl der Senkrechten meinen, Bewegliches wie Stationäres: Kettfäden und Mast. Und von beidem, nur leicht verschoben: *histion*, das Segel. Am Mast, jenem Marker für den Weg des Schiffes – der Mast, an den sich Odysseus fesseln lässt, um die Sirenen zu hören; der Mast, der beim Scheitern seines letzten Schiffes den Steuermann (*kybernetes*) erschlägt, und an den geklammert Odysseus zu Kalypsos Insel treibt; der Mast des Floßes schließlich, der beim letzten Schiffbruch vor Scheria zerbrochen wird, mitten entzwei.

Die Kettfäden, durch die das Schiffchen schießt: ein Bleibendes, Beständiges, das auch jenes nächtliche Wiederauftreten des Gewebes übersteht, um am nächsten Tag aufs Neue verbunden zu werden zu jener Textur der Abwesenheit: ein Leichentuch für den Vater, vorgesehen, um den Körper eines final Abwesenden, Toten zu umhüllen, zu umgeben. Penelopes Arbeit, die einsteht für den abwesenden Odysseus, die seine Wiederkehr zu verbürgen versucht. Das Wort *histos*, aus dem auch Geschichte, historia, *history*, Historie erwächst. Und das fachsprachlich immernoch *Gewebe* meint: biologisches, Zellgewebe, Lebenssubstanz.

Man könnte mit dem Wort *dèsmos* beginnen, das auch Ein- und Mehrzähliges verbindet: den *Knoten* und das *Netz*; das Netz, das aus Knoten geknüpft wird – Knoten: der Knoten, die ... Und wie Penelopes Geschichte dreifach erzählt wird, erzählt auch der phaiakische Sänger Demodokos drei Geschichten; zwei davon werden nur eher kurz referiert und betreffen Geschehnisse aus dem trojanischen Krieg, die mittlere jedoch (und aus einer völlig anderen Sphäre) wird ausführlich mitgeteilt: die Geschichte von jenem spinnwebfeinen, nahezu unsichtbaren Netz, mit dem der Schmiedegott Hephaistos seine Angetraute Aphrodite mit Ares in flagranti fesselt, den Ehebruch sozusagen *feststellt*. Neunmal erscheint das Wort *dèsmos* in unterschiedlichen Formen in diesem Text, verteilt wie Knoten zu einem Netz, und dazwischen liegen Wörter, wie aus einem antiken Scrabble entsprungen: *lechos* (das Bett), *lochos* (der Hinterhalt), *alochos* (die Ehefrau), *cholos* (der Zorn), *chōlos* (der Lahme), *dolos* (die List)... die meisten davon werden auch mehrfach verwendet. Am Ende dieser Geschichte bittet Poseidon – ausgerechnet Poseidon, der Odysseus ja mit seinem Zorn verfolgt und dessen Heimkehr verhindert – Poseidon bittet darum, die Fessel, den *dèsmos*, zu lösen: *lyson*, und bietet auch an für Ares zu bürgen; Aphrodite aber geht zur rituellen Reinigung nach Paphos, wird dort gebadet: *lousan* – ihre Lösung wär eine wässrige.

Kurz darauf wird auch Odysseus ein Bad zuteil; zuvor aber sammeln die Phaiaken noch Geschenke für ihn (u.a. *wohlgewaschene* Gewänder), die werden in eine Truhe (*chelos*) gepackt und Königin Arete fordert Odysseus auf, die zu verschließen, was der auch tut – und zwar mit einem *dèsmos poikilos*, einem schillernden, bunten, kunstvollen Knoten, den, wie (in einer naturgemäß unsicheren Zuschreibung) gesagt wird, Kirke ihm beigebracht habe. *Poikilos* ist ein eher rares, seltsames Wort, selbst schillernd und changierend in seinen



Fortsetzung von Seite 3

Bedeutungen; List und Raffinement spielen hinein, aber auch Verschlagenheit und Täuschung, das Funkeln von Witz, Facetten von Zierde und Mannigfaltigkeit.

Der zauberische Gürtel Aphrodites wird als *poikilos* bezeichnet und ihr Thron in jenem berühmten Vers bei Sappho; in der *Odyssee* werden die *peploi*, Gewänder, die Helena gewebt hat, *pampokiloi* genannt: ganz bunte – und auch Odysseus erhält einmal (und *nur* einmal) das Epitheton, den Beinamen *poikilomêtis*: bei seiner Ankunft in Ithaka, von Athene, deren verschollene, von Vater Zeus einverleibte, verschlungene Mutter Mêtis, Verkörperung des guten Rates, in diesem Wort auch aufbewahrt erscheint, als Erinnerung aufscheint: *poikilomêtis*.

Nachdem aber dieser so elegante wie magisch wirksame Knoten geschürzt ist und Odysseus (bis dahin für die Phaiaken noch ein namenloser Fremder) rituell gereinigt, folgt auf den dritten Gesang des Demodokos schließlich der Moment, in dem Odysseus seinen Namen preisgibt und seine Geschichte zu erzählen beginnt.

Man könnte noch ein wenig bei diesem Knoten verweilen und auf die Idee verfallen, dass Knoten komplexe, mehrdimensionale Mannigfaltigkeiten beschreiben, was auch auf Topologie deuten könnte und man nicht mit Geographie verwechseln sollte – so wie Topoi nicht mit realen Orten. Knoten bestehen erfahrungsgemäß aus Fäden, Seilen, Stricken: halbkörperlichen, auch-linearen Gebilden, die aber räumlich in sich und miteinander verschlungen und verbunden sind, mittels wendiger Bewegungen, *twists and turns*, wie bei Robert Fagles die Übersetzung des fünften Wortes vom Anfang des Epos lautet: *Andra moy ennepe mousa polytropou*: Sing to me of the man, Muse, the man of twists and turns. Und so: *polytropos*, vielgewandt, wendig, verschlagen – und auch dieses letzte Wort wendig, beweglich zwischen Aktiv und Passiv – so wird Odysseus auch nur noch einmal genannt, im zehnten Gesang: von Kirke, der für Binden und Lösen zuständigen Schamanin, die ihn den *dêsmos poikilos* gelehrt hat, die Hälfte seiner Gefährten in Tiere verwandelt und wieder zu Menschen zurück, die ihn ins Totenreich schickt, von wo aus er wieder zurückkehrt zu ihrer Insel, deren Name ein Palindrom ist, mit einer winzigen Abweichung, Öffnung am Ende: AIAIH. Die winzige Differenz, jener kleine Spalt, der sich auftut zwischen Alpha und Eta, und Odysseus schließlich ein Entkommen ermöglicht aus dem, was Poseidon selbst *mega peirar oidsyos* nennt: die *große Schlinge des Jammers* (des Jammers, *oidsyos*, der so wie ein Anagramm aus Odysseus' Namen klingt: ein kleiner Buchstabenknoten).

Im achten Gesang aber, bevor Odysseus im neunten damit beginnt, diese und andre Geschichten als seine Geschichte zu erzählen, wird der Knoten für diese Erzählung sorgfältig vorbereitet, eingefädelt. Gezeigt, vorgeführt, erwogen, gedreht und gewendet werden Arten des Sprechens, des Erzählens und nonverbaler Mitteilungen, um und durch die drei Gesänge des Demodokos arrangiert. Vorab schon macht Athene Stimmung, ruft in Gestalt eines Herolds die Phaiaken zur Versammlung auf die Agora und erregt ihnen, wird gesagt: *ménos kai thymon*, »Verlangen und Drang« übersetzt Hampe; *thymos* wird auch gern als *Herz* übertragen, denn es verkörpert ein inneres Organ wie eine Kraft, einen Impuls, und ein Dutzend Verse später verwendet es

Alkinoos dergestalt, als er den Phaiaken mitteilt, was ihm der *thymos* in seiner Brust zu sagen befiehlt: dass nämlich der Fremde geleitet, das Schiff schon vorbereitet werden soll und alle zum Gastmahl geladen sind, bei dem – letzter Vers seiner Ansprache, worauf besagte Taten folgen – Demodokos singen möge, so oft der *thymos* ihn dazu treibt. Dreimal *thymos* – und in Folge noch öfter – aber nicht ein einziges Mal in diesem ganzen achten Gesang in einer Wendung, die sonst im gesamten Epos, vom ersten bis zum letzten Buch, formelhaft immer wieder auftaucht: *kata thymon*. Handlungen, Erinnerungen, Äußerungen, Erzählungen geschehn *kata thymon* – *beherzt* oder *frisch von der Leber weg* ließe sich auch sagen: spontan, impulsiv. Eines jener Versatzstücke, könnte man meinen, über deren Funktion als Bausteinchen und Gedächtnisformel für Rhapsoden schon viel geschrieben worden ist – würde es hier nicht gar so auffällig fehlen: obwohl im achten Buch ziemlich oft vom *thymos* die Rede ist, gibt es überhaupt nichts darin, das *kata thymon* geschähe.

Eine andere, verwandte Wendung aber erscheint kurz nach dem dritten *thymos*: als die jungen Männer das Schiff vorbereiten (mit *histon kai histia*, Mast und Segeln) tun sie dies *kata moiran* – auf angemessene Weise, bemessen wie jener Faden der Moiren, Schicksalsgöttinnen; schicklich also, geordnet, in der richtigen Reihenfolge: auf *timeline* von Ort zu Ort. Und so ist es auch sonst, genau wie *kata thymon*, ein Modus der Mitteilung, des Erzählens. *Kata moiran* erzählte Odysseus, so werden wir im 10. Buch von ihm erfahren, ja bereits dem Windkönig Aiolos seine Geschichte, der ihm dafür auch Geleit für die Heimreise, den ein-gerichteten Fahrtwind gewährte (und alle *anderen* einsperrte); nur dass dies offenbar nicht reichte – jedenfalls nicht bis Ithaka.

Der erste Gesang des Demodokos hat eine Quellenangabe: »Aus dem Sang, dessen Ruhm den Himmel damals erreichte«, und berichtet von einem Streit zwischen Odysseus und Achilles, worüber sich Agamemnon, aufgrund eines Apollon-Orakels, freut; diese Konstellation, das Personal entspricht dem ersten Buch der *Ilias*, nur die Rollen erscheinen vertauscht und verdreht: dort findet der Streit zwischen Achilles und Agamemnon statt, der das Gegenteil von erfreut ist, weil Apollon die Griechen mit der Pest überzieht und er, Agamemnon, sein Beutestück Chryseis hergeben soll, die von Odysseus schließlich zum Orakel zurückgebracht wird. *Twists and turns*, *topoi*, verdreht und gewendet, Tropen, Knoten (und einfacher, wenn man die Frau weglässt).

Man könnte auch mit dem Wort *pharos* beginnen, der tropischen Insel aus dem vierten Buch, die für Menelaos zum Wendepunkt einer achtjährigen Odyssee durch die Realwelt (wie die Namen behaupten: Phönizien, Ägypten, Äthopien, Libyen etc) wird, jene imaginäre, in die Wortwelt verschobene, ausgelagerte Insel, von der er nocheinmal zurück zum Festland muss, damit ihm dann erst geradlinig die Heimreise gelingt. *Pharos*, das Gewebe, Penelopes Gewebe auch, das Leichentuch; *pharos* ein Mantel, wie ihn Kirke und Kalypso tragen, als sie Odysseus verabschieden. Jeder der zwölf phaiakischen Lords und Alkinoos als dreizehnter und König schenkt Odysseus einen *pharos* und einen Chiton: die kommen in die Truhe, die mit dem *dêsmos poikilos* verschlossen wird. Zuvor, beim ersten Gesang von Demodokos,



BARBARA KÖHLER, *1959 in Burgstädt, arbeitete zunächst als Altenpflegerin und in verschiedenen Funktionen am Theater in Karl-Marx-Stadt, heute Chemnitz. 1985 bis 1988 studierte sie am Institut für Literatur »Johannes R. Becher« in Leipzig. Erhielt u. a. den Clemens-Brentano-Preis 1996, den Joachim-Ringelnatz-Preis 2008 und den Erlanger Literaturpreis für Poesie als Übersetzung 2009. Lebt heute in Duisburg, arbeitet mit Texten und Installationen. Buchpublikationen: *Deutsches Roulette*. Gedichte 1984–1989 (1991); *Retrospektive*. Prosa (1991); *Blue Box*. Gedichte (1995); *In Front der See*. Gedichte (1995); *Wittgensteins Nichte*. Vermischte Schriften, Mixed Media (1999); *Ungarisches Wasser* (mit Osmar Osten, 2000); *Rondeau Allemagne i inne wiersze* (2005); *Niemands Frau. Gesänge zur Odyssee* (2007); *Neufundland. Schriften, teils bestimmt* (2012); *36 Ansichten des Berges Gorwetsch*. Gedichte (2013). Außerdem mehrere Übersetzungen, u. a. die Stein-Übertragung *Tender Buttons/Zarte knöpft* (2004) und die Beckett-Übersetzung *Trötentöne/Mirlitonrades* (2005).

zieht Odysseus noch seinen *mega pharos* über den Kopf, um damit sein Gesicht zu verhüllen (das Verb heißt da *kalyipse*), denn er schämt sich, wird gesagt, seiner Tränen, die der Gesang offensichtlich hervorruft.

Auch beim dritten Gesang wird er weinen, aber nicht mehr verborgen, *kalypsámenos*, denn nach dem zweiten kommt ja der *pharos* (eine Mehrzahl wird demonstrativ vermieden) in die Kiste, der Deckel drauf und der Knoten. Als Odysseus danach aus dem Bad kommt, trägt er zum Chiton eine *Chlaina*, auch eine Art Mantel, etwas Wärmere für den Winter, und wird auch im weiteren Verlauf des Epos keinen *pharos* je wieder tragen – mit nur einer Ausnahme: als ihn Athene für die erste Begegnung mit Sohn Telemach einkleidet. Auch Telemach aber trägt im 15. Buch, als er sich in Sparta zum Aufbruch, zur Heimreise entschließt, plötzlich einen *mega pharos* (vor- und hinterher immer nur Chiton). Im Zusammenhang von Penelopes Geschichte taucht das Wort noch zweimal auf und schließlich in jener Höhle auf Ithaka, wo Odysseus anlandet und wo (wie da gesagt wird) auf *histoi litheoi*: steinernen Webstühlen die Nymphen meerpurpurne Tücher, *pharea*, weben – und die je einzige Pluralform von *pharos* wie von *histos* überhaupt im ganzen Text erscheint.

Nach dem Gastmahl mit jenem ersten Gesang des Demodokos gibt es Kampfspiele bei den Phaiaken, Sport: Wettlauf, Weitsprung und Diskoswerfen. Die Sieger in den Disziplinen mit direktem Körperkontakt, im Mann-gegen-Mann, Ringen und Boxen, haben beide einen je sprechenden Namen und kommen ins Gespräch miteinander: *Laodamas* (ein Sohn des Königs) ist ein geläufiger Beiname des Kriegsgottes Ares: *Völkerbezwingender*, und *Euryalos* übersetzt das *weite Salzmeer* – (Krieg und Meer, denen alle anderen im Kampf unterliegen) – die beiden überlegen, den Fremden zur Teilnahme am Wettkampf herauszufordern, zumal Euryalos hält das für *kata moiran*. Laodamas' Ansinnen lehnt Odysseus noch ab, doch dann beleidigt ihn Euryalos, unterstellt ihm, er sei wohl eher ein seefahrender Krämer als ein Kämpfer. Die Antwort darauf ist eine doppelte: zuerst eine Widerrede, ein kunstvoller rhetorischer Knoten (in den auch eine Erregtheit des *thymos* eingebunden ist) von Überlegungen zu den ungleich verteilten Göt-

tergaben Gestalt, Verstand und *agorète*, der Gabe öffentlichen Sprechens; Anmut und Gestaltung der Rede im Gegensatz zur äußeren, körperlichen Gestalt, zum Anschein, Bild: *eidos*, das hohl ist, wird es nicht von *aidós* erfüllt, von Scheu, Rücksicht, Scham – als Zutun der Menschen zu den Gaben der Götter. Das Wort *aidós* erschien (in Verbform) schon, als Odysseus sich den *mega pharos* über den Kopf zog. Und ausdrücklich in diesen *pharos* gehüllt wirft er, als zweite Antwort, in der Tat, einen Diskos, *weit über die Zeichen der anderen hinaus*.

Die wörtliche Replik auf Euryales beginnt einfach: *où kalón éeipon* – unschön hast du gesprochen – und endet als ausgesprochen wohlgeformtes Sprechen mit etwas, das zwar Ähnliches sagt, nur viel komplexer: *eipón où kata kosmon*. Nur noch einmal und einmal nur positiv, wie gespiegelt erscheint diese Formulierung wieder – kurz vor dem dritten Gesang des Demodokos: Odysseus lobt ihn, sagt, jener habe die Taten und Leiden der Griechen *kata kosmon* geschildert, als sei er selbst Zeuge gewesen oder habe es gehört von andern Zeugen. Daraufhin fordert er ihn auf, die Geschichte vom hölzernen Pferd zu erzählen (und bringt da auch schonmal seinen eignen Namen ins Spiel); könne er auch das *kata moiran*, sei er wirklich ein gottbegnadeter Sänger. *Kata kosmon*: in der schönen, der großen und ganzen Ordnung, die das Zeug zur Weltordnung hat, zum Kosmischen, späterhin. Aber zwischen Verneinung und Bejahung, nachdem Euryales die Ordnung abgesprochen wurde und bevor sie Demodokos zugesprochen wird, findet jener zweite Gesang statt, die Geschichte vom *dèsmos*, dem Netz, und ist auch nocheinmal seltsam umgeben: anfangs von einem Reigen, einem *choros*, Kranz und Kreistanz junger Männer, in dessen Mitte der Sänger Platz nimmt; zum Schluss seines Liedes treten zwei davon, Halios und Laodamas, aus dem Kreis und an zu einem Tanz, einem pas de deux, das als kunstvolles Spiel mit einem Ball, einer *sphaira*, Kugel beschrieben wird. Der Name *Halios* gehört wie *Euryales* zum Meer, konzentriert auf das Salzige, Fruchtbare – *Laodamas*, wir erinnern uns: zum Krieg. Aus den Vielen, dem Mannigfachen geht ein Paar hervor, eine einfache Differenz; aus dem Kreis, der zweidimensionalen Runde, aber ist eine Sphäre, ein dreidimensionales Rund geworden, womit Krieg und Meer zwar ihr Spiel treiben, doch



Fortsetzung von Seite 5

dieses Spiel erscheint nun als eine Kunst, in ersichtlicher Ordnung: *kata kosmon*.

Der eigentliche, entscheidende Unterschied zwischen *kata moiran* und *kata kosmon* aber wäre womöglich weniger eine Plastizität der Schilderung, als was davon eventuell bewirkt wird. Die Wiedergabe von Demodokos' drittem Gesang besteht ja aus drei Teilen: am Anfang das scheinbare Ende des Krieges – die Griechen sind abgezogen, das hölzerne Pferd steht auf der Agora Trojas, wo die Trojaner 3 Optionen beraten; Teil zwei: Zerstörung der Stadt, mit besonderer Würdigung der Taten von Odysseus. Der dritte Teil aber beschreibt detailliert Odysseus' Reaktion auf das Gehörte und als gleichzeitig dazu gehörig: er weint, wird gesagt (und schämt sich seiner Tränen nicht mehr, der *pharos* ist weggepackt), weint wie eine Frau, deren Mann bei Verteidigung der Stadt gefallen ist, die sich nun über den Sterbenden wirft, geschlagen wird und in die Sklaverei verschleppt. Es ist der Gesang, der diese Wendung bewirkt, ermöglicht: dass ein Täter die andere Seite seiner Taten realisiert – was er damit anderen angetan hat – und ist gleichzeitig das Zutun des Zuhörenden, das den Gesang damit erst als *kata kosmon* realisiert, als wirksam im Sinne einer umfassenderen Ordnung. Eine Verbindung, Verbindlichkeit, die eingegangen, gewährt werden kann, aber für die es keine Gewähr gibt. Bezeugt immerhin kann sie werden: diese Identifikation mit einem seiner Opfer ermöglicht es Odysseus schließlich auch *sich* zu identifizieren: seinen Namen zu nennen und *seine* Geschichte zu erzählen, sich den Phaiaken zu offenbaren, *phainō* wäre das Verb für beides: ans Licht zu kommen, zum Vorschein, sich erkenntlich zu zeigen. Was dabei auch zum Vorschein kommt: *phaiós* das dunkle Grau, die Farbe der Trauer. Das Licht; die Farbe der Phaiaken, zu bekennen.

Und wie Penelopes Gewebe-Geschichte dreimal erzählt wird (und dabei gleichbleibt), erzählt Odysseus seine Geschichte auch dreimal, aber auf denkbar unterschiedliche Weise: beim ersten Mal wird mit nur einem Satz erwähnt, dass er Aiolos auf Nachfrage alles über Troja, die Schiffe und Heimkehr der Griechen *kata moiran* berichtet; die ausführliche Erzählung vom 9. bis 12. Buch kommentiert Alkinoos im elften: Odysseus habe »wie ein Sänger (...) mit Kunst die Geschichte berichtet / aller Argeier und seine eigenen traurigen Leiden« erzählt (– wo jener zuvor dem Sänger Demodokos bestätigt, dieser habe *kata kosmon* »das Los der Achaier, was sie taten und litten und wie sie sich mühten« geschildert); im 23. Buch aber wird in einer nur etwa 30 Verse umfassenden Zusammenfassung für Penelope wiedergegeben »... wie viele Leiden den Menschen er schuf, wieviel er selber erduldet«. Womöglich ist es auch das, was *kata kosmon* ausmacht: weniger die Heldentaten und Siege, als ein Bewusstsein für das Leid, mit dem sie erkaufte wurden, das eigene wie auch die Leiden anderer, die man verursacht hat. Und könnte übrigens nicht dies auch das Versprechen, jenes All-Wissen der Sirenen sein und die Teilhabe daran (die Einen ja durchaus auch zu vernichten vermöchte) – »... denn wir wissen dir alles, wieviel in Troja, dem weiten, / die Argeier und Troer mit Willen der Götter gelitten, / wissen, was immer geschieht auf der vielernährenden Erde.«

Kata kosmon zu erzählen aber könnte außerdem heißen: nicht unbedingt so, wie die Dinge *kata moiran* geschehn, aufgefädelt auf der

timeline von Ort zu Ort, sondern so, dass Verknüpfungen ein Netz ergeben, Zusammenhänge, einen *Sinn* womöglich, ein Bild. Bei Homer gibt es kein Wort für *Sinn* im Sinne von *Bedeutungszusammenhang* – wohl aber gibt es aus dem Althochdeutschen eine Ableitung dafür von *sind*: *Weg, Richtung, Seite*, übers mittelhochdeutsche *sint*, was auch für *Reise* steht und aus der indoeuropäische Wurzel **sent-*: eine Richtung nehmen, gehen, wahrnehmen, sehen. Könnte man einen Knoten nicht auch als Bild, als Verkörperung eines Weges sehen?

Penelopes *histos* aber stelle ich mir immer als Bildweberei vor: ein Gewebe, mit dem 3 Jahre lang Tag für Tag andere, neue Motive erscheinen, Faszination ausgebreitet wird, von Neuem Spannung auf das Entstehende erzeugt (ein wenig, als sei sie eine ältere Schwester Schahrazads, die 2000 Jahre später 1001 Nacht lang um ihr Leben erzählte – und um die Leben tausend anderer Frauen). Wäre da nur ein einfaches Leinen oder regelmäßige Musterung gewesen, es hätte keinen Grund gegeben, das Augenmerk *nicht* auf die Quantität zu richten, zu zählen, zu messen, was von Tag zu Tag mehr entstand. Das eigentlich immer gleiche Material – zu immer neuen Bildern verwoben, verknüpft. Ein wandelbares Bild auf der Vorderseite, der Schauseite; auf der Rückseite, Werkseite, die Verknüpfungen sichtbar, die Knoten, die Nacht für Nacht wieder gelöst werden. Penelopes Lösung aber ist nicht *Ana-lysis*, Auflösung, sondern *Allysis*; und auch da ist die Wortwahl bezeichnend – *anèlysan* wird gebraucht, als die Gefährten Odysseus aus jenem *dèsmos* befreien, mit dem er an den Mast (*histos*) gebunden wurde (*en dèsmoisi*), als das Schiff die Sirenen passiert; bei Penelope ist es *allyousan*: eine *andere* Lösung (*allè*: anderswie, anderswo, anderswohin), welche die Analyse, das definitivische Zerlegen des Gewebes, in einen Prozess einbindet, der zu keiner finalen Lösung führt (*a-lysis* wäre also), jedoch zu einer Kette (*álysis*) von Iterationen, Wiederholungen und Veränderungen.

Durch die Gegenseitigkeit der Weberei in Schauseite und Werkseite lässt sich dieser Text auch als ein Textil, als *tapetum* des Sprachraumes begreifen, das dessen komplexe Struktur enthüllen könnte. Übersetzen, mithin in einen *anderen* Sprachraum übertragen lässt sich die Bildseite, das Sichtbare kann beschrieben, nachgezeichnet, eine Geschichte nacherzählt werden, ganz *kata moiran*, die Oberfläche ein bisschen aufpoliert dazu, die Farben aufgefrischt, der Wortschatz nach aktueller Gepflogenheit gebürstet – aber nicht *das* Geschichte, nicht, wie es durch Wörter wie *histos*, *pharos*, *dèsmos* z.B. bewegt wird, aufgespannt in viele Richtungen, verknüpft, verbunden zu einem eigenen Kosmos. Auf der anderen Seite ließe sich selbstverständlich Philologie betreiben und ist hinreichend auch betrieben worden, Gefrickel an der Werkseite – und Analyse, bis der Stoff verschwunden ist und nur noch Fäden übrig. Da hält man sich dann gern auch wieder ans Reale, die Geographie Kilikiens oder vermeintliche akustische Besonderheiten bestimmter Felsen im Mittelmeer, zur Untermuerung von weniger oder mehr ambitionierten, steilen Thesen. Als ob ein »da ist es gewesen« Literatur verbürgen könnte, irgend ein Argument dafür oder dawider wäre.

Dem Text angemessener, diesem Text und vielleicht sogar jedem, der Literatur zu sein beanspruchen könnte, wäre eine Betrachtung, welche die Werkseite als eine Art *tapetum lucidum* wahrnimmt, in der Natur einer Schicht, wie sie bei manchen Tieren hinter der Retina



liegt und einfallendes Licht reflektiert und verstärkt, die Katzenaugen bspw. (oder etwa die Eulenaugen Athenes) im Dunkeln leuchten macht und nachtsichtig. Die Intensität dieses Leuchtens hat sowohl mit der Beschaffenheit der Schicht zu tun – ihrer Dichte, ihrem Brechungsindex – als auch mit dem einfallenden Licht, wäre also ebenfalls eine gegenseitige. Das Leuchten von Bildern, das Leuchten von Sätzen, von Texten kann so auch erscheinen als eine Verstärkung der Intensität, mit der sie angeschaut werden, gelesen, betrachtet und womöglich ja als nachtsichtig wahrgenommen. (Eigentlich unnötig zu sagen, aber es gibt natürlich auch völlig nachtblinde Texte – tagblinde hingegen wärn ein wieder anderer Fall.) Das reflektive Vermögen von Sprache, ihre *poikilia*, ihr Schillern, ihr Potenzial, ihre Möglichkeiten, wie sie im Text, als Text realisiert sind und der Einsicht von Lesenden begegnen, deren Möglichkeiten, dies zu realisieren: ergibt ein Möglichkeitsfeld aus einander überlagernden, interferierenden, resonanten Schwingungen. Am weiträumigsten könnte dieses Feld wahrscheinlich für das Aufeinandertreffen von Originaltext und Muttersprachler sein – obwohl Fremdsprachler den Vorteil haben könnten, der jeweiligen Sprache ohne einschränkende Selbstverständlichkeiten von Alltagsgebrauch zu begegnen, offener für Überraschungen, ungewohnte Wendungen. Übersetzungen jedoch engen dieses Feld meist ziemlich ein, vieles von der Materialität, der Werkseite des Textes lässt sich nicht oder kaum übertragen, in der je anderen Sprache tatsächlich realisieren. Dagegen sind Oberflächenphänomene, Muster wie ein Metrum oder Reimschema leicht zu erkennen und werden bevorzugt; ihr ganz großer Vorteil aber ist eigentlich ein außersprachlicher: Zählbarkeit, Feststellbarkeit. Computable numbers.

Wo es aber nicht um die perfekteren Hexameter oder das aktuellste Slang-Vokabular geht, geraten andere Möglichkeiten von Übersetzung, Übertragung in Sicht: die Methode Joyce z.B.: die Grundstruktur aufzunehmen, Konstellationen und Verhältnisse; Figuren aber und Geschehnisse konsequent in eine andere Zeit, eine andre Sprache zu übertragen und durch sie zu bewegen. Oder eine Methode, die Penelopes Bewegung aufgreift: den Stoff immer wieder und immer wieder anders zu lösen, zu lesen, zu sehen, ihn zu drehn und zu wenden, Bildseite und Werkseite, Kette und Schuss je neu zu verknüpfen, Zusammenhänge zu zeigen, herzustellen: zwischen den Sprachen, den Seiten, den Zeiten, Bildern, Zeichen und Gesten und Wörtern und Namen.

Hier könnte ich aufhören, für diesmal zumindest, ein andermal weitermachen, noch einmal anfangen, anderswo, anders. Aber es hört ja nicht auf, hört einfach nicht auf; damit es *einfach* aufhört, muss ein Ende *gemacht* werden. Penelope könnte ins Endlose weiterweben; es genügte ja, ein Fadenstück zu teilen und schon vermehren sich die theoretischen Kombinationsmöglichkeiten exponentiell – so ließe sich auch eine Analogie zum digitalen Halteproblem konstruieren. Aber *analog* geht es eben nicht um eine numerische Anzahl von Möglichkeiten, die gegen Unendlich geht, sondern um die Faszination der Bilder. Und die besteht *nicht* in einer feststellbaren, be- und nachweisbaren, womöglich messbaren Perfektion, sondern in einer möglichst vielseitigen Offenheit, die ihnen Richtungen als Freiheitsgrade gewährt: Bewegungs- so wie Bindungsmöglichkeiten, Potenziale. Pene-

lopes *amphipoloi* gleich, Umgebende (und nicht *Untergebene!*), ein Bild der unentschiedenen Möglichkeiten, die ihr offenstehen, zwischen denen sie sich entscheiden soll und nicht kann. Die aber schon von Anfang an und von allen Übersetzern zu Dienerinnen, Mägden, Sklavinnen gemacht werden, noch bevor der Text das tut: nach dem Freiermord nämlich ist dann plötzlich fast nur noch von *dmōai* die Rede. Diese Übertragung aber findet schon im 19. Buch statt, Penelope selbst vollzieht sie, als sie sich im Gespräch mit dem als Bettler verkleideten Odysseus wünscht, eben *der* umgäbe wieder ihr Leben, *amphipoleúoi* sagt sie, und erzählt ihm kurz darauf ihre Gewebegeschichte, die sich da in einem Detail von den beiden Freier-Erzählungen des gleichen Stoffs unterscheidet – wo es bei letzteren heißt: »...da verriet es uns *eine* der Weiber, die es gut wusste«, sagt Penelope: »...da ertappten sie mich durch die hündischen, achtlosen Mägde.« *Dmōás, kynas*: Sklavinnen, hündische – das Bild überblendet seltsam zwischen Penelopes Auftritten, die bis dahin immer von *amphipoloi* flankiert sind (manchmal zweien, manchmal von unbestimmter Anzahl), und den beiden Auftritten von Telemach, der (im 2. und 17. Buch), wenn er die Agora und das Recht öffentlicher Rede für sich in Anspruch nimmt, dies jedesmal fast emblematisch mit zwei Hunden, *kynes* als Gefolge tut. Und es erinnert mich an eine Art Lieblingsübersetzungsfehler, den selbst Hampe gemacht hat (andere aber genauso): im 4. Buch bezeichnet Helena sich selbst einmal als *kynōpidos*, und das heißt *nicht* »Ich Hündische«, sondern *Hundsäugige*, und zeichnet sie eigentlich als göttinnengleich und eine der Nachtsichtigen aus – das *tapetum lucidum* im Blick.

Wie aber wird nun ein Ende gemacht? Penelopes Hin-und-Her wird festgestellt und entschieden auf Linie gebracht: zeitgerichtet, zielgerichtet. Mit dem Bogenwettkampf versucht sie noch, dem entsprechend, eine Bedingung oder den Zufallsgenerator ins Spiel zu bringen. Dann werden die Freier umgebracht, wird denen ein Ende gemacht. Damit aber auch Penelope den heimgekehrten Odysseus (*endlich*) akzeptiert, muss dieser sich auch nocheinmal und in dieser Beziehung zweifelsfrei identifizieren – und das geschieht durch eine Verortung, die Feststellung des Ehebetts als unverrückbar, als aus und um den Stamm eines gewachsenen, verwurzelten Olivenbaumes gebaut, seinerzeit von Odysseus selbst, und nur ihm bekannt und Penelope und einer singulären *amphipolos*, die einen Namen hat: Aktoris. Die Geschichte des Paares endet so mit dem (und auch im) Bett, am angestammten Baumstamm, am Ort der Zeugung, wo also Telemachos' Geschichte auch begonnen hat: der Stammbaum des Hauses. Doch ein *happy end* wird mit dem Ende des 23sten Buches leider auch nicht erreicht.

Am Ende dieses 23sten Buchs nämlich kommt der Moment, wo Vater und Sohn Penelope und all ihre *amphipoloi* einfach sitzenlassen, mit über hundert Leichen auf dem Hof und dem wertvollen Tipp: sich ins Obergeschoss zurückzuziehen und nach keinem Ausschau zu halten oder zu fragen; während sich die Herren aufs Land verziehen, wo mit Laertes die Patrilinie vervollständigt werden muss und auch der eine Stammbaum auf eine fruchtbringende Vielzahl von Bäumen appliziert wird (die Odysseus als Kind von seinem Vater geschenkt bekam und mit deren Aufzählung er sich diesem gegenüber nun identifiziert). Zu



Fortsetzung von Seite 7

Beginn des 24. und letzten Buches aber wird noch ein anderer Knoten final festgezurr, an dem schon von Anfang an immer wieder gebastelt worden ist. Die Handlung im ersten Buch hebt an, wo Zeus, »Vater der Menschen und Götter« – und *kata thymon* – sich und die Götter an Aigisthos erinnert, der trotz Vorwarnung in Agamemnons Abwesenheit dessen Frau geheiratet und den Heerführer der Griechen bei dessen Heimkehr erschlagen habe, schließlich aber von Orestes, dem Sohn, getötet wurde. Diese Geschichte wird, über das ganze Epos verteilt, immer wieder erzählt und erwähnt und verwandelt sich dabei seltsam. In der ersten Variante fällt nichteinmal der Name Klytaimnestra, ist da nur diese Frau, die genommen wird. Im 11. Buch, also ziemlich mittig im Epos, als Agamemnons Schatten in der Unterwelt Odysseus die Geschichte selbst erzählt, ist es schon »die tückische Klytaimnestra«, die alles geplant hat und Agamemnons mitgebrachte Sklavin Cassandra eigenhändig erschlägt. Das 24. Buch führt noch einmal in den Hades, die Totenwelt, wo Agamemnons Schatten gerade dem Schatten von Achilles klagt: »Denn bei der Heimkehr schuf mir Zeus ein trauriges Ende / Unter Aigisthos Händen und denen der schändlichen Gattin«, als Hermes die Schatten der von Odysseus ermordeten Freier bringt. Einer von denen, Amphimedon, erzählt Agamemnon die dritte Replik von Penelopes Gewebe, zuzüglich Folgen, wobei mit einem Nebensatz gleich noch ein bisschen korrigiert wird: die Idee mit diesem Bogenwettkampf habe ja Odysseus seiner Frau eingeredet. (Auch Adorno schafft's ja adäquat noch in der *Dialektik der Aufklärung* zu behaupten, die List zur Überwindung der Sirenen

mit An-den-Mast-fesseln-und-Wachs-in-die-Ohren-der-Andern sei auf Odysseus' Mist gewachsen, obwohl es im Text volle drei Mal als Kirkes Ratschlag expliziert wird). Dann aber zieht Agamemnon den Knoten straff, der seine mit der Geschichte Odysseus' verbindet: stimmt ein Loblied an auf »die kluge Penelopeia«, die so tugendhaft und treu auf den Ihren gewartet; »nicht wie Tyndareos' Tochter ersann sie schändliche Taten, / die den Gemahl erschlug...« – DA ist es passiert: Klytaimnestra zur alleinigen Täterin geworden und einer *damnatio memoriae* anheimgefallen: namenlos, nur noch Tochter von –. Im übernächsten Satz aber schon Eine für Alle, nämlich alle Frauen: »... ein schweres Urteil verhängt' sie / über der Frauen Geschlecht, auch wenn eine rechtschaffen wäre.« Will sagen: Klytaimnestra wird zur Regel gemacht (so sind die Weiber!), damit Penelope als Ausnahme gezählt werden kann, und Einzige. Bewährte Trope für eine lange noch folgende Geschichte: Eine für Alle oder / und Eine für Einen.

Schnitt und Schwenk und Halbtotale: Landpartie auf Patrilinie mit Sohn, Vater, Großvater und schließlicher Versöhnung mit allen anderen Vätern per *theá ex machina*. Wie endet nochmal gleich die *Theogonie* bei Hesiod? Achja, der dichtet grad zum Schluss Odysseus noch ein paar Bastarde an, mit Kirke und mit Kalypso, von Töchtern kann da natürlich keine Rede sein: Es war einmal ein Mann. Der hatte Söhne.

Aber dass es so nicht einfach immer nur weitergeht, muss immer wieder Eine damit anfangen, von wo, woher auch immer, *tôn amóthen ge: im Anfang ist es ja weiter, und wird.*



Ausgewählte Literaturtermine der Alten Schmiede, Mai und Juni 2015

28.5.	Donnerstag, 19.00, LQ	WELTBEFRAGUNG – ILIJA TROJANOW: 2. Gespräch mit STEPHAN SCHULMEISTER (Wirtschaftswissenschaftler, WIFO) zum Thema FINANZAKROBATIK • in Zusammenarbeit mit der <i>ersten österreichischen Boulevardzeitung AUGUSTIN</i>
1.6.	Montag, 19.00 AS	ANNA KIM (Wien) liest aus DER SICHTBARE FEIND. Die Gewalt des Öffentlichen und das Recht auf Privatheit . Essay (Residenz Verlag, 2015) • FRANK RUF und JOHANNA WIESER (Institut für Sprachkunst, Wien) Einleitung und Gespräch mit der Autorin
2.6.	Dienstag, 19.00 AS	WERK LEBEN XI - eine Gesprächsreihe 73. Autorinnenprojekt der Alten Schmiede: Konzept und Moderation: LYDIA MISCHKULNIG ILIJA TROJANOW (Wien) im Gespräch mit Lydia Mischkulnig (Wien), mit Lesungsausschnitten aus seinen Romanen und Essays
3.6.	Mittwoch, 19.00 Universität Wien I., Universitätsring 1 Hörsaal 31	ERNST-JANDL-DOZENTUR FÜR POETIK 2015 • ein Gemeinschaftsprojekt von Bundesministerium für Kunst und Kultur, Verfassung und Medien, Institut für Germanistik der Universität Wien, Gesellschaft zur Erforschung von Grundlagen der Literatur und Alte Schmiede • PETER ROSEI (Wien) 1. Vorlesung zum Thema BROWN VS. CALDER . Gedanken zur Dichtkunst (Buchausgabe im Sonderzahl Verlag) • Moderation: THOMAS EDER (Universität Wien) • Hörsaal 31, Hauptgebäude der Universität, 1. Stock, Stiege IX (2. Vorlesung: 10.6., 19.00)
19.6.	Freitag, 19.00 AS	GRUNDBÜCHER der österreichischen Literatur seit 1945 - gemeinsam mit dem Adalbert-Stifter-Institut, Linz 56. Grundbuch ERICH FRIED (*1921, Wien - †1988, Baden-Baden): UND VIETNAM UND (Quartheft 14, Wagenbach Verlag, 1966) • GEORG HERRNSTADT (Ex-Schmetterling, Wien) liest und kommentiert • VOLKER KAUKOREIT (Literaturarchiv der ÖNB) Referat • Diskussion; Redaktion und Moderation: KLAUS KASTBERGER (Universität Graz) • 18.6., 19.30, Linz, Stifter-Haus

Alte Schmiede Literarisches Quartier, Schönlaterngasse 9, 1010 Wien, Österreich, (0043-1) 512 44 46, www.alte-schmiede.at

Freier Eintritt bei allen Veranstaltungen in der Alten Schmiede

Impressum: Der Hammer – Die Zeitung der Alten Schmiede, Ausgabe 75/2015 | Redaktion: Walter Famlar, Kurt Neumann, Daniel Terkl | Foto: Christiane Zintzen; Alte Schmiede | Koordination: Marianne Schwach | Alle: 1010 Wien, Schönlaterngasse 9; Telefon (0043-1) 512 83 29; Fax (0043-1) 513 19 629; e-mail: marianne.schwach@alte-schmiede.at | Der Hammer 75 erscheint in einer Auflage von 25 000 Exemplaren als Beilage zum Augustin, Nummer 391, 27. Mai 2015 | Grafische Gestaltung: fuhrer