

Flache Wirklichkeitsdarstellung als Mythos oder narrative Kunst der Performance in Homers *Odyssee*? Zu Auerbachs erstem Kapitel in *Mimesis* über Odysseus' Narbengeschichte

ANTON BIERL 

<https://orcid.org/0000-0002-0001-1389>

Universität Basel

Abstract

Based on the most innovative recent Homeric scholarship, the episode of the scar is subjected to a close reading and contrasted with Auerbach's one-sided interpretation in *Mimesis*. Only Homer's traditional discourse based on orality, *mimesis*, and performance can do justice to this passage. The scar is interpreted symbolically as a *sema* (sign) of central importance for both Odysseus and Auerbach in their identity of crevices, fissures, and rifts. At this important point in the *Odyssey*, the central life incisions of birth, naming, and initiation into manhood that constitute Odysseus' identity, are narrated in retrospect. At the same time, Auerbach's Jewish approach is unmasked as a cultural-ideological construct with which he aims to topple Homer and thus the entire Prussian philhellenic humanism of Winkelmann's style from its pedestal. Paradoxically, Auerbach does not follow Vico as his central model here, but his argument is deeply rooted in specifically German discourses of the national *Sonderweg*. Contrary to his attitude as a philologist not to obstruct his access to literature with a predetermined theoretical template, in this case Auerbach does so himself, although the core of the Homeric sense does emerge to a certain extent.

Das erste Kapitel von Erich Auerbachs *Mimesis* mit seiner fein ziselierten Gegenüberstellung von Homers berühmter Narbenepisode in der *Odyssee* (19.392-468) und der vieldeutigen Isaak-Geschichte, der Akedah, mit ihren zahlreichen Leerstellen im Alten Testament (Gen 22.1-19) ist ein literarisch-kritisches Meisterwerk für sich. Der lebendige und klare Duktus bleibt im Gedächtnis haften. Bei der ersten unbedarften Lektüre klingt alles überzeugend und mehr als einleuchtend. Der antiken Literatur wird in der eleganten Konstruktion eines «Gegenbeispiel[s]» (Auerbach 1953, 1) in der Manier von Schwarz-Weiß Malerei alles Tiefe, Hintergründige, Modern-Brüchige, eben Reale abgesprochen, während dem Alten Testament in seiner kargen Offenheit dies attestiert wird. Das aalglatte Konstrukt des dahinplätschernden mythisch-epischen Diskurses hat James Porter als eine zeitgenössische allegorische Chiffre für die NS-Propaganda gedeutet (vgl. Porter 2008; 2010). Im Umkehrschluss ist dann das tiefgründige Alte Testament ein Vorverweis, gar eine *figura*, auf die risshafte Moderne und einen innovativen jüdischen Diskurs. Doch leistet die Narbe eigentlich, wie wir sehen werden, das nämliche und Auerbachs Bild von Homer ist bei genauerem Hinsehen nicht nur negativ. Vielmehr gelingt Auerbach eine zunächst glaubhafte Interpretation, die durchaus anziehende Züge aufweist¹. Dies ist für ihn auch der Tatsache geschuldet, dass laut einem Briefwechsel von Schiller und Goethe (Briefe 19., 21. und 22. April 1797, dazu 25., 28. April und 5. Mai 1797) die für das Epos typische Retardation – die Narbenepisode wird als erweiternder Einschub und Digression gewertet – epische Behaglichkeit und Verzauberung bewirke (Auerbach [1946] 2024, 7; vgl. Köhnken 1976)². Der Eindruck gewinnt an Plausibilität, wenn man die *Odyssee* in der idyllisierenden Voßschen Übersetzung liest (vgl. Voß 1781). Zugleich versucht jedoch Auerbach, das seit dem Philhellenismus bestehende humanistische Griechenideal mittels Überzeichnung vom Sockel zu stürzen und mit dem hebräisch-jüdischen Gegenentwurf zu ersetzen.

Alles sei nach Auerbach bei Homer hell beleuchtet³, wie wenn auf dem KZ-Hof jedes Detail mit Scheinwerferlicht ausgeleuchtet wird. Der gesamte Text

¹ Dazu u. a. die kritischen Rezensionen von Regenbogen 1949 und Edelstein 1950; Auerbachs Urteil wird dann zunächst fast zur *opinio communis*, doch bald setzt die kritische Auseinandersetzung damit ein und heute gilt es weitgehend widerlegt; vgl. Austin 1966; Köhnken 1976; De Jong 1985; Bouchard 1988, bes. 18-27; De Jong 1999; Lynn-George 1988, 8-27; Segal 1994, 6-9; Bakker 1999; Scodel 2002; Köhnken 2003; Lentini 2006, 114-119; Paduano 2009; Purves 2014; Lentini 2015; Létoublon 2021; Finkelberg 2022; Deliu 2024. Vgl. auch Peradotto 1990, 120-143; Hölscher 1989, 93 und 64-67; Grethlein 2017, 180-183. Zur Stelle vgl. noch Russo 1992, 95-99; de Jong 2001, 476-478; Doherty 1995, 155-156; Alden 2017, 184-193; die längeren Übersetzungen sind aus Voß 1781; zur Kritik an der Gegenüberstellung von Homer mit der Isaak-Episode aus dem Alten Testament Köhnken 1976, 101 n. 4; Whallon 1999.

² Zur Digression Austin 1966; Krischer 1971; Rohdich 1990; Martin 2000; zur Retardation Rengakos 1999.

³ Vgl. Lentini 2015, 381, der damit die «Scheinwerfertechnik» in Auerbachs [1946] (2024, 378) Besprechung von Voltaire (Kap. 16) assoziiert.

sei vordergründig, oberflächlich, im syntaktisch wohl verbundenen Fluss, was vermeintliche Spannung verhindere⁴. Es gebe keine Perspektive, in nichts hebe sich die Narbenepisode von ihrer Umgebung ab. Den Kontrast mit dem Alten Testament fasst er wie folgt zusammen (Auerbach [1946] 2024, 13-14):

Auf der einen Seite ausgeformte, gleichmäßig belichtete, ort- und zeitbestimmte, lückenlos im Vordergrund miteinander verbundene Erscheinungen; ausgesprochene Gedanken und Gefühle; mußevoll und spannungsarm sich vollziehende Ereignisse. Auf der anderen Seite wird nur dasjenige an den Erscheinungen herausgearbeitet, was für das Ziel der Handlung wichtig ist, der Rest bleibt im Dunkel; die entscheidenden Höhepunkte der Handlung werden allein betont, das Dazwischenliegende ist wesenlos; Ort und Zeit sind unbestimmt und deutungsbedürftig; die Gedanken und Gefühle bleiben unausgesprochen, sie werden nur aus dem Schweigen und fragmentarischen Reden suggeriert; das Ganze, in höchster und ununterbrochener Spannung auf ein Ziel gerichtet, und insofern viel einheitlicher, bleibt rätselvoll und hintergründig.

Den im homerischen Diskurs erwünschten Effekt der *terpsis* und *kelesis* (Peponi 2012), der Ergötzung und sinnlichen Verzauberung, verurteilt Auerbach, da die Worte sich förmlich beim Leser «einschmeicheln» würden. Dabei blicke man gar nicht auf die Realität der agierenden Person – denn bei der Perzeption sei es «ganz gleichgültig, ob wir wissen, daß alles nur Sage, daß alles ‘erlogen’ ist» (ivi, 15), da alles ohnehin nur auf den Effekt im Hier und Jetzt abziele und nur «erzählte ‘Wirklichkeit’» (ivi, 17) sei⁵. In der gleichmäßigen Ausleuchtung werde nichts verborgen oder im Dunklen gelassen. Es gebe ebenso wenig eine Perspektive von Vorder- und Hintergrund, weil alles nur reliefartig an der Oberfläche im Scheinwerferlicht hervortrete. Wegen der mangelnden Tiefe und Lückenhaftigkeit gebe es bei Homer keinen verborgenen Sinn und schlichtweg nichts zu «deuten» (ivi, 16). Denn man sage alles frei heraus. Alles sei horizontal, parataktisch aneinandergereiht, nichts gehe in die Vertikale. Menschen besäßen keinen Charakter, keine Entwicklung, zumal alles nur in der Sage und im Mythos, wo alles in der Höhenlage und im Aristokratischen festgestellt, aber nicht im Geschichtlichen verortet sei.

So resümiert Auerbach über die beiden Texte unterschiedlicher Ausprägung nochmals (ivi, 26):

Die beiden Stile stellen in ihrer Gegensätzlichkeit Grundtypen dar: auf der einen Seite ausformende Beschreibung, gleichmäßige Beleuchtung, lückenlose Verbindung, freie Aussprache, Vordergründlichkeit, Eindeutigkeit, Beschränkung im Geschichtlich-Entwickelnden und im Menschlich-Problematischen; auf der anderen Hervorarbeitung einiger, Verdunkelung anderer Teile, Abgerissenheit, suggestive Wirkung des Unausgesprochenen, Hintergründlichkeit, Vieldeutigkeit und Deutungsbedürftigkeit, weltgeschichtlicher Anspruch, Ausbildung der Vorstellung vom geschichtlich Werdenden und Vertiefung des Problematischen.

⁴ Zur Perspektive bei Homer Köhnken 2003; zu Retardation und Spannung Rengakos 1999.

⁵ Zum Wirklichkeitsbegriff bei Auerbach Schulz-Buschhaus 1994; Rancière 2018.

1. Das aktuelle mündliche und evolutionäre Homerbild

Die Beiträge seitens der klassischen Philologie gegen dieses einseitige, ja als Provokation gemeinte Bild, beginnend mit Erscheinen der Besprechungen von Otto Regenbogen und Ludwig Edelstein, sind Legion⁶. Längst ist Auerbach gründlich widerlegt und immer noch erscheint eine Abhandlung nach der anderen. Jedem einzelnen Punkt wurde widersprochen. Die Narbengeschichte, so insistiert man, hat eben doch Perspektive von Vorder- und Hintergrund; sie besitzt zudem Potential für Spannung und Tiefendimension; schließlich geht es sehr wohl um Geschichtliches und Menschlich-Problematisches.

«Es ist schon alles gesagt, nur noch nicht von allen»⁷, wie Karl Valentin so treffend meint. Nichtsdestotrotz versuche ich, auch weil man mich dazu in diesem Rahmen einer Auerbachschen Theoriebildung dazu gebeten hat, eine weitere Behandlung der Problematik in neuer Zuspitzung. Im Folgenden möchte ich nämlich die Narbenepisode in der *Odyssee* (19.392-466 bzw. 468) auf der Grundlage der aktuellen Trends der innovativsten Homerforschung besprechen und damit Auerbachs Bild in ein neues Licht rücken⁸. Diese betont heute allgemein die Mündlichkeit des homerischen Diskurses. Die Ausrichtung der *Oral Poetry* nach Milman Parry (1928) und Albert Lord (1960) hat seit den 1980er den Fokus von der Komposition, der Versökonomie und dem Epitheton⁹, auf die Rezeption und das größere Thema verlegt¹⁰. Dementsprechend blickt man nun auf den Aspekt der Performance und Reperformance in einer langen Tradition, auf die Geschichtlichkeit in einer traditionellen Gesellschaft, die von Mythos und Ritual als Megadiskurs bestimmt ist¹¹. Nicht zuletzt rückt vor allem die Erkenntnis ins Interesse, dass Homer, also der Textualisierung der homerischen Tradition, eine evolutionäre Entwicklung zugrunde liegt. Das homerische Epos stellt demzufolge ein gewachsenes kulturelles Produkt dar, das in dem Wechselspiel von Diachronizität und Synchronität in sich wandelenden sozio-historischen Kontexten zu betrachten ist. Agonalität an neuen Großanlässen der Aufführung, wie zum Beispiel an Polisfesten, und vor allem der anwachsende Trend des Panhellenismus sind die Voraussetzung und Triebfeder für eine Entwicklung von der Aufführung kleiner Ausschnitte aus dem Megatext der Tradition am aristokratischen Hof hin zum Monumentalgedicht. Zunächst ist die Aufführungstradition in Kleinasien an den Panionia in Mykale von

⁶ Regenbogen 1949; Edelstein 1950. Vgl. oben n. 1.

⁷ Viele Zitate Karl Valentins sind vorwiegend in mündlicher Form überliefert worden; das hier genannte findet sich etwa auf <http://www.karl-valentin.de/zitate/zitate.htm> (letzter Aufruf: 05/06/2025).

⁸ Vgl. auch Bakker 1999 und Finkelberg 2022.

⁹ Die frühen Arbeiten sind zusammengefasst in Parry 1971; schon Lord 1960 bildet den Übergang zur Neuausrichtung.

¹⁰ U. a. Nagy 1979; Foley 1999; vgl. zu den Zusammenhängen mit Literaturangaben Bierl 2015, 179-185.

¹¹ Segal 1983; Nagy 1990, 30-33, 66-68.

einer panionischen Idee geprägt. Dann verlagert sich allmählich das politisch-kulturelle Zentrum über Samos nach Athen, wodurch Homer zunehmend unter panhellenischen Einfluss gerät und zuletzt in dieser Richtung von den Peisistratiden für die athenische Kulturpolitik vereinnahmt wird. Dafür wird das Großfest der Panathenäen eingeführt, an dem die *Ilias* und *Odyssee* in einem Staffelfverfahren sich abwechselnder Rhapsoden vollständig vorgetragen werden. Transkripte der sich graduell zum Monumentalepos verfestigenden Textualisierung werden zum Modell eines unitarisch gedachten Texts¹², den man heute in der allmählich erzielten Perfektion nach den modernen Erkenntnissen der Erzählforschung und Narrativität analysiert, dabei aber die inhärente sekundäre Mündlichkeit in der Poetik des Epos bisweilen außer Acht lässt¹³.

Auerbach ist von der deutschen Tradition geprägt, die die *Oral Poetry*-Theorie bis in die späten 1970er fast völlig ignorierte. Er hätte davon theoretisch wissen können. Aber zum Fachfremden drangen die neuesten Erkenntnisse von Parry und Lord seit den 1920er nicht durch. Eine Auseinandersetzung damit war dann im Exil in Istanbul ab 1935 nicht mehr möglich. In den USA hat er später sicher davon gehört, aber das Kapitel nicht mehr verändert. Nach den ersten Erkenntnissen der *Orality*-Forschung gab es bald eine erste Welle von Zusammenfassungen im Sinne einer *Oral Poetics*. Stellvertretend für viele ist James A. Notopoulos aus dem Jahre 1949 zu nennen, der das parataktische Nach- und Nebeneinander im Erzählfluss betont¹⁴. Prinzipiell ist eine große Übereinstimmung mit der Position von Auerbach festzustellen, die er ganz unabhängig entwickelte, aber vielleicht doch dem allgemeinen Bewusstsein entsprach. Gerade in der deutschsprachigen Homerforschung drehte sich nach den Auswüchsen der Analyse das Pendel in Richtung einer unitarischen Würdigung, die dem amateurhaften Laienbild einer noch in der hypotaktischen Dimension unterentwickelten, einfachen, aber dadurch besonders verzaubernden Dichtung entgegenkam. Notopoulos (1949, 6) spricht bei Homer dementsprechend von einem faszinierenden gleichmäßigen Vorüberziehen der Ereignisse, die sich aneinanderreihen «wie Perlen auf einer Schnur». Doch blieb in dieser Charakterisierung wie in der Auerbachs manches eindeutig zu simpel. Gewissermaßen ist es das Bild einer volkstümlichen, primitiven und unterentwickelten Dichtung, der es an Tiefgang und Erzählkunst mangelt¹⁵.

Obwohl Giambattista Vico (1668-1744) nach der Übersetzung von *Scienza Nuova* (1725, 3. vollständige Ausgabe 1744) im Jahre 1924 zu Auerbachs entscheidenden Inspirationsquelle gehörte¹⁶, machte er das intuitive Potenzial

¹² Zu Nagys evolutionärem Textualisierungsmodell vgl. u. a. Nagy 1996; 2009; 2010, Zusammenfassung bei Bierl 2015, 186-194.

¹³ Ich nenne nur als die wichtigste Vertreterin de Jong (u. a. 1987; 2001); dazu Grethlein 2017; Grethlein / Huitink 2017.

¹⁴ Notopoulos 1949; ähnlich noch Vivante 1970.

¹⁵ Bakker 1999, 13-14.

¹⁶ Vgl. Costa-Lima 1988; Mali 1992; 2012; Porter 2011; Barfield 2011; die Übersetzung

von Vicos darin befindlichem Drittem Buch *Von der Entdeckung des wahren Homer* für seine Interpretation in keiner Weise fruchtbar. Vico wird eigentlich zum Vorläufer der Mündlichkeitstheorie weit vor Friedrich A. Wolf (1795). In seinen sehr idiosynkratischen Positionen blickt Vico auf die weite diachrone Vorgeschichte und nimmt in manchem Gregory Nagys evolutionäre Entwicklungstheorie eines sich wandelnden und anwachsenden mündlichen Textes vorweg (Berry 2016). Vico geht von Homer als einem kulturellen poetischen Konzentrat aus, das sich diachron immer neu manifestiert. Das jeweils in synchroner Perspektive zu betrachtende Lied ist also Ausdruck sämtlicher kulturgeschichtlicher und gesellschaftlicher Entwicklungen, der Sitten und Bräuche einer bestimmten Periode. Homer ist demnach kein Autor, sondern die jeweilige Idee einer Epoche, da die frühen Gesellschaften, also die frühen Griechen homerischer Zeit, ihre Welt mythopoetisch widerspiegeln. Im Gegensatz zur heutigen Beurteilung der *Ilias* und *Odyssee* als Untergattungen der epischen Tradition (*Groll-menis* vs. *Rückkehr-nostos*, Nagy 2013, 278-280) sieht Vico nach seiner Theorie die *Ilias* in ihrer rauen Brutalität als viel frühere historisch-kulturelle Ausprägung eines heroisch-kriegerischen Zeitalters als die *Odyssee* an. Denn letztere stelle die Wirklichkeit eines menschlichen Zeitalters dar, einer Epoche, als sich die Sitten bereits verfeinert hatten.

Man fragt sich, warum Auerbach bei der *Odyssee* ansetzte. Der Grund liegt wohl darin, dass die Klassik und der Philhellenismus mit dem Odysseus gewidmeten zweiten homerischen Epos viel mehr als mit der *Ilias* ihre Idealisierung eines humanistischen Weltbildes verbanden, die sich stilistisch in der Retardation zeigt. In der *Ilias* hätte Auerbach viel deutlicher existentielle Geschichtlichkeit beschreiben können. Egbert Bakker (1999) zeigte, wie man auf der Basis der neuesten Homerforschung nachträglich Auerbachs Erkenntnisse teilweise rehabilitieren kann. Die durchgehende Beleuchtung, auf die Auerbach so viel Wert legt, ist damit der Tendenz der mündlichen Performance-Kultur geschuldet, alles möglichst vor Augen zu führen, kurzum in *enargeia* zu visualisieren. Der Aöde bringt in jeder Performance die nämliche Geschichte, die *oime*, den 'Pfad', anschaulich vor einem Publikum zur Aufführung. Vor dessen Augen wird die Geschichte immer wieder gegenwärtig und lebendig, weshalb es sich emotional ganz und gar davon affizieren lässt¹⁷.

Auerbachs [1924] (2000) ist stark gekürzt; eine vollständige Übersetzung von Vico 1744 liegt auf Englisch und auf Deutsch vor.

¹⁷ Vgl. Platon *Ion* 535e1-7. Deswegen insistiert Finkelberg 2022 richtigerweise auf dem Vergleich mit dem Kino.

2. Was bedeutet *Mimesis*?

Zudem gilt es, den Begriff der *Mimesis* zu klären, den Auerbach zum Titel wählte. In einer solchen Performance-Kultur empfängt der Aöde seine Inspiration von den Musen, der vergöttlichten Instanz der Erinnerung (*mnemosyne*). In einem Prozess der *composition in performance* geht er den Pfad, *oime*, der traditionellen Story ab. Sie ist ein *sema*, ein Zeichen, das es zu füllen gilt. Jedes Epitheton und sogar vollständige Epen wie die *Odyssee* sind immer nur Teil der riesigen mythischen Gesamttradition, auf die stets nur partiell verwiesen wird. Das Ganze wird also lediglich in einem metonymischen Verhältnis erinnert, das heißt als *pars pro toto* präsent ins Gedächtnis geholt sowie vor dem geistigen Auge des Sängers und des Publikums mittels Visualisierung lebendig gemacht¹⁸. Dieser kulturelle Prozess ist die *Mimesis*, das heißt die Vergegenwärtigung aller Details einer traditionell bestehenden Geschichte qua Performance. *Mimesis* ist als nicht, wie fälschlich oft übersetzt wird, die Nachahmung oder gar die Kopie eines Vorbilds. Platon vermengt den Blick philosophisch auf das Problem der Wahrhaftigkeit und des schemenhaften Abklatsches vom Original, also von der Idee. Erst bei Aristoteles wird *Mimesis* zur Darstellung, wie auch Auerbach im Untertitel übersetzt, einer Handlung, also zur *Re-präsentation*. Hier steckt noch etwas von der Vergegenwärtigung, aber Darstellung ist einfach die narrative Umsetzung von Wirklichkeit, von Gegenständen, Menschen, Lebewesen, ihrer Handlungen und ihres Charakters. *Mimesis*, wie wir selbst noch aus Platon ableiten können, bedeutet ursprünglich sehr viel mehr und hat nicht nur mit lebendigem Erzählen, sondern mit vollumfänglicher Performance zu tun. *Mimesis* ist also die Verkörperung, im Englischen das *reenactment*, einer Person, indem man sich ganz und gar in diese hineinversetzt und sie wie auch ihre Handlungen performativ ausspielt¹⁹. Daher ist *Mimesis* gerade für das Theater von zentraler Bedeutung, da die Schauspieler qua Performance mythische Figuren wie Ödipus vergegenwärtigen und so ausagieren, dass sie im Spiel zu ihnen werden. Platon erachtet das Aufgehen der Identität in einer anderen als gefährlich, weshalb er die Dichtung aus seinem Staat verbannt.

Auch in der Aödenpraxis bedeutet *Mimesis* letztlich nichts anderes als das *reenactment*, das verkörpernde Ausagieren der traditionellen Geschichte, die man in einer Spur von Vorgängern übernimmt und in der totalen Verlebendigung weiterträgt²⁰. Bekanntlich ist nach Platon das Epos eine Mischform zwischen einer einfachen Erzählung und einer in mimetischer Darstellung eingekleideten (*Staat* 392d-394c), da die Erzählerrede in der dritten Person mit der direkten Figurenrede in der ersten Person alterniert. Die Ereignisse um den Groll, die *menis*, des Achill oder die Rückkehr, *nostos*, des Odysseus werden also

¹⁸ Vgl. Foley 1999; vgl. Bakker 1999; Bierl 2015, 183; Deliu 2024.

¹⁹ Koller 1954; Nagy 1990, 42-45, 339-413.

²⁰ Zum *total recall* vgl. Nagy 2013, 48-73.

szenisch und performativ umgesetzt, indem der Erzähler, sei es der Aöde oder Rhapsode, jeweils in die zentralen Figuren des Plots schlüpft und diese in der Perspektive des Ich sowie des Hier und Jetzt ausspielt. Für den Rezipienten macht es keinen großen Unterschied, ob er einer epischen oder dramatischen Performance, die rein auf Mimesis beruht, beiwohnt (Platon *Ion* 535e1-7). Ziel der homerischen Tradition in der Mischform von Dihegese und Mimesis stellt dar, den Ruhm (*kleos*) des Helden weiterzutragen. Dies bedeutet, dass man von ihm in der epischen Performance seiner Geschichte auch forthin immer weiter ‘hört’²¹. Dies geschieht durch die epische Forttradierung. Das Ergebnis ist *kleos aphthiton*, ‘unvergänglicher Ruhm’, also die Tatsache, dass die Tradition in der Kette von Reperformances nicht verlischt. Das Medium ist somit nach Marshall McLuhan die Message, die mittels «*total recall*» im diachronen Prozess laufend qua Performance audio-visuell wiederhergestellt wird (McLuhan 1964, 23-25)²². Die Perspektive ist demnach immer sowohl nach hinten in die Vergangenheit als auch nach vorn in die Zukunft gestellt. Mimesis bedeutet bei Homer also nicht den narrativen Verweis auf Figuren und Ereignisse, die damit als Wirklichkeit dargestellt werden. Vielmehr wird qua Mimesis auf eine vorherige Vergegenwärtigung Bezug genommen, in der Dinge, Menschen und ihre Handlungen, kurzum die Wirklichkeit, in der Reperformance des Singers neu lebendig werden und wie in einem inneren Film vor das geistige Auge der Rezipienten treten.

3. Die Fokalisierung

Mit diesem Mimesisverständnis löst sich zudem die von Auerbach angestoßene Diskussion auf, ob die Narbengeschichte (*Od.* 19.392-466 bzw. 468), die in die berühmte Fußwaschungsszene mit Eurykleia (317-507) integriert ist, aus der Perspektive einer Figur, also als persönliche Erinnerung, oder mit innerer, sekundärer, also eingebetteter Fokalisierung vom Sänger erzählt sei. Auerbach vertritt die umstrittene Meinung, die Stelle besäße sehr wohl Perspektive zwischen Vorder- und Hintergrund, wenn die Rückblende, die man als unendlich langen, den Gesamtzusammenhang verwischende Exkurs empfindet, nur zwei Verse (391) vorher begonnen hätte. Denn dann hätte die nach ihm einsetzende Digression die innere Erinnerung des besorgten Odysseus dargestellt und wäre psychologisch besser mit der Oberflächenhandlung als Hintergrund verzahnt (Auerbach [1946] 2024, 9). Doch so sei es nur die parataktisch in der ewigen Scheinwerferbeleuchtung erfolgende Digression des Erzählers, in der alles wie auch sonst flächenhaft und episch breit ausgemalt

²¹ Κλέος ist verwandt mit κλέω (‘preisen, besingen’) und κλύω (‘hören, Ruf haben’).

²² McLuhan 1964, 23-25, bes. 23: «The medium is the message».

werde. Irene de Jong (1985) vertritt hingegen die These, die Szene sei die persönliche Erinnerung von Eurykleia²³. Einige Dinge kann die Amme beim besten Willen nicht wissen; die argumentierende Stütze, sie habe es von Odysseus im Bericht gehört, steht so nicht explizit im Text. Daher postuliert Ruth Scodel (2002, 111) einen Mix von wechselnden Flashbulb-Memories sowohl von Eurykleia als auch von Odysseus. Alles ist jedoch zu narratologisch-textlich gedacht, nach dem Vorbild von Verfahren, die man in naturalistischen modernen Romanen vorfindet²⁴. De facto ist der allwissende Erzähler weiterhin die Erzählinstanz, wie auch Auerbach und dann Adolf Köhnken (1976) sahen, der für die Szene jedoch sehr wohl Perspektivität von Vorder- und Hintergrund nachweist. In die Stimme sind direkte Figurenreden von Eurykleia und Autolykos eingebettet, die in der Performance des Aöden mit seiner Stimme verschmelzen²⁵. Für Auerbach ist die Szene flache Zusatzklärung immer gleich fokussierter epischer Breite. Doch nimmt man die Performance-Vorstellung ernst, ist die Narbenepisode wie das gesamte Epos die Mimesis der *Odyssee*-Geschichte, das heißt die totale Versenkung in diese. Der Sänger erzählt praktisch nie in reiner Erzählung objektiv berichtend (*ἀπλῆ διήγησις*, Platon *Staat* 392d, 394b; *δι' ἀπαγγελίας*, 394c) und allwissend in der dritten Person, wie wenn der Dichter Homer selbst Fakten vorbrächte, sondern grundsätzlich ist die Stimme des Aöden immer leicht mit der des Haupthelden vermischt (Martin 1989). Zugleich vermag der Sänger als Erzähler in die Fokussierung einzelner Figuren hinein- und hinauszugleiten – er stellt sie mittels einzelner Sprechakte dar – oder diese besonders nah heranzuzoomen, zum Beispiel durch die emotionale direkte Du-Anrede²⁶. Die Stimmen mischen sich, wie eben gezeigt, in seiner Performance, die höchste Lebendigkeit durch Visualisierung und Emotionalisierung erzielen soll. Der Erzähler ist also eine Fusionsinstanz im permanenten Flow. Beschreibungen geschehen stets aus der Kameraführung der Sängerinstanz heraus, wobei, wie Jonas Grethlein und Luuk Huitink aus einer schriftgeleiteten Perspektive der Narratologie, die von Ergebnissen der Kognitionstheorie unterstützt wird, zeigen, die Dinge und Personen *in actu*, enaktiv, und rasch mit Blick auf die Situation wahrhaftig voranschreitend, nie breit, viel Zeit füllend und in überbordendem Detail erzählt werden (Grethlein / Huitink 2017). Das Verfahren ist ein Zooming-in und -out in die Handlungen, Figuren, Dinge, Szenen, die selbst ganz lebendig vor Augen geführt werden.

²³ Peradotto 1990, 125-126 folgt ihr. In ihrem narratologischen Kommentar modifiziert de Jong diese Position und sieht die Erzählung innerlich sekundär auf Eurykleia fokussiert, also als «Euryclea's embedded focalization» (2001, 477, zur Stelle 476-478).

²⁴ So auch Finkelberg 2022, bes. 1-6.

²⁵ Vgl. auch Finkelberg 2022, bes. 9-14.

²⁶ Brügger 2016, 26-27 zu *Ilias* 16.20, der das Phänomen auch als «Überschreitung der Grenze zur Figuren-Ebene» bezeichnet. Solche Apostrophen sind in der *Ilias* häufig an Patroklos (nur in *Il.* 16) und Menelaos, in der *Odyssee* am häufigsten an Eumaios gerichtet.

In der Narbengeschichte werden wir in einzelne Szenerien, Zeitebenen sowie Figuren wie Eurykleia, Odysseus und Autolykos versetzt. Die innere Fokussierung wird kurzfristig sogar auf den Eber vorgenommen, der im Dickicht durch den Lärm, also nur akustisch, das Vordringen der Jagenden voller Anspannung und in Abwehrstellung vernimmt (439-447, bes. 444-447; Doherty 1995, 156). Die Borsten stehen aufrecht (446), wie sich den Hörern die Haare sträuben, was körperlichen Ausdruck von höchster Emotion darstellt, nämlich von Angst und Schrecken (*4). Die Erzählung ist also kurz auf das Tier fokussiert, das den zum Angriff bereiten Odysseus aus der Deckung heraus plötzlich in Notwehr und proaktiv attackiert. Anstelle des Angreifers, der dies nicht ahnen und sehen kann, setzt der Eber überraschend zum Stoß an und bringt Odysseus eine tiefe Wunde im Schenkel bei (449-451). Dann zoomt der Performer sich in Odysseus hinein, der zum erfolgreichen Gegenangriff ausholt und den Eber von der Schulter her ganz durchbohrt (452-453). Im letalen Fall und Schmerzensausbruch ist man wieder beim Tier (454). Dann geht man zu den Onkeln, die die Wunde versorgen und magisch mit Beschwörungen Heilung bewirken (455-457).

4. Die ringförmige Anordnung und die sprachliche Gestaltung

In einer epischen Regression nach dem Muster CBAABC (C. Erkennen der Narbe; B. Narbe durch Eber bei Autolykos am Parnass; A. Autolykos' Besuch in Ithaka, Namensgebung und Gegeneinladung; A. Gegenbesuch bei Autolykos am Parnass; B. Narbe durch Eber bei Autolykos am Parnass; C. Erkennen der Narbe) wird in doppelter Umrahmung in der typischen Ringstruktur in Form abba erzählt, die beim Hören in einer mündlichen Performance zur kognitiven Verarbeitung der ausgedehnten Story zwischen den doppelten Klammern dient²⁷:

391 οὐλήν ἀμφράσσαιτο	Narbe (Angst, Eurykleia könnte sie bemerken)	C
392 αὐτίκα δ' ἔγνω .	a Eurykleia erkannte	
393 οὐλήν, //	die Narbe (sofort),	
τῆν ποτέ μιν σῆς ἤλασε λευκῶ ὀδόντι	b1 die ein Eber mit weißen Hauern schlug	B
394 Παρησόνδ' ἐλθόντα μετ' Αὐτόλυκόν τε καὶ υἴας	b2 am Parnass bei Autolykos	
399-412 Autolykos' Besuch in Ithaka: Namensgeschichte, Einladung		A
413 τῶν ἕνεκ' ἦλθ' Ὀδυσσεύς, ἵνα οἱ πόροι ἀγλαὰ δῶρα.	α (Aussicht auf) Geschenke	
414 τὸν μὲν ἄρ' Αὐτόλυκός τε καὶ υἱέες Αὐτολύκοιο	β von Autolykos und Söhnen	

²⁷ Etwas anders Russo 1992, 95-96 zu V. 393-466 und de Jong 2001, 476-477 zu V. 392-468.

**413-462a Odysseus' Gegenbesuch am Parnass, Eberjagd,
Verletzung, Heilung, Narbe, Heimkehr**

A

459 τὸν μὲν ἄρ' Αὐτόλυκος τε καὶ υἱέες Αὐτολύκοιο	β	von Autolykos und Söhnen	
460 εὖ ἰησάμενοι ἢ δ' ἀγλαὰ δῶρα πορόντες	a	Geschenke	
464 οὐλήν ὅτι πάθοι κατέλεξεν		Narbe (Nachfrage und Bericht der Ereignisse)	
465 ὡς μιν θηρεύοντ' ἔλασεν σὺς λευκῶ ὀδόντι	b1	wie ein Eber sie mit weißen Hauern schlug	B
466 Παρνησόνδ' ἐλθόντα σὺν υἰάσιν Αὐτολύκοιο.	b2	am Parnass bei Autolykos	
467 τὴν γρηῖς χεῖρεςσι καταπρηνέσει λαβοῦσα	a	diese (Narbe) betaste Eurykleia und	
468 γνῶ		erkannte sie	C

Der Flow von dahinfließenden, stets im vollen Licht stehenden Einzelheiten, die immer genau mit logisch vorgehenden Partikeln zusammengehalten werden (Auerbach [1946] 2024, 8-9), ist just, was die heutige Homerforschung als mündlichen Sprechdiskurs ausmacht, wie ihn Wallace Chafe für die einfache, gesprochene Sprache ausmacht (Chafe 1988; 1994). Man spricht dabei in kurzen Informationshappen, die parataktisch aneinandergereiht sind (Bakker 1999). Zugleich ist die homerische Sprache eine markierte, stilisierte Version der Alltagssprache in 'Höhenlage' (Auerbach 1953, 7-9), zumal sie diachron einen Mix aus unterschiedlichen Schichten und dialektalen Formen darstellt, also eine synchron festgestellte epische Kunstsprache hohen Stils jenseits von Stilmischung.

Unterschiedliche Niveaus ergeben sich allein in den gleitenden Brüchen der Fokalisierungen und integrierten direkten Figurenreden, vor allem auch in den zeitlichen Ebenen. Dadurch entsteht zwangsläufig Perspektive, Vertiefung, Vorder- und Hintergrund. Der Aöde katapultiert sich an der so zentralen Stelle in die Vergangenheit des Helden zurück, also in die Zeit nach seiner Geburt, als er von seinem Großvater den Namen erhielt, und dann an den Übergang vom Jüngling zum Mann, als er die Mannesprobe in einer Eberjagd bei Autolykos am Parnass zu bestehen hatte.

5. Auerbach gegen Vico

Damit sind wir bei der eigentlichen, tieferen Bedeutung, die die Machart einer traditionellen Erzählung ausmacht. Auerbach führt seine «Umwertung der Werte» (Nietzsche 1887-1888, 11 [38])²⁸, den Sturz des Inbegriffs der griechischen Kultur, des Modells der westlichen Dichtung, vom Podest und die Ersetzung mit dem jüdischen Alten Testament – übrigens werden

²⁸ Zu Nietzsches Schlagwort «Umwertung der/aller Werthe» vgl. Schröder (1971-2007).

dabei Dichtung und Prosa verglichen (Whallon 1999) –, auf der damals vorherrschenden Annahme durch, Homer sei ein literarischer, auf der Schriftlichkeit basierender Text. Diese Einschätzung wird zum Teil nach fast hundert Jahren Mündlichkeitsforschung von zahlreichen Forscherinnen und Forschern noch heute stillschweigend geteilt, da die so wichtige Narratologie oft den Hintergrund einer evolutionären, auf der Mündlichkeit basierenden Textualisierung außer Acht lässt. Die in der deutschen Klassik und vor allem Romantik fußende idyllisierende Verklärung Homers wertet Auerbach in seiner weltanschaulichen Kritik am spezifisch deutschen Humanismus, dessen historistische Fassade protestantischer Prägung in den Auswüchsen der NZ-Ideologie zur Instrumentalisierung des Mythos neigt, schließlich zur negativen Kontrastfolie und zum «Gegenbeispiel» der oberflächlichen Flachheit der Wirklichkeitsdarstellung um (Auerbach 1953, 1). Das verzaubernde Bild, das Auerbach von Homer zeichnet, ist deutlich von Nietzsches Charakterisierung des Apollinischen als ästhetische Scheinwelt des Traums beeinflusst, mit dem er in der *Geburt der Tragödie* just Homer vorstellt (Nietzsche 1872, Kap. 1-5, KSA 1.25-48; vgl. Porter 2004), bevor das Dionysische erneut in die griechische Kultur einbricht und den Schopenhauerschen «Schleier der Maya» hinwegreißt (Porter 2010, 241-246; Lentini 2015, 380-381). Auerbach bedient dabei zugleich, gegen Vico als sein ausdrückliches Modell, Herders romantisierende Sichtweise Homers als idealisierten Volksdichter, wobei er im Zuge der volkstümlichen Rezeption die mündlichen Aspekte mit dem gängigen Bild des Autors als Originalgenie überdeckte. Dazu kommt bei Auerbach der Einfluss des deutschen Idealismus, vor allem von Hegel, der in seiner *Ästhetik* Homer und den frühen Griechen eine Autonomie der reinen Kunst und poetische Phantasie apriorischer Vorstellung ohne Bezug zum Dasein zuschrieb. Daher spricht Auerbach Homer jeglichen faktischen Bezug zur Wirklichkeit schlichtweg ab, wie er dies schon viel früher in *Dante als Dichter der irdischen Welt* [1929] (2001, 5-7) vorgezeichnet hat. Denn nach ihm stellt Homer in einem genialdichterischen Akt wie in einem Mythos oder Märchen aus einer vorgegebenen Idee «Gestalt und Geschick» von Figuren in ihren Handlungen in Evidenz her, im Blick auf die Realität wird dann nur ein wenig in der Darstellung nachtariert (ivi, 5). Für den im neapolitanischen Katholizismus verwurzelten Vico ist Homer hingegen in ganz anderer Weise ohne Verklärung und philosophische Vorannahmen das historisch-gesellschaftliche Destillat aller Diskurse des frühen griechischen Volks, also die ganz konkrete Wirklichkeit synchron in einem diachronen Modell betrachtet. Die *Odysee* ist nach Vico ebenfalls mythopoetischer und oral geprägter Ausdruck einer vorzivilisatorischen Stufe der Griechen, die freilich, wie gesehen, zeitlich viel später anzusetzen ist als die ganz raue heroische Kriegerkultur der *Ilias*. Es fällt erneut auf, dass Auerbach hier bewusst seinem Vorbild Vico nicht folgt, sondern absichtlich für sein kulturideologisches Konstrukt, mit dem er darauf zielt, Homer und damit den gesamten preußisch-philhellenischen Humanismus Winkelmann'scher

Prägung vom Sockel zu stürzen, auf spezifisch deutsche Diskurse des nationalen Sonderwegs zurückgreift, in denen er zugleich tief verwurzelt ist. Der sich rundweg als Philologen im vichianischen Sinn verstehende Auerbach verbaut sich dadurch das tiefere philologische Verständnis zu Homer, obwohl er in Bezug auf die Herstellung von Evidenz Ergebnisse und Herangehensweisen der heutigen, auf der Mündlichkeit beruhenden Homerforschung erahnt, die die *presentification* qua *mimesis* im performativen Sprechakt des Aöden betont (Bakker 1999).

6. Die Narbe als *sema* und die tiefere Bedeutung

Das Missverständnis besteht in der grundsätzlichen Verkennung der Traditionalität des epischen Diskurses. Die Narrativierung der Wirklichkeit geschieht nicht, was Auerbach ohnehin Homer abspricht, der Zeichnung der sozialen Lebenswelt willen, sondern nach der Logik einer traditionellen, mündlich basierten Geschichte. Das heisst sie ist wie die Narbe selbst ein *sema*, ein 'Zeichen'²⁹, das wie ein *ainos* Bedeutung erschließt³⁰. Der Diskurs ist demnach nicht ausmalend, deskriptiv, sondern semato-logisch und symbolisch. Man muss also entgegen der Aussage Auerbachs [1946] (2024, 16) bei Homer sehr wohl Verrätseltes deuten. Wie so oft an entscheidenden Stellen ist die Geschichte als *mise en abyme* gezeichnet³¹. In ihr spiegelt sich konzentriert der Sinn der gesamten *Odyssee* wie auch das Leben ihres Helden Odysseus. Die einfache Geschichte, wie Uvo Hölscher (1989) nach André Jolles (1930) es nennt, ist die Rückkehr (*nostos*) und gipfelt in der Wiedererkennung. Ein Held zieht aus, bestimmt eine Frist für seine Frau zur Wiederverheiratung, er bleibt lange Zeit im Anderen verschollen und kommt als Bettler verkleidet im letzten Augenblick in einer sich zu Hause zuspitzenden Krise zurück, um sich an den Usurpatoren zu rächen und dann Frau und Thron zurückzuerobern³². Penelope ist in der Geschichte die eingebaute Retardation, die die Längung zum Monumentalepos ermöglicht³³. Sinnbildlich wird dies in der Webelist, die gleich drei Mal erzählt wird – 2.93-110 (von Antinoos); 19.139-156 (von Penelope); 24.128-146 (von Amphimedon). Die *Odyssee* ist eine Heimkehr-

²⁹ Zum *sema* als Zeichen mit traditioneller Referentialität bei Homer vgl. Foley 1997; Foley 1999, 13-34, 115-237. Speziell als Sprechakt mit besonderer Bedeutung *ibid.* 31-33; vgl. auch Scodel 2002.

³⁰ Zu dem *ainos*, der verrätselnden Botschaft, bei Homer vgl. Nagy 2013, 66: «a performance of ambivalent wording that becomes clarified once it is correctly understood and then applied in moments of making moral decisions affecting those who are near and dear».

³¹ So auch Doherty 1995, 156.

³² Hölscher 1989, 25-34, 42-48, mit Bezug auf Jolles 1930.

³³ Z. B. Murnaghan 1987, 146; Katz 1991, 187; Bierl 2004, 110-111.

Geschichte³⁴, *nostos* ist zugleich die Rückkehr zum Licht und zu Leben³⁵. Durch seine Abenteuer symbolisiert die *Odyssee* die Vorwegnahme des Todes und der Wiederauferstehung der Seele, was den Kultheros ausmacht³⁶. Die Wiedererkennung der Eheleute ist in der *Odyssee* nach dem Freiermord als emotionaler Höhepunkt fast ganz ans Ende platziert. In früheren alternativen Fassungen des Multitexts *Odyssee* haben sich die beiden unter Umständen schon früher erkannt und arbeiten dann gemeinsam an der Rache. Eventuell geschieht dies just über eine Szene der Fußwaschung³⁷. In unserer Version wird an dieser Stelle Penelope wie stets durch Athene deaktiviert³⁸. Sie hat trotz des Lärms des umgestürzten Bottichs und des ausgeschütteten Wassers nichts mitbekommen, selbst als Eurykleia sich zu ihr umdreht und im Begriff ist, Penelope zuzurufen, dass sie Odysseus erkannt habe: «Aber die Königin konnte so wenig hören als sehen. / Denn Athene lenkte ihr Herz ab» (ἢ δ' οὐτ' ἀθῆσαι δύνατ' ἀντίη οὔτε νοῆσαι / τῆ γὰρ Ἀθηναίη νόον ἔτραπεν, 479-480). In unserer Meisterfassung ist also die Anagnorisis fast bis zum Ende, also bis nach dem Freiermord, auf den 23. Gesang unnatürlich lange aufgeschoben. Man kommt ihr schon vorher immer wieder gefährlich nah. Der vielkluge Held möchte aber vermeiden, zu früh erkannt zu werden, weshalb ihn Athene zudem in die Bettlermaske steckte.

Doch hier hat der so umsichtige, überaus intelligente Held einmal etwas nicht bedacht, nämlich seine Narbe. Sie dient in der traditionellsten Märchenform gern als *sema* und Erkennungszeichen, wie dies in der Folge bei Philoitios, Eumaios (21.217-222) und Laertes (24.331-335) geschehen wird³⁹. Zwischen der Annäherung der Eheleute und dem ersten und zweiten Gespräch der beiden konzentriert sich hier im 19. Gesang alles auf die (zu frühe) Erkennung mittels des Zeichens der Narbe. Zugleich wird die Geschichte selbst zum *sema*. In der Wunde und Narbe sowie in der vorgeschalteten Namensgeschichte wird gewissermaßen die gesamte Existenz des Helden manifest (vgl. Peradotto 1990; bes. Doherty 1995, 156). Nach Vico wird der existentielle Charakter, also das Wahre, im Gemachtsein verdeutlicht; manche nennen es das Prinzip des *verum factum*, bzw. verdeutlichen sie den Zusammenhang mit dem Satz *verum quia factum* (Vico 1710, 1; vgl. Lollini 2012). Die Wunde (οὐλή) wird pseudo-etymologisch selbst zum Namen des Helden: Οὐλιξεύς, Oul-ixeus, von

³⁴ Nagy 2013, 275-278.

³⁵ Frame 1978, 81-115, 134-152, bes. 73-80; Frame 2009, 23-58, bes. 254-260; Nagy 2013, 275-313.

³⁶ Nagy 2013, 306-313.

³⁷ Gegen Ende des 19. und bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurde in der Homeranalyse vermutet, die Wiedererkennung habe ursprünglich schon im 19. Buch nach der Entdeckung der Narbe durch Eurykleia stattgefunden; vgl. z. B. Wilamowitz-Moellendorff 1884, 50, bes. 55; Erbse 1972, 72-97 mit Widerlegung; Katz 1991, 96-100 (mit den wichtigsten Vertretern); vgl. dazu Reece 2011 aus mündlicher, neoanalytischer Perspektive.

³⁸ Zu Penelopes Schlaf Hölscher 1989, 277-283.

³⁹ Odysseus hat keine Narbe vor *Od.* 19.391. Vgl. auch Eurykleias Rückverweis auf die Geschichte in *Od.* 23.73-77. An all den anderen Stellen wird die Narbe als *sema* bezeichnet.

oule, ist die dorische Variante von Odysseus. Die attische Form ist Ὀλυπτεύς, die korinthische Ὀλισ(σ)εύς, auf Lateinisch heißt er bekanntlich *Ulixes*. «Bemerkenswert ist [...] der Wechsel zwischen epigraphisch älterem /l/ und /d/ sowie zwischen /y/ und /i/; er verweist darauf, daß der Name vorgriech[ischen] Ursprungs ist.»⁴⁰. Und hier wird sein Name zusätzlich mit *odyssamenos* (ὄδυσσάμενος) (407), ‘der Zürnende’ und ‘der Zorn hervorruft’, erklärt⁴¹. In der traditionellen Ordnung sind nach der Geburt die Namensgebung (in Attika an den Apatouria) und die Ephebie/Initiation die zentralen Einschnitte und Identitätsmarker. Beide einschneidenden Ereignisse kommen in der Episode vor, was die besondere Markierung für die Herausarbeitung des Haupthelden am Punkt unterstreicht, wo die Wiedererkennung und Wiederherstellung seiner Identität und Stellung als König, Herr im Haus und Ehemann unmittelbar bevorstehen.

Die Narbe/Wunde ist das Verbindende, der symbolische Kern, das *sema*, um das sich die Geschichte dreht. Die Zentralität der Bedeutung hat offenbar auch Auerbach intuitiv erkannt, zumal die Narbe *figura* und Kern der Kompositionsweise von *Mimesis* ist. Zudem ist die Narbe existentiell mit Auerbach selbst verbunden, da er im Ersten Weltkrieg verwundet wurde und lebenslang mit der nie ganz heilenden Wunde, einer Narbe, die immer wieder aufbrach, zu tun hatte. Zugleich drückt sie die seelische Verwundung aus, nämlich das Trauma der Diskriminierung als Jude in Deutschland, des Verlusts des Lehrstuhls in Marburg, des Exilstatus in Istanbul und selbst noch in den USA. Und wie für Odysseus wird auch für Auerbach die Narbe emblematisch die Funktion einer *mise en abyme* seines Lebens annehmen⁴². Galili Shahr (2014, 330) fasst treffend zusammen:

Die Narbe ist die *figura*, der Ursprung und die Struktur der Darstellung in Auerbachs literarischem Projekt. Sie hat die Struktur von Schnitt und Stich, die Form eines Risses, die zugleich die der Naht ist. Die Narbe in *Mimesis* ist der Bindestrich zwischen dem Theologischen und dem Historischen, dem Realen und dem Symbolischen, dem Biographischen und dem Literarischen. Die Narbe stellt das Griechische dar und weist auf das Jüdische hin; sie weist auf den monotheistischen Schnitt, auf die Beschneidung hin, und damit markiert sie auch die Kluft und die Zusammengehörigkeit von Christentum und Judentum.

⁴⁰ Visser 2000, 1111. Vgl. auch Peradotto 1990, 143-146.

⁴¹ Zum Namen Odysseus vgl. Austin 1972; Goldhill 1991, 24-36; Alden 2017, 187-188 mit n. 65. Zum Zorn des Odysseus vgl. *Od.* 22.59 und 369. Als der Mut des Zorns ihn zu verlassen droht, treibt Athene ihn damit an (*Od.* 22.225). Im Medium verbirgt sich die den Helden charakterisierende Diathesenindifferenz zwischen dem ‘Zürnenden’, und ‘demjenigen, dem gezürnt wird’. Vgl. Austin 1972, 2-3 und Peradotto 1990, bes. 120-142.

⁴² Vgl. Shahr 2014; Koppenfels 2022, der auf die weitere Rahmung mit dem Kapitel 20 *Der braune Strumpf* hinweist, in dem Virginia Woolfs *To the Lighthouse* behandelt wird.

7. Namensgebung und Eberjagd

Die Verbindung zum Rahmen der Narbengeschichte ist Eurykleia, die nach der Geburt dem mütterlichen Großvater Autolykos das Kind auf die Knie setzt, als er die Eltern zur Geburt des Enkels in Ithaka besucht. Die Amme fordert den Großvater auf, dem neugeborenen Kind einen Namen zu geben (399-404). Eurykleia ist hier fast zur Stellvertreterin der Mutter stilisiert, zumal in der Haupthandlung Antikleia schon lange tot ist. Autolykos, der 'Selbst-Wolf', ist Teil der listigen, betrügerischen Seite des ambivalenten Helden. Seine eigene Wolfsnatur zeigte Odysseus beispielsweise in der *Dolonie* (*Ilias* 10)⁴³. Odysseus' Großvater hat sie direkt vom Trickster-Gott Hermes erhalten, wodurch Autolykos auch zum Trickster wird und davon auch einiges auf dessen Enkel vererbt wird. Autolykos entscheidet sich bei seinem 'vielerwünschten' (πολύαρητος, 404) Enkel für den Namen Odysseus, 'Zürnender' (ὄδυσσάμενος, 407), weil er selbst zum Zorn neigt und mit seiner Wesensart den Zorn hervorruft (406-409). Etymologisierend bestimmt er den sprechenden Namen in 'eponymer', richtiger (ὄνομα ἔστω ἐπώνυμον, 409) Form aus seiner eigenen Charaktereigenschaft. Diese wird Odysseus in der Folge ebenso wie den vom Großvater geerbte Listenreichtum benötigen, weswegen sein *nomen omen* ist. Die tatsächliche Wiedererkennung spitzt sich darauf zu, wie der notorisch Zornige zur ewigen Verzögerin findet (Bierl 2004). Penelope wird ihn in letzter Minute mit dem Zeichen des Betts zum Zornausbruch provozieren (*Od.* 23.177-204), nachdem er selbst schon bei so vielen, bei den Freiern und Bettlern, Zorn auslöste. Autolykos wählt diese etymologisierende Deutung und gibt seiner Tochter Antikleia und Laertes den Auftrag, ihn so zu benennen – der Sprechakt besteht erneut aus einem *sema*. Er entscheidet sich für die Deutungsvariante des Zorns, da die zweite hinsichtlich der Narbe erst unmittelbar darauf mit der Erzählung der Eberjagd die Grundlage erhält. Autolykos umfasst gewissermaßen beide Deutungen, die das Gesamtwesen des Odysseus umschreiben.

Der Besuch des Großvaters mit der Namensgeschichte (399-412) ist nämlich eng verzahnt mit dem Gegenbesuch bei diesem, zu dem er zum Erwerb von Geschenken eingeladen wurde, wenn er an die Schwelle zum Erwachsenenalter kommen würde (410-412). Die Jagd eines wilden Ebers (428-457) ist der typische Stoff einer Initiationsprüfung (Rubin / Sale 1983; Dowden 1999, 230). Die Verwundung umschreibt den erlittenen symbolischen Tod, um als Erwachsener in die Gesellschaft einzutreten (Alden 2017, 188-193). Die Initiation spiegelt sich in den Abenteuer Geschichten, die den Tod und die Rückkehr der Seele des Helden vorwegnehmen und damit seine Existenz als Kultheros präfigurieren (Nagy 2013, 306-313). Die Rückkehr (*nostos*), die das epische Subgenre der *Odyssee* bestimmt, findet ihr Echo in der reich mit Geschenken beladenen Heimkehr (458-466, vgl. νοστήσαντι, 463) nach Ithaka aus der gefährlichen

⁴³ Vgl. Bierl 2012.

Wildnis am Parnass nach der bestandenen Prüfung und Heilung der Wunde. Dadurch ist die Geschichte eine *mise en abyme* der ganzen *Odyssee*. Odysseus ist auch in den Abenteuer geschichten (*Od.* 9-12) notorisch auf den Erwerb von materiellen Gütern fixiert.

Das gefährliche Jagdabenteuer in der frühen Jugend ist in die episch-aristokratische Atmosphäre eingebettet. Der Besuch erinnert zunächst an den des Telemach bei Nestor und Menelaos (*Od.* 3 und 4). Die Begrüßung, die festliche Bewirtung und der Abschied gehören zu den typischen Szenen. Die Traditionalität des Aufenthalts bei dem mütterlichen Großvater und dessen Söhnen, Odysseus' Onkeln mütterlicherseits (vgl. die typischen Szenen der Ankunft, des Mahls und der Bettruhe, 413-427), reflektiert Initiationserzählungen, in denen das Avunkulat eine große Rolle spielt (Auffarth 1991, 447-450; vgl. Bremmer 1983), und zugleich die Konzentration auf die in der mündlichen Kultur bestehende Erinnerung im Spektrum der drei Generationen: Telemachs Fahrt, die ebenfalls mit einer Initiationsreise verglichen wurde (vgl. Eckert 1963; Wöhrle 1999), ist gewissermaßen ein modernerer Abklatsch davon⁴⁴. Die Generationenabfolge von Odysseus, Laertes und Autolykos gleitet in die folgende von Telemach, Odysseus und Laertes hinüber. In der Narbengeschichte werden also die zentralen Lebensabschnitte Geburt, Namensgebung und Initiation in die Mannbarkeit thematisiert, die die Identität des Helden ausmachen (Segal 1994, 6-7). Die Jagdprüfung als Eintritt ins Erwachsenenalter ist mit dem *athlos* der Helden gleichzusetzen. Jagd gilt als Vorstufe von Krieg. Dementsprechend wird die Überwindung des Ebers wie typische Zweikampfszenen in der *Ilias* ausgestaltet. Bekanntlich werden in den homerischen Gleichnissen die Helden mit Vorliebe mit wilden Tieren verglichen. Odysseus hat schon die Führung der Gruppe übernommen; er schreitet voran, die Oheime folgen (437-438). Der tierische Gegner wird aufgestöbert und gestellt (439-443). Der Eber geht von der Defensivhaltung zum unerwarteten Angriff über (444-451); trotz der Wunde schlägt der Held zurück und tötet den Feind, der krachend zu Boden sinkt (452-454). Die Wunde wird verarztet und man kehrt zurück (455-457).

8. *Gemachtsein in actu und Entextualisierung*

Die Narbe steht als *sema* emblematisch für Odysseus' ganzes Leben. Sie wird in ihrem Gemachtsein im Vollzug beschrieben. Die Wunde wird geschlagen, die gegnerische Waffe dringt tief ein und reißt das Fleisch auf (449-451). Die Verletzung muss behandelt werden, woraufhin Heilung erfolgt. Darüber bildet sich die Narbe als ein Wundmal, das Odysseus zeichnet. Die Haut bedeckt die Wunde und wächst darüber. Die Narbe kann freilich trotz

⁴⁴ Zu Telemach als Epheben Auffarth 1991, 420-429.

Heilungsbemühungen immer wieder aufbrechen, so wie Odysseus' inneres Wesen aus der Maske hervorbrechen kann. Es geht im zweiten Teil der *Odyssee* laufend um Verbergen und Zeigen, Verdecken und Entdecken, Verkleidung, auch mit Worten, Lügen und Fiktion, die qua *ainos* dechiffriert werden, so dass die Wahrheit, die *a-letheia* als Entborgenes, 'Un-Verborgenes', ans Tageslicht kommt. Eine Wunde schreibt sich gewissermaßen mit der Waffe bzw. mit den Hauern in den Körper ein, der damit zum Medium wird, fast wie Griffel und Wachstafel (Haase 2007, 81-89). Die schmerzvolle Verbindung von scharfem Zahnwerkzeug und Körper gerinnt zur Memoria, zur Erinnerung, die sich stets aufrufen lässt. In der Vorzeit erfolgt die *en-textualisation* nicht qua Schrift, sondern in mündlicher Sprache (Ready 2018; 2019). Das *sema* muss hergestellt werden, die herbeigeeilten Onkel verbinden die Wunde, so dass sie zuwächst (455-457):

τὸν μὲν ἄρ' Αὐτολύκου παῖδες φίλοι ἀμπεπένοντο, (455)
 ὠτειλὴν δ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος ἀντιθέοιο
 δῆσαν ἐπισταμένως, ἐπαιοιδῆ δ' αἶμα κελαινὸν ἔσχεθον.

[Um ihn waren sogleich Autolykos' Söhne beschäftigt.
 Diese verbanden dem edlen, dem göttergleichen Odysseus
 Sorgsam die Wund', und stillten das schwarze Blut mit Beschwörung.]⁴⁵

Die Gerinnung des flüssigen Bluts geschieht mittels magischer Sprüche (ἐπαιοιδῆ, 457). Wörtlich wird etwas 'darauf gesungen', man singt dagegen an, so dass sich eine festere Story herauskristallisiert. Diese kann dann vom Helden den Eltern genau erzählt werden (464), die sich darüber wie über seine Rückkehr überhaupt freuen (463). So heißt es (462-466):

τῷ μὲν ῥα πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
 χαῖρον νοστήσαντι καὶ ἐξερέεινον ἕκαστα,
 οὐλὴν ὅτι πάθοι· ὁ δ' ἄρα σφίσις εὖ κατέλεξεν,
 ὡς μιν θηρεύοντ' ἔλασεν σῆς λευκῶ ὀδόντι (465)
 Παρνησόνδ' ἐλθόντα σὺν υἰάσιν Αὐτολύκοιο.

[Sein Vater und seine treffliche Mutter
 Freuten sich herzlich ihn wiederzusehn, und fragten nach allem,
 Wo er die Narbe bekommen; da sagt' er die ganze Geschichte:
 Wie ein Eber sie ihm mit weißem Zahne gehauen,
 Als er auf dem Parnaß mit Autolykos' Söhnen gejaget.]

Epische Performance zielt auf Freude beim Hörer ab. Der Held, der seinen *athlos* überstanden hat, kann nun die ganze Geschichte zu Hause erzählen. Durch die Klammer (465-466 / 393-394), in der die Narbengeschichte kurz zusammengefasst ist, wird ihre Bedeutung hervorgehoben. Und durch die Betonung auf den Akt des Erzählens erhält die Geschichte als *mise en abyme*

⁴⁵ Alle zusammenhängenden Übersetzungen der *Odyssee* sind entnommen aus Homer (1781).

eine metanarrative Funktion. Die Erzählung ist damit Logos, aber vor allem auch Mythos, ein betonter Sprechakt des Aöden, der neben anderen Einstellungen vor allem den Helden fokussiert und fast spricht, wie er es in der Ich-Erzählung der Apologe tut⁴⁶. Durch die Erzählung wird Odysseus als ganzer Charakter einer heroischen Person in seiner Geschichtlichkeit erst performativ hergestellt. Die verlebendigte Lebensgeschichte in enaktiver *enargeia* wird visuell verlebendigt, zugleich muss das *sema* im Dunkeln aber ertastet werden. Das *reenactment* erfolgt dann mittels visuell angereicherter Sprache. Die Narbe symbolisiert Odysseus' historisch gewordenen Charakter samt allen Rissen, Brüchen, Deckschichten und Verwachsungen. Dies entspricht eigentlich genau dem Postulat von Vicos hergestellter Geschichtlichkeit. Eigenartigerweise ist Auerbach dies jedoch nicht bewusst, weil Homer auch für Vico mythopoetische Wirklichkeit bedeutet. Auerbach ist in seinem kulturideologischen und mit hegelianischen Vorstellungen angereicherten Konstrukt so sehr gefangen, dass er aufgrund der mythischen Färbung der Episode die für ihn eigentlich positive vichianische Bedeutung schlichtweg übersieht. Unterbewusst kommt trotz seiner herben Kritik daher wohl die gleichzeitige unterschwellige Bewunderung.

9. Die Verbindung mit Apoll und der Bogen als weiteres sema

Zugleich ist Odysseus' Offenbarung und die Wiedererkennung mit seiner Gattin Penelope mit dem Großen Jahr von 19 Jahren synchronisiert, das sich aus dem zehn Jahre währenden Krieg vor Troia plus den neun Jahren der Abenteuer ergibt. Die Rache erfolgt am Fest des Apollon und im Zeichen des Bogengotts. In der traditionellen Geschichte werden Hochzeit, Initiation und Königsritual miteinander fusioniert und zusammengedacht, dazu das altionische Ausnahmefest der Anthesterien darübergelegt (Auffarth 1991, 154-572). Die Beschreibung des Bogens (*Od.* 21.13-41) sowie die Bogenprobe (21.67-434), die als Prüfung zur Wiederverheiratung angesetzt wird (*Od.* 19.570-581; 21.73-79), haben eine ähnlich sematologische Bedeutung wie die Narbenepisode⁴⁷. Der Parnass, wo die Jagd bei Autolykos stattfindet, ist der dem Gott Apollon heilige Berg, wo auch dionysische Riten begangen werden. Mit Apollon und

⁴⁶ In der noch weiteren Rahmung durch Eurykleia wird zunächst durch die betonte Du-Ansprache (367, 372, 381) an den von ihr vermissten Odysseus der vor ihr sitzende Bettler noch vertrauter. Mittels der Du-Form verschmelzen gewissermaßen die Figuren des Abwesenden und Anwesenden, wodurch Odysseus schon in ihrer Perspektive irgendwie präsent ist, bevor sie ihn tastend erkannt hat. Nach der Erkennung spiegelt der freudige Ausruf an das Du ἤ μάλ' Ὀδυσσεύς ἐσσι, φίλον τέκος («Wahrlich du bist Odysseus, mein Kind!», 474) – mit τέκνον, Kind, sprach sie ihn auch bereits vorher an (363) – Odysseus' berühmte Selbstvorstellung vor Alkinoos am Beginn der Apologe wider: εἴμ' Ὀδυσσεύς Λαερτιάδης («Ich bin Odysseus, der Sohn des Laertes», *Od.* 9.19).

⁴⁷ Vgl. Rohdich 1990.

Delphi assoziiert man Licht, griechische Kultur und Weisheit. Doch als Lykeios besitzt er auch dunkle und gefährliche Seiten, die auf östliche, hethitische, kleinasiatische und zypriotische Herkunft verweisen (Burkert 2011, 223-230). Als Odysseus schließlich in der Bogenprobe über Penelope sein Bogen zugespielt wird, setzt er zur brutalen Rache an, die ebenfalls den Gott auszeichnet. In *Od.* 21.404-411 wird der Held beschrieben, wie er den Bogen prüft und spannt, und mit dem Leierspieler, dem vorzeitigen Aöden, verglichen:

ἀτὰρ πολύμητις Ὀδυσσεύς,
 αὐτίκ' ἐπει μέγα τόξον ἐβάστασε καὶ ἶδε πάντη, (405)
 ὡς ὄτ' ἀνὴρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ ἀοιδῆς
 ῥηϊδίως ἐτάνουσε νέφ' περὶ κόλλοπι χορδῆν,
 ἅπασ ἀμφοτέρωθεν εὐστρεφὲς ἔντερον οἴος,
 ὡς ἄρ' ἄτερ σπουδῆς τάνυσεν μέγα τόξον Ὀδυσσεύς.
 δεξιτερῇ δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς· (410)
 ἢ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδῆν.

[Allein der weise Odysseus,
 Als er den großen Bogen geprüft und ringsum betrachtet:
 So wie ein Mann, erfahren im Lautenspiel und Gesange,
 Leicht mit dem neuen Wirbel die klingende Saite spannet,
 Knüpfend an beiden Enden den schöngesponnenen Schafdarm:
 So nachlässig spannte den großen Bogen Odysseus.
 Und mit der rechten Hand versucht' er die Senne des Bogen;
 Lieblich tönte die Senne, und hell wie die Stimme der Schwalbe.]

Odysseus wird also zur Verkörperung des Apollon selbst, der am Neumondfest ankommt.

Heraklit fr. 51 DK bringt selbst den Bogen mit der Lyra zusammen: οὐ ξυνιαῖσιν ὅκως διαφερόμενον ἐωυτῶι ὁμολογέει, παλίντροπος ἀρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης [Sie verstehen nicht, wie mit sich Differierendes übereinstimmt, gegenwendige Harmonie wie von Bogen und Lyra]. Narbe, Bogen und schließlich das Bett sind die drei grossen *semata* der Odyssee, die in Erzählung umgesetzt werden. Die Passagen, die ihre Herkunft, Entstehung und Geschichte erzählen, sind daher alles andere als Einschübe oder unverbundene Digressionen.

10. Die Verbindung mit der Isaak-Geschichte

Durch die Vor- und Rückverweise sowie die Ähnlichkeiten mit und die Kontraste zu der Gesamtgeschichte wird gerade die Narbe zum emblematischen *sema* für Odysseus, den Helden der *Odyssee*. Das homerische Epos vermag zwischen Zeitstufen und Räumlichkeiten frei hin- und herzugleiten. Der Aöde kann alles heraufbeschwören. Die Geschichte macht Odysseus erst zur ganzen Persönlichkeit, die eine existentielle Lebensgeschichte besitzt, was Auerbach auf

der Grundlage [1946] (2024, 13; 1953, 4) von Vico fordert. Zugleich fungiert die Vergangenheit der Episode aus Kindheit und Jugend fast wie die *figura*: im *telos* der Geschichte manifestiert sich erst ganz das Wesen, das in der Kindheit und Jugend schon angelegt war. Das Ergebnis der in Rückschau und in ringförmig angeordneter Rahmung präsentierten Geschichte ist die Narbe. Sie ist, wie gesehen, die *figura*, der Kern und das Emblem sowohl für Odysseus als auch für Auerbach, für die Struktur sowohl der *Odyssee* als auch von *Mimesis*. Einschnitt, Riss und Bruch aus dem Ganzen der Tradition und die Gerinnung zu einer festen Kruste, zur Struktur eines Gewebes, zur Textur (*texere*) im diachronen Ablauf sowie das rhapsodische Zusammennähen (ῥάπτειν) zeichnen die Narbe aus. In die geschichtlich entstandene Struktur ist Wirklichkeit, Mythos und Symbol in diversen Schichten eingewoben. Diese verweisen auf Risse und Brüche, die aus unterschiedlichen Räumen (Ost und West, Anatolien, Kleinasien und Griechenland, Troia, Arkadien und Ionische Inseln bzw. Deutschland, Judentum, Griechenland, Israel, Türkei, USA), Zeitstufen und Sprechweisen (Märchen, Heroenmythos, homerische *Odyssee*, Altes Testament/Akedah, Epos, Prosa, Gattungen in diversen Nationalliteraturen) stammen⁴⁸. Kurzum, die Narbe ist das Zeichen, *sema*, die Signatur, der epischen Tradition der *Odyssee* sowie ihres Helden Odysseus, aber auch von Auerbach und *Mimesis*. Letztlich symbolisiert die Narbe auch die risshaft-brüchige Gemeinsamkeit zwischen den im ersten Kapitel so krass gegenübergestellten Texten der *Odyssee* und der alttestamentarischen Akedah. Bei beiden geht es um Konfrontation mit dem Tod, um Gewalt und Bewältigung der traumatischen Opfererfahrung. Das Opfer einer Gabe an den Gott, hebräisch *korban*, ist wie die griechische *anaphora*, das Hochheben und damit das Aufheben, die Überwindung des Menschenopfers. Das Opfer Isaaks findet nicht statt, doch wird es rituell mit dem Widderopfer ersetzt und am Menschen mit der Beschneidung kompensiert. Isaak ist nämlich der erste, der im Alten Testament am achten Tag auf Befehl Gottes beschnitten wird (*Gen* 21.4). Wie in der Narbengeschichte ist das Resultat der Erzählung unmittelbar vor dieser (*Gen* 22.1-19) vorweggenommen. Und natürlich ist die Beschneidung wie die Oberschenkelverletzung eine Wunde, ein Schnitt ins Fleisch, die als Narbe verheilt und in der kultischen Begehung als *rite de passage* eine Signatur verleiht. Für den neugeborenen Knaben ist es wie die Namensgebung und die Jagdverletzung des Epheben ein wichtiger Lebenschnitt. Mit dem titelgebenden Begriff *Mimesis*, der für die griechische Performancekultur und Philosophie so grundlegend ist, drückt sich Auerbachs Absicht aus, diese komplexen Zusammenhänge der mannigfaltigen Risse unserer europäischen Kultur in aller Brüchigkeit als *palintropos harmonia* ('gegenwendige Harmonie') zu vergegenwärtigen. Denn bekanntlich vermag das Werk, mittels der fragmentierten Vorstellung kleiner Ausschnitte von Homer bis Virginia Woolf, die verzweigte europäisch-westliche, jüdisch-christliche

⁴⁸ Vgl. Hölscher 1989, 56-75; Auffarth 1991.

Tradition in einem großen Wurf vor Augen zu führen und damit beizutragen, sie zu bewahren.

11. Fazit

Abschließend kann festgehalten werden: Nur die mündliche Grundstruktur, die Performance und die auf der Oralität basierende Traditionalität Homers kann der Narbengeschichte wirklich gerecht werden. Auerbach hatte intuitiv als Literaturwissenschaftler viel Gespür für die Spezifität der Episode, die im Kleinen das Ganze umfasst. Doch setzte er aufgrund seiner Konstruktion von Grundtypen, seiner idealistischen Vorprägungen und des Wunsches, die Antike, gerade Homer vom Sockel zu stoßen, zu einer folgenreichen Fehldeutung an. Entgegen seiner Haltung, sich den Zugang zur Literatur nicht durch eine vorgegebene Schablone der Theorie zu verstellen, tut er dies in diesem Fall selbst, obwohl der eigentliche Kern dann doch hervorscheint: gewissermaßen mit Vico: *Die Entdeckung des wahren Homers*.

Bibliographische Referenzen

- Alden, Maureen, 2017. *Para-Narratives in the Odyssey. Stories in the Frame*, Oxford, Oxford University Press.
- Auerbach, Erich, [1924] 2000. *Giambattista Vico, Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, nach der Ausgabe von 1744, übers. und eingel., München, Allgemeine Verlagsanstalt. 2. Aufl. mit einem Nachwort von Wilhelm Schmidt-Biggemann, Berlin – New York, De Gruyter, 2000
- Auerbach, Erich, [1929] 2001. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, 2. Aufl. mit einem Nachwort von Kurt Flasch, Berlin – New York, De Gruyter
- Auerbach, Erich, [1946] (2024). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 2. verbesserte und erweiterte Aufl. 1959, 12. Auflage Tübingen, Narr.
- Auerbach, Erich, 1953. «Epilegomena zu Mimesis», *Romanische Forschungen* 65 (1-2), 1-18.
- Auffarth, Christoph, 1991. *Der drohende Untergang. 'Schöpfung' in Mythos und Ritual im Alten Orient und in Griechenland am Beispiel der Odyssee und des Ezechielbuches*, Berlin – New York, De Gruyter.
- Austin, Norman, 1966. «The Function of Digressions in the Iliad», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 7, 295-312.
- Austin, Norman, 1972. «Name Magic in the Odyssey», *California Studies in*

Classical Antiquity 5, 1-19.

- Bakker, Egbert J., 1999. «Mimesis as Performance: Rereading Auerbach's First Chapter», *Poetics Today* 20, 11-26.
- Barfield, Raymond, 2011. «Vico's *New Science*», in *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 125-147.
- Berry, Steven M., 2016. «Vico's Prescient Evolutionary Model for Homer». URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BerryS.Vicos_Prescient_Evolutionary_Model_for_Homer.2016.
- Bierl, Anton, 2004. «Die Wiedererkennung von Odysseus und seiner treuen Gattin Penelope. Das Ablegen der Maske – zwischen traditioneller Erzählkunst, Metanarration und psychologischer Vertiefung», in Bierl, Anton / Schmitt, Arbogast / Willi, Andreas (ed.), 2004. *Antike Literatur in neuer Deutung*, München – Leipzig, Saur, 103-126.
- Bierl, Anton, 2012. «Orality, Fluid Textualization and Interweaving Themes. Some Remarks on the *Doloneia*: Magical Horses from Night to Light and Death to Life», in Montanari, Franco/Rengakos, Antonios/Tsagalidis, Christos C. (ed.), 2012. *Homeric Contexts: Neanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin – Boston, De Gruyter, 133-174.
- Bierl, Anton, 2015. «New Trends in Homeric Scholarship (NTHS)», in Bierl, Anton / Latacz, Joachim (ed.) [general editor Olson, S. Douglas], 2015. *Homer's Iliad. The Basel Commentary*, vol. I: *Prolegomena*, Berlin – Boston, De Gruyter, 177-203.
- Bouchard, Larry D., 1988. «Depth and Background in Four Digressions from the *Odyssey*: A Demur to Erich Auerbach», *Literature and Theology* 2 (1), 18-36.
- Bremmer, Jan, 1983. «The Importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 50, 173-186.
- Brügger, Claude, 2016. *Homers Ilias. Gesamtkommentar*, vol. IX.2: *Sechzehnter Gesang*, Berlin – Boston, De Gruyter.
- Burkert, Walter, 2010. «Horror Stories. Zur Begegnung von Biologie, Philologie und Religion», in Bierl, Anton / Braungart, Wolfgang (ed.), 2010. *Gewalt und Opfer: Im Dialog mit Walter Burkert*, New York – Berlin, De Gruyter, 45-56.
- Burkert, Walter, 2011. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, 2. Aufl., Stuttgart, Kohlhammer.
- Chafe, Wallace, 1988. «Linking Intonation Units in Spoken English», in Haiman, John / Thompson, Sandra A. (ed.), 1988. *Clause Combining in Grammar and Discourse*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1-27.
- Chafe, Wallace B., 1994. *Discourse, Consciousness, and Time. The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speech and Writing*, Chicago, University of Chicago Press.

- Costa-Lima, Luiz, 1988. «Erich Auerbach: History and Metahistory», *New Literary History* 19, 467-499.
- de Jong, Irene J. F., 1985. «Eurykleia and Odysseus' Scar: *Odyssey* 19.393-466», *Classical Quarterly* 35, 517-518.
- de Jong, Irene J. F., 1987. *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam, Grüner (2. Aufl. Bristol, Bristol Classical Press, 2004).
- de Jong, Irene J. F., 1999. «Auerbach and Homer», in Kazazis / Rengakos 1999, 154-164.
- de Jong, Irene J. F., 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Deliu, Ana-Maria, 2024. «Performativity and Visualisation: A Critique of Mimesis in Odysseus' Scar», *Transilvania* 11-12, 51-58.
- Doherty, Lillian E., 1995. *Siren Songs. Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Dowden, Ken, 1999. «Fluctuating Meanings: 'Passage Rites' in Ritual, Myth, *Odyssey*, and the Greek Romance», in Padilla, Mark W. (ed.), 1999. *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Lewisburg, Bucknell University Press. *Bucknell Review* 43, 221-243.
- Eckert, Charles W., 1963. «Initiatory Motifs in the Story of Telemachus», *Classical Journal* 59, 49-57.
- Edelstein, Ludwig, 1950. «[Besprechung von *Mimesis*]», *Modern Language Notes* 65 (6), 426-431.
- Erbse, Hartmut, 1972. *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, Berlin – New York, De Gruyter.
- Finkelberg, Margalit, 2022. «Homer's Moving Pictures: Audio-Visual Aspects of the Scar Episode (*Odyssey* 19.386-504)», *Yearbook of Ancient Greek Epic Online* 6 (1), 1-15. DOI: <https://doi.org/10.1163/24688487-00601002>.
- Foley, John Miles, 1997. «Traditional Signs and Homeric Art», in Bakker, Egbert/Kahane, Ahuvia (ed.), 1997. *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 56-82, 238-243.
- Foley, John Miles, 1999. *Homer's Traditional Art*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press.
- Frame, Douglas, 1978. *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven, Yale University Press. URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Frame.The_Myth_of_Return_in_Early_Greek_Epic.1978.
- Frame, Douglas, 2009. *Hippota Nestor*. Cambridge, MA and Washington, DC, Harvard University Press. URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Frame.Hippota_Nestor.2009.
- Goldhill, Simon, 1991. *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Grethlein, Jonas, 2017. *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*, München, Beck.
- Grethlein, Jonas / Huitink, Luuk, 2017. «Homer's Vividness: An Enactive Approach», *Journal of Hellenic Studies* 137, 67-91.
- Haase, Frank, 2007. *Homers Medien: Téchnē und Poïēsis in der Odyssee*, München, Kopaed.
- Hölscher, Uvo, 1989. *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, 2. Aufl., München, Beck.
- Homer, 1781. *Die Odyssee*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, Hamburg, o.A., 1781, in Homer, *Ilias – Odyssee*, mit einem Nachwort von Wolf Hartmut Friedrich und Literaturhinweisen von Frieder Schönengel, 19. Aufl., München, dtv, 1995, Online-Fassung. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/homer/odyssee/odyssee.html>.
- Jolles, André, 1930. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle, Max Niemeyer (8. Aufl., Berlin – New York, De Gruyter, 2010).
- Katz, Marilyn A., 1991. *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.
- Kazazis, John N. / Rengakos, Antonios (ed.), 1999. *Euphrosyne. Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis*, Stuttgart, Steiner.
- Köhnken, Adolf, 1976. «Die Narbe des Odysseus. Ein Beitrag zur homerisch-epischen Erzähltechnik», *Antike und Abendland* 22 (1), 101-114.
- Köhnken, Adolf, 2003. «Perspektivisches Erzählen im homerischen Epos: Die Wiedererkennung Odysseus – Argos», *Hermes* 131 (4), 385-396.
- Koller, Hermann, 1954. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Francke.
- Koppenfels, Martin von, 2022. «Narben und Strümpfe: Erich Auerbachs *Mimesis* (1946)», in Olk, Claudia / Zepp, Susanne (ed.), 2022. *Jüdische Wissenskulturen und Allgemeine Literaturwissenschaft*, Berlin – Boston, De Gruyter, 141-158.
- Krischer, Tilman, 1971. *Formale Konventionen der homerischen Epik*, München, Beck.
- Lentini, Giuseppe, 2006. *Il «padre di Telemaco»: Odisseo tra Iliade e Odissea*, Pisa, Giardini.
- Lentini, Giuseppe, 2015. «La cicatrice di Odisseo e il 'riflettore' di Erich Auerbach», *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne* 18 (1), 375-385.
- Létoublon, Françoise, 2021. «Odysseus' Scar Once More: Repetition, Tradition and Fiction in the Story of Odysseus' Hunting in the Mountains of Parnassus», in Beck, Deborah (ed.), 2021. *Repetition, Communication, and Meaning in the Ancient World*, Leiden – Boston, Brill, 72-92.
- Lollini, Massimo, 2012. «On Becoming Human: The 'Verum Factum' Principle and Giambattista Vico's Humanism», *Modern Language Notes* 127 (1), 21-31.

- Lord, Albert B., 1960. *The Singer of Tales*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Lynn-George, Michael, 1988. *Epos Word, Narrative and the Iliad*, London, Macmillan.
- Mali, Joseph, 1992. *The Rehabilitation of Myth: Vico's 'New Science'*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mali, Joseph, 2012. «Erich Auerbach: Vico and the Origins of Historism», in *The Legacy of Vico in Modern Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 135-194.
- Martin, Richard P., 1989. *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca, NY – London, Cornell University Press.
- Martin, Richard P., 2000. «Wrapping Homer Up: Cohesion, Discourse, and Deviation in the *Iliad*», in Sharrock, Alison / Morales, Helen (ed.), 2000. *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Oxford, Oxford University Press, 43-65.
- McLuhan, Marshall, 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mentor (2. Aufl. Cambridge, MA, MIT Press, 1994).
- Murnaghan, Sheila, 1987. *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.
- Nagy, Gregory, 1979. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press (überarbeitete 2. Aufl. 1999).
- Nagy, Gregory, 1990. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press.
- Nagy, Gregory, 1996. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nagy, Gregory, 2009. *Homer the Classic*, Cambridge, MA – London, Harvard University Press.
- Nagy, Gregory, 2010. *Homer the Preclassic*, Berkeley, University of California Press.
- Nagy, Gregory, 2013. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, Cambridge, MA – London, Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich, 1872. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritsch (Kritische Studienausgabe = KSA 1.9-156, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin, De Gruyter, 1999).
- Nietzsche, Friedrich, 1887-1888. *Nachgelassene Fragmente November 1887–März 1888*, Digitale Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, eKGWB/NF-1887. URL: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11\[38\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11[38]).
- Notopoulos, James A., 1949. «Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism», *Transactions of the American Philological Association* 80, 1-23.
- Paduano, Guido, 2009. «Auerbach e Omero», in Domenichelli, Mario / Meneghetti, Maria Luisa (ed.), 2009. *Erich Auerbach*, Pisa, Serra.

- Sondernummer von *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura* 11 (1-2), 111-120. URL: www.libraweb.net/pdfviewer/index.php?filename=1738330965.pdf#page=10&zoom=auto,-206,629.
- Parry, Milman, 1928. *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres.
- Parry, Milman, 1971. *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, edited by Adam Parry, Oxford, Clarendon Press.
- Peponi, Anastasia-Erasmia, 2012. *Frontiers of Pleasure: Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*, Oxford: Oxford University Press.
- Peradotto, John, 1990. *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.
- Porter, James I., 2004. «Nietzsche, Homer, and the Classical Tradition», in Bishop, Paul (ed.), 2004. *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*, Rochester, NY, Camden House, 7-26.
- Porter, James I., 2008. «Erich Auerbach and the Judaizing of Philology», *Critical Inquiry* 35 (1), 115-147.
- Porter, James I., 2010. «Auerbach, Homer, and the Jews», in Stephens, Susan A. / Vasunia, Phiroze (ed.), 2010. *Classics and National Cultures*, Oxford, Oxford University Press, 235-257.
- Porter, James I., 2011. s. v. «Vico and Homer», in Finkelberg, Margalit (ed.), 2011. *The Homer Encyclopedia, 3 Vol., Chichester – Malden, MA., Wiley – Blackwell*. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444350302.wbhe1498>.
- Purves, Alex, 2014. «Thick Description», in Skempis, Marios / Ziogas, Ioannis (ed.), 2014. *Geography, Topography, Landscape: Configurations of Space in Greek and Roman Epic*, Berlin – Boston, De Gruyter, 37-62.
- Rancière, Jacques, 2018. «Auerbach and the Contradictions of Realism», *Critical Inquiry* 44 (2), 227-241.
- Ready, Jonathan L., 2018. «Performance, Oral Texts, and Entextualization in Homeric Epic», in Ready, Jonathan / Tsagalis, Christos (ed.), 2018. *Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters*, New York, University of Texas Press, 320-350.
- Ready, Jonathan L., 2019. «Oral Texts and Entextualization in the Homeric Epics», in *Orality, Textuality, and the Homeric Epics: An Interdisciplinary Study of Oral Texts, Dictated Texts, and Wild Texts*, Oxford, Oxford University Press, 15-74.
- Reece, Steve, 2011. «Penelope's 'Early Recognition' of Odysseus from a Neoanalytic and Oral Perspective», *College Literature* 38 (2), 101-117.
- Regenbogen, Otto, 1949. *Mimesis. Eine Rezension*, Motala, Bröd. Borgström.
- Rengakos, Antonios, 1999. «Spannungsstrategien in den homerischen Epen», in Kazazis / Rengakos 1999, 308-338.
- Rohdich, Hermann, 1990. «Zwei Exkurse in die Vergangenheit», *Antike und Abendland* 36, 35-46.

- Rubin, Nancy Felson / Sale, William Merritt, 1983. «Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth», *Arethusa* 16, 137-171.
- Russo, Joseph, 1992. «Books XVII-XX», in: Russo, Joseph / Fernandez-Galiano, Manuel / Heubeck, Alfred, 1992. *A Commentary on Homer's Odyssey, vol. III, Books XVII-XXIV*, Oxford, Oxford University Press, 1-127.
- Scodel, Ruth, 2002. «Homeric Signs and Flashbulb Memory», in Worthington, Ian / Foley, John Miles (ed.), 2002. *Epea and Grammata: Oral and Written Communication in Ancient Greece*, Leiden, Brill, 99-116.
- Schröder, Winfried, 1971-2007. «Umwertung aller Werte», in Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel, Schwabe. DOI: <https://doi.org/10.24894/HWPh.4412>.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, 1994. «Auerbachs Methode», in Baum, Richard et al. (ed.), 1994. *Lingua et Traditio. Geschichte der Sprachwissenschaft und der neueren Philologien. FS Helmut Christmann*, Tübingen, Narr, 593-607.
- Segal, Charles, 1983. «Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy», *Arethusa* 16, 173-198.
- Segal, Charles, 1994. *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca – London, Cornell University Press.
- Shahar, Galili, 2014. «Auerbachs Narben. Der Monotheismus und die Frage der Literatur», in Berg, Nicolas / Burdorf, Dieter (ed.), 2014. *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 329-352.
- Vico, Giambattista, 1710. *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, Napoli, Mosca), 3 vol., vol. 1.
- Vico, Giambattista, 1744. *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, nach der Ausgabe von 1744, 2. Aufl. der Übersetzung Auerbach 1924 mit einem Nachwort von Wilhelm Schmidt-Biggemann, Berlin – New York, De Gruyter, 2000. (Die Übersetzung Auerbachs ist stark gekürzt; eine vollständige Übersetzung mit den Paragraphen liegt auf Englisch und Deutsch vor: *The New Science of Giambattista Vico*, übs. von Thomas Goddard Bergin, Max Harold Fisch, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2016; *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, übs. von Vittorio Hösle, Christoph Jermann, mit Textverweisen von Christoph Jermann, 2 Vol., Hamburg, Meiner, 1990, 2009).
- Visser, Edzard, 2000. s. v. «Odysseus», *Der Neue Pauly (DNP)* 8, Metzler, Stuttgart, Sp. 1110-1115. URL: <https://referenceworks.brill.com/display/entries/NPOG/e828400.xml>.
- Vivante, Paolo, 1970. *Homer*, New Haven – London, Yale University Press.
- Voß, Johann Heinrich, 1781. *Homers Odyssee*, Hamburg, Selbstverlag (Zürich – Stuttgart, Winkler, 2001).
- Whallon, William, 1999. «Auerbach Was a Friend, but a Greater Friend Is

- Truth», *Comparative Literature Studies* 36 (4), 294-305.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, 1884. *Homerische Untersuchungen*, Berlin, Weidmann.
- Wolf, Friedrich August, 1795. *Prolegomena ad Homerum*, Halle, Libraria Orphanotrophi [Druckerei der Franckeschen Stiftungen].
- Wöhrle, Georg, 1999. *Telemachs Reise. Väter und Söhne in Ilias und Odyssee oder ein Beitrag zur Erforschung der Männlichkeitsideologie in der homerischen Welt*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.