

* 1937 RIE

022 M

Rolf Riehm
**Das Schweigen
der Sirenen**



Rolf Riehm

Das Schweigen der Sirenen

nach einem Text
von Franz Kafka

Uraufführung:
Staatsoper Stuttgart
9. Oktober 1994

»...außerdem fühlte er in sich ein Leid entstehen, das, über das Ende dieses Leides hinaus, ein anderes Ende suchte...«

Franz Kafka, *Amerika*

Inhalt

<i>Homer</i> Aus dem Zwölften Gesang der Odyssee	7
Franz Kafkas Text in zwei Editionen	10
Das Stück	11
<i>Rolf Riehm im Gespräch mit Sergio Morabito</i> Zur Uraufführung	16
<i>Karl Kerényi</i> Seirenes	28
<i>Maurice Blanchot</i> Der Gesang der Sirenen	36
<i>Max Horkheimer / Theodor W. Adorno</i> Die List des Odysseus	39
<i>Charles Baudelaire</i> Die Reise	42
<i>Abisag Tüllmann</i> Das Schweigen der Sirenen, Fotos	43
<i>Wolf Kittler</i> Wiederholung als Erinnerung	61
<i>Detlef Kremer</i> Ein Scheinvorgang	70
<i>Gilles Deleuze / Félix Guattari</i> Klang – Mensch – Tier – Maschine	74

<i>Bertolt Brecht</i> Berichtigungen alter Mythen	80
<i>Klaus-Michael Hinz</i> Stil und Herrschaft Zur Kompositionsweise Rolf Riehms	81
<i>T. S. Eliot</i> Ich hörte die Meermädchen singen	87

Und dann sprach sie mit Worten mich an, die Gebieterin Kirke:
»So ist dies denn alles vollendet; du aber höre,
Was ich dir sage, erinnern wird dich auch der Gott selber.
Zu den Sirenen wirst du zuerst gelangen, die all die
Menschen betückend bezaubern, wer irgend hinkommt zu ihnen;
Wer auch immer sich naht, unwissend, und hört der Sirenen
Singenden Laut, dem treten nicht Frau und unmündige Kinder,
Wenn er nach Hause kehrt, zur Seite und freuen sich seiner,
Sondern mit hellem Gesang bezaubern ihn die Sirenen,
Sitzend auf einer Wiese; ringsum ein Haufen von Knochen
Von vermodernden Männern, und um sie schrumpfen die Häute.
Du aber fahre vorbei und verklebe zuvor der Gefährten
Ohren mit süßem geknetetem Wachs, daß keiner der andern
Etwas höre; du selbst magst hören, wenn du es wünschest.
Aber sie sollen im schnellen Schiff mit Händen und Füßen
Aufrecht dich an den Mastschuh binden, mit Tauen umwunden,
Daß du mit Freude hörst den Sang der beiden Sirenen.
Wenn du nun flehst und befiehst, die Gefährten möchten dich lösen,
Alsdann sollen sie dich mit noch mehr Banden umwinden.
Sind die Gefährten sodann an jenen vorübergefahren,
Will ich dich dort nicht mehr mit langen Worten bereden,
Welcher der Wege der deine sein wird, sondern du selber
Hilf dir mit eigenem Rat; ich sage dir jeden von beiden.«

Da sprach ich zu meinen Gefährten bekümmerten Herzens:
 ›Freunde, nicht einem allein oder zweien gebührt es zu wissen,
 Welche Geschicke mir Kirke, die hehre Göttin, verkündet,
 Sondern ich will sie euch sagen, damit wir wissend entweder
 Sterben oder, den Tod vermeidend, dem Schicksal entrinnen.
 Erstens gebietet sie uns, der gotterfüllten Sirenen
 Tönenden Sang zu meiden sowie ihre blumige Wiese.
 Mich allein hieß sie die Stimmen zu hören; doch ihr sollt
 Dann mit schmerzender Fessel, damit ich dort unverrückt bleibe,
 Aufrecht mich an den Mastschuh binden, mit Tauen umwunden.
 Wenn ich dann flehe und euch befehle, ihr möchtet mich lösen,
 Alsdann sollt ihr mich fester mit noch mehr Banden umschnüren.‹
 Also sagte ich jedes und teilte es mit den Gefährten;
 Rasch gelangte indes, von günstigem Winde getrieben,
 Unser treffliches Schiff zur Insel der beiden Sirenen.
 Plötzlich setzte der Wind dann aus, und heitere Stille
 Ward es ohne Wind; ein Dämon legte die Wogen.
 Da erhoben sich meine Gefährten und bargen die Segel
 Nun im bauchigen Schiff, und an die Ruder sich setzend,
 Schlugen das Wasser sie weiß mit ihren geglätteten Fichten.
 Ich aber schnitt mit dem scharfen Erz eine mächtige Scheibe
 Wachs in Stücke klein und preßte sie fest mit den Händen;
 Rasch ward warm das Wachs, von großer Stärke getrieben
 Und von des Helios Strahl, des Herrn, des Hyperionsohnes;
 Nach der Reihe verklebte ich allen Gefährten die Ohren.
 Die aber banden im Schiff mich fest an Händen und Füßen
 Aufrecht stehend am Mast, an ihm mit Tauen befestigt.
 Und sie schlugen im Sitzen das graue Salz mit den Rudern.
 Als wir so weit entfernt, als reicht eines Rufenden Stimme,
 Zügig fahrend, entging ihnen nicht das eilende Fahrzeug,
 Wie es da nahe kam, und sie stimmten den hellen Gesang an:
 ›Komm, gepriesner Odysseus, du großer Ruhm der Archäer,
 Lege dein Schiff hier an, um unsere Stimme zu hören;
 Denn hier fuhr noch keiner im schwarzen Schiffe vorüber,
 Eh er die honigtönende Stimme aus unseren Mündern
 Hörte; er kehrt dann heim, erfreut und reicher an Wissen;
 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.‹
 So die Sirenen mit schönem Gesang; mein Herz aber wollte
 Mehr noch hören und hieß die Gefährten die Bande zu lösen

Durch einen Wink mit den Brauen; die legten sich vor in die Ruder.
Gleich erhoben sich da Eurylochos und Perimedes,
Banden mich an mit noch mehr Tauen und schnürten noch fester.
Aber nachdem wir an ihnen vorübergefahren und nicht mehr
Hörten den tönenden Laut und Gesang der beiden Sirenen,
Nahmen die werten Gefährten das Wachs, mit dem ich die Ohren
Ihnen verklebt, rasch ab und lösten mich selbst aus den Banden.

Zur Uraufführung

Rolf Riehm im Gespräch mit Sergio Morabito

Morabito: Auf den Probenplänen und im Sprachgebrauch des Hauses hat sich mit Bezug auf Ihre Oper die Bezeichnung »Akte« eingebürgert, Sie sprechen aber bei *Das Schweigen der Sirenen* bewußt von »Bildern«?

Riehm: »Akt« enthält bereits die Vorstellung von Tätigkeit, als wenn von vornher- ein schon ein Handlungsmuster existierte, das die Struktur vorgibt. Bei *Das Schweigen der Sirenen* geht es aber um eine Erzählung, es geht um keinen dramatischen Text. Meine Perspektive ist die, daß ich auf Kafkas Text von oben, wie auf eine Landschaft, auf eine Wörterlandschaft, schaue und den Blick hin und her schweifen lasse. Denn, um gleich auf eines der Kernprobleme zu kommen: Die Erzählung ist wie eine Spirale gearbeitet. Es beginnt als eine Art kurzer Nacherzählung der Abenteuer- geschichte, dabei dreht sich aber der Text um immer neue Achsen und kurbelt sich in irgendeine Höhe – man weiß aber nicht genau in welche –, und am Ende kommt die- se Pointe, wo es heißt, es werde noch ein Anhang berichtet. Von daher kam mein Zugang zu dem Text, in einer optischen Art und Weise darauf zu schauen.

M: Sie beschreiben, daß Sie sich in dieser Erzählung wie in einer Landschaft bewegen, und auch die *Odyssee* ist eine Reisegeschichte, natürlich, aber auch die Geschichte, die Kafka erzählt. Es handelt sich ja um eines der Abenteuer, die Odys- seus auf seiner unfreiwilligen Expedition zu bestehen hat: die Vorbeifahrt an den Sirenen ...

R: Ursprünglich fährt man ja auf die Sirenen zu, und die mythische Aufgabe der Sirenen besteht darin, die Leute zu verlocken, auf ihre Insel zu kommen. Im Fall Odysseus erfüllt sich das bekanntlich nicht, auch nicht in der Version von Kafka. Son- dern bei ihm passiert das Phänomenale, daß Odysseus das Ziel aus den Augen ver- liert. Man erfährt, daß er zu diesem gewaltigen Mythos von den Sehnsüchten und Hoffnungen der ganzen Menschheit aufgebrochen ist, nur um seine »Mittelchen« auszuprobieren: Wachs in den Ohren und Ketten um den Bauch. Und es kommt zu dieser abgründigen Konstellation, daß er in der größten Nähe der Sirenen nichts mehr von ihnen weiß. Es gibt ja keine zentralen Sätze darin. Trotzdem hat man das sichere Gefühl, sich immer um bestimmte Achsen des erzählerischen Rahmens zu drehen, den man im Laufe der Erzählung fühlt. Dieser Satz ist eine solche Achse: »... und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.«

M: Was Sie sagen, beschreibt im Grunde schon eine erste Abweichung zur home- rischen Überlieferung der *Odyssee*. Das Erzählmodell der *Odyssee* ist das des wieder an den Ausgangspunkt der Reise Zurückkehrens, also eines, dessen Kreis sich in

gewisser Weise schließt – die Philologie leitet von diesem Erzählmodell den Spezialbegriff des »homerischen Nostos« ab. Sie sprechen jetzt interessanterweise von einer Spiralbewegung. Das hat viel damit zu tun, wie Kafka auf den Bericht der *Odyssee* selber reagiert, wie er sich schreibend verhält zu ihm: einerseits wiederholt er die Geschichte, erzählt er sie noch einmal, aber natürlich geschieht das bereits mit bestimmten Abweichungen. Und andererseits wird sein Odysseus im Unterschied zu dem der *Odyssee* nicht aus der Ferne zurückkehren, sondern in ihr verschwinden ...

R: ... es ist eine Bewegung ohne Anfang und ohne Ende: Es gibt Achsen – die bewegen sich aber; es gibt eine Sprache, die den Anschein macht, etwas zu erzählen, also mitzuteilen – die schließt sich aber plötzlich kurz, und man stellt fest, es geht nicht um eine Mitteilung, sondern um eine methodische Verknüpfung. Und da sind wir eigentlich mittendrin in der Art, wie ich diesen Kafka gelesen habe und auf welcher Basis ich zu einer musikalischen Konzeption glauben kann. Dieser Kafka-Text ist in erster Linie ein sprachliches Gebilde, das bestimmte Maßnahmen ergriffen hat: es legt Finten und es gibt Wege vor. Und zwar Wege, die sich überschneiden, die sehr breit sind, die sehr schmal sind, die unterschiedlich gebaut sind. Es gibt da methodische Ansätze, es gibt Erzählansätze – wir sprachen von Abenteuer-geschichte – und es gibt auch wunderschöne Bilder, es gibt Tricks der Sprache und es gibt ein permanentes Vexierspiel zwischen dem, was gesagt, und dem, was verschwiegen wird. Das alles verlangt förmlich danach und bietet sich dazu an, darüber Schaltvorgänge auszulösen – genau wie ein komplexes Computerprogramm. Ich habe meine Aufgabe als Komponist darin gesehen, diese Schaltvorgänge in die Welt zu setzen. Mein Vorhaben war, mich von den unterschiedlichen Kraftfeldern des Textes, über die wir gesprochen haben und die substantiell auf sehr unterschiedlichen Ebenen liegen, steuern zu lassen. Ich habe also versucht, die Art und Weise, wie wir methodisch an diesem Text gearbeitet haben, in die Konzeption der Gesamtoper mit-einzubeziehen. Man kann zum Beispiel in diesem Text irgendwo beginnen zu lesen; dann nimmt man bestimmte Konstellationen wahr, und man wird innerhalb dieses Textausschnitts, in den man eingestiegen ist, überraschenderweise auch auf etwas anderes verwiesen und springt dann in dem Text dorthin. Daraus ergibt sich für die kompositorische Planung eine Technik des Einschubs oder des Fensters. Es gibt also eine Ausgangsbasis, ein Voranschreiten gewissermaßen, und die Ereignisse bringen es mit sich, daß man kurz einmal anhält, weil man von links etwas hört, dem geht man genauer nach, man nimmt eine Unterhaltung wahr – ich mach jetzt mal ein Bild daraus – und diese Unterhaltung ist ein Streit, man wird in diesen Streit miteinbezogen. Das ist eine unvorhersehbare Melange von Ereignissen, die aneinander gebunden sind. Und da man ja noch auf seinem Boden stand, springt man irgendwann da auch wieder drauf zurück. Das hat ganz schwerwiegende Auswirkungen für meine Komposition gehabt. Die erste Auswirkung war die, daß diese Oper eigentlich aus mehreren Opern besteht. Ich beginne zu lesen mit dem Satz: »*Sie aber – schöner als jemals – streckten und drehten sich ...*«. Ich fand, mit dem sollte man beginnen, weil das

der poetischste Satz ist. Es spricht ja auch nichts dagegen, daß man damit beginnt. Das ist übrigens auch ein Argument für diese Unwägbarkeit: daß eben nie etwas dagegen spricht, mit einem aus dem Zusammenhang gerissenen Satz zu beginnen. Und der Satz beginnt sofort mit einer Einschränkung: »*Sie aber – schöner als jemals – ...*«, als wenn die Sirenen zwar sehr schön wären, aber momentan etwas passiert ist, was ihre Schönheit noch steigert. Davon war überhaupt nirgends in der Erzählung bei Kafka die Rede. Ihre Schönheit spielte bislang – auch bei Homer – überhaupt keine Rolle, sondern es war der Gesang, der sie bestimmte. Und das gesamte Erste Bild – das sind immerhin fast 45 Minuten – fußt auf diesem Vorgang, daß die Sirenen sich eigentlich bereits vernichtet haben, denn sie haben sich entwertet zu Wesen, die nur noch zu sehen sind. Zwar »*schöner als jemals*«, aber zu hören sind sie nicht mehr. So beginnt die ganze Oper mit einem groß angelegten Abgesang. Die zwei Szenen, aus denen das Erste Bild besteht, haben ihre eigene, auf ein Ende zusteuernde Form. Es ist sozusagen die Komposition der wachsenden Kraftlosigkeit, eines Vorhabens, einer Erwartung, die aber dann einfach abfällt. Danach könnte man eigentlich den Vorhang schließen und die Leute nach Hause schicken, und man hat einen Aspekt dieses kaskadenartigen Textes absolut mitgekriegt.

Dann beginnt eine zweite Oper, die in sich selbst dieses Wiederholen oder dieses dauernde Irgendwo-Ansetzen wahrmacht. Die Fahrt ist das Thema dieses Zweiten Bildes, und die Fahrt beginnt an einer immer anderen Stelle. Dem entsprechen drei Szenen: 1. Szene: Fahrt auf die Insel. Im Ausgang von der Bemerkung, wo von »*allen Reisenden*« die Rede ist, gibt es eine Reisegruppe, die zu einer Insel unterwegs ist. Ich zitiere den Topos des musikalischen »Seestücks«: es gibt eine Welle, Schaumspritzer, das Flimmern des Meeres, Reflexe auf der Wasseroberfläche ... Das auf den Punkt zu bringen mit ausgefuchsten aber auch sehr einfachen kompositorischen Mitteln – man hört sehr deutlich, was sich abspielt: daß sich etwas im Wasser spiegelt und bricht –, ist eine äußerst reizvolle kompositionstechnische Aufgabe. Musikalischer Ausdruck für das Entlangstreifen an einer Insel ist eine Figuration aus vier Tönen: Erst eine kleine Terz, dann eine kleine Quart, dann eine kleine Sekunde, Intervalle, die jeweils eine bestimmte Spannung haben, gestreckt über einen Zeitraum von fünf Minuten ...

M: Nun wäre das Meer ja auch anders beschreibbar, in seiner Tiefe und Abgründigkeit etwa. Sie scheint eher der »*Abglanz*« des Meeres zu interessieren: »*Reflets dans l'eau*« heißt es in Ihrer Partitur ... Sie beschreiben auf Ihrer musikalischen Reise in den Text Oberflächenphänomene, ja sie machen die kleine Prosa selber als Oberflächenphänomen wahrnehmbar: als Spiegelfläche oder »*Schild*«, auf den Kafka die historische Tiefe projiziert. Wenn ich das Motiv der Landschaft noch einmal aufgreifen darf: Es gibt die große Deutung der *Odyssee* von Adorno und Horkheimer, unter anderem dokumentiere dieser Bericht den mühseligen Prozeß, mit dem historische Zeit sich aus dem Raum, der Dimension des Mythos, abzulösen beginnt: indem nämlich dieser in die Irre Verschlagene seine Biographie konstituiert und sich durchzuhal-

ten versucht, gegen dieses mythische Verschlagensein in den Raum, die Ferne, ins Unbekannte, gegen die Bedrohung – aber auch gegen die Verlockung, sich zurückfallen zu lassen, das Ziel aus den Augen zu verlieren ... Was Kafka macht, ist doch, daß er diese einst von Odysseus dem Raum abgerungene historische Zeit in den Raum, genauer: die Fläche des Gedichtes zurückholt ...

R: Also quasi vernichtet ...

M: ... auf jeden Fall in die Schwebelage bringt, Ferne und Nähe, Vergangenheit und Zukunft werden zu Momenten eines Sprachprozesses. Die Bewegung, die Kafka beschreibt, ist eine ganz eigenartig parabolische, denn er fängt da an, wo Homer aufhört: bei der bekannten, der erkundeten Welt. Es fallen die Sätze: »es war in der ganzen Welt bekannt« und »Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können«. Man ist überrascht und sagt: »Moment mal, das stimmt doch gar nicht, was da steht! Mit dem Wachs hat Odysseus nicht die eigenen Ohren, sondern die seiner Gefährten verklebt!« Und das wird sofort relativiert indem gesagt wird, das war nun alles andere als eine originelle Idee, nämlich albern und töricht – und der Erzählende – oder »Beweisführende« – weiß sich in dieser Wertung mit dem Rest der Welt einig. D. h. sprachlich ist doch der eigentliche Ausgangspunkt der Erzählung die kolonisierte, »entzauberte«, in globalem Maßstab vergesellschaftete Welt, in der »seit jeher« Reisende unterwegs sind. Wenn etwas »in der ganzen Welt bekannt« ist, impliziert das, daß die ganze Welt bekannt ist ... Und wenn Kafkas Odysseus dem Sirenenengesang »entgegenfährt«, dann eben auch dem im Zwölften Gesang der *Odyssee* kodifizierten Bericht von ihrer Entmachtung. Diesen Text haben Sie nun ins Altgriechische übersetzt, wenn man so will, die Sprache Homers ...

R: Wenn Sie von Oberfläche sprechen, so impliziert das ganz richtig eine Bewegung des immer wieder auf den Text Zurückkommens, eben durch dieses stets wieder an die Oberfläche Verwiesenwerden des Lesers. Für die Oper spielt daher das Klaustrophobische eine gewisse Rolle: man entrinnt der Erzählung nicht, diesem ganz engen Raum oder Rahmen. Und so war mein Bestreben, auch da den Text noch zu benutzen, wo über das Altgriechische ein Bezug auf die *Odyssee* da ist: das, was da altgriechisch mitgeteilt wird, ist nichts anderes als was bereits verhandelt wurde. Ein kafkasches Spiel der falschen Fahrt also. Es ging mir um den klaustrophobischen Effekt seines Schreibens: wenn man Sprache benutzt, kommt man automatisch in diesen Trichter, man kommt da nicht mehr raus ...

M: Es ist das festgefrorene, bannende Moment seines Schreibens, das diesen unglaublichen Sog provoziert: Odysseus läßt sich festschmieden, am Mast fixieren – und am Schluß ist er kaum noch zu erhaschen ...

R: ... ein leerer Raum öffnet sich, in dem ich ganz neue Erfahrungen mache. Ein Raum, in dem ich sagen kann: ich höre etwas, und zugleich sagen kann: ich höre nichts. In dem ich auf die Insel zufahre, um nichts mehr zu wissen.

M: In dem einer sich die Ohren verstopft, um die Sirenen singen zu hören ...

R: Zentral an meiner eigenen Arbeit war in der Tat die Frage nach der Rolle des

Gesanges in der ganzen Veranstaltung. Man muß ja sehen, daß es als Überraschung – vielleicht zunächst auch nur als nette Pointe – empfunden werden muß, wenn eine Oper sich mit einem Text beschäftigt, der genau zum Inhalt hat, daß Sängerinnen schweigen.

M: Der Kafkatext ist ja auch ein unglaublich gut erzählter Witz, man sitzt ihm ständig auf ...

R: Auch! Aber sobald man begriffen hat, in welche Falle man da getappt ist, öffnet sich plötzlich wieder ein ganz neuer Raum von unerhörter Dunkelheit. Im Verlauf des Textes fällt der Satz: *»Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen.«* Da ist Gesang plötzlich etwas ganz anderes als diese Kunstübung oder das, was den Menschen bedrängt oder was er benutzen kann, um seine Bedrängnis mitzuteilen oder die Schönheit zu beschreiben: er ist eine Waffe. Das ist so ein Moment, an dem einem der Atem stockt, an dem man eine ganz andere Perspektive wahrnehmen muß und erschrickt. Und das ist ein Punkt, den ich ganz ernst genommen habe. Worin kann diese Waffe denn bestehen? Na ja, wird man zunächst einmal denken, die besteht darin, daß diese Musik etwas ganz Un-erhörtes ist, was sie sowieso ja ist: dieser mythische Gesang als das, was hinter dem Horizont liegt. Deswegen fallen ja alle Leute darauf herein und müssen den unbedingt hören. Es gibt offensichtlich noch etwas, was hinter dieser mythischen Größe und ungeahnten Schönheit des Gesanges liegt. Es war dieser Satz, der mir klar gemacht hat, was überhaupt mit dem Begriff Paradoxie gemeint ist und was – jedenfalls nach meiner Vorstellungswelt – mit Dialektik gemeint ist. Das sind ungeheure Abgründe von Welthaltigkeit oder von Weltkonzepten, von denen ich einfach nichts wußte vorher: Die Steigerung von Gesang als Waffe ist das Schweigen. Das war einer der Hauptausgangspunkte oder einer der schwergewichtigen Widersprüche, die es in der Komposition zu bewältigen galt: daß der Gesang nämlich nicht ohne das Schweigen denkbar ist ...

M: Sie thematisieren damit einen der wesentlichen Aspekte unserer Arbeit an einem Opernhaus, die versucht, Sensoren dafür zu entwickeln, wofür der Gesang ein Versprechen ist und nicht die Erfüllung. Damit das Versprechen auch und gerade der tradierten Musik und des Gesanges nicht in der Verdinglichung zum »Konzert der schönen Stimmen« verkommt, zum »großen Gefühl per Knopfdruck«. Damit sind wir übrigens ganz dicht bei Adorno und Horkheimer, die im gefesselten Odysseus eine Allegorie des modernen Konzertbesuchers sehen, dessen Genuß »verdinglicht sei zur Sehnsucht dessen, der vorüberfährt«: je weniger man mit dem zu tun hat, was da oben passiert, desto größer der Kunstgenuß, der Stimmfetischismus als gesellschaftliche Neutralisierung von Gesang: der Kunstgenuß setzt in dem Moment ein, wo die Interaktion, die Begegnung, der Prozeß zwischen diesen beiden Faktizitäten, von denen Sie sprechen, gekappt, abgeschnitten wird ... Was heißt es nun, wenn Sie im Medium des Musiktheaters Kafkas Satz reflektieren, daß die Steigerung von Gesang das Schweigen ist?

R: Es ging mir nicht darum, diese Hüllkurve und ihre Ausdruckswaleurs mit dramatischem Leben zu erfüllen, sondern um den Versuch, den Gesang als einen Bestandteil des Opernhauses zu akzeptieren und ihn auf diese Frage hin zu betrachten. Ich finde den Versuch, Kafka-Texte zu dramatisieren, viel problematischer, als so zu verfahren, wie ich das versucht habe. Was ich gemacht habe, ist einfach nur, daß ich wahrgenommen habe, es geht hier bei Kafka um eine Szene: wenn jemand anstatt zu singen plötzlich schweigt, aber so tut als sänge er, dann muß ich den doch sehen können. Das ist ein eminent theatralischer Vorgang, der da in dieser Erzählung drin ist. Und als ich begriffen habe, was sich in dieser Erzählung abspielt, war das für mich überhaupt keine Frage mehr, daß so etwas auf die Bühne muß. Deshalb habe ich einen ganz anderen Angang an diese Literatur und nicht das Bedürfnis, daß da Menschen auftreten und dann untereinander etwas verhandeln.

M: Ihr Umgang mit Kafka ist demnach ein anderer als etwa der, einen seiner Romane zu »veroperen«. Sicher ein wichtiger Punkt Ihrer Entscheidung, das Musiktheater mit einem Text von Kafka zu konfrontieren: daß Sie nicht hergehen und sagen, jetzt nehmen wir den *Prozeß* und versuchen, eine dramatische Struktur zu etablieren, an deren Handlungsmomenten wir dann entlangkomponieren können. Sondern sie konfrontieren den Hörer ungeschützt mit dem von Psychologie und Charakteren ungefilterten Text dieser Erzählung, wie denn auch Kafka seine Gestalten, etwa den K. im *Prozeß* mit *Vor dem Gesetz*, Schriftstücken gnadenlos, »existentiell« ausliefert, preisgibt ...

R: Die 2. Szene des Zweiten Bildes nimmt als »Fahrt in den Text« auf eine solche Erfahrung Bezug. Im Gegensatz zur expansiven Fahrt nach außen ist dies eine Fahrt nach innen. Da ich auch da wieder am Element Wasser festhalten wollte, sollte der Text in einer Weise vorgebracht werden, als wenn er die Leute schließlich überschütten würde oder man in der Textmenge ertränke. Man versteht ihn dann auch nicht mehr. Das ist übrigens auch die einzige Stelle, in der der Text vollständig kommt. Und zwar gleich dreimal. Also das hat sofort dieses Ersäufende. Dem ging eine Arbeitsphase mit Klaus Zehelein voraus, da hatten wir die Idee: das Schiff sollte der Ausgangspunkt sein, dann fährt man über das Wasser auf diese Insel zu. Das Schiff ist auch der Ausgangspunkt für den zweiten Teil, dann fährt man aber nicht über das Wasser, sondern man geht auf dem Schiff nach innen. Was heißt das? Man geht zum Beispiel in die Kajüte des Kapitäns. Da sieht man ein Regal mit Büchern stehen. Man greift ein Buch heraus, liest da was, versinkt im Text. Was eine Bewegung weg vom Meer ist, aber immer noch eine Fahrt darstellt. Und die 3. Szene spielt sich wie die zwei anderen auch im Wasser ab und sollte einen Aspekt hervorheben, von dem wir vorhin ebenfalls schon sprachen, nämlich: nur Gesang – nur Nicht-Gesang: Odysseus. In dieser Szene geht es genau darum: daß der gesungene Ton wirklich nur dann diese atemberaubende Faktizität ist, wenn er die Erwartung weckt, mehr zu sein als das, was er ist: vor dem Einsatz der Odysseus-Musik singen die Sängerinnen ein ganz langes Glissando. Hineinmontiert werden nun genau die Inbegriffe von Ausdruck im

Gesang: als erstes der Vorgang, gleichsam Gefühl in die Töne hineinzupressen: es gibt da »druckvolle Sexten«. Der nächste Einschub ist ein riesiges Melisma, das sich weitet und zu den Extremitäten der Stimmlage gelangt. Der dritte Einschub ist ein Akkord, d. h. »kollektiver Gesang«, der darauf abhebt, daß Gesang erst als kollektiver etwas über diese reine Faktizität hinaus mitteilt. – Das dritte Element, das nun hier dazukommt, auch als lapidarer Grundvorgang, ist eben: nur Wasser. Es gibt keine Insel, es gibt keine Welt, die da irgendwie zu beschreiben wäre, sondern es gibt nur noch das Verhältnis von Sirene, also Mythos, von Odysseus, quasi als Vertreter der industriellen Sphäre, des Machenden, und dann die Metapher, der Naturraum, in dem das gebunden ist, nämlich Wasser. Auch da eine Fahrt von einem bestimmten Punkt aus irgendwohin. Und diese beiden Elemente Gesang/Sirenen und Odysseus/diese andere Sphäre schauen gewissermaßen auf das Wasser und es realisiert sich dann dieses spezielle Verhältnis. Für die Sirenen heißt das: Wasser ist das, was ihre Existenz beschreibt und festigt. Odysseus hingegen benutzt das Wasser nicht reflexiv, sondern bloß materiell oder instrumentell, er braucht das, um mit seinem Schiff zu fahren und seine Mittelchen auszuprobieren. Also ein kraß anderes Naturverhältnis, was da zum Vorschein kommt.

Das war gewissermaßen die zweite Oper, die mit der ersten eigentlich überhaupt nichts zu tun hat, die aber natürlich auch wieder ganz präzise an Kafkas Text entlangschiff.

M: Das Wasser zieht sich in Ihrer Grafik durch alle drei Szenen des Zweiten Bildes hindurch. Wie muß man sich das musikalisch vorstellen? Gibt es da Übergänge?

R: Nein, überhaupt nicht, das sind ganz getrennte Vorgänge. Musikalisch zieht sich das Wasser nicht hindurch. In Details dann allerdings doch wieder. Z. B. hier in der 2. Szene, wo es um die Fahrt in den Text geht – wir sprachen ja schon vom Ersäufen im Text – die Musik ist ja auch ein Text, eine Partitur ist ein Text, und ich habe einen gegebenen Text als Ausgangspunkt genommen, ebenso wie ich den Kafka lese, habe ich da einen musikalischen Text gelesen: ein Lamento von Johann Jakob Froberger, einem Barockkomponisten, der zu Unrecht sehr unbekannt ist. Er war Schüler von Frescobaldi, zu seiner Zeit sehr bekannt, viel nachgefragt, übrigens in Stuttgart geboren, ein ganz grandioser Cembalo-Spieler, eine Art Chopin dieser Zeit. Diese Fantasie geht auf den Tod eines befreundeten Lautenisten zurück. Der Charme des Stücks liegt in seiner improvisatorischen Freiheit, »senza alcuna misura« schreibt Froberger vor. Und das ist der Text, über den ich dahingehe. Ich fahre über diesen Text wie mit einem Nachen übers Wasser. Dann in der letzten Szene mit Gesang und Odysseus ist die Odysseus-Musik selbst zu fast 80 Prozent eine riesige, großdimensionale Welle in Form einer Sinuswelle. Eine ganz schlichte musikalische Kontur hat das, es geht hoch, dann nach unten und wieder hoch. Allerdings mit Schaltstellen, in denen das ganze Orchester plötzlich zittert, es ist wieder an einer neuen Station.

Das Dritte Bild ist musiklos. Meine Vorstellung war, daß sich irgendein plastisches Element – ich hatte mir mal einen Tisch vorgestellt – ganz langsam herabsenkt auf

die Bühne und ein anderes Element verdeckt. Und dieses Teil, das auf der Bühne stand, ist genau dasselbe, nur etwas kleiner, so daß sozusagen das Identische in sich verschwindet und die Frage des Verschwindens nur eine der Dimensionierung war. Das wäre sozusagen die dritte Oper, das könnte vielleicht zehn Minuten dauern. Die vierte Oper schließt sich dann noch an, die bestand mal ursprünglich aus drei Teilen, aber ist nun sinnvollerweise zu zweien zusammengezogen worden und greift die 3. Szene des Zweiten Bildes: Gesang – Odysseus auf. Und zwar in der Weise, daß sie alles nur steigert. Da kommt eigentlich nichts Neues aufs Tapet, sondern sie thematisiert diesen Perspektivenwechsel, von dem da ständig die Rede ist und der sich durch die ganze Veranstaltung hindurchzieht. Da treffen wieder diese beiden Faktizitäten aufeinander. Nur der Gesang inzwischen als gleichsam entwerteter Gesang, es ist ja nichts Mythologisches mehr vorhanden, und dann scharf dagegen das, was diese instrumentelle Sphäre anlangt in der Perversion: nämlich nicht mehr Hören, sondern nur noch Sehen. Es sollte da nur ein Auge auf der Bühne erscheinen und eine Zeitlang ruhig stehen. Das bewegt vielleicht mal das Lid, aber dann blickt es wieder. Das ist die blankgeputzte Faktizität dessen, was da verhandelt wurde. Man könnte eigentlich auch die Teile in sich verschieben. Von der Musik aus wäre das denkbar. Es gibt zwar eine gewisse innere Kontinuität in der Behandlung des benutzten Materials, aber im Prinzip wäre das – ähnlich wie in dem Kafka-Text – zu vertauschen.

M: Es gehört zu den Rätseln dieses Textes, daß die vorgeführte Logik ein Fassadenphänomen ist. Erst in dem Moment, wo ich nicht mehr dem logischen Faden der »Beweisführung« folge, sondern Querverbindungen ziehe, gerät der Text in Bewegung. Ich merke, wie brüchig seine Argumentationsstruktur ist, die mir als Leser ständig nahelegt, daß das eine aus dem anderen natürlich folgt, bis ich zuletzt an jedem Wort hängenbleibe. Es ist eine Fassadenlogik, eine Logik der »Wortmontage« sozusagen, und keine der Bedeutung von Worten oder Zeichen. Nur: mit dieser Aussage habe ich Kafka, oder wer immer Sprecher dieses Textes sein mag – manches spricht übrigens für die Annahme, daß es Odysseus ist (und wir werden auf ihn mit Bezug auf seine Funktion in Ihrer Partitur zurückkommen), – freilich noch lange nicht widerlegt, denn wenn Kafka-Odysseus allen Ernstes den Beweis antreten will, »daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können«, so kann ihm dies natürlich nur gelingen, wenn er sich solcher auch bedient.

R: Was Sie beschreiben, hat Manches mit dem zu tun, was ich komponiert habe. Das läuft darauf hinaus, daß die Komposition – vielleicht sogar viel stärker als die herkömmliche Libretto-Oper – sich ganz strikt an den Text hält und alle ihre Möglichkeiten aus der Lesung dieses Textes bezieht. Da spielt übrigens noch ein Gedanke mit herein, den ich in der »zweiten Oper« aufgegriffen hatte: diese »Fahrt in den Text«. Text hat ja denselben Wortstamm wie Textur und Textil. In der Odyssee spielt das Weben und das Netze-Herstellen und mit Netzen-Hantieren eine große Rolle. Nicht nur webt Penelope ein Gewand, das sie immer wieder aufzieht, um die Zeit zu täuschen, sondern Kirke fängt auch die Leute mit einem Netz ein. Das Netz ist auch das

Gerät für die Fischer, einen Fang zu machen. Das Becircen oder das Verführen geschieht mit dem Netz. Der Text verführt einen und das ist auch die Erfahrung, die jeder macht, der ihn liest, sozusagen ein sirenischer Vorgang. Und auf den habe ich natürlich durch die Anlage der entsprechenden Szene anzuspüren versucht. Nach meiner Vorstellung sollte die gesamte Oper so etwa in der Mitte in eine neue Zeitebene eintreten. Ab da habe ich jedenfalls kompositorisch in Blöcken gedacht. Nur schwarz-weiß: entweder Gesang – oder Schweigen, entweder Sirenen – oder Odysseus, entweder Wasser – oder kein Wasser, entweder Sehen – oder Nicht-Sehen, Hören – aber Nicht-Sehen. Hier z. B. Nur Sehen – aber Nicht-Hören. Für die Komposition hieß das, es ist alles – ich kann jetzt nicht sagen grobschlächtiger, denn die Stellen sind zum Teil natürlich auch sehr fein ausgearbeitet – aber es hat einen pauschalen Zug im Gegensatz zu den Teilen, die vorher da waren. Das ist für mich wieder eine Interpretation des Kafka-Textes, seiner Dimensionssprünge und Perspektivenwechsel. Es läuft in meiner Komposition darauf hinaus, daß ab der Mitte die Voraussetzungen dieser Verhältnisse gar nicht mehr benannt werden. Mein Traum wäre, daß man nur noch den Blick sieht – das kann man wahrscheinlich gar nicht darstellen – oder nur noch das Hören hört oder nur noch den Blick hört oder das Hören sieht. Also diese paradoxe Situation auf die paar Grundelemente gebracht. Diese Grundelemente sind: Sehen und Hören und – Wasser. Also genau das, was ab Ende der »zweiten Oper« noch übrig geblieben ist. Und es hat sich in der Arbeit am Text ergeben, daß – gewissermaßen hinter den Kulissen – diese grundsätzlichen Beschreibungen oder Tatsachen die Hauptrolle spielen. Wenn es so etwas gibt wie ein Element, das die Fäden in der Hand hat, dann ist es eben diese Konstruktion des Vertauschens von Sehen und Hören und das Wasser dann als großes Bild sowohl des Fortkommens, der Reise – wie der Katastrophe, des Ertrinkens – die Sirenen müssen sich übrigens, wenn sie nicht mehr verführen können, ins Wasser stürzen und ertränken. Pathetisch gesagt agieren im letzten Teil der Oper dann bloß noch diese grundsätzlichen Verhältnisse in ihren sinnlichen Manifestationen auf der Bühne.

M: Wie verhält es sich mit der »Funktion Odysseus« in Ihrer Partitur?

R: Er entrinnt dem Verhältnis zu den Sirenen nicht. Von der kulturellen Tradition dieses Affens her gesehen ereignet sich eine monströse Schrumpfung. Er nimmt die Sirenen bestenfalls noch als apartes Möbelstück wahr, wo die herkommen, was sie erzählen, ist ihm egal. Da fährt er auf die Insel zu, nur um zu prüfen, ob sein Wachs funktioniert.

M: Aber der Vorgang bleibt ambivalent: auf der einen Seite die kindischen Mittel des Odysseus, seine äffische Albernheit – was aber nicht nur negative Konnotationen zu haben braucht: der Affe ist sicher nicht zufällig eines der Lieblingstiere des Autors Kafka. Auf der anderen Seite ist er ein Fuchs ...

R: ... und zwar einer, der es mit der Schicksalsgöttin aufnimmt, selbst die »kann nicht in sein Innerstes dringen«, er ist mit allen göttlichen Wassern gewaschen ... Für die Anlage der Odysseus-Musik spielte die Vorstellung schon eine Rolle, daß da

jemand ist, der sich für seine eigene Geschichte überhaupt nicht interessiert und der denkt, er käme ohne aus. Aber im Laufe der Arbeit ist es dann kein wichtiger Punkt mehr gewesen. Fand ich aber auch kein Problem. Überhaupt den Odysseus näher zu bestimmen, würde mir sehr schwer fallen. Und das ist vielleicht der besondere Zug dieser Veranstaltung, daß er an und für sich immer gegenwärtig ist, in der Art und Weise, wie da überhaupt gearbeitet wird, wie da etwas zum Verschwinden gebracht wird, wie da etwas abgeblockt wird, aber daß er als eine greifbare Figur nicht auftaucht. Wenn wir uns auf dieses Verwirrspiel – zwischen dem Phänomen Gesang und bestimmten mythischen Gestalten – überhaupt einlassen wollen, dann mit Frauenstimmen. Denn natürlich traf ich meine Entscheidung, Frauen zu besetzen, mit dem Hintergedanken, auf diesem Grat zu wandern: wir hören Frauen singen, ist es also der Gesang der Sirenen? Nein, ist es nicht, die Frauen singen nämlich zunächst nur eine Terz – so geht das nämlich los. Dann löst sich aber diese Erwartung an Gesang in einem riesigen Orchesterstück, und erst in diesem Orchesterstück taucht dann plötzlich eine Arie auf, die ich »Kirke-Arie« genannt habe. Diese steht aber im Kontext der – auch instrumentalen – Darstellung »Rekonstruktion/Brodeldes Bewußtsein«.

M: Sie rekurren damit plötzlich auf einen ganz traditionellen Formbegriff, ja den ablösbarsten, allgemeinsten und unverbindlichsten Begriff der Gattung Oper überhaupt: den der »Arie« eben, der auch bei Kafka da ist; ganz überraschend, nicht? Diese mythischen Sängerinnen, die plötzlich ein Arienprogramm präsentieren, das ist doch verblüffend, wie da plötzlich das kulturell tradierte dem Mythos zugeschlagen wird ... Sie haben alle akustischen Ereignisse räumlich sehr genau disponiert in Ihrer Partitur, der ganze Zuschauerraum ist einbezogen, die musikalischen Ereignisse finden nicht nur auf der Bühne oder im Orchestergraben statt, es gibt Lautsprecher, die im ganzen Raum verteilt sind, sowohl im Zuschauerraum als auch auf der Bühne. Sie haben choreographische Positionierungen der Ereignisse vorgenommen, Sie haben auch eine Projektionsfläche vorgesehen. War die Idee, daß Ihre Partitur quasi oratorienhaft, also nur als Realisation dessen, was hier graphisch und verbal fixiert ist, ausführbar ist oder war es so gedacht, wie es nun hier der Fall ist: es gibt einen Regisseur und einen bildenden Künstler, die natürlich ihre eigene Fantasie einbringen? Oder lassen Sie das offen?

R: Da müßte ich kurz noch erwähnen, wie diese Komposition überhaupt zustande kam. Ich habe schon lange eine Oper schreiben wollen. Aber nur unter bestimmten Voraussetzungen. Ich konnte mir nur eine Arbeit vorstellen, die so funktioniert, daß ich zu einem ganz frühen Zeitpunkt in das Haus hineinarbeiten kann. Mit der Direktion von Klaus Zehlein hier wurde das dann tatsächlich möglich. Wir kennen uns seit langem, hatten auch solche Pläne schon mal ventiliert. Da muß ich erwähnen, daß ich an dieser Erzählung schon lange hänge. Es gibt bereits ein Orchesterstück mit dem gleichen Titel, und auch da gab es eine ausführliche konzeptionelle Zuarbeit von einem Frankfurter Freund, Thomas Jahn. Als der Opernplan akut wurde, begaben

wir uns erneut in eine Lektürearbeit unter Betonung der konstruktiven Grundverhältnisse: was heißt es z. B. für die Komposition, wenn das Wasser Metapher für ein Naturverhältnis ist? Gleichzeitig begann ich, mit Klaus Zehelein den Text mit Perspektive auf das Theater durchzuarbeiten. Zu einem sehr frühen Zeitpunkt kamen auch Christof Nel und bald darauf Johannes Brus dazu. Solche Arbeitsphasen brachten mir klare Impulse zum Komponieren und zur Festlegung theatralischer Vorgänge. Ich habe mir zwar – muß ich gestehen – in einem Anflug von Unbedarftheit gedacht, man könnte z. B. diese Projektionswände oder -flächen wirklich so benutzen, wie ich das so denke, aber da haben mir die Theaterleute sehr früh klar gemacht, das kann gar nicht so funktionieren, wir lesen deine Partitur wie diesen Kafka-Text und übersetzen das mit unseren Mitteln. Wir kennen das Theater und wir wissen, wo da die Widerstände liegen und auch die Unzulänglichkeiten eines solchen von dir entworfenen graphischen oder bühnenmäßigen Konzeptes, wir verstehen aber, was du meinst. Das bedeutet aber für uns etwas ganz anderes. Insofern – und das fand ich für mich einen ganz überraschenden Ablauf – hat die Partitur, obwohl sie eher unzulängliche Angaben hat – zwar sehr genaue, aber für eine Bühne in der Form nicht direkt verwendbare –, so hat sie aber doch als Text eines Komponisten für die daran Beteiligten im Laufe der Arbeit eine hohe Verbindlichkeit gewonnen. Ich habe z. B. die Vorstellung gehabt, daß die Bühne und die Musik in ihrer Verzahnung bestimmte gemeinsame Punkte haben, d. h. z. B. ein Akzent im Orchester ergibt einen Ablaufwechsel auf der Bühne. Das gewann beim Regisseur auf einmal eine ganz andere Konkretisierbarkeit, nachdem er selbst ein Konzept und eine Geschichte im Kopf hatte, die er auf die Bühne bringen will. Da kann er plötzlich mit so einer rhythmischen Vorgabe etwas anfangen. Ich würde das im übrigen genau nochmal so machen. Ich würde wieder ganz genau hinschreiben, was mir im Moment des Komponierens vorschwebte und auch welchen Kontext zur Bühne ich mir dachte, so kindhaft der vielleicht auch ist für einen Theaterprofi. Aber es hat sich gezeigt, auf einer ganz anderen Ebene hat das ein hohes Maß an Verbindlichkeit. Klaus Zehelein hat in dem Zusammenhang gesagt, es geht darum, »den Komponisten zu enteignen«. Das finde ich eine gute Formulierung, auch wenn ich zunächst erschrocken bin, nicht weil ich um meinen Besitz fürchten würde, sondern weil ich erst im Verlauf der Zeit begriffen habe, was alles sich dahinter verbirgt. Daß es eben nicht nur heißt, wir übersetzen das – was ich natürlich auch von Anfang an gut gefunden habe –, sondern daß es plötzlich hieß, wir nähern uns deiner Partitur wieder von einem ganz anderen Punkt her an und nehmen das, was da steht, ganz genau.

Mir fällt noch ein Aspekt ein. Ich sprach von drei Opern. In der ersten Oper habe ich eine Konzeption von Gesamtkörper. Für mich ist der gesamte Raum, in dem man sich da befindet, Publikum inklusive Orchester und Bühne, wie ein großer Körper mit verschiedenen Gliedmaßen. Ein Glied ist das Orchester, ein anderes sind die Sängerinnen, ein drittes sind die Lautsprecher, ein viertes ist ein Trompeter, der da vereinsamt im Rücken des Publikums postiert ist. Und wenn dann die Sache beginnt, ist

es so, als ob dieser große Körper sich zu regen begänne. Mal hört man das – das Orchester –, mal sieht man das da vorne, und es muß so aufeinanderzugesteuert sein, daß dieser Eindruck von großem Organismus entsteht. Darin sehe ich die Dramatik des ersten Teils. Es geht auch nicht darum, daß dieser Körper etwas darstellt, sondern darum, daß er seinen Raum besetzt und daß er sich in seinem Raum oder in seinen Grenzen oder wie man das auch nennen will, erfährt. Die Idee von einem »Strecken und Drehen«. Das ist an und für sich ein dramatischer Vorgang. Der Gesang muß immer wieder eine Motivation haben und die ist für die Sirenen hier bereits ein Ergebnis ihrer Todesbestimmtheit. Da streckt sich jemand um sein Leben, muß man sagen. Das ist der eine Punkt, was die Dramatik solcher nicht handlungsgebundener Vorgänge betrifft, der andere Punkt wäre, daß mir an vielen Stellen etwas Installationsmäßiges vor Augen stand, also eine Beziehung von Bühne und Musik, die durchaus auf solch formalen Aspekten beruhen kann. Ich habe es immer als äußerst lustvoll und unterhaltsam empfunden, solchen Konstellationen einfach eine Zeitlang zuzuschauen. Ich finde, solche Installationen oder – im besten Sinne – Performances sind durchaus auch sehr dramatische Vorgänge, denn da spielt sich etwas zwischen dem Zuschauer und dem, was da auf der Bühne formalisiert abläuft, ab.

M: Wenn man Ihre Partitur aufschlägt oder ein paar Takte hört, fällt einem sofort die enorme Konkretheit der Vortragsbezeichnungen und musikalischen Ereignisse auf, die extrem gestischen Charakter haben, und das ist ja sicher auch eine Parallele oder Affinität zu Kafka, der in seinem Schreiben eine ungeheure Aufmerksamkeit und Sensibilität für das Gestische entwickelt hat ...

R: ... das man einerseits ganz konkret vorgeführt bekommt, zum Beispiel wenn es heißt: *»Sie aber ... streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen, und spannten die Krallen frei auf den Felsen«* – man sieht das doch förmlich vor sich, und von diesem Schlage gibt es noch mehreres –, und das andere ist, daß der Gestus der Sprache selber bedeutsam wird: wir hatten die unterschiedlichen sprachlichen Niveaus schon angesprochen: in ihrem Mit- und Gegeneinander produzieren sie die Steuerenergien dieses Textes, denen ich mich willig ausgesetzt habe. Aus all dem habe ich unmittelbare formale Kriterien gewonnen. Aus dieser Plastizität und Körperhaftigkeit des Textes resultiert beispielsweise auch eine gewisse Uneinheitlichkeit der Partitur, eine Uneinheitlichkeit auch des Stils. Ich hatte das Bild mehr einer Vegetation als eines Gebäudes vor mir.

Ich weiß nicht, wie weit Kafka eigentlich in Musik Bescheid wußte.

M: Bekannt ist seine ungeheure Geräuschempfindlichkeit, daß er Geräusche bereits als Lärm empfunden hat. Es gibt diese kurze Erzählung von ihm, eine Geschichte in der Wohnung seiner Familie, die Geräusche dort: Türenknallen, wer Türen knallt und wer nicht, unglaublich traumatisch. Das Scharren im Ofen, das Rauskratzen der Asche ...

R: Aber ob er ins Konzert gegangen ist? Ob er jemals eine Oper gesehen hat?

Seirenes

Karl Kerényi

Wer von den Sirenen erzählen will, muß Acheloos erwähnen, den vornehmsten unserer Flußgötter, der neben Phorkys der Vater der Sirenen genannt wird. Hesiod zählt Acheloos, den mit den silbernen Wirbeln, unter den Söhnen der Tethys und des Okeanos auf, unter den Flußgöttern, doch nicht an erster Stelle. Homer hingegen stellt ihn einmal sogar vor Okeanos, den »Ursprung von allen«. Meer und Ströme, Quellen und Brunnen konnten auch aus Acheloos entspringen. Wird Okeanos als bärtiger Mann mit Stierhörnern dargestellt, so war Acheloos das Vorbild dazu. Sonst entwachsen dem mächtig behaarten Schädel des Vater Okeanos – zuletzt nur seiner Maske, einem Antlitz von tiefem, fast traurigem Ernst – Hummerscheren und -fühler. Das Stierhorn spielte in den Erzählungen von Acheloos eine besondere Rolle. Herakles kämpfte auch mit diesem Wassergott, nicht nur mit dem »Alten des Meeres« und dem Triton. Acheloos hatte, wie jene, einen schlangenartigen Fisch als Unterleib. Ihm wurde aber von Herakles ein Horn abgebrochen. Aus den Blutstropfen, die aus der Wunde fielen, wurden die Sirenen geboren: eine ähnliche Geburt wie die der Erinyen.

Seirenes hießen sie in unserer alten Sprache. Dieses Wort, im Masculinum, war auch die Bezeichnung einer Bienen- und Wespenart, wobei man sofort an Pempredo, eine der Graien, denkt. Unsere alten Künstler und Bildner von Gefäßen stellten auch bärtige, männliche Sirenen dar. Daß es ein Siren oder eine Sirene ist und kein anderes Mischwesen, erkennt man am Vorwiegen der Vogelgestalt. Dieser wird ein menschlicher Kopf hinzugefügt, oft auch Frauenbrüste und -arme. Die Krallen der Vogelfüße sind manchmal sehr kräftig gebildet und können in Löwenpranken übergehen, als wollten sie eine nahe Verwandtschaft zwischen Sirene und Sphinx verraten. Der Unterleib kann auch wie ein Ei gebildet sein. Die Graien als »schwänenähnliche Jungfrauen« stehen ihnen nah, nah auch die Medusa, wenn ein Vogel mit Gorgoantlitz und zwei Paar Flügeln mit jeder Hand einen zappelnden Jüngling ergreift und entrafte. Ein raffendes Wesen ist freilich eher eine Harpyia, die nach dieser Funktion so benannt wird, während die Sirenen außer der Vogelgestalt noch durch jene Kunst charakterisiert werden, welche sie auch mit den Musen verbindet. Sie halten die Leier oder blasen die Doppelflöte, oder, wenn sie zu zweien dargestellt werden, musiziert die eine mit diesem, die andere mit jenem Instrument. Und sie singen dazu. Das besagen die Erzählungen, besagen auch ihre Namen und man sieht es auf den Darstellungen. Auf den Grabmälern unserer klassischen Zeit konnte man sie nicht genug bewundern. Dorthin gelangten sie nicht aus den Fabeleien unserer Schiffer, sondern aus anderen alten, heute vergessenen, Geschichten.

Sie sind freilich, wie die große Göttin Skylla, auch in die Schiffermärchen hineingeraten. Homer läßt den Erzlügner, Odysseus, von ihnen erzählen. Bei ihm ist von zwei Sirenen die Rede, die keinen besonderen Namen haben. Dafür liest man auf einem alten Vasenbild einen Sirennamen: es ist Himeropa, »die mit der sehnsuchterweckenden Stimme«. Später werden zwei besondere Dreiheiten von Sirenen genannt. Die eine dieser Dreiheiten sollte den homerischen Sirenen entsprechen. Ihre Namen sind verschieden überliefert: Thelxiepeia, Thelxinoe oder Thelxiope ist die »Bezaubernde«, denn thelgein bedeutet »bezaubern«; Aglaope, Aglaophonos oder Aglaopheme ist »die mit der herrlichen Stimme«; Peisinoe oder Pasinoe kann die »Betörende« sein, falls die erste Variante die richtige ist. Eine zweite Dreiheit bilden die Sirenen, die in Großgriechenland, an der tyrrhenischen Südküste Italiens, verehrt wurden: Parthenope, die »Jungfräuliche«, in Neapolis, dem heutigen Neapel, Leukosia, »die weiße Göttin«, und Ligeia, »die mit der hellen Stimme«, südlich von Neapel. Als Mütter der Sirenen, die sie dem Acheloos geboren haben, werden Sterope genannt (in der Bedeutung gleich dem Hesperidennamen Asterope) oder eine Muse. Ältere Erzählungen indessen wußten von einer anderen Mutter. Und sie wußten auch von einer engeren Beziehung zu Persephone. Es wurde erzählt, daß die Sirenen Gefährtinnen der Unterweltskönigin waren. Sie seien Töchter der Chthon, der »Erdentiefe«, und Persephone sende sie. Man sieht auf einem sehr alten Vasenbild, wie zwei Sirenen vor einer thronenden großen Göttin singen, dem Schiff des Odysseus zugewandt, das von oben her von zwei mächtigen Vögeln angegriffen wird. Die Sirenen hatten die Aufgabe, die Ankommenden bei der großen Unterweltskönigin zu empfangen und sie, mit den süßen Tönen ihrer Musik und ihres Gesanges bezaubernd, bei ihr einzuführen. Und zwar nicht nur die unglücklichen Schiffer, sondern alle, die in das Totenreich eingehen müssen. Die Bitterkeit des Todes wird durch ihre Kunst gemildert und verwandelt. Vielleicht hatten männliche Sirene für die Frauen den Tod zu versüßen, und daher sieht man auch solche dargestellt.

Von Odysseus wird die Geschichte der Sirenen folgendermaßen erzählt. Kirke hatte ihn gemahnt, die Töne und die blumigen Wiesen der zauberischen Sirenen zu meiden. Oder, wenn es schon unvermeidlich war, so durfte er allein ihre helle Stimme hören, nur mußte er zuvor die Ohren seiner Gefährten mit Wachs füllen und sich selbst am Mast anbinden lassen. Die Sirenen saßen auf ihrer Wiese, die wohl blumig erschien, aber – und hier geht die Erzählung in eine wahre Schaudergeschichte über, sicher ein Schiffermärchen – auch voller modernder Menschengelächter und ausgetrockneter Menschenhäute war. Was sie dem angebunden aufrechtstehenden Odysseus sangen, wird auch berichtet: »Komm näher, vielbesungener Odysseus, du großer Ruhm der Griechen! Laß dein Schiff halten, damit du unsere Stimme vernimmst. Niemand fuhr hier noch vorbei mit seinem schwarzen Schiff, ehe er unserem Gesang zugehört! Wie Honig fließt es aus unserem Mund! Wer es gehört hat, hat Genuß und mehr Wissen als vorher. Denn wir wissen alles, was Griechen und Troer nach dem Willen der Götter um Troia gelitten. Und wir wissen, was immer und überall auf

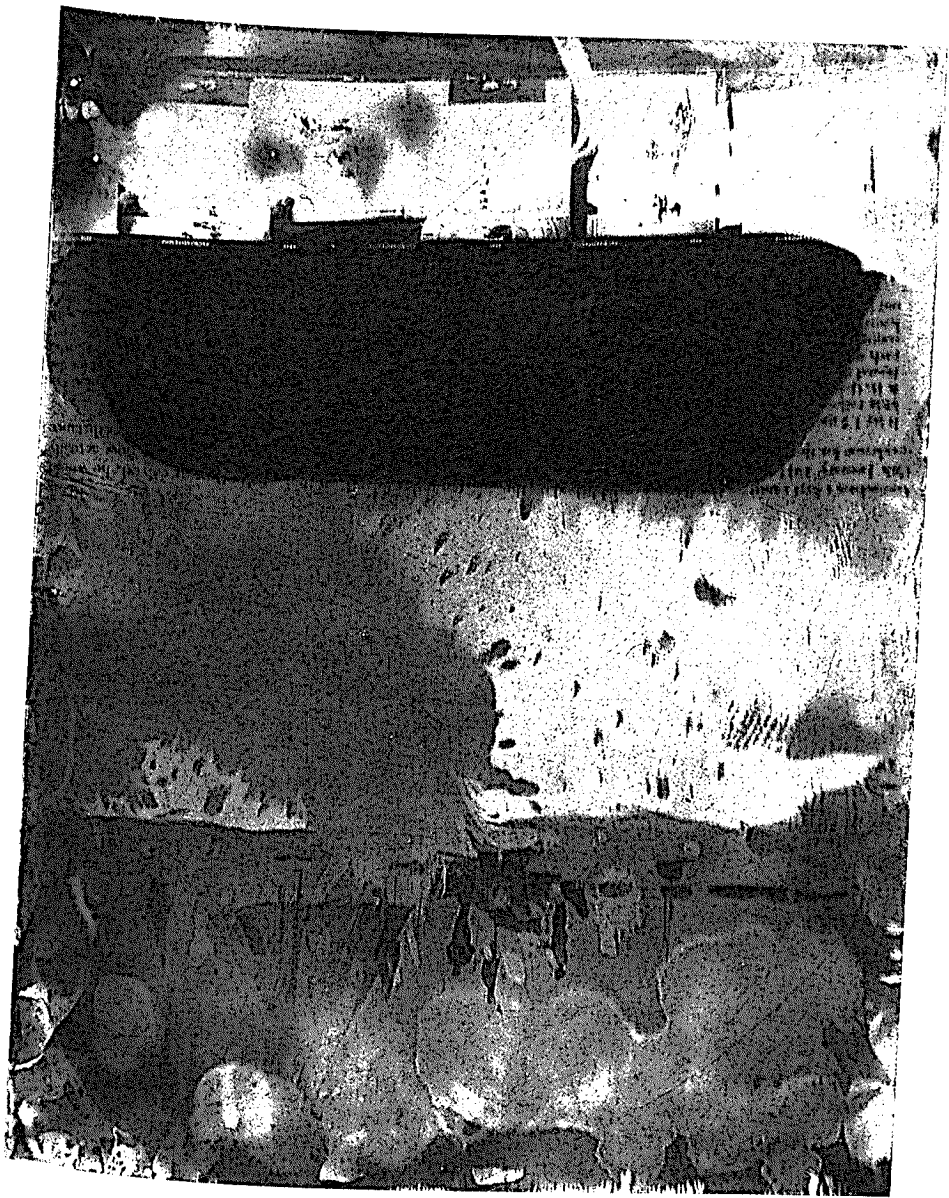
Erden geschieht!« Odysseus wollte sich angeblich auf diese Worte hin von seinen Fesseln befreien, doch die Gefährten banden ihn nur um so stärker. Und diese Wirkung wäre auch nicht verwunderlich. Denn die Sirenen gaben sich durch solche Worte als allwissende Orakelgöttinnen, und waren es auch wirklich dort, wo sie verehrt wurden.

Nichtsdestoweniger waren sie die Göttinnen des Todes und der Liebe, Dienerinnen der Unterweltsgöttin. Die Göttin des Totenreiches ist gewissermaßen selbst tot. Die Sirenen dienten dem Tode, und sie mußten selbst sterben – so hieß es in einer Erzählung – wenn ein Schiff vorbeifuhr und die Mannschaft ihnen nicht anheim fiel. Sie begingen Selbstmord, als Odysseus und seine Gefährten sich retten konnten. Hesiod erzählte, Zeus habe die Insel Anthemoessa, die »Blumenreiche«, den Sirenen zur Wohnung gegeben. Das paßt wiederum dazu, daß sie auch der Liebe dienten. Man sieht auf einem späteren Reliefbild, wie sich eine Sirene, bei der nur die Unterschenkel in Vogelfüße auslaufen, einem schlafenden, satyrgleichen Manne liebend hingibt, wie etwa die Selene dem Endymion. Etwas Liebreizendes hatte schon die eiförmige Bildung früher Darstellungen der Sirenen an sich, zumal sie oft klein geformte Menschen an sich drückten. Und sie dienten nicht nur der Todesgöttin, sondern auch den sterblichen Menschen, indem sie sie – oder ihre Sehnsüchte – mit goldenen Flügeln himmelwärts trugen.



Johannes Brus, Fotoarbeiten zu *Das Schweigen der Sirenen*, 30 x 40 cm, 1994









Der Gesang der Sirenen

Maurice Blanchot

Die Sirenen: zwar haben sie, scheint es, gesungen, aber auf eine Art, die nicht befriedigte, die nur die Richtung anzeigte, wo die wahren Quellen und das echte Glück des Gesangs entspringen sollten. Immerhin lenkten sie mit ihrem unvollkommenen Gesang, der auf etwas Bevorstehendes hindeutete, den Schiffer jenen Breiten zu, wo das Singen erst wahrhaft anheben sollte. Also täuschten sie ihn nicht, sondern führten ihn wirklich ans Ziel. Was aber geschah, wenn das Ziel erreicht war? Was bedeutete dieses Ziel? Zu verschwinden war das einzige, was noch blieb, weil in diesem Bereich von Quelle und Ursprung die Musik selber spurloser verschwunden war als an jedem anderen Ort der Welt: ein Meer, in dem mit verschlossenem Gehör die Lebenden versunken waren und in dem, zum Zeichen ihres guten Willens, eines Tages auch die Sirenen verschwinden würden.

Welcher Art war der Gesang der Sirenen? Worin bestand sein Mangel? Warum verlieh dieser Mangel ihm solche Macht? Die einen haben darauf von jeher geantwortet: Es war ein nichtmenschlicher Gesang, – ein natürliches Geräusch (gibt es denn andere?), aber am Rande des Natürlichen, dem Menschen in jeder Hinsicht fremd, sehr leise, geeignet, ihm jene höchste Lust zu bescheren, die im Fallen besteht und die er im gewöhnlichen Leben nicht befriedigen kann. Aber, sagen die anderen, noch seltsamer war die Verzauberung; ihr Gesang war dem gewohnten Singen der Menschen nachgebildet, und weil die Sirenen, die nur rein tierischer Natur waren – dabei sehr schön, weil sie den Widerschein weiblicher Schönheit auffingen –, singen konnten wie die Menschen singen, machten sie aus dem Gesang etwas Außergewöhnliches, das den Hörer vermuten ließ, jeder menschliche Gesang sei im Grunde nicht menschlich. Das würde heißen, daß die Menschen sich für ihren eigenen Gesang leidenschaftlich entflammt hätten und an Verzweiflung zugrunde gegangen seien. An einer Verzweiflung, die sehr nahe an das Entzücken grenzte. Etwas Wunderbares lag in diesem wirklichen Gesang, diesem allen gemeinsamen, heimlichen, schlichten und alltäglichen Gesang verborgen, und dieses Wunderbare müssen sie mit einem Schlag erkannt haben, als es auf unwirkliche Art von fremden und sozusagen imaginären Mächten gesungen ward: Sang des Abgrundes, der, wenn man ihn nur einmal vernommen hatte, in jedem Wort einen Abgrund auftat und sehr dazu verlockte, in ihm zu verschwinden.

Dieser Gesang – das darf nicht übersehen werden – richtete sich an Schiffer, an Männer von gefährlicher und tätig bewegter Lebensart, und er selber war eine Schiffsreise; er war eine Strecke zwischen einem Hier und einem Dort, und was er

offenbarte, war die Möglichkeit, diese Strecke zu durchmessen, aus dem Gesang eine Bewegung zum Gesang hin zu machen und aus dieser Bewegung den Ausdruck des innigsten Verlangens. Seltsame Schiffsreise, aber welchem Ziel entgegen? Von jeher bestand Grund zu der Annahme, daß diejenigen, die sich ihm genah hatten, eben nur in seine Nähe gekommen waren, und gescheitert waren, weil sie behauptet hatten: hier ist der Ort, hier will ich Anker werfen. Anderen zufolge geschah es im Gegenteil zu spät: das Ziel war stets überschritten worden; die Verzauberung brachte die Menschen durch ein rätselhaftes Versprechen in Gefahr, daß sie sich selber untreu wurden, daß sie ihrem menschlichen Gesang, ja selbst dem Wesen dieses Gesangs die Treue brachen, indem sie in ihren Herzen die Hoffnung und die Sehnsucht nach einem wunderbaren Jenseits erweckte. Dabei war dieses Jenseits nichts anderes als eine Wüste, gerade so als sei das Kernland der Musik ein Bereich, der jeder Musik bar ist, ein bracher und dürrer Ort, wo die Stille sowohl wie das Geräusch dem Menschen, der sich zum Singen aufgelegt fühlt, jeden Zugang zum Gesang verzehren. Unterstand folglich diese Verlockung aus der Tiefe einem bösen Prinzip? Waren die Sirenen, wie uns die geläufige Überlieferung einreden will, Verkörperung jener falschen Stimmen, auf die man nicht hören soll, Gaukelspiel der Verführung, dem nur Naturen von wortbrüchiger und listiger Wesensart gewachsen sind?

Von jeher fand sich bei der Menschheit das nicht sehr edle Bestreben, die Sirenen und ihre Glaubwürdigkeit zu schmälern, indem man sie rundweg der Verlogenheit bezichtigte; verlogen in ihrem Gesang, trügerisch in ihrem Seufzen, nur angeblich vorhanden, wenn man sie anrührte; so sollten sie beschaffen sein; im ganzen ohne wirkliches Dasein und auf so kindische Art nichtexistent, daß der gesunde Menschenverstand des Odysseus genügte, sie auszutilgen.

Es ist zwar richtig, daß Odysseus sie besiegt hat, aber auf welche Art und Weise geschah das? Odysseus, Eigensinn und Schlaueit des Odysseus, der perfide Weg, den er einschlug, um sich am Anblick der Sirenen ohne Risiko zu weiden, dieser feige, mittelmäßige und ruhige Augengenuß selber, der so gemäßigt war, wie es einem Griechen der Verfallszeit zukam, dem in der Ilias nie ein Heldenplatz gewinkt hätte, diese glückselige und selbstsichere Feigheit, die zudem noch auf einem Vorrecht beruht und ihn dem gemeinen Los entrückt, während die anderen am Glück der Erlesenen keinen Anteil haben, vielmehr nur ein Recht haben auf das Vergnügen, zu sehen, wie ihr Anführer sich auf lächerliche Art verzerrt und windet und ekstatische Fratzen ins Leere schneidet, das Recht auch auf die Genugtuung, daß sie ihren Herrn bändigen dürfen (und wahrscheinlich war dies die Lehre, die sie begriffen, der eigentliche Sirenengesang für sie): die Haltung des Odysseus, die erstaunliche Taubheit eines Menschen, der taub ist, weil er hört, reicht aus, um die Sirenen mit einer Verzweiflung zu begaben, die bis dahin den Menschen vorbehalten war, und sie auf Grund ihrer Verzweiflung in leibhaftige Mädchen von großer Schönheit zu verwandeln, Mädchen, die ein einziges Mal wirklich und ihrer Verheißung ebenbürtig

waren und so die Fähigkeit erlangten, in der Wahrheit und der Tiefe ihres Gesangs unterzugehen.

Die Sirenen, besiegt von der Macht der Technik, die immer vorgibt, ein gefahrloses Spiel mit den unwirklichen (den inspirierten) Mächten zu treiben, haben gleichwohl Odysseus nicht frei ausgehen lassen. Sie lockten ihn dorthin, wo er nicht ruhen wollte, und verborgen im Schoß der Odyssee, die ihr Grabmal geworden ist, verleiteten sie ihn – und nicht nur ihn, sondern viele andere – zu jener selig unseligen Schiffsreise, wie sie in der Sage vorliegt, die nicht mehr unmittelbar Gesang ist, sondern erzählter und dem Anschein nach harmlos gewordener Gesang, nicht mehr Ode, sondern Episode.

Die List des Odysseus

Max Horkheimer / Theodor W. Adorno

Es ist die Formel für die List des Odysseus, daß der abgelöste, instrumentale Geist, indem er der Natur resigniert sich einschmiegt, dieser das Ihre gibt und sie eben dadurch betrügt. Die mythischen Ungetüme, in deren Machtbereich er gerät, stellen allemal gleichsam versteinerte Verträge, Rechtsansprüche aus der Vorzeit dar. So präsentiert sich zur entwickelt patriarchalen Zeit die ältere Volksreligion in ihren verstreuten Relikten: unterm olympischen Himmel sind sie Figuren des abstrakten Schicksals, der sinnfernen Notwendigkeit geworden. Daß es unmöglich wäre, etwa eine andere Route zu wählen als die zwischen Szylla und Charybdis, mag man rationalistisch als die mythische Transformation der Übermacht der Meeresströmung über die kleinen altertümlichen Schiffe auffassen. Aber in der mythisch vergegenständlichenden Übertragung hat das Naturverhältnis von Stärke und Ohnmacht bereits den Charakter eines Rechtsverhältnisses angenommen. Szylla und Charybdis haben einen Anspruch auf das, was ihnen zwischen die Zähne kommt, so wie Kirke einen, den Ungefeiten zu verwandeln, oder Polyphem den auf die Leiber seiner Gäste. Eine jegliche der mythischen Figuren ist gehalten, immer wieder das Gleiche zu tun. Jede besteht in Wiederholung: deren Mißlingen wäre ihr Ende. Alle tragen Züge dessen, was in den Strafmithen der Unterwelt, Tantalos, Sisypchos, den Danaiden durch olympischen Richtspruch begründet wird. Sie sind Figuren des Zwanges: die Greuel, die sie begehen, sind der Fluch, der auf ihnen lastet. Mythische Unausweichlichkeit wird definiert durch die Äquivalenz zwischen jenem Fluch, der Untat, die ihn sühnt, und der aus ihr erwachsenden Schuld, die den Fluch reproduziert. Alles Recht in der bisherigen Geschichte trägt die Spur dieses Schemas. Im Mythos gilt jedes Moment des Kreislaufs das vorausgehende ab und hilft damit, den Schuldzusammenhang als Gesetz zu installieren. Dem tritt Odysseus entgegen. Das Selbst repräsentiert rationale Allgemeinheit wider die Unausweichlichkeit des Schicksals. Weil er aber Allgemeines und Unausweichliches ineinander verschränkt vorfindet, nimmt seine Rationalität notwendig beschränkende Form an, die der Ausnahme. Er muß sich den ihn einschließenden und bedrohenden Rechtsverhältnissen entziehen, die gewissermaßen einer jeglichen mythischen Figur einbeschrieben sind. Er tut der Rechtsatzung Genüge derart, daß sie die Macht über ihn verliert, indem er ihr diese Macht einräumt. Es ist unmöglich, die Sirenen zu hören und ihnen nicht zu verfallen: es läßt sich ihnen nicht trotzen. Trotz und Verblendung sind eines, und wer ihnen trotzt, ist damit eben an den Mythos verloren, dem er sich stellt. List aber ist der rational gewordene Trotz. Odysseus versucht nicht, einen andern Weg zu fahren als

den an der Sireneninsel vorbei. Er versucht auch nicht, etwa auf die Überlegenheit seines Wissens zu pochen und frei den Versucherinnen zuzuhören, während, seine Freiheit genüge als Schutz. Er macht sich ganz klein, das Schiff nimmt seinen vorbestimmten, fatalen Kurs, und er realisiert, daß er, wie sehr auch bewußt von Natur distanziert, als Hörender ihr verfallen bleibt. Er hält den Vertrag seiner Hörigkeit inne und zappelt noch am Mastbaum, um in die Arme der Verderberinnen zu stürzen. Aber er hat eine Lücke im Vertrag aufgespürt, durch die er bei der Erfüllung der Satzung dieser entschlüpft. Im urzeitlichen Vertrag ist nicht vorgesehen, ob der Vorbeifahrende gefesselt oder nicht gefesselt dem Lied lauscht. Fesselung gehört erst einer Stufe an, wo man den Gefangenen nicht sogleich mehr totschißt. Odysseus erkennt die archaische Übermacht des Liedes an, indem er, technisch aufgeklärt, sich fesseln läßt. Er neigt sich dem Liede der Lust und vereitelt sie wie den Tod. Der gefesselt Hörende will zu den Sirenen wie irgendein anderer. Nur eben hat er die Veranstaltung getroffen, daß er als Verfallener ihnen nicht verfällt. Er kann mit aller Gewalt seines Wunsches, die die Gewalt der Halbgöttinnen selber reflektiert, nicht zu ihnen, denn die rudern den Gefährten mit Wachs in den Ohren sind taub und nicht bloß gegen die Halbgöttinnen, sondern auch gegen den verzweifelten Schrei des Befehlshabers. Die Sirenen haben das Ihre, aber es ist in der bürgerlichen Urgeschichte schon neutralisiert zur Sehnsucht dessen, der vorüberfährt. Das Epos schweigt darüber, was den Sängerinnen widerfährt, nachdem das Schiff entschwinden ist. In der Tragödie aber müßte es ihre letzte Stunde gewesen sein, wie die der Sphinx es war, als Ödipus das Rätsel löste, ihr Gebot erfüllend und damit sie stürzend. Denn das Recht der mythischen Figuren, als das des Stärkeren, lebt bloß von der Unerfüllbarkeit ihrer Satzung. Geschieht dieser Genüge, so ist es um die Mythen bis zur fernsten Nachfolge geschehen. Seit der glücklich-mißglückten Begegnung des Odysseus mit den Sirenen sind alle Lieder erkrankt, und die gesamte abendländische Musik laboriert an dem Widersinn von Gesang in der Zivilisation, der doch zugleich wieder die bewegende Kraft aller Kunstmusik abgibt. [...]

Die List als Mittel eines Tausches, wo alles mit rechten Dingen zugeht, wo der Vertrag erfüllt wird und dennoch der Partner betrogen, weist auf einen wirtschaftlichen Typus zurück, der, wenn nicht in der mythischen Vorzeit, zumindest doch in der frühen Antike auftritt: den uralten »Gelegenheitstausch« zwischen geschlossenen Hauswirtschaften. »Überschüsse werden gelegentlich ausgetauscht, aber der Schwerpunkt der Versorgung ruht in Selbsterzeugtem.«¹ An die Verhaltensweise des Gelegenheitstauschenden gemahnt die des Abenteurers Odysseus. Noch im pathetischen Bilde des Bettlers trägt der Feudale die Züge des orientalischen Kaufmanns², der mit unerhörtem Reichtum zurückkehrt, weil er erstmals traditionswidrig aus dem Umkreis der Hauswirtschaft austritt, »sich einschiff«. Das abenteuerliche Element seiner Unternehmungen ist ökonomisch nichts anderes als der irrationale Aspekt seiner Ratio gegenüber der noch vorwaltenden traditionalistischen Wirtschaftsform. Diese Irrationalität der Ratio hat ihren Niederschlag in der List gefunden

als der Angleichung der bürgerlichen Vernunft an jede Unvernunft, die ihr als noch größere Gewalt gegenübertritt. Der listige Einzelgänger ist schon der homo oeconomicus, dem einmal alle Vernünftigen gleichen: daher ist die Odyssee schon eine Robinsonade. Die beiden prototypischen Schiffbrüchigen machen aus ihrer Schwäche – der des Individuums selber, das von der Kollektivität sich scheidet – ihre gesellschaftliche Stärke. Dem Zufall des Wellengangs ausgeliefert, hilflos isoliert, diktiert ihnen ihre Isoliertheit die rücksichtslose Verfolgung des atomistischen Interesses. Sie vererkörpern das Prinzip der kapitalistischen Wirtschaft, schon ehe sie sich eines Arbeiters bedienen; was sie aber an gerettetem Gut zur neuen Unternehmung mitbringen, verkündet die Wahrheit, daß der Unternehmer in die Konkurrenz von je mit mehr eingetreten ist als dem Fleiß seiner Hände. Ihre Ohnmacht der Natur gegenüber fungiert bereits als Ideologie für ihre gesellschaftliche Vormacht. Die Wehrlosigkeit des Odysseus gegenüber der Meeresbrandung klingt wie die Legitimation der Bereicherung des Reisenden am Eingeborenen. Das hat die bürgerliche Ökonomik späterhin festgehalten im Begriff des Risikos: die Möglichkeit des Untergangs soll den Profit moralisch begründen. Vom Standpunkt der entwickelten Tauschgesellschaft und ihrer Individuen aus sind die Abenteuer des Odysseus nichts als die Darstellung der Risiken, welche die Bahn zum Erfolg ausmachen. Odysseus lebt nach dem Urprinzip, das einmal die bürgerliche Gesellschaft konstituierte. Man hatte die Wahl, zu betrügen oder unterzugehen. Betrug war das Mal der Ratio, an dem ihre Partikularität sich verriet. Daher gehört zur universalen Vergesellschaftung, wie sie der Weltreisende Odysseus und der Solofabrikant Robinson entwerfen, ursprünglich schon die absolute Einsamkeit, die am Ende der bürgerlichen Ära offenbar wird. Radikale Vergesellschaftung heißt radikale Entfremdung. Odysseus und Robinson haben es beide mit der Totalität zu tun: jener durchmißt, dieser erschafft sie. Beide vollbringen es nur vollkommen abgetrennt von allen anderen Menschen. Diese begegnen beiden bloß in entfremdeter Gestalt, als Feinde oder als Stützpunkte, stets als Instrumente, Dinge.

¹ Max Weber, *Wirtschaftsgeschichte*. München und Leipzig 1924. S. 3.

² Victor Bérard hat mit besonderem Nachdruck, freilich nicht ohne einige apokryphe Konstruktion, das semitische Element der *Odyssee* hervorgehoben. Vgl. das Kapitel »Les Phéniciens et l'Odyssee« in der *Résurrection d'Homère*. Paris 1930. S.111 ff.

Bitteres Wissen, das man von der Reise mitbringt! Die Welt, eintönig, eng und klein, heute, gestern, morgen, immer zeigt sie uns unser Bild: eine Oase des Grauens in einer Wüste der Langeweile!

Soll man fortgehn? bleiben? Bleib, wenn du bleiben kannst; geh, wenn du mußt. Der eine rennt, der andre hockt sich in den Winkel, um den wachsamen, verhängnisvollen Feind zu täuschen: die Zeit! Es gibt solche, ach, die unablässig wandern,

Wie der Ewige Jude und wie die Apostel, denen nichts genügt, nicht Waggon noch Schiff, um diesem widerwärtigen Netzkämpfer zu entinnen; und es gibt andere, die ihn zu töten wissen, ohne ihre Wiege zu verlassen.

Wenn er endlich den Fuß uns in den Nacken setzt, dann dürfen wir hoffnungsvoll ausrufen: Vorwärts! Wie wir einst nach China ausfahren, die Augen starr auf das offene Meer gerichtet, das Haar im Winde flatternd,

So werden wir uns auf dem Meer der Finsternisse einschiffen, freudigen Herzens wie ein junger Passagier! Vernehmt ihr jene Stimmen, die so düster lockend singen: »Hierher! ihr, die ihr

Den süßduftenden Lotos essen wolltet! Hier erntet man die Wunderfrüchte, nach denen eure Herzen hungern; kommt und berauscht euch an der seltsamen Süße dieses Nachmittags, der ohne Ende dauert!«

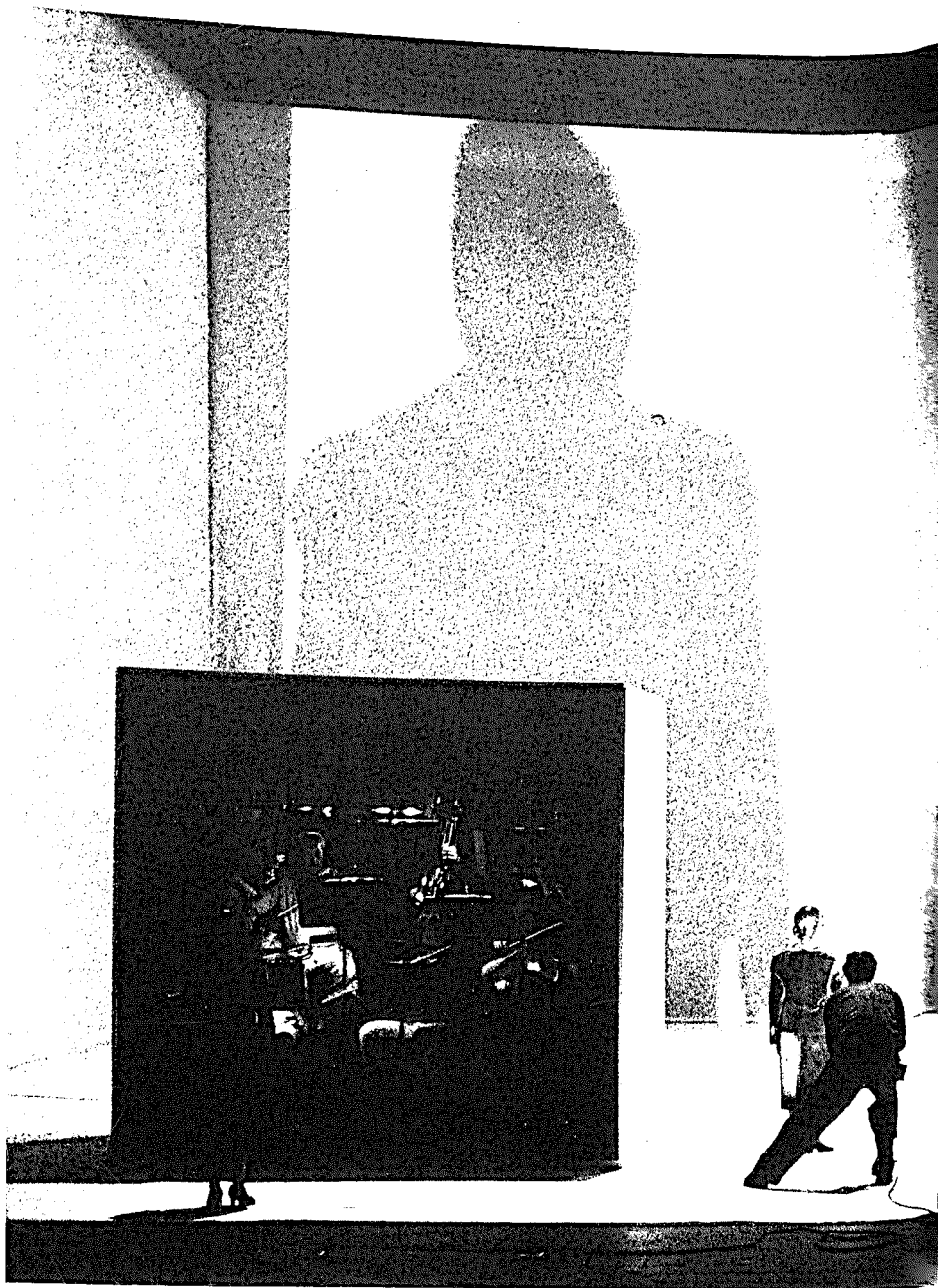
Am vertrauten Klang erraten wir das Gespenst; so mancher Pylades streckt dort die Arme nach uns aus. »Dein Herz zu kühlen, schwimme deiner Elektra zu!« ruft jene, der wir einst die Kniee küßten.

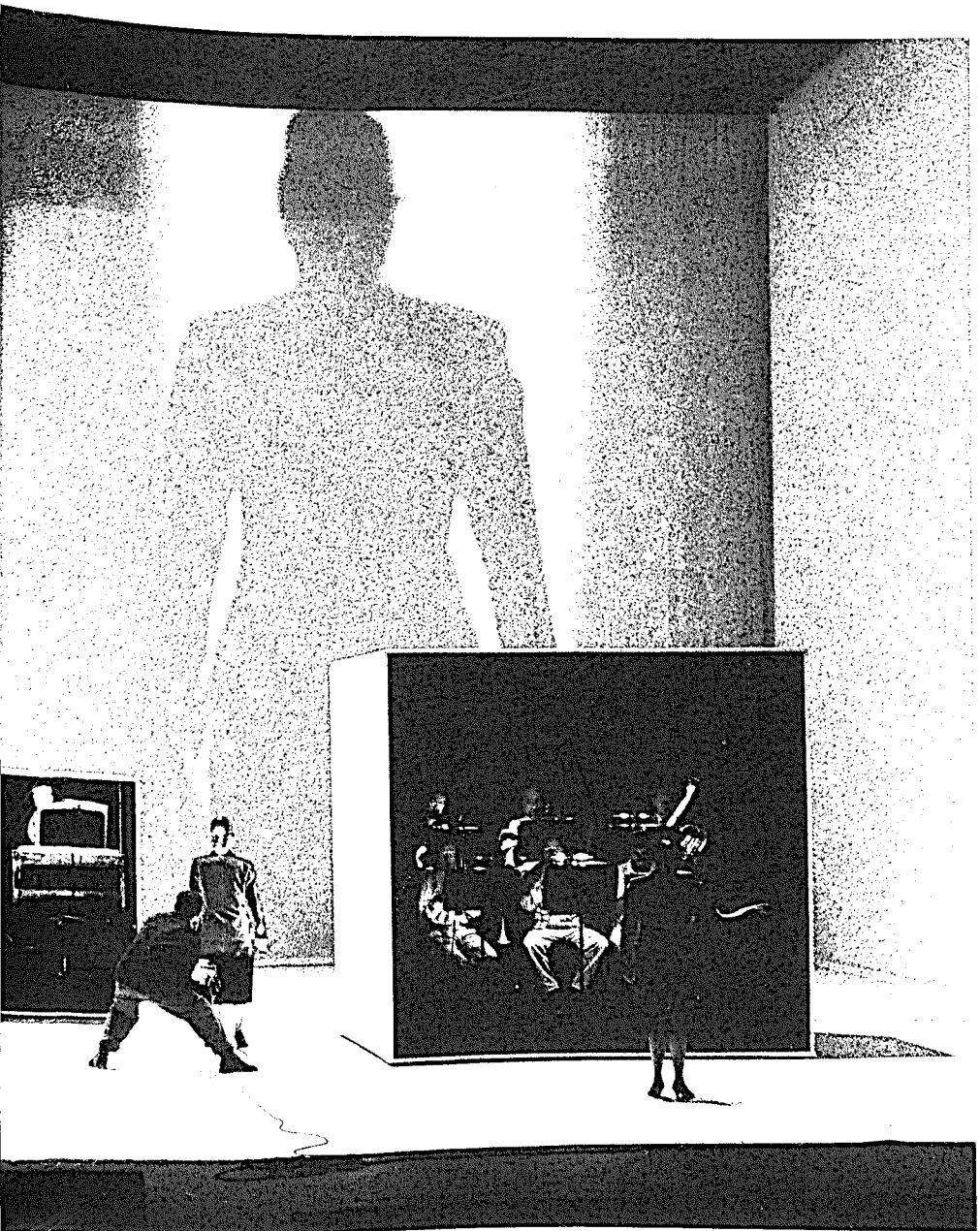
O Tod, alter Kapitän, es ist Zeit! laß uns die Anker lichten! Dieses Land hier sind wir leid, o Tod! Laß uns ausfahren! Ob Meer und Himmel auch schwarz wie Tinte sind, unsre Herzen, die du kennst, sind voller Strahlen!

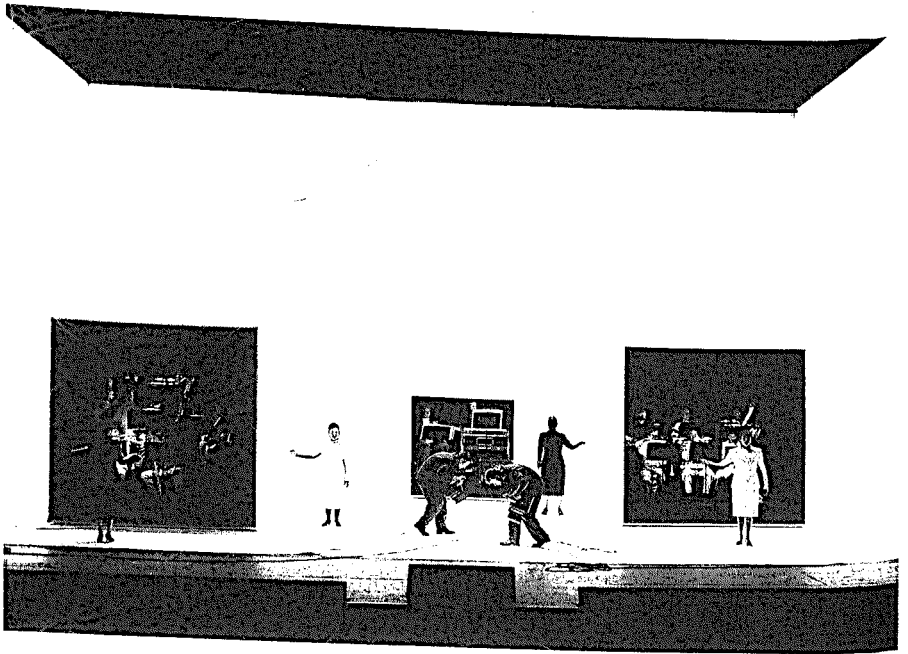
Flöße uns dein Gift ein, daß es uns stärke! Wir wollen, so sehr sengt dieses Feuer uns das Hirn, zur Tiefe des Abgrunds tauchen, Hölle oder Himmel, gleichviel! Zur Tiefe des Unbekannten, etwas Neues zu erfahren!

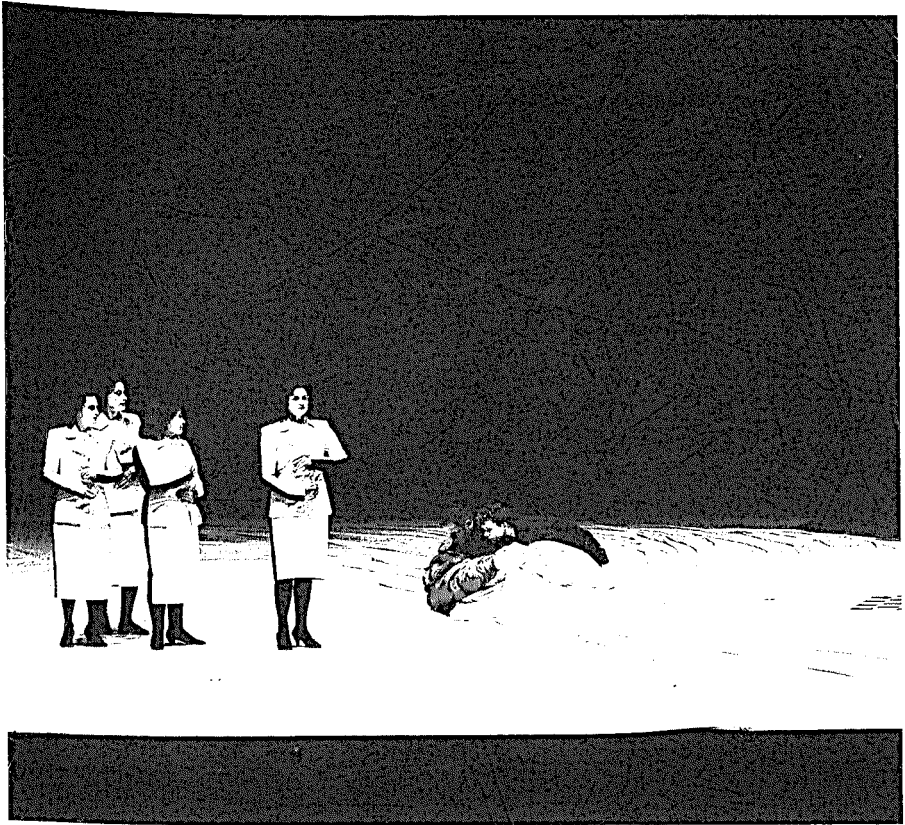
Charles Baudelaire, Schlußverse aus: *Die Reise*
Prosaübersetzung von Friedhelm Kemp

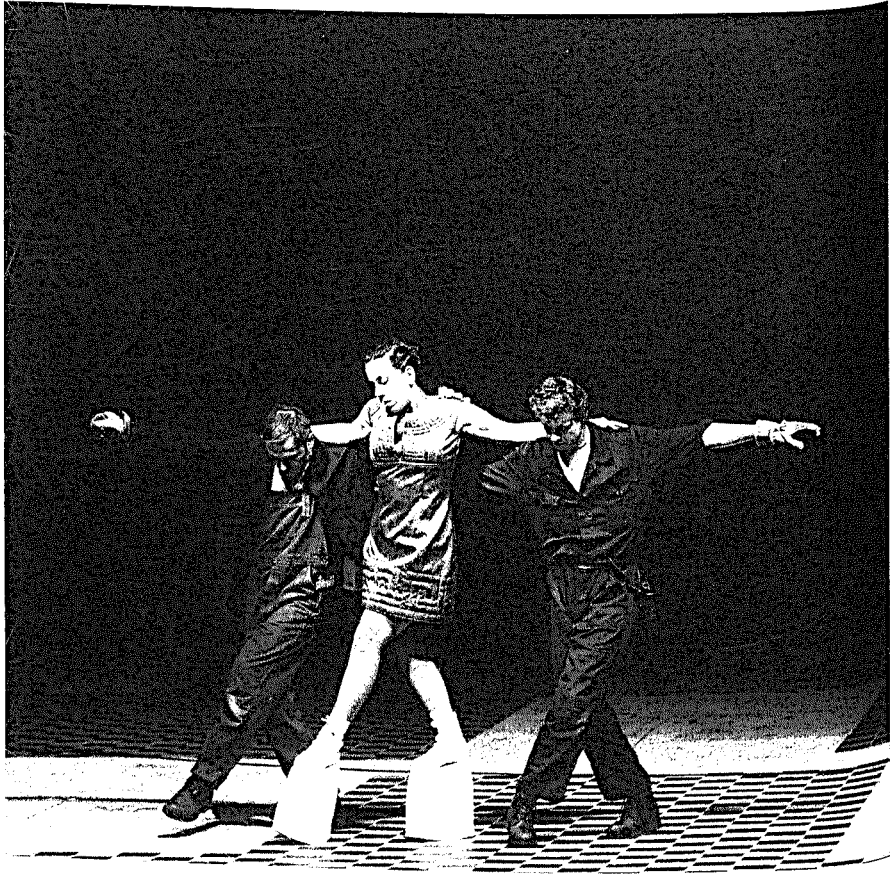
Das Schweigen der Sirenen
Fotos von Abisag Tüllmann

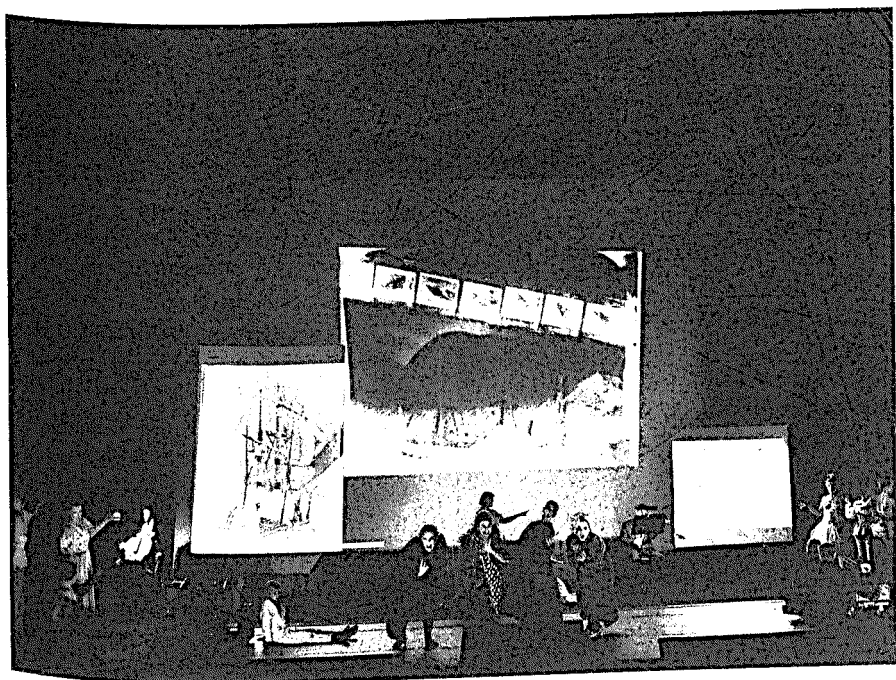














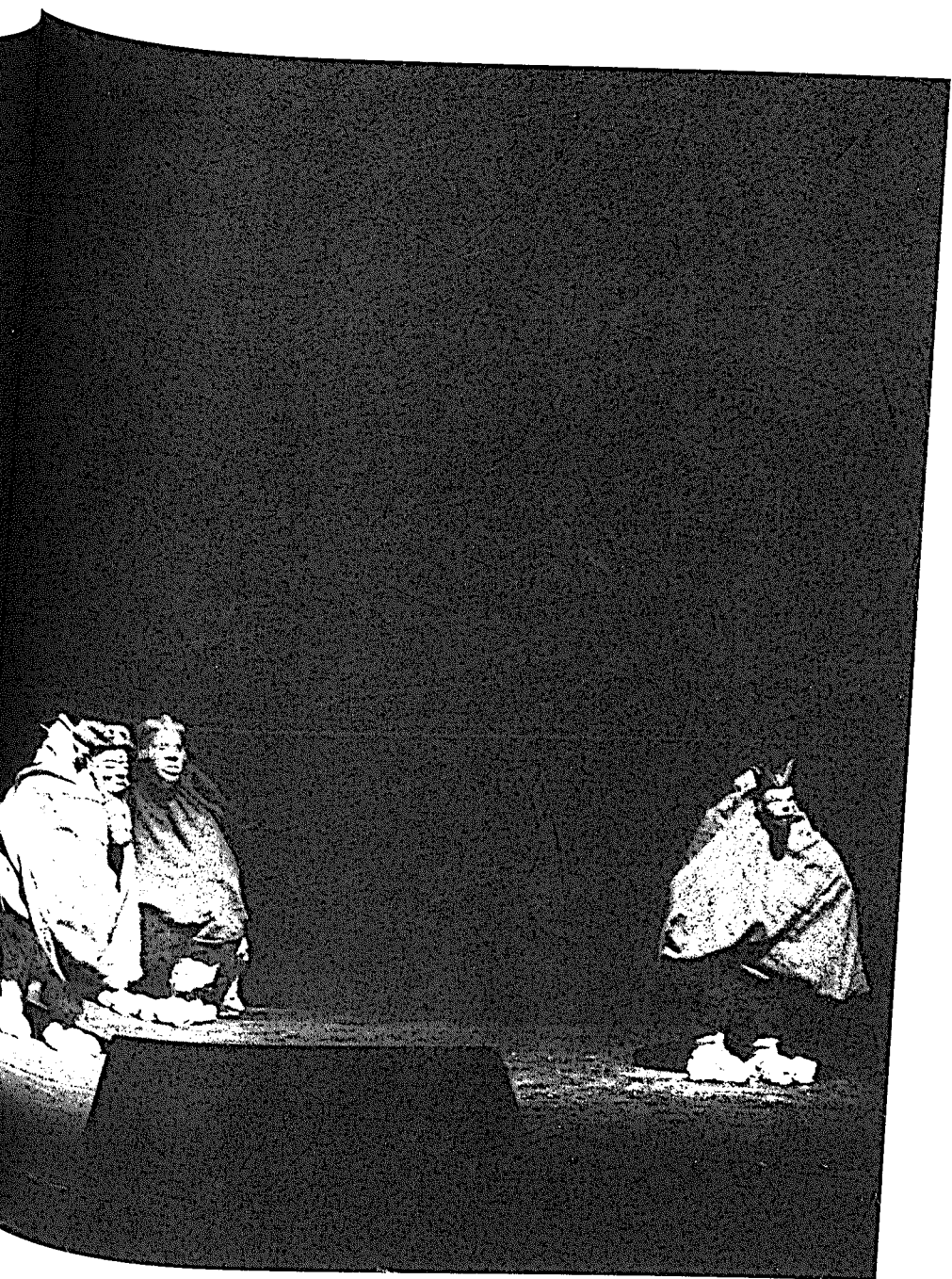
den aller
ich vangen
diesem (

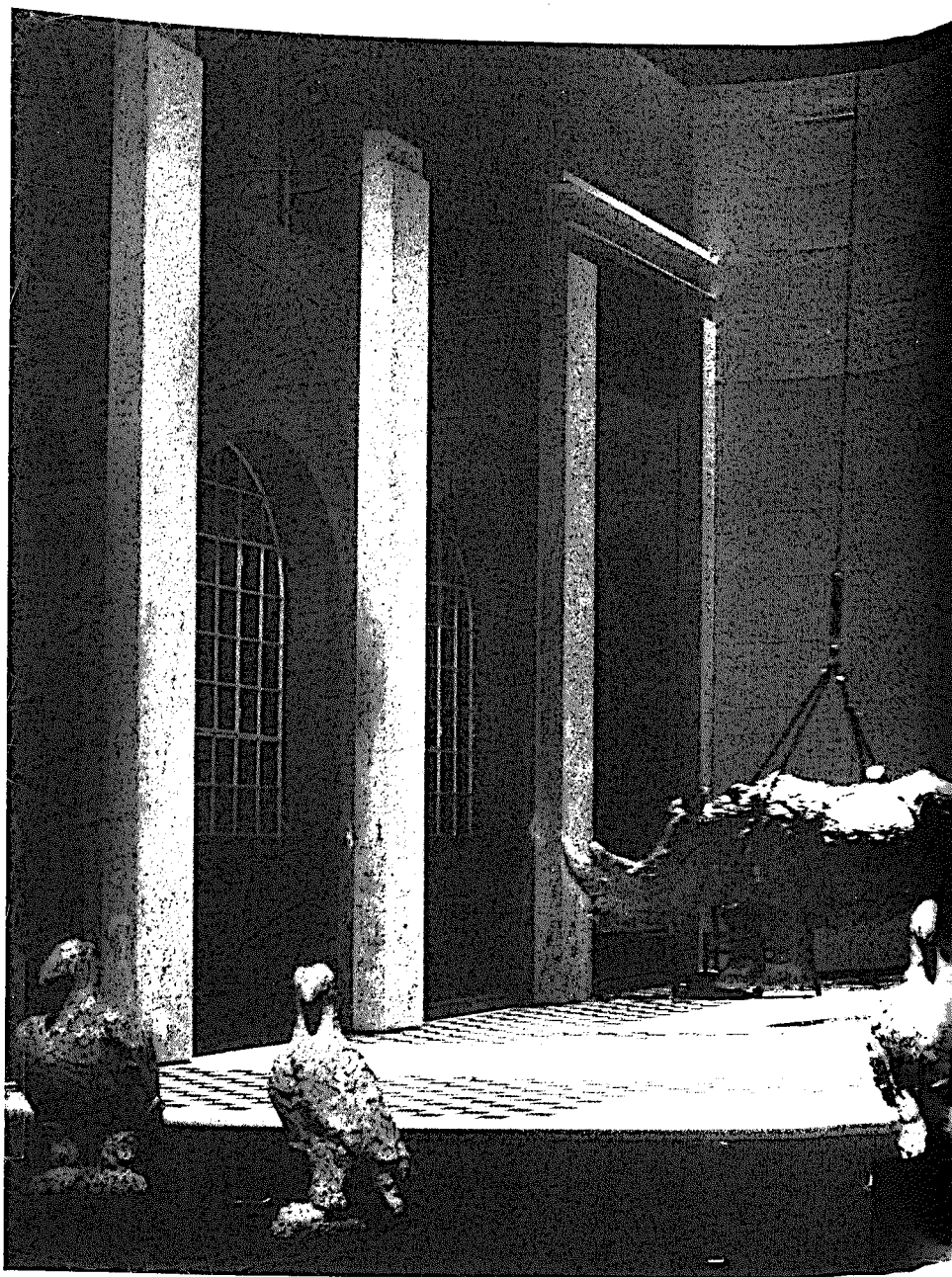


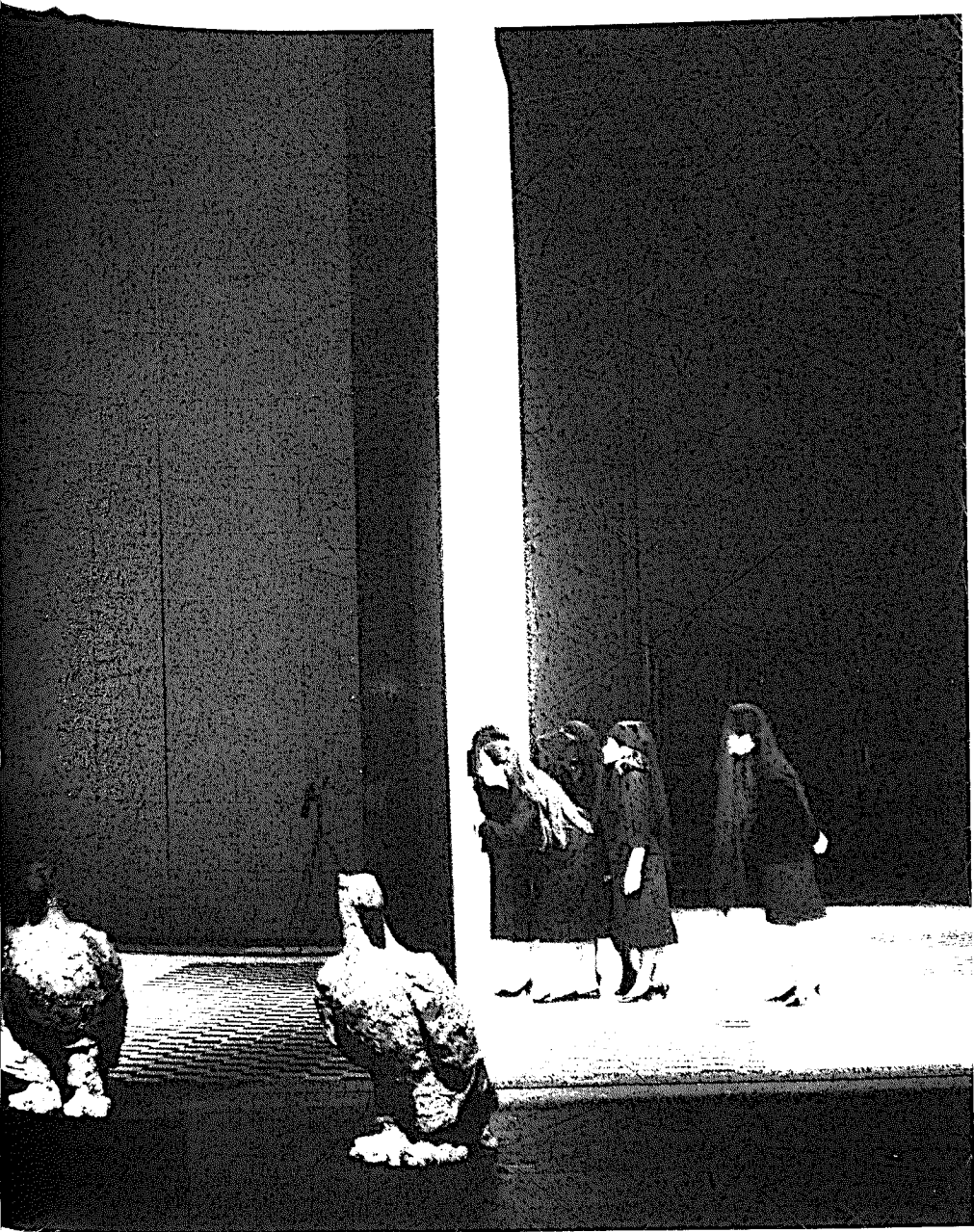






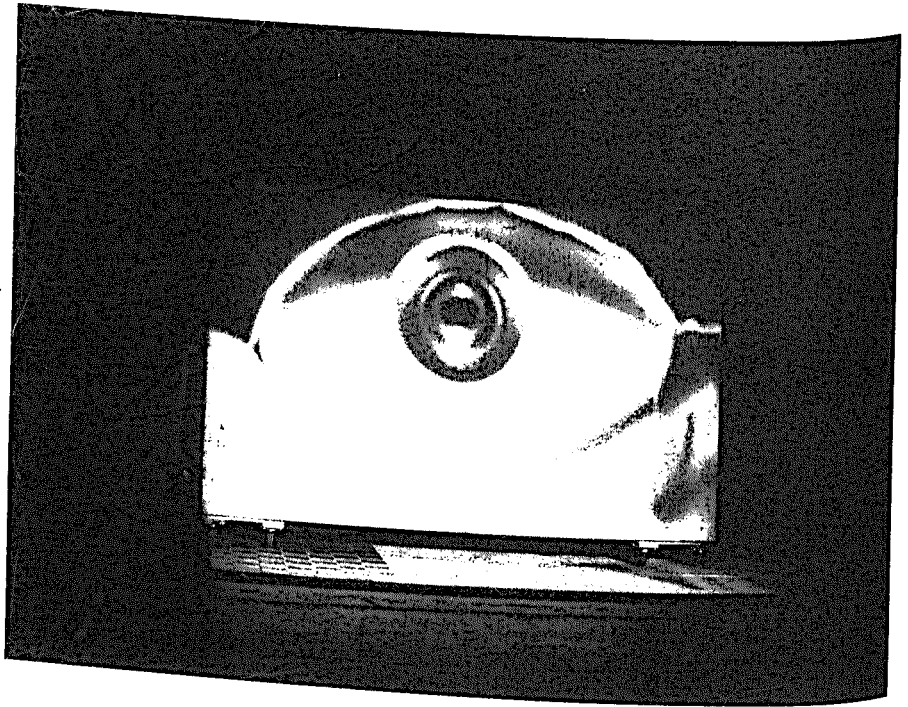












Wiederholung als Erinnerung

Wolf Kittler

Es ist möglich, daß Kafka den Sirenenmythos nicht nur in der Fassung gekannt hat, die im 12. Gesang der Odyssee überliefert ist.¹ Doch geht der Text, den Max Brod unter dem Titel »Das Schweigen der Sirenen« publiziert hat, mit Sicherheit von dieser Quelle aus.

Die beiden Fassungen des Mythos unterscheiden sich durch ihre Form. Was bei Homer die Erzählung des Helden am Hof der Phäaken war, wird bei Kafka zum »Beweis«. Aus der Rede eines Einzelnen, der buchstäblich aus eigener Erfahrung spricht, wird ein Text anonym wie der Monolog der Wissenschaft.

Kafka geht es nicht mehr um die Geschichte einer Rede, die der Held den Menschen übermittelt. Der initiale Akt, der den Zauber der Sirenen bannt, indem er ihn zur Sprache bringt, wird bei ihm vielmehr schon vorausgesetzt. Odysseus muß das Gesetz nicht erst einer Gottheit entreißen. Statt in einer an ihn adressierten Rede wird es als Prämisse zu dem Beweis formuliert, den der Text zu führen verspricht. Es ist »in aller Welt bekannt«. Der Mythos ist nicht mehr die Geschichte einer Initiation, die in einer Vorausdeutung gründet und die sich in der Erinnerung bestätigt, er ist die Geschichte einer Wiederholung.

Wie Kafkas Odysseus nicht mehr als Liebling der Götter, das heißt als Herr einer Rede erscheint, so ist er auch nicht mehr Herr über andere. Er ist vielmehr Herr und Knecht in eins. Er ist mit den Ketten des einen gefesselt und hat das Wachs der anderen in den Ohren. Die Gefährten kommen nicht mehr vor. Herrschaft und Knechtschaft, in der antiken Sklavenhaltergesellschaft auf verschiedene Subjekte verteilt, fallen wie in Hegels Dialektik des Selbstbewußtseins in einem einzigen Subjekt zusammen. [...]

Zunächst jedenfalls sind die Unterscheidungen aufgehoben, die der homerische Mythos als Bedingungen seiner Möglichkeit expliziert. Sein Anfang bleibt in einem doppelten Sinn verborgen: als Anfang von Geschichte überhaupt und als der Anfang, durch den der Einzelne zu seiner Geschichte kommt. Dabei sind Kafkas Sirenen gefährlicher als die des Homer. Während nämlich der antike Held wußte, wie er sie überlisten kann, ist jetzt »in aller Welt bekannt, daß dies (nämlich die Anwendung der Mittel, zu denen Kirke dem Odysseus riet) unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt.« Das allgemein gewordene Wissen kommt dem Unwissenderer gleich, von denen sich der mythische Held unterschied. Das ist die Voraussetzung dafür, daß auch Kafkas Odysseus einen Unterschied zwischen sich und den

anderen setzen kann, nicht dadurch, daß er mehr, sondern dadurch, daß er weniger als diese weiß, dadurch, daß er das allgemein gewordene Wissen ignoriert: »Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.«

So verkehren sich die einzelnen Momente des Mythos in ihr Gegenteil. Odysseus hat keine Helfer mehr, er ist nicht mehr listenreich, sondern »unschuldig« und seine Mittel sind nur »Mittelchen«. Die Transformation des Mythos hat Methode. Alles scheint auf das Gegenteil dessen hinauszulaufen, was der erste Satz des Textes zu demonstrieren angekündigt hatte. Es scheint unmöglich, daß der Held gerettet wird.

Dabei wird die homerische Fassung des Mythos aber nicht verworfen, sie wird vielmehr, wenn auch versteckt, zitiert. In dem Satz: »Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können, außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten ...« hebt die Einschränkung genau dasjenige Moment hervor, welches die Rettung des mythischen Helden im buchstäblichen Sinne stillschweigend bedingt, die Tatsache nämlich, daß die Sirenen in dem Augenblick nicht singen, in dem Odysseus sie erblickt. Der Hinweis auf den Unterschied zwischen dem Erblicken der Sirenen und dem Hören ihres Gesangs ist umso bemerkenswerter als er in Kafkas Version des Mythos überflüssig ist. Denn wenn der Gesang der Sirenen, wie es bei ihm heißt, mächtiger als Wachs und Ketten ist, dann ist es gleichgültig, ob er schon erklingt, wenn ihr Opfer noch in der Ferne ist, oder erst, wenn es ihnen nahe kommt. So knüpft Kafkas Text, indem er sich selber widerspricht, an die Geschichte des homerischen Odysseus an. Das Schweigen der Sirenen ist nichts neues, aber die Funktion, die es bei Homer hatte, verkehrt sich in ihr Gegenteil. Es dient nicht der Rettung des Helden, sondern ist eine zweite Waffe der Sirenen, »noch schrecklicher als ihr Gesang«, so schrecklich, daß selbst das zuvor als unmöglich Behauptete jetzt auf einmal möglich scheint: »Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht.« Damit wird noch einmal auf die Erzählung des homerischen Odysseus angespielt: Es ist seine Geschichte, die hier als zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar erscheint. So kehrt die antike Fassung des Mythos, wenn auch als verdrängte, an den Bruchstellen wieder, an denen Kafkas Text sich selber widerspricht. Indem die Geschichte ihren eigenen historischen und logischen Grund verleugnet, bewahrt sie ihn zugleich. Was die beiden Fassungen des Mythos unterscheidet, ist das methodische Vergessen, das Freud im Wiederholungszwang erkannte und das Kafka im Paradox der dritten Sage seiner Version des Mythos von Prometheus formuliert: »Nach der dritten (Sage) wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter verfaßen, die Adler, er selbst.«

Damit erklärt sich auch, weshalb Kafka die Mittel, mit denen der homerische Held die Sirenen überlistet, als »unzulängliche kindische Mittel« bezeichnet. Sie sind

buchstäblich kindisch, weil der antike Mythos einer Vergangenheit angehört, die sich zu der Zeit, die Kafkas Text vergegenwärtigt, als Kindheit verhält. Mit anderen Worten: der zeitliche Unterschied, der zwischen dem antiken Mythos und seiner Wiederholung im 20. Jahrhundert besteht, wird als Unterschied zweier Lebensalter auf die Ebene des Inhalts übertragen. Während Homer diejenige Geschichte erzählt, die den Gesang der Sirenen das erste Mal zur Sprache bringt, ist Kafkas Text aus der Perspektive dessen geschrieben, der weiß, daß die Antike, der die Mythen im engeren Sinn entstammen, endgültig vorbei ist wie die Kindheit für den Erwachsenen. Was bleibt, ist ihre Ausdeutung, die im Namen des Vergangenen ein Bild des Zukünftigen entwirft. Darum ist der blinde Fleck, um den die Rede vom Gesang der Sirenen kreist, bei Kafka nicht mehr als das Unmittelbare vor allem Wissen und Wünschen, sondern als deren Ende bestimmt.

Der Gesang der Sirenen ist nicht mehr dasjenige, was der Wissende hinter sich läßt, sondern das, was ihm bevorsteht. Das heißt: es geht nicht mehr um den Anfang, an dem Wunsch und Gesetz auseinandertreten, sondern um das Ende, in dem sie zusammenfallen. Die eine Möglichkeit ist die Kehrseite der anderen: sie sind durch eine einzige Setzung unterschieden. Darum sind sie mit einem einzigen Namen, dem der Sirenen, benannt. Das Gesetz, das verbietet, dem Wunsch des anderen zu folgen, weist nicht nur auf die verlorene Einheit zurück, es weist auch auf die Aufhebung der Spaltung, die es setzt, voraus. Denn die beiden Grenzen, zwischen denen das Subjekt existiert, sind als das absolut Verschiedene ein und demselben Wissen gegeben. Das Wissen von der eigenen Sterblichkeit bleibt mit der ersten Unterscheidung verknüpft, der das Wissen überhaupt entstammt. Das bezeugt schon die Nekyia des Odysseus, die genau so von Kirke ermöglicht wird wie seine Rettung vor dem Gesang der Sirenen. Wenn das Subjekt dadurch zu sich selber kommt, daß es sich vom Wunsch des anderen löst, dann ist das Ende, an dem es sich verliert, als die andere Seite dieses Wunsches bestimmt. Es ist der Tod, der im Zeichen des Wunsches nämlich als seine letzte Erfüllung erscheint. Die Leidenschaft, die alle menschlichen Bindungen sprengt, ist nichts anderes als das, was Sigmund Freud den Todestrieb nennt.²

Wenn Kafka also die Mittel des homerischen Odysseus als kindisch bezeichnet, so ist das ganz wörtlich zu verstehen: es sind die Mittel, mit denen das Kind in die Ordnung der Kultur als in eine Ordnung der Rede eingeführt wird. Sie sind aber kindisch, das heißt, unangemessen für denjenigen, dem die Rückkehr in die Ungeschiedenheit bevorsteht, der er sich entriß, kindisch angesichts des Todes. Während die homerische Fassung des Mythos im Zeichen des Anfangs steht und nur auf die Möglichkeit des Endes vorausweist, schlägt bei Kafka die Rückkehr zum Anfang, die er vollzieht, indem er sich dem Mythos wieder zuwendet, in die Gewißheit vom Ende um.

Methodisches Vergessen, das bewahrt, was es verneint, macht die Wiederholung möglich, die Kafkas Text beschreibt, es macht das Schweigen der Sirenen zur Gefahr.

Der antike Mythos muß nämlich in irgendeiner Weise, und sei es auch noch so flüchtig, im Gedächtnis aufgehoben sein, damit die Abwesenheit des Sirengesanges überhaupt als solche wahrgenommen werden kann. Denn wer die Worte, die der mythische Held den Menschen überbrachte, so weit vergessen hätte, daß er – gleichsam wieder im Stand der Unschuld, also außerhalb des Gesetzes – nichts mehr davon wüßte, für den wäre das Schweigen der Sirenen nur eine Stille, die keinerlei Überhebung induziert. Wenn aber andererseits die Botschaft des homerischen Odysseus nicht zugleich vergessen wäre, könnte »das Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben« und die »daraus folgende, alles fortreibende Überhebung« ebenfalls nicht aufkommen. Denn der Mythos ist ja das Wissen davon, daß die Sirenen nicht aus eigener Kraft, sondern nur mit Hilfe freundlicher Götter zu besiegen sind. Nur wer dies verdrängt, wird vom Schweigen der Sirenen statt auf den Mythos als Rede des Anderen auf sich selbst zurückgeworfen. Er wird fortgerissen, weil er die Instanz, die das Gesetz erließ, verleugnet und sich in dem Gefühl, aus eigener Kraft gesiegt zu haben, an ihre Stelle setzt. Im Glauben, über die mythischen Mächte Herr zu sein, wird er von ihnen überwältigt. Seine Überhebung ist nichts anderes als der Versuch, das Objekt wiederherzustellen, das der Mythos als das Verbotene, und das heißt als das Objekt des Wunsches definiert, damit zugleich der Versuch, die Wahrheit der mythischen Rede, die die Wahrheit des Anderen ist, im Subjekt selber zu fundieren. So wird der Wunsch buchstäblich im Namen des Gesetzes induziert. Wer dem Schweigen der Sirenen verfällt, der identifiziert sich nicht nur mit dem Objekt des Wunsches, er vermischt sich auch – und dies ist sein Verhängnis – mit der anderen Seite des Göttlichen, mit der, die das Gesetz erläßt. Diese Instanz, die bei Homer Kirke hieß, hat zwar bei Kafka keinen Namen, sie wird aber in der Formel von der alles fortreibenden Überhebung, der nichts Irdisches widerstehen kann, vorausgesetzt. [...]

Kafkas Odysseus widersteht der Verlockung der Sirenen. Er täuscht sich in ihrem Schweigen, weil er den Mythos nicht verwirft. Indem er den Mittelchen der Zauberin Kirke vertraut, entgeht er der Verlockung des modernen Helden, der auf den Mangel, den der Tod der Götter hinterließ, mit einer Todessehnsucht reagiert, die nichts anderes als die Identifikation mit den toten Göttern ist. Statt im Namen einer allgemein verbreiteten Vernunft dem Taumel einer alles fortreibenden Überhebung zu verfallen, hält er an den Mittelchen der Vorwelt fest. Er entgeht der Gefahr der Selbstvergötterung, weil er das allgemein gewordene Wissen vom Ende der mythischen Götter ignoriert. Seine Rettung beruht darauf, daß er wider besseres Wissen handelt, daß er dem Gesetz gleichsam gegen den Buchstaben des Gesetzes folgt. Dafür gibt es zwei Möglichkeiten, von denen die eine im ersten Teil des Textes beschrieben wird, während die zweite in seinem Anhang erscheint.

Der erste Fall ist der, daß Odysseus, der bei Homer der listenreiche war, zum Naivsten aller Menschen wird. Er müßte zwar wie jedermann wissen, daß er den Verführerinnen nur unzulängliche Mittel entgegenzusetzen hat:

Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.

Da er nicht ihrem Gesang, sondern, ohne es zu wissen, ihrem Schweigen begegnet, ist er gerettet. Aber er hat nicht etwa mit List die Sirenen getäuscht, sondern im Gegenteil sich selbst:

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören.

Seine Rettung beruht auf einer doppelten Täuschung, die sich in seinen Mittelchen ausdrückt: das Wachs steht für den Glauben, daß er sich – Herr seiner selbst – dem entziehen könne, was von außen auf ihn eindringt: die Ketten aber dafür, daß er das selber nicht glaubt. In dem gleichzeitigen Gebrauch liegt ein Widerspruch. Wenn man annimmt, daß das Wachs gegen den Gesang der Sirenen taub macht, dann bedarf es keiner Fesseln, und umgekehrt ist es überflüssig, sich die Ohren zu verstopfen, wenn die Ketten den Verführten hindern könnten, der Verlockung zu folgen. Die komplementäre Verteilung beider Mittel bei Homer beweist es. Aber bei Kafka geht es um etwas anderes. Wachs und Ketten haben nicht mehr die Funktion, die Arbeit der Knechte von Lust und Qual des Herrn zu trennen, es geht vielmehr darum, daß das Subjekt in der Leere, die sich im Schweigen der Sirenen auf tut, nicht sich selbst verliert, daß es nicht im Anderen verlischt. Das heißt: es geht um eine Unterscheidung überhaupt. Der Widerspruch zwischen Wachs und Ketten ist die Wahrheit dessen, der dem Schweigen der Sirenen widersteht. Indem er sich die Ohren verstopft, verschafft sich Odysseus die Illusion, daß die Verführung Wunsch des anderen einzig in dem Sinne sei, daß sie von den Sirenen kommt. Diese Selbsttäuschung ist nur möglich, weil sie in einem anderen Register aufgehoben ist. Die Ketten sind das Eingeständnis dessen, daß der Zauber der Sirenen, nachdem er einmal zur Sprache gekommen ist, auch jenseits ihres Gesanges im Subjekt des Verführten selber wurzelt. Als Gefesselter macht Odysseus den Wunsch zu seinem eigenen. Er wird Wunsch des anderen als Wunsch nach dem anderen. Aber auch das ist eine Illusion. Wenn er es nämlich gleichzeitig für nötig hält, sich die Ohren zu verstopfen, gesteht Odysseus ein, daß es der Wunsch des anderen, nämlich der der Sirenen ist, der sich in seinem Wunsch verbirgt. Jedes der beiden Mittel ist die Wahrheit des anderen, nämlich seine Widerlegung, während es für sich genommen auf einer Täuschung beruht. Es sind Signifikanten, die so lange nichts bedeuten, wie man sie nicht aufeinander bezieht. Erst durch Opposition machen sie einen Sinn. Sie schreiben dem Odysseus den Unterschied ein, der in Lacans Formel »le désir de l'homme c'est le désir de l'autre« ausgesprochen ist. Wunsch der Sirenen und Wunsch des Odysseus, Wunsch nach den Sirenen und Wunsch, der von ihnen kommt – Wachs und Ketten, die sich der Held buchstäblich einverleibt, halten das Undifferenzierte auseinander, sie spalten das imaginär Eine auf. Es bleibt nicht nur die Differenz zwischen

Odysseus und den Sirenen, sondern auch die Differenz zwischen Odysseus und jener Instanz des Anderen gewahrt, die den Mythos initiierte, indem sie dem Helden die Gabe der Rede verlieh. Indem Odysseus sich selbst mit der Differenz des Widerspruchs markiert, bleibt er dem in sich selber Unterschiedenen, das ihn als Subjekt konstituiert, nämlich Wunsch und Gesetz unterworfen.

Statt im Wunsch nach dem Ende des Wünschens zu verstummen, kehrt der Wunsch jenseits des Gesanges der Sirenen wieder.

Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.

In diesem Anhang kehren die Unterscheidungen wieder, die im ersten Teil des Textes aufgehoben scheinen: Einmal führt er durch sein bloßes Vorhandensein die Zweiteilung wieder ein, die sich bei Homer aus der Doppelung von Vorausdeutung und Erinnerung ergibt. Zum anderen bringt er die zweite Instanz wieder explizit ins Spiel, die zwischen Odysseus und den Sirenen steht, nämlich die Instanz der Götter. Im ersten Teil wird nur ex negativo auf sie verwiesen, wenn es heißt, daß der alles fortreibenden Überhebung nichts Irdisches widerstehen könne. Die letzte dieser Unterscheidungen läßt sich ebenfalls als Wiederkehr einer zuvor reduzierten Verdoppelung bestimmen: wie bei Homer so gibt es auch bei Kafka zwei Möglichkeiten, den Sirenen zu entkommen. In der Odyssee sind sie auf den Helden und auf seine Gefährten verteilt: er ist gefesselt, sie haben die Ohren verstopft. Bei Kafka wiederholen sich diese beiden Möglichkeiten als Täuschung und Erkenntnis. Den Gefährten, die den Gesang der Sirenen nicht hören, entspricht Odysseus, wenn er glaubt, die Sirenen sängen: dem hörenden Odysseus bei Homer entspricht der wissende bei Kafka. Die Gefährten kommen zwar nicht mehr vor, aber ihre Stelle bleibt nicht leer: sie wird von Odysseus selber besetzt. Herr und Knecht stehen sich nicht mehr realiter gegenüber. Der Ort, an dem sie sich begegnen, ist – wie Hegel gezeigt hat³ – das moderne Selbstbewußtsein.

Damit ist die Struktur des Mythos wiederhergestellt. Keines seiner konstitutiven Momente fehlt in Kafkas Version: Sie wird auf zwei verschiedenen Ebenen präsentiert, sie unterscheidet die beiden Instanzen der Sirenen und der Götter und zwei mögliche Haltungen diesen Instanzen gegenüber. Die Funktion dieser Momente verändert sich aber allein dadurch, daß sie anders angeordnet sind. Bei Homer ist die zweite Erzählung der Geschichte die Bestätigung dessen, was zu Anfang vorgegeben war. Kafkas Anhang hat die umgekehrte Funktion: er bringt das zur Sprache, was der Text zu Anfang verschweigt. Er ist also keine Erinnerung, die das Vergangene zur Gewißheit erhebt, sondern eine Wiederholung, durch die es sich nachträglich verändert. Er löst sich vom ersten Teil des Textes, indem er die Konsequenz daraus zieht. Odysseus kann selber an die Stelle treten, die der Text zunächst seinem Rezipienten zuweist. Odysseus wird zum Leser seiner eigenen Geschichte. So affiziert sich Kafkas

Version des Mythos gleichsam selber. Die Schrift greift in das Geschehen ein: die Beschreibung der Täuschung hebt die Täuschung auf.

Am äußeren Vorgang ändert sich dadurch nichts. Odysseus bleibt gefesselt, und er hat immer noch die Ohren verstopft. Aber er denkt nicht mehr, daß die Sirenen singen, sondern er weiß, daß die anderen – die Sirenen, die Götter und auch die Leser, solange sie den Anhang nicht kennen – denken, daß er denkt, daß die Sirenen singen. Er ist nicht mehr der Getäuschte, sondern er spielt ihn nur. Die Getäuschten sind die anderen, während er in seiner Maske erkennt. Dieses Erkennen verändert die Funktion seiner Mittel radikal. So lange sie die Lösung vom Objekt des Wunsches ermöglichen, sind sie reale Fesseln: das ist der Fall, den Homer erzählt. Sie erscheinen nur noch als solche, wenn sie Odysseus nicht mehr vor dem Objekt des Wunsches, sondern vor dessen Abwesenheit bewahren. Auf dieser Ebene, die der erste Teil von Kafkas Text beschreibt, werden sie zu Signifikanten, die Abwesendes repräsentieren: den Gesang der Sirenen, der sich in ihrem Schweigen verbirgt, und das Verbot, dessen göttliche Herkunft vergessen ist. So dienen sie nur der Täuschung dessen, der sie gebraucht. Er kann seine blinde Unterwerfung unter das Gesetz verkennen, solange er sich selber als Objekt des Wunsches begreift. Dieser Schein, dessen Wahrheit nur die Wahrheit der anderen ist, kann aber durchschaut werden. Dann entsteht eine neue Konstellation.

Die Signifikanten hören auf zu repräsentieren. Sie haben ihre Bestimmung nicht mehr an dem, was sie transzendiert: weder der Wille der Götter noch die Unterwerfung des Subjekts verbirgt sich mehr in ihnen. Es ist das Ende der ödipalen Bindung an das Gesetz: das Ende der Innerlichkeit. Wenn es auch den Göttern nicht mehr gelingt, die Bedeutung der Zeichen zu entziffern, dann ist das Innere zugleich mit den Göttern im Verschwinden begriffen. Denn das Innere ist den Göttern offenbar. Ihre Wiederkehr im Anhang von Kafkas Text ist zugleich ihr Ende. Keiner steht mehr jenseits des Wunsches und keiner steht über dem Gesetz. Auch die Götter haben einen Wunsch: ins Innerste des Odysseus zu dringen. Dieser unterwirft sich ihrem Wunsch als wäre er Gesetz, das heißt, er schreibt sich die Zeichen ein, die als Äußerung des Wunsches gelten. Indem er aber diesen Vorgang wiederholt, macht er sich von diesen Zeichen frei: sie sind nur noch Maske, in der der Wunsch des Odysseus als Wunsch der anderen erscheint. Nur zum Schein unterwirft sich Odysseus dem Gesetz, in Wirklichkeit hat er den eigenen Wunsch dem Wunsch der anderen untergeschoben. Während es bei Homer um die Verdrängung des Wunsches im Namen des Gesetzes geht, beschreibt Kafka die Subversion des Gesetzes durch den Wunsch. Das Mittel, das trotz seiner Unzulänglichkeit zu dieser »Rettung« dient, ist der sprachliche Vollzug, der das Schreiben ist. Weil bei Kafka aus den realen Mitteln, von denen der antike Mythos spricht, unzulängliche Mittelchen, das heißt Signifikanten werden, verlagert sich das Geschehen in die Hypothesen eines Deutungsprozesses, der an die Stelle der Erzählung des homerischen Odysseus tritt. Das macht den Mythos zum Beweis.

So kommt das starre System in Bewegung, das Odysseus zwischen die versagenden Götter und die lockenden Sirenen stellt. Die Hierarchie, die der homerischen Fassung des Mythos zugrundeliegt, kehrt in Kafkas Version nur wieder um zerstört zu werden. Sie wird aufgehoben durch den Tausch, der Odysseus an die Stelle des Erkennenden und die Götter an die Stelle der Getäuschten setzt. Er erreicht eine Position, die »mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist«, umgekehrt rücken die Götter eher in eine menschliche Position. Odysseus steht ihnen als ihresgleichen gegenüber. Sein Verhältnis zu ihnen ist nicht mehr das der Unterwerfung, sondern die Teilnahme an einem Spiel, bei dem keiner über den Regeln steht. Sein Schweigen ist weder von dem der Götter noch von dem der Sirenen unterschieden. Die Undurchdringlichkeit dieses Schweigens sieht zunächst aus wie das Ende der Kommunikation. Das ist aber nur die eine Seite. In der List des Odysseus, der noch als Erkennender den Getäuschten spielt, verbirgt sich die Möglichkeit einer Wiederkehr, die zugleich ein neuer Anfang ist. Indem er nämlich Wachs und Ketten auch dann nicht verwirft, wenn er eigentlich keine Fesseln mehr braucht, hält er einerseits an den Zeichen fest, während er ihnen andererseits den Charakter von Fesseln raubt. Sein Ausharren in der Pose des Getäuschten verwirft nicht die Kommunikation, sondern verändert sie. Gerade die vorschnelle Erkenntnis, die sich vom Schweigen der Sirenen nicht täuschen läßt und die Unzulänglichkeit von Wachs und Ketten nicht übersehen kann, muß deren Zulänglichkeit verkennen. Odysseus dagegen, der auf seiner Täuschung beharrt, funktioniert zunächst seine Fesseln zu Fesseln der Götter um. Damit bewegt er sich auf eine Kommunikation zu, die überhaupt nicht mehr auf der Fesselung des Wunsches beruht. Die Götter und die Sirenen wären nicht mehr die Instanzen, die dem, was er tut, erst Bedeutung verleihen. Es gäbe nichts mehr, was sich hinter den Zeichen verbirgt. Sie wären vielmehr die dünne Schicht, auf der sich der Wunsch immer wieder niederschlägt. An diesem Prozeß wären auch die Götter beteiligt. Ihre Rolle wäre – freilich in einem anderen Sinn als in der Odyssee – die von Gefährten: weil Odysseus ihnen nicht mehr unterworfen wäre, müßte er nicht mehr Herr über Knechte sein. Er würde sich ein Feld öffnen, in dem jeder mit jedem kommuniziert.

Auf diese Möglichkeit wird freilich innerhalb von Kafkas Text nur noch gezeigt, denn sie hebt ihn als solchen auf. Er ist nämlich, um von der Täuschung des Odysseus zu seiner Erkenntnis zu gelangen, selber auf unzulängliche Mittel, das heißt, auf den Gebrauch von Zeichen angewiesen. In dem Augenblick, da er den »obigen Scheinvorgang« wie von Amts wegen benennt, ruft er sich selber beim Namen. Er bekennt sich als zugehörig zu einer Tradition, für die der literarische Diskurs nur ein Schein, das Abbild von etwas Eigentlichem, etwa dem Leben oder der Gesellschaft ist. Als Schein hat er auf etwas Anderes zu verweisen, er ist Wunsch nur in der Vermittlung durch das Gesetz. Der Versuch, sich dieser Tradition zu entziehen, kann nur einem Text gelingen, der sie unterläuft, indem er seine eigene Aufhebung streift – wie Odysseus, wenn er dem Schweigen der Sirenen begegnet. Kafkas Version des

Sirenenmythos läßt sich als ein solcher Text beschreiben. Er ist selber der Versuch, den Standpunkt dessen einzunehmen, der dem Schweigen der Götter widersteht, »obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist«. Er verweist damit ein Wissen in die Vergangenheit, das an der Täuschung festhält, die der erste Teil des Textes beschreibt. Es ist ein Wissen, das die Mittel, die es in der Vergangenheit erwarb, für ein Versprechen hält. Was also mit Menschenverstand zu begreifen, und das heißt wohl, dieser selber ist, das ist das verblendete Subjekt, das sich als Wunschziel der Götter in den Mittelpunkt der Welt und der Erkenntnis setzt. Das Gegenstück zu dieser Verblendung, die Enttäuschung von dieser Täuschung, ist die alles fortreibende Überhebung, die das Schweigen der Götter nur erkennt, um sich im Akt der eigenen Vernichtung selber an die Stelle der Götter zu setzen. Auch in dieser Erkenntnis äußert sich ein Subjekt, das – wie Odysseus im ersten Teil des Textes – darauf beharrt, Gegenstand eines Versprechens zu sein, das ein anderer gibt. Aus dem Schweigen der Sirenen, das dieses Versprechen bricht, folgt dann nur das eigene Ende.

Was diesen beiden Möglichkeiten – dem Leben in der Täuschung und dem Tod in der Erkenntnis – gegenübersteht, ist die Möglichkeit, die Kafkas Text anvisiert. Er macht den Versuch, dem Schweigen der Götter standzuhalten, indem er es weder als Versprechen noch als das Ende aller Versprechen deutet. So wäre er die letzte Begegnung mit den Göttern und zugleich das Ende dessen, was Menschenverstand begreifen kann: die Möglichkeit eines anderen Denkens, in dessen Mittelpunkt nicht mehr der Mensch als Gegenstand eines unerfüllten oder gebrochenen Versprechens stünde. Der Schild, den Odysseus den Göttern entgegenhält, schützt ihn nicht nur vor diesen, sondern auch vor dem Menschenverstand. Im Schutz dieses Schildes, der nichts anderes als die Sprache ist, könnte sich ein Denken entfalten, das sich nicht mehr in den Aporien der Subjektivität verfängt, weil es das Subjekt hinter sich läßt. Dieser Möglichkeit kann sich aber nur ein Text annähern, der den Schleier seiner eigenen Scheinhaftigkeit zerreißt, der die Farce der Nachahmung bis zu dem Punkt treibt, an dem sich die Transparenz der Zeichen auf ein Subjekt und auf die Instanzen, denen es sich unterwirft, verdunkelt. Der »obige Scheinvorgang« ist am Ende keiner mehr. Denn das Versprechen, das der Text gibt, kann sich auf keine Transzendenz berufen, es zerbricht die Fesseln, die es mit dem Vergangenen verbindet, indem es sie ad absurdum führt. Das Ende des Scheins ist das Ende der Kunst, es hebt den Unterschied zwischen Wahrheit und Lüge auf. Der Anfang, den der kafkaesche Odysseus bezeichnet, ist keine Initiation, sondern eine Abkehr.

¹ Vgl. die verschiedenen Fassungen des Sirenenmythos bei Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*. Band I: Die Götter- und Menschheitsgeschichte, München 1966 (dtv), S. 49–51.

² Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*, S. 269. – Walter H. Sokel: *Franz Kafka*, S. 337, ist außer R. Pierre: *Odradek*, S. 159, einer der wenigen, die das Schweigen der Sirenen mit dem Todestrieb in Verbindung bringen.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg 1952, darin das Kapitel: »Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins; Herrschaft und Knechtschaft«, S. 141–150.

Ein Scheinvorgang

Detlef Kremer

Es sei nicht bestritten, daß diese Motive von einiger psychologischer Bedeutung sind; zu ernst genommen, lenken sie jedoch von dem Zauberlehrling Kafka ab, der in einer Art Teufelspakt sein Leben anbietet, um nächtens und in aller Ruhe die Welt im Spinnennetz der Schrift zu fangen. Die umfassende Selbstbezüglichung ist auch lustvolle Selbstinszenierung und lockt die lebendige Welt auf eine falsche Fährte, um die geschriebene Welt als »Lohn für Teufelsdienst« zu gewinnen. Es stört die Strategie keineswegs, wenn man ganz offen zugibt, daß die Selbstbezüglichung »Methode« hat und tiefe Zufriedenheit bewirkt: »Meine Selbstverurteilung hat zwei Ansichten, einmal ist die Wahrheit, als solche würde sie mich glücklich machen, ..., dann aber ist die Selbstverurteilung unvermeidlich auch Methode«, Methode, um zu verbergen, daß der schuldige Sohn eigentlich ein schlauer Fuchs ist und z. B. auch Odysseus heißt und seine »unzureichenden, ja kindischen Mittel« nur vortäuscht, um die Götter hinters Licht zu führen. Diesem Odysseus des 20. Jahrhunderts ist es längst kein Geheimnis mehr, daß die Sirenen im Grunde stumm sind.

Gegen Ende des Jahres 1917, auf dem Lande bei seiner Schwester Ottilia in Zürau, hat Kafka das *Schweigen der Sirenen* als Beweis dessen geschrieben, »daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können«. Rein äußerlich schon nimmt die Erzählung eine besondere Stellung ein, da sie zusammen mit dem *Prometheus*-Stück das ausgesprochen produktive Jahr 1917 beschließt und außerdem einen Schlußstrich unter den monströsen Briefwechsel mit Felice Bauer zieht. Genau eine Woche nach dem letzten, durch und durch zerfahrenen Brief an Felice verfaßt, erhebt *Das Schweigen der Sirenen* Anspruch darauf, als abschließender, verschlüsselter Brief an Felice ernstgenommen zu werden. Die erotische Färbung der Erzählung, ihre Variation von Verführung und Entzug, läßt sie als Summe und Verarbeitung einer gescheiterten, von Anfang an zum Scheitern verurteilten Liebesbeziehung erscheinen. Aber das ist nur die eine Seite der »Rettung«. Das *Schweigen der Sirenen* hat auch künstlerisch »Methode«. Seit jeher haben die »hönigtönenden« Stimmen der zwei Sirenen, von denen im 12. Gesang der *Odyssee* eher beiläufig die Rede ist, die Phantasie der Interpreten in einer Weise beflügelt, die nicht nur mit der charakteristischen Unterbestimmtheit der mythischen Episode zu erklären ist. Zwar garantiert die Unbestimmtheit des Mythos die Vielfalt der Auslegungen, seine Konjunktur bezieht er aber aus dem endlosen Kampf des umherschweifenden Mannes mit seinem eigenen Sex, aus dem Konflikt also von Vernunft und Körperlichkeit. Anders als Horkheimer und Adorno, deren *Dialektik der Aufklärung* die odysseische

List als Naturbeherrschung am Menschen bestimmt, legt Kafka den Akzent auf die szenischen Möglichkeiten menschlichen Handelns. Hier wie dort wird der Versuch unternommen, den Sündenfall der Zivilisation einzukreisen, doch werden die Linien von unterschiedlichen Punkten aus gezogen. Bei der *Dialektik der Aufklärung* dreht sich alles um den Mittelpunkt der kalkulierten Sublimierung und Selbstdisziplin, Kafka macht den Sündenfall der Menschwerdung an der rollenspielartigen Selbstinszenierung des Odysseus fest, die von nun an und für alle Zeiten verhindert, zwischen Sein und Schein, zwischen Täuschung und Wahrheit unterscheiden zu können.

Kafka nimmt eine Reihe von Veränderungen des Mythos vor. Weil er die Episode auf Odysseus konzentriert, die rudernden Gefährten streicht, die für Adornos und Horkheimers Interpretation so wichtig sind, bedarf sein Held, außer der Ketten, auch selbst des Wachses zum Verschließen der Ohren. Die Vergeblichkeit der Bemühung scheint jedoch von allem Anfang an ausgemacht. »Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt.« Von der unvermeidlichen Anziehungskraft der Sirenen mag Odysseus gehört haben, aus der Ruhe bringen läßt er sich davon aber nicht. Das ist, wie sich zeigen wird, sein Rezept. »Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.« Eigentlich steht Odysseus bereits hier auf verlorenem Posten. Kafkas Grammatik der Überbietung funktioniert deshalb in paradoxen Zügen, weil es ausgerechnet die Steigerung des Widerstands ins Unermeßliche ist, die eine Fluchtlinie ermöglicht. Ist nämlich der Gesang der Sirenen schon unwiderstehlich, so verfügen sie in Kafkas Travestie des Mythos für alle Fälle über eine viel größere Macht, die kaum mehr vorstellbar ist: ihr Schweigen. Formal läßt sich die Einführung des Schweigens in den Mythos sicherlich als Negation der Erwartung oder als Reduktion beschreiben, die bekanntlich insgesamt für Kafkas Bearbeitungen antiker Mythenvorlagen bezeichnend sind.

Das Schweigen ist aber darüber hinaus inhaltlich bestimmt. Stellt der verführerische Gesang der Sirenen auch eine furchtbare Macht dar, sie bleibt überschaubar, da sie einen sichtbaren Gegner markiert. Im Schweigen wird die sinnliche Präsenz des Gegners diffus, Schauplatz und Gegner verlagern sich ins Innenleben. »Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißen Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.« Das Schweigen der Sirenen, »um es so auszudrücken«, bezeichnet den leeren Ort, in den sich die Projektion des Odysseus einschreiben kann, und sich selbst und seiner Selbstüberhebung ist man in der Tat hoffnungslos ausgeliefert, es sei denn, es gelingt, kaltblütig und entschlossen sich derart zu verstellen, daß sich unter der Hand die Struktur der Verführung umkehrt. Odysseus widersteht der Verlockung nur deshalb, weil er ruhig genug bleibt, sich selbst in »unschuldiger Freude« zu inszenieren. Der Verführung begegnet er nur, indem er sich selbst zum Gegenstand des Begehrens macht. Die Flucht gelingt als Umkehrung: »Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen

Augenpaar des Odysseus wollten sie solange als möglich erhaschen.« Das Schweigen der Sirenen macht – bildlich gesprochen – den Weg frei für die Imagination des Odysseus, und die ist gefährlicher als die reale Präsenz des sirenischen Gesangs.

Das *Schweigen der Sirenen* bringt jene »Phantome unseres eigenen Ich« ins Spiel, deren animierende Kraft E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung über den *Sandmann* immerhin so hoch veranschlagt, daß sie dort die göttliche Frau Olimpia halluzinieren, wo eigentlich ein kalter Automat sein dürftiges »Ach!« stammelt. Die Verführungskraft des Automaten Olimpia kann aufschlußreich sein für die schweigende Verführung der Sirenen, gegen die Kafka seine Erzählung als »Rettung« entworfen hat, als Rettung vor der verlockenden »goldgleißenden Frucht, in deren Innerm tödliches Gift verborgen« ist. Die romantische Farbigkeit des erotischen Themas hat Kafka auf die topische Wirksamkeit einiger weniger Chiffren reduziert: die Hälse, die Krallen und das schaurige offene Haar.

Als solche sind sie aber der Bildtradition der lockenden, sinnlichen Frau verpflichtet, die ihre Sinnenfreuden zumeist nur um den Preis höchster Gefahr, wenn nicht des Todes gewährt. In die Literaturgeschichte ist jenes »tödliche Gift«, das Hoffmann meint, als *Elixiere des Teufels* eingegangen, vor deren tödlichen Folgen den Kapuziner Medardus nur der Opfertod der schönen Aurelie bewahrt. Mit gleichem Handstreich rettet schon Eichendorff seinen männlichen Helden von *Ahnung und Gegenwart*, den deutschen Grafen Friedrich, vor den gefährlichen Verlockungen der sinnlich-antiken Frau mit dem allegorischen Namen »Romana«. Eichendorffs Marmorbild-Phantasie der lockenden Venus, deren Sinnlichkeit nur vor dem christlichen Kreuz gebannt ist, entspricht Hoffmanns Phantasie des Automaten Olimpia, der auch nur darauf wartet, daß ein romantischer Jüngling, von »Frühlingslüften« bewegt, die schlafende Venus leichtfertig zu alter »Zaubermacht« erweckt. Aus dem Innenleben des romantischen Jünglings Nathanael konstruiert der imaginäre Sandmann namens Coppelius die schweigende Sirene Olimpia und gleichzeitig den begehrliehen Blick Nathanaels, und die »schöne Bildsäule« beginnt, von »des Lebensblutesströmen zu glühen«, zum »Ziel aller Wünsche« zu werden: Animation als Metapher jener Vorstellung, die seit Freud Projektion heißt. Sinnvollerweise sucht sich der verlangende Männerblick einen stummen Gegenstand als Projektionsfläche seines erotischen Wunschbildes, denn der nimmt nur die Worte und Reflexe des Mannes auf. Gefährliche, todbringende Verlockung: das ist der Tenor dieses »fatalen«, männerfressenden Frauenbildes der Sirenen, Nixen, Medusen usw. von der *Odyssee* bis ins 20. Jahrhundert: »Wer sich in seinem Unverstande ihnen nähert und den Laut der Sirenen hört, zu dem treten nicht Frau und unmündige Kindern, wenn er nach Hause kehrt, und freuen sich seiner, sondern die Sirenen bezaubern ihn mit ihrem hellen Gesang, auf einer Wiese sitzend, und um sie her ist von Knochen ein großer Haufen, von Männern, die verfaulen, und es schrumpfen rings an ihnen die Häute ein.« So die 2500 Jahre alte Warnung Kirkes an Odysseus, so aber auch noch das Schauerbild, das Leopold von Sacher-Masoch im tiefsten 19. Jahrhundert als *Venus im Pelz* vorstellt:

»Ich sah jetzt auf einmal mit entsetzlicher Klarheit, wohin die blinde Leidenschaft, die Wollust seit Holofernes und Agamemnon den Mann geführt hat: in den Sack, in das Netz des verräterischen Weibes, in Elend, in Sklaverei und Tod.«

Man vermag sehr leicht einzusehen, daß die Projektion des »teuflischen Weibes« mehr mit den Ängsten des Mannes als mit der Realität der Frau zu tun hat. Das mindert jedoch keineswegs ihre Wirksamkeit. Im Gegenteil, je schwüler und phobischer das exotische Wunschbild gerät, desto virulenter wird es, zumindest für den, der damit leben muß. E.T.A. Hoffmann schickt seinen vom Sandmann gequälten Studenten Nathanael und den Bergmann Elis Fröbom aus den *Bergwerken zu Falun* zum Opfergang aus, um selbst verschont zu bleiben von den Folgen abgründiger Wunschphantasien. Bei Kafka finden sich Anmerkungen zur rettenden Funktion der Schrift und des Schreibens allenthalben.

Für seinen Odysseus entwirft Kafka einen schlaunen Rettungsplan gegen das unausweichliche Schweigen der Sirenen, das eigentlich die geschwätzige, wuchernde Phantasie des eigenen Innenlebens narzißtisch umkehrt: nur auf den ersten Blick beinhaltet dieser Plan »unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung«. In einem Anhang zur Erzählung, nachdem Odysseus mit großer Entschlossenheit den Krallen der Sirenen schon entgangen ist, gibt Kafka seinem Text die entscheidende Wende, die einen immer wieder dazu zwingt, die Lektüre unter ganz anderen Vorzeichen noch einmal zu beginnen: »Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schweigen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.«

Nicht einfach stoische Gelassenheit und kaltblütigen Verzicht unterlegt Kafka seinem Odysseus als Handlungsmotivation, sondern die listenreiche Inszenierung eines Scheinvorganges, der die Leidenschaft kultiviert, indem er die sirenische Gefahr der Frau auf körperlicher Distanz hält und die Struktur der Verführung unter der Hand verkehrt. Nur *der* Odysseus vermag, selbst zum Objekt der Begierde zu werden und so den Kampf gegen die Verlockung zu gewinnen, der sich gleichzeitig annähert und entzieht: »und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.«

Klang – Mensch – Tier – Maschine

Gilles Deleuze / Félix Guattari

Wie findet man Zugang zu Kafkas Werk? Es ist ein Rhizom, ein Bau. Das Schloß hat »vielerlei Eingänge«, deren Benutzungs- und Distributionsgesetze man nicht genau kennt. Das Hotel in Amerika hat zahllose Pforten, Haupt- und Nebentüren, bewacht von ebenso vielen Pförtnern, ja sogar türlose Ein- und Ausgänge. Der Bau in der gleichnamigen Erzählung scheint zwar nur einen Eingang zu haben; allenfalls denkt das Tier an die Möglichkeit eines zweiten, bloß zur Überwachung. Aber das ist eine Falle, aufgestellt vom Tier und von Kafka selbst; die ganze Beschreibung des Baus dient nur zur Täuschung des Feindes. Also steigen wir einfach irgendwo ein, kein Einstieg ist besser als ein anderer, keiner hat Vorrang, jeder ist uns recht, auch wenn er eine Sackgasse, ein enger Schlauch, ein Flaschenhals ist. Wir müssen nur darauf achten, wohin er uns führt, über welche Verzweigungen und durch welche Gänge wir von einem Punkt zum nächsten gelangen, wie die Karte des Rhizoms aussieht und wie sie sich ändert, sobald man anderswo einsteigt. Das Prinzip der vielen Eingänge behindert ja nur das Eindringen des Feindes, des Signifikanten; es verwirrt allenfalls jene, die ein Werk zu »deuten« versuchen, das in Wahrheit nur experimentell erprobt sein will.

Wählen wir einen bescheidenen Einstieg: Im *Schloß*, gleich zu Beginn, entdeckt K. in der Wirtsstube das *Porträt* eines Pförtners mit *gesenktem Kopf*, das Kinn tief auf die Brust gedrückt. Diese beiden Elemente – Porträt oder Foto und gesenkter, niedergedrückter Kopf – finden sich, mehr oder weniger stark ausgeprägt, überall bei Kafka. Foto der Eltern in *Amerika*. Porträt der Dame im Pelz in der *Verwandlung* (wo die wirkliche Mutter den Kopf gesenkt hält und der wirkliche Vater eine Pförtneruniform trägt). Wuchernde Fotos und Bilder im *Prozeß*, von Fräulein Bürstners Zimmer bis zu Titorellis Atelier. Der gesenkte Kopf, den man nicht mehr heben kann, kommt überall vor, in den Briefen, Aufzeichnungen und Tagebüchern, in den Erzählungen und wiederum im *Prozeß*, wo die Richter den Rücken zur Decke krümmen, eine Partei der Zuschauer, der Prügler, der Geistliche usw. Somit steht der gewählte Einstieg nicht bloß, wie man hoffen kann, in Verbindung mit anderen Punkten, zu denen man später gelangt, sondern er besteht selbst aus der Verbindung zweier relativ unabhängiger Formen: der Inhaltsform »gesenkter Kopf« und der Ausdrucksform »Porträt oder Foto«, die sich im *Schloß* gleich zu Anfang vereinen. Wir deuten nicht. Wir stellen nur fest, daß diese Vereinigung eine funktionale Blockierung, eine experimentelle Neutralisierung des Wunsches herstellt: das eingerahmte, verbotene Foto, das man nicht berühren, nicht lieben kann, das nur durch seinen Anblick Genuß verschafft,

gleich dem durch Dach oder Decke beengten Wunsch, dem unterworfenen, unterdrückten Verlangen, das nur durch seine Unterwerfung Genuß verschafft. Und gleich dem Verlangen, das Unterwerfung erzwingt, propagiert, das richtet und verurteilt (wie der Vater im *Urteil*, der den Kopf so tief senkt, daß der Sohn in die Knie gehen muß). Ödipale Kindheitserinnerung? Die Erinnerung ist ein Familienporträt oder Ferienfoto mit Herren, die den Kopf senken, und Damen, die Bänder um den Hals tragen. Die Erinnerung blockiert den Wunsch, zieht ihn auf Rahmen, preßt ihn in Klischees, kappt ihm alle Verbindungen ab. Was bleibt uns da noch zu hoffen? Sie ist eine Sackgasse. Aber natürlich ist uns auch eine Sackgasse recht, denn sie kann ja auch zum Rhizom gehören.

Der Kopf, der sich hebt, der Kopf, der Dach oder Decke durchbricht, erscheint als Gegenstück zum gesenkten Kopf. Auch ihm begegnet man überall bei Kafka. Im *Schloß* ist das Gegenstück zur Entdeckung des Pförtnerporträts die Besinnung auf den heimatlichen Kirchturm, der als »bestimmt, *geradewegs nach oben sich verjüngend*« in K.s Gedanken auftaucht (sogar den Schloßturm evoziert, als Wunschmaschine, die Bewegung eines »trübseligen Hausbewohners«, der »das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen«). Aber ist dieses Bild des heimatlichen Kirchturms nicht auch bloß eine Erinnerung? Zunächst steht fest, daß es nicht so wirkt. Es agiert als Kindheitsblock, nicht als Kindheitserinnerung, da es den Wunsch nicht zu Boden drückt, sondern aufrichtet, indem es das Verlangen durch die Zeit laufen läßt, deterritorialisiert, mit vielfachen Verbindungen verknüpft und in andere Intensitäten überführt (so geht der Kirchturm als Block in zwei andere Szenen über: in die des Lehrers mit den Kindern, deren Gerede man nicht versteht, und in die der verkehrten, aufgerichteten oder auf den Kopf gestellten Familie, wo es die Erwachsenen sind, die im Waschzuber mit Wasser spritzen). Das Entscheidende ist indessen die kleine Musik, der reine, intensive Glockenton, der vom Kirchturm herüberklingt, »fröhlich beschwingt, eine Glocke, die wenigstens einen Augenblick lang das Herz erbeben ließ, so, als drohe ihm – denn auch schmerzlich war der Klang – die Erfüllung dessen, wonach es sich unsicher sehnte. Aber bald verstummte diese große Glocke und wurde von einem schwachen, eintönigen Glöckchen abgelöst«. Auffällig ist, wie sich bei Kafka die Einführung eines Tons oder Klangs oft mit der Bewegung des Kopfhebens oder Kopfdrehens verbindet: Josefine, die Sängerin, die musizierenden Hunde (»Alles war Musik, das Heben und Niedersetzen ihrer Füße, bestimmte Wendungen des Kopfes (...); sie gingen aufrecht auf den Hinterbeinen (...), hoben wieder schnell die Beine«). Besonders in der *Verwandlung* wird deutlich zwischen zwei Wunschzuständen unterschieden: zum einen, wenn Gregor sich an das *Porträt* der Dame im Pelz preßt und dabei den Kopf zur Tür wendet, im verzweifelten Bemühen, etwas in seinem Familienzimmer zu behalten, während Mutter und Schwester es gerade ausräumen, zum anderen, wenn Gregor, angezogen vom schwankenden *Klang* der Violine, dieses Zimmer verläßt und sich vorstellt, wie er sich *erheben* werde zum entblößten Hals der Schwester (die, seit sie

ihre gesellschaftliche Stellung verloren hat, weder Band noch Kragen mehr trägt). Unterscheidung zwischen einem plastischen, noch ödipalen Inzest auf dem Mutterbild und einem Schizo-Inzest mit der Schwester, aus der eine kleine Musik so seltsam erklingt? Musik wird offenbar stets in ein Kind-Werden oder ein nicht-zerlegbares Tier-Werden eingefasst, als klingender Block, der sich der visuellen Erinnerung entgegensetzt. »Löschen Sie das Licht, bitte, ich kann nur im Dunkeln spielen.« *Ich richtete mich auf.*«

Man könnte nun meinen, wir hätten hiermit zwei neue Formen: »erhobener Kopf« als Inhaltsform und »musikalischer Klang« als Ausdrucksform. Daraus ergäben sich die folgenden Gleichungen:

gesenkter Kopf	=	blockierter Wunsch, unterdrückt oder unterdrückend, neutralisiert, mit minimalen Verbindungen, Kindheitserinnerung, Territorialität oder Reterritorialisierung;
Porträt/Foto		
erhobener Kopf	=	sich erhebender, aufbrechender Wunsch, der sich neuen Verbindungen auftut, Kindheits- oder Tierblock; Deterritorialisierung.
musikalischer Klang		

Aber das genügt noch nicht. Kafkas Interesse gilt nicht der organisierten Musik, nicht der musikalischen Form (in seinen Briefen und Tagebüchern finden sich nur wenige und bedeutungslose Bemerkungen über Musiker). Ihn interessiert nicht die semiotisch durchgeformte Musik, sondern das reine und rohe Klangmaterial. Eine Durchsicht der wichtigsten Szenen, in denen Klänge eingeführt werden, ergibt ungefähr folgendes: In *Beschreibung eines Kampfes* haben wir das Konzert à la John Cage, wenn der Beter erstens Klavier spielen will, weil er »im Begriff ist, glücklich zu sein«, zweitens aber nicht Klavier spielen kann, drittens auch gar nicht spielt (»da faßten zwei Herren die Bank und trugen mich sehr weit vom Piano weg zum Speisetisch hin, ein Lied pfeifend und mich ein wenig schaukelnd«) und viertens für ein schönes Spiel mit Beifall bedacht wird. In *Forschungen eines Hundes* machen die musizierenden Hunde »entsetzlichen Lärm«, aber man weiß nicht wie, da sie weder sprechen noch singen, noch bellen, sondern die Musik »aus dem leeren Raum hervorzaubern«. In *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* ist es unwahrscheinlich, daß sie tatsächlich singt; sie pfeift bloß, und nicht einmal besser als andere Mäuse, eher schlechter, wodurch das Geheimnis ihrer nicht existenten Kunst nur noch größer wird. In *Amerika* spielt Karl Roßmann zuerst viel zu schnell und dann lächerlich langsam, und »außerdem fühlte er in sich ein Lied entstehen, das, über das Ende des Liedes hinaus, ein anderes Ende suchte ...«. In der *Verwandlung* erscheint der Klang zunächst als ein »schmerzliches Piepsen«, das sich in Gregors Stimme einmischt und den Nachklang der Worte zerstört, und später gelingt es der Schwester nicht, obwohl sie Musikerin ist, ihre Geige richtig zum Klingen zu bringen, da sie sich durch den Schatten der Zimmerherren gestört fühlt.

Diese Beispiele zeigen zur Genüge, daß Klang und Porträt im Ausdruck nicht *dieselbe* Opposition bilden wie erhobener und gesenkter Kopf im Inhalt. Die beiden Inhaltsformen stehen, abstrakt betrachtet, in einer simplen, formalen Opposition, in einer binären Relation, in einem strukturalen oder semantischen Zusammenhang, der uns noch kaum vom »Signifikanten« wegführt und eher Dichotomie als Rhizom bewirkt. Während aber das Porträt sehr wohl eine Ausdrucksform ist, die der Inhaltsform »gesenkter Kopf« entspricht, verhält es sich anders mit dem Klang. Was Kafka interessiert, ist ein intensiver klanglicher Rohstoff, der sich tendenziell *selber aufhebt*, ein deterritorialisierter musikalischer Klang, ein Schrei, der sich ebenso der Bedeutung entzieht wie der Komposition, der Melodie und dem Wort, eine Klanglichkeit im Bruch, im Bestreben, sich von einer noch viel zu signifikanten Fessel zu lösen. Im Klang zählt allein die Intensität, die in der Regel monoton und stets a-signifikant ist, so der eintönige Schrei des geprügelten Wächters im *Prozeß*: »ungeteilt und unveränderlich, er schien nicht von einem Menschen, sondern von einem gemarterten Instrument zu stammen«. Solange es Form gibt, ist immer noch Reterritorialisierung mit im Spiel, auch in der Musik. Dagegen besteht die Kunst Josefines vielleicht gerade darin, daß diese »Sängerin«, die ebensowenig wie die anderen Mäuse zu singen und eher noch schlechter als sie zu pfeifen versteht, eine Deterritorialisierung des »tagtäglichen Pfeifens« bewirkt und es »freimacht von den Fesseln des täglichen Lebens«. Kurzum, der Klang erscheint nicht als Ausdrucksform, sondern als *ungeformte Ausdrucksmaterie*, die Rückwirkungen auf die übrigen Teile der Gleichung hat. Einerseits befördert diese Materie den Ausdruck von Inhalten, die sich allmählich als immer weniger formalisiert erweisen; so gilt der erhobene Kopf nicht mehr durch sich selbst und als Form, sondern ist nur noch deformierbare Substanz, getragen und mitgerissen vom Strom des klanglichen Ausdrucks. Wie Kafka den Affen im *Bericht für eine Akademie* sagen läßt: Es geht nicht um die wohlgeformte Bewegung geradewegs hinauf zum Himmel oder geradeaus nach vorn, es geht nicht mehr darum, die Decke zu durchbrechen, es geht nur noch um ein »*sich in die Büsche schlagen*«, irgendwo, sogar auf der Stelle, unverzüglich; es geht nicht um Freiheit als Gegensatz zur Unterwerfung, sondern ganz einfach um einen *Ausweg*, »rechts, links, wohin immer«, so wenig wie möglich signifikant. Andererseits verlieren selbst die härtesten, widerstandsfähigsten Formalisierungen, vom Typus »Porträt« oder »gesenkter Kopf«, ihre Starre und beginnen zu wuchern oder eine Erhebung vorzubereiten, die sie auf neuen Intensitätslinien abschwirren läßt (sogar die gekrümmten Rücken der Richter im *Prozeß* machten ein knarrendes Geräusch, das die Justiz auf den Dachboden expediert, und allenthalben wuchern die Fotos und Bilder und übernehmen neue Funktionen). Die Zeichnungen Kafkas, die Strichmännchen und Silhouetten, die er selbst »Schmiere-reien« nannte, sind vor allem gesenkte Köpfe, erhobene oder gedrehte Köpfe, kopf-über stürzende Figuren – siehe die Reproduktionen in der Kafka-Nummer der Zeitschrift *Obliques*.

Wir suchen hier keineswegs Archetypen, etwa Kafkas »Bilderwelt«, seine Dynamik oder sein Bestiarium (der »Archetyp« operiert mit Assimilierungen, Homogenisierungen oder Thematisierungen, während wir unsere Regel nur finden, wenn sich eine kleine heterogene oder gebrochene Linie einschleibt). Wir überlassen uns auch nicht »freien« Assoziationen (man kennt ja ihr trübes Schicksal: Sie führen uns immer wieder zu Kindheiterinnerungen zurück oder, schlimmer noch, zu Phantastereien, nicht weil sie scheitern, sondern weil ihr verborgenes Gesetz es so will). Es geht uns gewiß nicht um interpretierende Deutung nach dem Muster: Dieses bedeutet jenes. Und wir suchen schon gar nicht nach einer »Struktur« mit formalen Oppositionen und säuberlich herausgeschälten Signifikanten: Es wäre nicht schwer, binäre Beziehungen und bijektive Relationen zu konstruieren (»gesenkter vs. erhobener Kopf«, »Porträt vs. Klang«, dazu »erhobener Kopf *resp.* Klanglichkeit«) – aber es wäre stupide, solange man nicht erkennt, wodurch und wohin das System *sich bewegt*, wie es *wird* und welches Element die Rolle der Heterogenität spielt, des Körpers, der das Ganze schließlich auseinanderjagt, der die symbolische Struktur ebenso sprengt wie die hermeneutische Deutung, die laienhafte Ideenassoziation und den imaginären Archetyp. Denn zwischen alledem sehen wir keinen großen Unterschied (wer kennt schon den Unterschied zwischen einer struktural-differentiellen Opposition und einem imaginären Archetyp, dessen spezifisches Merkmal ja gerade ist, daß er sich differenziert?). Wir glauben nur an eine *Politik* Kafkas, die weder imaginär noch symbolisch ist. Wir glauben nur an eine oder mehrere *Maschinen* Kafkas, die weder Strukturen noch Phantasien sind. Wir glauben nur, daß Kafka *Experimente* protokolliert, daß er *nur Erfahrungen berichtet*, ohne sie zu deuten, ohne ihrer Bedeutung nachzugehen (»ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur, auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet«, heißt der letzte Satz des *Berichts für eine Akademie*). Ein Mensch, der schreibt, ist niemals »nur ein Schriftsteller«: Er ist ein politischer Mensch, und er ist ein Maschinenmensch, und er ist ein experimentierender Mensch (der aufhört, Mensch zu sein, um versuchsweise Affe zu werden, oder Käfer, Hund, Maus, irgendein Tier, jedenfalls etwas Nichtmenschliches – denn in Wahrheit ist es die Stimme, der Klang, ein gewisser Stil, wodurch man Tier wird, und zwar in aller Nüchternheit). Eine Maschine bei Kafka besteht also aus unterschiedlich streng formalisierten Inhalts- und Ausdrucksformen und aus ungeformten Rohstoffen, die in sie eingehen, aus ihr herauskommen und alle Maschinenzustände durchlaufen. Hineingehen in die Maschine, herauskommen, in ihr sein, sie umkreisen, sich ihr nähern – all das gehört selbst noch zur Maschine: Es sind Zustände oder Stadien des Verlangens, ganz unabhängig von jeder Deutung. Die Fluchtlinie ist selber ein Teil der Maschine. Das Tier, gleich ob drinnen oder draußen, gehört selbst zur Maschine seines Baus. Das Problem ist nicht, wie man frei wird, sondern wie man einen Ausweg findet oder einen Eingang, einen Seitenweg, einen Korridor usw. Man muß mehrere Faktoren berücksichtigen: die scheinbare Einheit der Maschine, die Art, wie die Menschen selber Maschinenteile sind, die jeweilige

Stellung des Wunsches (Mensch oder Tier) zur Maschine. In der *Strafkolonie* scheint die Maschine eine starke Einheit zu haben, und der Mensch fügt sich ganz in sie ein – vielleicht ist es gerade das, was am Ende die Explosion, den Zerfall der Maschine bewirkt. Umgekehrt in *Amerika*, wo K. eine ganze Serie von Maschinen nur von außen erfährt, wo er, von einer zur anderen weitergehend, ausgeschlossen wird, sobald er in eine von ihnen einzudringen versucht: Schiff-Maschine, kapitalistische Maschine des Onkels, Hotel-Maschine usw. Im *Prozeß* geht es wieder um eine bestimmte, einheitliche Maschine, nämlich die der Justiz; doch ihre Einheit ist derart nebulös – Beeinflussungsmaschine, Ansteckungsmaschine –, daß es gar keinen Unterschied macht, ob man drinnen oder draußen ist. Im *Schloß* weicht die scheinbare Einheit erneut einer tieferen Aufteilung in Segmente (»das Schloß (...) war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen ...«; »zu den Bauern gehöre ich nicht und ins Schloß wohl auch nicht.« – »Zwischen den Bauern und dem Schloß ist kein großer Unterschied«, sagte der Lehrer«). Aber diesmal hindert der fehlende Unterschied zwischen drinnen und draußen nicht an der Entdeckung einer anderen Dimension, einer Art von »daneben«, markiert durch Haltepunkte, Stoppstellen, an denen sich die Teilstücke, die Zahnräder und Segmente zusammenfügen: »Die Straße (...) führte nicht zum Schloßberg, sie führte nur nahe heran, dann aber, wie absichtlich, bog sie ab, und wenn sie sich auch nicht vom Schloß entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher«. Der Wunsch durchläuft all diese Positionen und Zustände, er folgt allen diesen Linien. Denn das Verlangen ist nicht Form, sondern unbegrenzter Fortgang, Prozeß.

Berichtigungen alter Mythen

Bertolt Brecht

Odysseus und die Sirenen*

Bekanntlich ließ der listige Odysseus, als er die Insel jener menschenfressenden Sängerginnen, der Sirenen, sichtete, sich an den Mast seines Fahrzeuges binden, aber den Ruderern verstopfte er mit Wachs die Ohren, so daß sein Kunstgenuß durch ihr Wachs und seine Stricke ohne schlimme Folgen bleiben konnte. In Hörweite an der Insel vorbeirudernd, sahen die tauben Knechte, wie unser Held sich am Mastbaum wand, als strebte er davon loszukommen, und wie die verführerischen Weiber ihre Häse blähten. Es verlief also scheinbar alles nach Verabredung und Voraussage. Das ganze Altertum glaubte dem Schlauling das Gelingen seiner List. Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen? Ich sage mir nämlich so: alles gut, aber wer – außer Odysseus – sagt, daß die Sirenen wirklich sangen, angesichts des angebundenen Mannes? Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die keine Bewegungsfreiheit besaßen? Ist das das Wesen der Kunst? Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Häse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten, vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte!

* Für diese Geschichte findet man auch bei Franz Kafka eine Berichtigung, sie scheint wirklich nicht mehr recht glaubhaft in neuerer Zeit!

Stil und Herrschaft

Zur Kompositionsweise Rolf Riehms

Klaus-Michael Hinz

Das Schweigen ist die schrecklichste Waffe der Sirenen. »Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar«, heißt es in der Erzählung Franz Kafkas, deren Text der Oper von Rolf Riehm zugrunde liegt, »daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht.« Rettung vor dem Gesang der Sirenen wäre denkbar, weil er eine Bedrohung darstellt. Wo die Bedrohung fehlt, ist Rettung undenkbar. Das Schweigen der Sirenen ist eine selbstmörderische Waffe. Denn im Gesang liegt ihre mythische Gewalt. Ohne Gesang sind sie nichts. Sirenen, wie Homers *Odyssee* sie beschreibt, sind mit betörendem Gesang begabte göttliche Wesen, die auf einer sagenhaften Insel im Westen die Vorüberfahrenden anlockten und töteten. Man dachte sie sich als Mischwesen aus Vogel- und Mädchenleibern. Der Bann dieser grauenregenden mythologischen Gestalten wird bei Kafka auf merkwürdig alberne Art gebrochen; er nennt seine Geschichte den »Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können. Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden.« Er ergreift diese Mittel, obgleich ihm bekannt sein mußte, daß sie untauglich sind. »Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.« Kafkas Odysseus ist ein kindlicher Held. Seine Mittelchen haben die Qualität von Spielzeug. Der französische Philosoph und Literaturkritiker Georges Bataille hat die »vollkommene Kindlichkeit Kafkas« beschrieben.¹ Von ihr her ist die Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* zu verstehen.

Die alles fortreibende Überhebung, die den Helden in dem Gefühl ergreift, die Ungeheuer aus eigener Kraft besiegt zu haben, kaum daß seine kindischen Mittel ihm zur Verfügung stehen, ist kindlicher Überschwang. Ihm kann, wie es bei Kafka heißt, nichts Irdisches widerstehen. Die Sirenen jedoch sind nichts Irdisches. Sie sind göttliche Wesen durch ihren Gesang. Als solche müßten sie Odysseus widerstehen. Aber »tatsächlich sangen, als Odysseus kam«, heißt es weiter, »die gewaltigen Sängerrinnen nicht.« Warum nicht? Kafkas kindliche Sphäre steht unter dem Primat des augenblicklichen Wünschens. Ein Kind will, was es will, sofort. Das Schweigen der Sirenen ist eine augenblickliche Wunscherfüllung. Sie schweigen bereits in dem Moment, als Odysseus sich die Ohren mit Wachs verstopft, weil er ihren Gesang nicht hören will. Damit ist die Sache für ihn erledigt. Den Sirenen wirft er einen flüchtigen Blick zu. Die Art seiner Wahrnehmung ist »Flüchtiges Hinausschaun«, wie Kafka es in der gleichnamigen Erzählung darstellt. Dann schweifen seine Blicke in

die Ferne, die Sirenen verschwinden, und im Moment der höchsten Gefahr, »als er ihnen am nächsten war«, vergißt er sie plötzlich. Auch dieses plötzliche Vergessen gehört zur kindlichen Wahrnehmung.

Es bricht aufs radikalste die mythische Gewalt der Sirenen. »Sie aber«, liest man bei Kafka » – schöner als jemals – streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen.« Warum »schöner als jemals«, wo doch das schaurige Haar und die fürchterlichen Krallen ihrer Schönheit Grenzen setzen? Weil sie durch die Begegnung mit Odysseus aus der Sphäre mythischer Gewalt in die des schönen Scheins versetzt wurden. Deshalb sind sie schön und haben nichts anderes mehr im Sinn, als den »Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus« so lange wie möglich zu erhaschen. Es heißt nicht etwa: den Abglanz vom Augenpaar des großen Odysseus. Man liest es leicht so, weil einem der Mann als antiker Heros im Gedächtnis ist. Kafkas Odysseus jedoch segelt mit großen runden Kinderaugen übers Meer. Dieser Blick verwandelt die Sirenen in schönen Schein. Deswegen wird die Geschichte in ihrem Anhang ein »Scheinvorgang« genannt. Der Vorgang ist scheinbar, denn die Sirenen gibt es nur, solange sie singen.

Und er ist ästhetischer Schein. Seine Inszenierung soll dem Listenreichtum des Odysseus entspringen. Dem Protagonisten wird unterstellt, er könnte die Schicksalsgöttin betrogen haben, obschon dies mit Menschenverstand nicht zu begreifen sei. Menschenverstand ist hier nicht zuständig, da Odysseus kein psychologisch sinnvoll motiviertes Individuum sondern ein literarischer Charakter ist, der im Licht eines einzigen Charakterzugs gestaltet wurde: dem seiner List.² Solche Charaktere haben kein Schicksal. Deshalb können sie es betrügen.

Kafkas Erzählung, wie alle Kunst von Rang, ist Kritik der Gewalt. Die Sphäre reiner Kindlichkeit, die sie entfaltet, ist eine Sphäre der Souveränität. Der Begriff der Souveränität, wie Bataille ihn versteht, widerspricht ja aufs schärfste dem, was man gemeinhin mit dem Souverän verbindet: nämlich Herrschaft. Wer »unter den heutigen Bedingungen souverän sein will«, sagt Bataille, »kann sich niemals dem Anderen überlegen glauben, es sei denn dieser Andere glaube sich ihm überlegen. Einzig der Glaube an eine objektive Überlegenheit schafft also eine tatsächliche Unterlegenheit ... aufgrund der modernen Unfähigkeit, die Objektivität der Macht von der subjektiven Souveränität zu trennen.«³ Das Streben nach dem Rang, die Überzeugung, anderen überlegen zu sein, gründet sich im Komponieren auf den eigenen Stil. In der persönlichen *maniera* als einer unverwechselbaren Schreibweise manifestiert sich die Sehnsucht zu herrschen. Ein hervorstechender Zug in der Ästhetik des Komponisten Rolf Riehm hingegen ist ihre Idiosynkrasie gegen Herrschaft. Das setzt sie in Beziehung zu Kafka. Riehm widersetzt sich der romantischen Idee vom Originalgenie mit einem Verweis auf die mittelalterlichen Künste. Die mittelalterliche Musik von Perotinus bis hin zu Josquin steht zu seiner eigenen Arbeit in einem subtilen Verhältnis. Diese Leute, meint Riehm, hätten sich ausschließlich auf einem vorhandenen Material bewegt. Die kompositorische Leistung habe ausschließlich darin bestanden,

daß einem bestehenden Komplex etwas hinzugefügt wurde. Eine solche Haltung gilt Riehm als avanciert. Sie läßt die Unterscheidung zwischen Bearbeitung und Zitat unbrauchbar werden. Das läßt sich an seinen Kompositionen lernen. Im vierten Satz des Trio-Basso-Stücks *Ich denk viel./Mr. President/pizz./13* von 1987 ist das Verfahren als Programm ausgesprochen.

Es heißt »Motette OMNES« und dauert etwa fünfzig Sekunden. Riehm: »Perotinus (Ende 12. Jahrh.) ergänzt zweistimmige Stücke seines Landsmannes Leoninus, die ihrerseits Bearbeitungen gregorianischer Melodien sind, zu größeren mehrstimmigen Kompositionen. Spätere Komponisten wiederum lösen aus einem solchen Stück von Perotinus, dem berühmten VIDERUNT OMNES, kleine Phrasen heraus, rhythmisieren sie neu und legen sie als melodische Ostinato-Floskeln ihren Motetten zugrunde. – Ich meinerseits entnehme einer solchen Motette (aus dem Codex Montpellier) die OMNES-Floskel, der Kontrabaß führt sie aus, und komponiere zwei stilistisch unabhängige Stimmen dazu, in Verlängerung der alten Technik, den neuen Stimmen verschiedener Texte, gelegentlich sogar in verschiedenen Sprachen zu unterlegen. Soweit Riehm in einem Text, der Bestandteil der Komposition ist.

Die fünf Orchesterstücke *He, trez douz roussignol joly* von 1978 beziehen sich auf Vorlagen einer *ars subtilior*, die der Musikwissenschaftler Willi Apel als Produkte eines manieristischen Kunstwillens beschrieben hat.⁴ Sie stammen aus der nach Johannes Ciconia benannten Spätzeit der »Ars nova« um 1400 und sind am päpstlichen Hof von Avignon entstanden. Einer der Vertreter dieser manieristischen Kunstauffassung ist Matheus de Perusio gewesen. Von seiner Hand gibt es eine dreistimmige Ballade, deren zugespitzte artifizielle Technik Rolf Riehm besonders bewundert. Sie hebt die Herrschaft des Metrums auf, indem sie dessen natürliche Schwerpunktstellung konsequent ignoriert und ihre Einsätze auf unbetonte Zeiten legt. So entsteht, um es in den Worten Riehms zu sagen, »eine Musik des raffiniertesten Zeitverschiebs auf dem allerhöchsten Stand der neusten Technik«, ausgeführt aber am Beispiel einer einfachen musikalischen Form.

Die Verschränkung von Raffinement und Einfachheit auf dem Stand der avanciertesten technischen Entwicklung ist ein Grundzug manieristischen Komponierens überhaupt. Der manieristische Stil der Ciconia-Epoche beruht nach Apels Einsicht auf vorsätzlicher Vielfalt und Abwechslung. Extravaganz und äußerste Komplexität gehören zu seinen Charakteristika. Hervorzuheben wäre vor allem die rhythmische Raffinesse des manieristischen Stils um 1400. Nimmt man die rhythmische Unabhängigkeit der Einzelstimme zur Grundlage wahrer Polyphonie, dann wäre, meint Apel, die Musik dem polyphonen Ideal niemals so nah gewesen wie im 14. Jahrhundert. Darin vor anderm liegt der experimentelle Charakter dieser Musik, der zu Konsequenzen herausfordert. Ihn mit den Forderungen in Einklang zu bringen, die der souveränen künstlerischen Haltung im Sinne Batailles entspringen, ist Rolf Riehm auf paradoxe Art und Weise gelungen. Er lehrt seit 1974 als Professor für Komposition und Tonsatz an der Musikhochschule in Frankfurt am Main. Gleichzeitig jedoch ist

er Mitglied im »Sogenannten linksradikalen Blasorchester« gewesen und hat für dieses Ensemble Stücke komponiert. Eines davon heißt *Begleitung*. Es ging an die Grenzen der technischen Kapazität des aus Laien und professionellen Musikern zusammengesetzten Orchesters und verstieß deswegen auch gegen dessen kollektivistische Ideale. Für Riehm war es der Versuch, die technischen Errungenschaften der neuen Musik für eine politische Funktion zu aktivieren und dabei, wie er sagte, »unsere Ansprüche an die Musik zu steigern und nicht bei der Hereinnahme von Musikstilen stehen zu bleiben, die in der Unterhaltungsindustrie entwickelt worden sind.« Dem souverän-anarchischen Habitus des Orchesters stellte sich die Tatsache in den Weg, daß die Proben an *Begleitung* in Arbeit ausarteten, was das Gegenteil jeder Bestimmung des Souveränen ist. Dieser Widerspruch mußte ausgehalten werden. Herausgekommen ist dabei eine Musik, in der sich die Erfahrungen des raffiniertesten Zeitverschubs nach Art der manieristischen Partituren mit dem Ideal eines, wenn man so will, antiautoritären musikalischen Kollektivstils versöhnen. Die Herrschaft von Melodie und Metrum sind in dieser kleinen Komposition einem subversiven Verfahren unterworfen, das für Riehms gesamte Arbeit eine prägende Bedeutung hat.

Über seine manieristischen Orchesterstücke hat der Komponist einmal salopp gesagt, man höre darin den alten Klang »im gleichen, aber zeitgenössischen Gewande«. Gleich und doch verschieden: damit ist eine Form der Mimesis heraufgerufen, die das Sinnpotential der vorhandenen Musik über ihren zeitlichen Horizont hinaus erweitert, ohne ihrer Substanz Gewalt anzutun. Riehm nennt dies die angemessene avantgardistische Haltung beim Komponieren. Sie spiegelt die Aversion der souveränen Subjektivität gegen die Unterwerfung des Fremden unter den eigenen Stil. Von daher ist sie eine dezidiert subversive künstlerische Haltung. Das hat durchaus politische Implikationen. Der Musikkritiker Hans-Klaus Jungheinrich zählt nicht zufällig Riehm unter diejenigen Komponisten, »die ihre Rolle im Musikbetrieb sehr kritisch sehen und daraus Konsequenzen zu ziehen versuchen«. Hier meint er zum einen Riehms Überschreitung der esoterischen Grenzen von Avantgarde-Musik. In der Arbeit mit dem »Sogenannten linksradikalen Blasorchester« wäre eine der Konsequenzen zu sehen, von denen Jungheinrich spricht. Eine weitere ist an dem Stück *KlageTrauerSehnsucht* für zwei Gitarren abzulesen. Es wurde unter dem Eindruck der Zerstörung des demokratischen Chile durch den Militärputsch im September 1973 geschrieben und ist dem ermordeten chilenischen Volkskomponisten Viktor Jara gewidmet. In der Musik, so Jungheinrich, »hallen die Gitarrenklänge Jaras nach. Das Stück ist Trauerarbeit. Ein Werk für Jara und für Chile wird durch die Gitarren bereits eng mit südamerikanischer Folklore in Verbindung gebracht. Ein großer Teil der lateinamerikanischen Volksmusik ist politische Musik, Kampfmusik; sie ruft die Erniedrigten und Beleidigten des Kontinents zum Widerstand.« Das ist die ästhetisch vermittelte politische Konsequenz, die in Riehms Komponieren zum Ausdruck kommt. Gegenstände dieser Ästhetik und der Riehmschen Kompositionstechnik sind, mit Jungheinrich zu sprechen, *nicht* die auf musikimmanente Zusammenhänge aus-

gerichteten Materialien, also »weder motivisch-thematische Arbeit noch serielle Strukturen oder aleatorische Manipulationen, sondern: körperliche Bewegungsgefühle, Ausdruckshaltungen.« Riehms Musik sagt »Nein« zu den herrschenden Verhältnissen und verändert sie, indem sie den musikalischen Diskurs verändert. Roland Barthes hat genau dies als das Verfahren künstlerischer Subversion bezeichnet. Sie zerstört die Diskurse nicht, sondern sie verformt die Diskurse und setzt sie in neue Konstellationen zueinander.

Ein Beispiel dafür ist das Orchesterstück *Gewidmet* von 1978. Riehm hat seine ästhetischen Kategorien in diesem Werk von Wahrnehmungsformen abgeleitet, wie sie durch Film und Fernsehen ausgeprägt werden: »kürzeste Einstellungen, harte Brüche der Teile, strukturelle Zusammenhanglosigkeit; das Außerachtlassen des für die »ernste« Musik so wichtigen Zurückhörens; auf augenblickliche Wirkung zielende Plastizität der Teile; Desinteresse am Detail, soweit es nicht zur unmittelbaren Faßlichkeit beiträgt; Fehlen jeglicher »Architektur«, dafür Spannungserzeugung nach den robusten Ansprüchen des Kurzzeitgedächtnisses.« Auf diese Weise bezieht sich das Stück auf gängige Techniken filmischer Montage. Es macht sich deren Raum- und Zeiteinteilung zu eigen. Die Grenzen zwischen Raum und Zeit verfließen als Ergebnis der Montage. Darauf hat der Kunstsoziologe Arnold Hauser aufmerksam gemacht. Montage heißt die »Unterbrechung der Kontinuität einer Handlungseinheit durch die Interpolation von außerhalb dieser Kontinuität liegenden Momenten, und der Befolgung einer eigenen, nicht der Logik oder dem Kausalnexus der Motive selbst entsprechenden Zusammenfügung der Einstellungen. Das Wesen der Montage besteht in der unmittelbaren Verbindung heterogener Werkelemente, und in diesem Sinn enthält die Montagetechnik des Films das Formprinzip ... der ganzen neuen Kunst.«⁵ Dem trägt Riehms Arbeit Rechnung. Das ästhetische Interesse des Komponisten reicht dabei über die Techniken hinaus, die in Spielfilmen eben noch möglich sind. Er studiert am liebsten Zeichentrickfilme. Zur subversiven Haltung der Comics den herrschenden Verhältnissen gegenüber kommt für Riehm ihre kompositionstechnische Verbindlichkeit. Er findet in ihnen technische Verfahrensweisen zum Beispiel der Verzerrung von Proportionen in einzelnen Parametern, die in anderen eingehalten werden. Solche Techniken lassen sich aufs Komponieren übertragen. Sie treiben auf die Spitze, was schon der Filmtheoretiker André Bazin mit dem Begriff der *Attraktionsmontage* auszudrücken versucht hat. Die Attraktionsmontage könnte man definieren »als Sinnverdichtung eines Bildes durch die Kontrastierung mit einem anderen Bild, das nicht unbedingt zum gleichen Geschehen gehören muß.«⁶ Kafkas Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* und Rolf Riehms Kompositionsweise können von daher verstanden werden. Aus Anlaß seines Orchesterstücks *Odysseus aber hörte ihr Schweigen nicht* von 1993, dessen Material in die Oper integriert wurde, hat der Komponist Kafkas Geschichte ein »Pandämonium an Beziehungslosigkeit und Nicht-Verhältnis« genannt. Diese Einschätzung trifft die Erzählung im Detail. An zentraler Stelle zwar wird unterstellt, das Schweigen der Sirenen entspränge bestimmten

Erwägungen, die sie in Bezug auf Odysseus anstellen: »sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.« Da aber, wie es später heißt, die Sirenen kein Bewußtsein haben, können sie keine Erwägungen anstellen. Könnten sie es, wären sie vernichtet. Die Unterstellung, daß sie es getan haben könnten, ist also eine falsche Spur, die der Erzähler legt, um die Wahrheit der Geschichte zu verschleiern. Das Bild des Odysseus und das Bild der Sirenen, um es so auszudrücken, sind gegeneinander montiert und treffen sich lediglich im zerstreuten Blick des griechischen Seefahrers. Dadurch sind die Herrschaftsverhältnisse aufgehoben. Die Sirenen lassen sich Odysseus entgehen. Für ihn sind sie nicht und für sich selbst sind sie auch nicht. Deshalb aber sind sie gerade, denn hätten sie Bewußtsein gehabt, wären sie vernichtet worden.

Damit ist Rolf Riehms Kompositionsweise beschrieben. Sie hebt in vergleichbarer Weise die Herrschaftsverhältnisse auf. Das gehört zu ihrer zarten Empirie. Die Materialien, die sie sich anverwandelt, sind nicht mehr sie selbst. Gerade deshalb aber sind sie. Dies ist das Prinzip einer Subversion, die sich nicht weniger in der Schreibweise Franz Kafkas ausprägt. Riehms Komponieren behält in Erinnerung, daß die Subversion eines Diskurses nie seine Zerstörung sein kann, weil dieser die verletzte Regel sofort in sich aufnehmen kann. Oder, in den Worten Pier Paolo Pasolinis: »Der Sieg über eine verletzte Norm fügt sich sofort wieder ein in die unbeschränkte Möglichkeit des Codes, sich zu verändern und zu erweitern.«⁷ Komponieren heißt Zwang ausüben. Der Komponist hat Macht über sein Material, und jede Macht, so Pasolini, ist schlecht. »Wenn sich eine Macht denken läßt, die »weniger schlecht« ist als die anderen, dann könnte das nur eine Macht sein, die beim Bewahren oder beim Neubegründen der Norm die Erscheinungen oder die möglichen Wiedererscheinungen der Wirklichkeit berücksichtigen würde.«⁸ Diese Form der Macht entfaltet sich in Rolf Riehms kompositorischem Verfahren.

¹ Vgl. hierzu Georges Bataille, *Die Literatur und das Böse*, München 1987, S. 133ff. sowie vom Verfasser, *Wo die bösen Kinder wohnen. Robert Walsers Melancholie, Mit einer Fußnote zu Kafkas Spielsachen*, in: Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst (Hg.), Robert Walser, Frankfurt a.M. 1991, S. 130ff.

² Vgl. z. B. Walter Benjamin, *Schicksal und Charakter*, in: ders., Ges. Schriften II, 1, Frankfurt a.M. 1977, S. 171ff.

³ Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität*, München 1978, S. 84

⁴ Vgl. hierzu vom Verfasser, *Manierismus als Kunstwollen*, MusikTexte 49, Köln 1993

⁵ Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1979, S. 318f.

⁶ André Bazin, *Die Evolution der Filmsprache*, in: Dieter Prokop (Hg.), *Materialien zur Theorie des Films*, Frankfurt a.M. 1971, S. 75

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Ketzererfahrungen, »Empirismo eretico«*, München 1979, S. 262

⁸ Ebd., S. 263

Ich werde alt ... Ich werde alt ...
Hosen mit Umschlag trag ich bald.

Ob ich mir die Haare hinten scheiteln soll? Ob ich Pfirsiche verzehr?
Ich will weiße Flanellhosen tragen und wandern am blauen Meer.
Ich hörte die Meermädchen singen, hin und her.

Ich glaube nicht, daß ihr Gesang mir gilt.

Ich sah sie meerwärts auf den Wellen reiten
Und kämmen weißes Wellenhaar im Flug,
Als Wind das Wasser weiß und schwarz zerschlug.

In Meergewölben ward uns Aufenthalt
Bei Meermädchen in rotbraunen Seetangs Winken,
Bis Menschenlaut uns weckt, und wir ertrinken.

T. S. Eliot, Schlußverse aus: *The Love Song of J. Alfred Prufrock*
Deutsch von Klaus Günther Just

Nachweise

- Homer, *Odyssee*. Übersetzt von Roland Hampe; Stuttgart 1979
- Zur *Uraufführung*. Das Gespräch mit Rolf Riehm führte Sergio Morabito für dieses Heft.
- Franz Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*, aus: Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Max Brod, Bd. 6, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, Frankfurt am Main 1976
- Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* in der Fassung der Handschriften, herausgegeben von Jost Schillenmeit, Frankfurt am Main 1992
- Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*; München 1966
- Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Aus dem Französischen von August Horst; Frankfurt a. M. 1993
- Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*; Frankfurt a. M. 1993
- Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, Deutsch von Friedhelm Kemp; München 1986
- Wolf Kittler, *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka*; Erlangen 1985
- Detlef Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug*. Frankfurt a. M. 1989
- Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Französischen von Burkhard Groeber, Frankfurt a. M. 1976
- Bertolt Brecht, *Berichtigungen alter Mythen*, *Gesammelte Werke* Bd. 11, Frankfurt a. M. 1967
- Klaus-Michael Hinz, *Stil und Herrschaft. Zur Kompositionsweise Rolf Riehms*. Vortrag, gehalten im Rahmen von »Oper extra« am 28. September 1994 im Kammertheater
- T. S. Eliot, *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt a. M. 1988

Staatsoper Stuttgart

Rolf Riehm

Das Schweigen der Sirenen

Uraufführung: 9. Oktober 1994

Musikalische Leitung Bernhard Kontarsky. *Inszenierung* Christof Nel. *Bühnenbild* Johannes Brus. *Kostüme* Ilse Welter. *Klangregie* Andreas Breitscheid. *Dramaturgie* Klaus Zehelein. *Mitarbeit Dramaturgie* Karolin Timm. *Konzeptionelle Mitarbeit und Komposition* Thomas Jahn

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 1994/95, Heft 17

Operndirektor: Klaus Zehelein

Redaktion: Dramaturgie

Verantwortlich für dieses Heft: Klaus Zehelein, Karolin Timm

Satz und Druck: Druckhaus Münster

