

Martina Wagner-Egelhaaf (Münster)

Sirenengesänge

Mythos und Medialität der weiblichen Stimme

Der Sirenenmythos, erstmals festgehalten im zwölften Gesang der *Odyssee*, hat eine zweifellos beeindruckende literarische Rezeptionsgeschichte erfahren. Bis in die Moderne, ja Postmoderne hinein bevölkern sirenische Luft- und Wasserwesen die Literatur, wobei es zu einer besonderen Verdichtung in der Romantik kommt¹. Daß aus den Vogelfrauen der griechischen Antike (vgl. Abb. 41),² im Übergang von der antiken zur christlichen Rezeption des Mythos fischschwänzige Nixen, die Melusinen und Undinen, wurden, erklärt Anna Maria Stuby mit der im Fischfrauenkörper zur unmittelbaren Anschauung kommenden „Intensivierung der sexuellen Komponente in der Imagination des Weiblichen“³, die den erotischer Besetzung weniger entgegenkommenden Vogel-Unterleib durch eine dem Blick entzogene, im fließenden Element des Wassers befindliche untere Körperhälfte substituierte. Doch haben auch die Sirenen als Vogelwesen überlebt, bemerkenswerterweise vornehmlich in Texten, die dem christlichen Deutungszusammenhang ferner stehen wie etwa Kafkas⁴ und Brechts⁵ Relektüren des Mythos oder auch Irmtraud Morgners Hexenroman *Amanda* (1983). Was beide, Vogel-Frauen und Fisch-Frauen, verbind-

¹ Vgl. die umfassende komparatistische Darstellung von Monika Schmitz-Emans: *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*, Würzburg 2003 (bereits 2002 erschienen).

² Sirene, attisch-rotfigurige Lekythos, um 450 v. Chr., München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv. NI 7522, H 0, 16.5; aus: Bernhard Andreae: *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, Mainz 1999, S. 289.

³ Anna Maria Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen 1992, S. 42; vgl. S. 41. Nicht zufällig praktiziert auch die Literatur die Kontaminierung beider Gestalten. Guiseppe Tomasi di Lampedusas Erzählung *Die Sirene* aus dem Jahr 1956 beispielsweise ist um die Liebesbegegnung eines jungen Gelehrten mit einer dem Meer entstiegene fischschwänzigen Schönheit zentriert. Auch die Zoologie hat einem Tier des Meeres, der im Übrigen relativ unattraktiven Seekuh, den Namen ‚Sirene‘ gegeben.

⁴ Franz Kafka: früh im Bett, in: *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Bd. II, hg. Jost Schillemeit, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit, Frankfurt a. M. 1992, S. [40]-[42].

⁵ Bertolt Brecht: Odysseus und die Sirenen, in: *Werke*, Bd. XIX, *Prosa 4: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939*, Frankfurt a. M. 1997, S. 338. S. 340. S. 662-665.

det, ist neben der Hybridbildung ihres tier-menschlichen Körpers die fatale Wirkung ihrer Stimmen, wiewohl Stuby darauf hinweist, daß aus der Verführung durch den Gesang bei den homerischen Sirenen im Mittelalter eine Verführung durch alle Sinne werde.⁶ Damit verliert die Stimme ihre hervorgehobene Verführungsmacht, wengleich sie in den meisten Versionen des Mythos hörbar bleibt. Auf eben die Stimme bzw. den Gesang der Sirenen richtet sich im Folgenden das Hauptaugenmerk. Gegenüber den in der Forschung vorherrschenden sprach- bzw. kunsttheoretisch orientierten und genderkritischen Lesarten, auf die gleichwohl zurückgegriffen wird, soll eine in der Forschung bislang nicht wahrgenommene medientheoretische Dimension des Sirenenmythos aufgedeckt werden, die einige neuere Adaptationen in Schrift, Bild und Ton nahe legen.

1. Ganz Ohr

Im zwölften Gesang der *Odyssee* berichtet Odysseus am Hof der Phäaken von der Warnung der Zauberin Kirke vor den Sirenen und ihrem Hinweis darauf, wie er unbeschadet an ihnen vorbeikommen und doch ihren betörenden Gesang vernehmen könne, indem er seinen Gefährten die Ohren mit Wachs verstopfen und sich selbst am Mast des Schiffes festbinden lasse. Im Anschluß an die von Odysseus erzählte Warnung der Kirke erzählt Odysseus, wie er seinen Gefährten von Kirkes Warnung erzählte: Erst dann erzählt er, was sich darauf ereignete, nämlich die erfolgreiche Bewältigung der von Kirke vorausgesagten und allseits bekannten Situation (vgl. Abb. 42)? Die wörtliche Bedeutung des Wortes *μῦθος* – ‚Wort‘, ‚Rede‘, ‚Erzählung‘ – versinnflicht sich in der Verdichtung dieser mehrfach erzählten Episode, bei der es nicht allein darauf anzukommen scheint, was passiert ist – und dieses wäre immerhin spannend genug –, sondern darauf, daß das Berichtete (mehrfach) erzählt wird, daß es ein *Erzähltes* ist. Die homerische Darstellung macht also von Anfang an auf die sprachliche Medialität des Mythos aufmerksam. Dieses selbstreflexive Moment der mythischen Erzählung erfährt eine weitere Doppelung in dem, was als Kern- und Drehmoment der erzählten Sirenengeschichte gelten kann, in der Verführungsqualität der sirenischen Stimmen selbst. „Die Sirenen/Sitzen auf grasigen Auen und wollen mit tönenden Liedern/Zauber

⁶ Vgl. Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau*, S. 42.

⁷ *Odysseus und die Sirenen*, attisch schwarzfigurige Oinoche, um 520 v. Chr., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. 1993 216, H 0,22; aus: Andraea: *Odysseus*, S. 294.

verbreiten“, so erfährt Odysseus von Kirke⁸; seinen Gefährten spricht er von „der wundervollen Sirenen Lieder“⁹ und die Sirenen selbst charakterisieren sich folgendermaßen:

Keiner noch fuhr hier vorbei auf dunklen Schiffen, bevor er Stimmen aus unserem Munde vernommen, die süß sind wie Honig.¹⁰

Die Sirenen scheinen tatsächlich nur durch ihre Stimmen gekennzeichnet zu sein; wie sie aussehen, erfährt man zumindest bei Homer nicht. Die Vorkerungen, die Odysseus trifft – seinen Gefährten, die für ihn mit aller Kraft rudern, mit Wachs die Ohren verstopfen und seine eigene Arrêtierung am Mastbaum des Schiffes, die umso fester gezogen wird je mehr Odysseus fleht, man möge ihn befreien¹¹ –, ermöglichen es ihm, dem Sirenen gesang zu lauschen, ohne seiner Lockung zu erliegen und dadurch (vorausichtlich) unterzugehen.

Honig süß also sind die Stimmen der Sirenen ihrem eigenen Zeugnis zufolge. Und diese honig süßen Stimmen locken mit Allwissen:

Alles wissen wir dir, was im breiten Troja die Troer,
Was die Argeier dort litten nach göttlicher Fügung. Und allzeit
Wissen wir, was auf der Erde geschieht, die so vieles hervorbringt.¹²

Wenn man davon ausgehen kann, daß zumindest das, „[w]as die Argeier [in Troja] [...] nach göttlicher Fügung [litten]“, Odysseus nicht unbekannt gewesen sein dürfte, scheint es viel eher das *Wie* des sirenischen Gesangs als sein *Was* gewesen zu sein, das Odysseus lockte. Sirenen sind „Signifikanten, die nur sich selbst meinen“, schreibt auch Bettine Menke.¹³

Figuriert der Sirenen gesang das Zusammenfallen des Was und des Wie oder, in anderen Worten, von Referenz und Performanz wird eben diese gefährdete Differenz in der listenreichen Vorbeifahrt des listenreichen

⁸ Hom. Od. XII 43-45 (hier und im Folgenden zit. n. Homer, *Odyssee*, griechisch und deutsch, übertr. Anton Weiler, mit Urtext, Anhang und Registern, Einführung Alfred Heubeck, München, Zürich 1994).

⁹ Hom. Od. XII 158f.

¹⁰ Hom. Od. XII 186f.

¹¹ Vgl. Hom. Od. XII, 162ff.: „Kniptf dann die Enden/Fest an den Mast und, sollt ich euch bitten oder befehlen/Mich zu befreien, so solltet ihr nur noch stärker mich fesseln.“ Vgl. Hom. Od. XII 192ff.

¹² Hom. Od. XII 189-191.

¹³ Bettine Menke: *Protopopöia. Stimme und Text bei Brecht, Hofmann, Kleist und Kafka*, München 2000, S. 490. Die Parallelen der odysseischen Sirenen-Episode zum christlichen Stundental sind evident. Auch Eva wurde von der Schlange und Adam von Eva mit der Verlockung absoluter Erkenntnis verführt.

Odyseus einmal mehr errichtet: Nur in der gewaltsam hergestellten Differenz, d.h. in der technischen Arretierung kann Odyseus dem lustvollen Gesang lauschen und ihn als solchen überhaupt erst qualifizieren. Odyseus ist also von Anfang an eingespannt oder Teil eines Apparats, der den Gesang der Sirenen erst hörbar macht. Es ist kein Zufall, daß nicht berichtet wird, was die Sirenen gesungen haben. „Herrlich ließen im Sang diese Worte sie hören“, erzählt Odyseus am Phäakenhof.¹⁴ „[D]iese Worte“ – das sind eben die oben zitierten Worte, mit denen die Sirenen *ankündigen*, Odyseus „tiefer[s] Wissen“¹⁵ zu offenbaren. Offensichtlich besteht der verlockende Sirenen Gesang gerade im (leeren, d.h. noch nicht erfüllten und möglicherweise prinzipiell unerfüllbaren) Versprechen.¹⁶ Dabei scheint der Gesang der Sirenen eine körperliche Erfüllung in Aussicht zu stellen, die nicht anders als supplementär gedacht werden kann. Bernhard Andreae argumentiert, daß die Darstellung der Sirenen als Vogelwesen dem Problem der visuellen Nichtdarstellbarkeit des Gesangs geschuldet sei und die griechischen Künstler deswegen, um dem süßen Gesang der Sirenen eine anschauliche Gestalt geben zu können, auf das Vorbild der Haryen zurückgriffen, also der in der orientalischen und ägyptischen Sepulkralkunst dargestellten Vogelfrauen.¹⁷ Die Sirenen haben also, könnte man sagen, nur einen geliehenen Körper, der das Nichtsichtbare anschaulich macht, der, rhetorisch gesprochen, den Körper zur Metalepse des nur zu Hörenden, des Gesangs, macht.

Auf dem Gesang der Sirenen liegt daher konstitutiv der Verdacht des Betrugs. Während sie nämlich versprechen, daß derjenige, der ihren Ruf folge, „mit tieferem Wissen beglückt in die Heimat“¹⁸ zurückkehren werde, hatte Kirke gewarnt, daß niemand, der dem Gesang der Sirenen lausche, wieder nach Hause komme.¹⁹ Wer hier recht hat, läßt sich nicht mit Entschiedenheit feststellen. Die Logik der Erzählung scheint allerdings Kirke recht zu geben. Ebenso wenig eindeutig ist der Geschlechtscharakter der Sirenen. Aus der Darstellung Homers geht nicht hervor, ob es sich um weibliche Wesen handelt. Gleichwohl hat sie die Rezeption zu solchen gemacht (vgl. Abb. 43).²⁰ Dies geschieht mit einer gewissen Folgerichtigkeit. Vor dem Hintergrund der Tatsache, daß sich Odyseus von Kirke, die

eindeutig weiblich ist, löst, um zu seiner Ehefrau Penelope zurückzukehren, kann das Andere, dessen Verführung es zu widerstehen gilt, der binären abendländischen Logik folgend, nichts anderes als ein weibliches sein. Es ist aber ebenso konsequent, daß dieses Weibliche noch kein manifestes, d.h. verkörperbares Weibliches ist, sondern sich in der siegreichen Vorbeifahrt des Odyseus erst als solches konstituiert. In diesen Zusammenhang fügt sich auch die in nach homerischer Zeit aufkommende Vorstellung, die Sirenen hätten sich, nachdem Odyseus an ihnen vorbei fuhr, ins Meer gestürzt (vgl. Abb. 44).²¹ Jedenfalls läßt sich der Gesang der Sirenen als Zeichen des Männlichkeit und Weiblichkeit, Repräsentation und Performanz differenzierenden medientechnischen Aktes lesen, dessen apparative Konstruktion auf den Konstruktcharakter dieser Differenzierung verweist. Insofern sind ihre Honigsüße und das – aus Honig gefertigte – Wachs, das Odyseus seinen Gefährten in die Ohren steckt, strukturell eng auf einander bezogen.

2. Eine dialektische Konstruktion

Weil Odyseus kraft seiner technischen List dem verführerischen Versprechen der Sirenen nicht nachgegeben hat und somit Herr über seine List geworden ist, haben Horkeimer und Adorno, die in der *Odysee* den „Grundtext der europäischen Zivilisation“²² sehen, die siegreiche Vorbeifahrt des Odyseus an den Sirenen als Aufrichtung des aufgekälärten abendländischen Subjekts gelesen. Odyseus gelingt es, die Sirenen zu überlisten, weil er ein reflexives Verhältnis zu sich selbst hat und sich selbst verleugnet (in der Preisgabe an die Fesseln, die ihn an den Mast binden und über die er keine Macht mehr hat), um sich selbst, sein Selbst zu behaupten oder vielmehr allererst zu gewinnen. Unverdächtig aller einseitigen feministischen Perspektivierungen haben Horkeimer und

¹⁴ Hom. Od. XII 192.
¹⁵ Hom. Od. XII 188.
¹⁶ Vgl. Menke: *Prosopopöia*, S. 490.
¹⁷ Vgl. Andreae: *Odyseus*, S. 288f.
¹⁸ Hom. Od. XII 188.

¹⁹ Vgl. Hom. Od. XII, 41f.; vgl. Menke: *Prosopopöia*, S. 490.
²⁰ Odyseus und die Sirenen, Paestiner Glockenkrauter des Pythion, um 350-325 v. Chr., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. VI 4532, H 0,38; aus: Andreae: *Odyseus*, S. 296.

²¹ Odyseus und die Sirenen, attisch rotfiguriger Stammos des Sirenen-Malers, um 475 v. Chr., London, The British Museum, Inv. GR 1843.11-3.31 (E 440), H 0,34.5 B an den Henkeln 0,38.1 Dm 0,28.7; aus: Andreae: *Odyseus*, S. 295. Vgl. dazu Hermann Schrader: *Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung im Altertum*, Berlin 1868, S. 49. Auch Kafkas Sirenen-Text (vgl. Anm. 4) postuliert eine Struktur reziproker Abhängigkeit zwischen den Sirenen von Odyseus, die „nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odyseus“ sehen wollen (Kafka: *Früh im Bett*, S. [41]). *Study: Liebe, Tod und Wasserfrau*, S. 12, interpretiert diesen Vorgang als Raub der sirenschen Stimmen bzw. Sprache durch Odyseus.

²² Vgl. Max Horkeimer, Theodor W. Adorno: *Odyseus oder Mythos und Aufklärung*, in: dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 1981, S. 42-73, S. 44.

Adorno auch gesehen, daß dieses aufgeklärte Subjekt, das sich der Natur hingibt und in dieser Hingabe eben diese Natur überwindet, ein männliches Subjekt ist – ‚männlich‘ im Sinne der Privilegierung einer mit sich identischen, reflektierenden Position, die im Akt ihrer Hervorbringung ihr Anderes erzeugt. Und dieses Andere ist ein weibliches Anderes. Unverdächtig feministischer Prädispositioniertheit argumentieren Horkheimer und Adorno, daß die Irrfahrt des Odysseus, die am Ende an ihren Ausgangspunkt zurück führt und Odysseus Haus und Frau mit neuem und eigenlichem Recht in Besitz nehmen läßt, auch eine bürgerlich zu nennende Weiblichkeit hervorbringt: „Dirne und Ehefrau sind die Komplemente der weiblichen Selbstentfremdung in der patriarchalen Welt: die Ehefrau ver-rät Lust an die feste Ordnung von Leben und Besitz, während die Dirne, was die Besitzrechte der Gattin unbesetzt lassen, als deren geheime Bundesgenossin nochmals dem Besitzverhältnis unterstellt und Lust verkauft.“²³

Vor dem Hintergrund der Tatsache, daß im Mythos die Medialität der Sprache zur Debatte steht, gewinnt Horkheimers und Adornos Blick auf das abendländische Verständnis der Sprache, das mit der Selbstbehauptung der Sprache beginnt mit Odysseus, so führen sie aus, in Bezeichnung überzugehen.²⁴ Während der einäugige Polyphem im Wort die Sache zu haben glaubt und daher das Wort als Name auffaßt, versteht der listenreiche Odysseus das Wort als Zeichen, das durch Arbitrarität gekennzeichnet ist und daher unterschiedliche Bedeutungen haben kann. Das Wort wird von Odysseus gezielt eingesetzt, um die Wirklichkeit zu verändern. Im Gesang jedoch, so heißt es in der *Dialektik der Aufklärung*, bleibt das Moment des Nichtbezeichnenden dominant. Dies scheint insbesondere für den sirenschen Gesang zu gelten, in dem Wort und Bedeutung auf verführerische Weise identisch sind. Die Wörter bedeuten nicht (etwas Anderes), sondern sie stellen sich selbst in ihrer lautlichen Materialität dar. Odysseus erkennt die Verführungskraft und die Gefahr des im Sirenen Gesang verkörperten mythischen Sprachkonzepts – und trifft als Überwinder der mythischen Mächte seine apparativen Vorkehrungen. Seit der glücklich-mißglücklichen Begegnung des Odysseus mit den Sirenen seien alle Lieder erkrankt, und die gesamte abendländische Musik, so schreiben Horkheimer und Adorno weiter, laboriere an dem Widerspruch von Gesang in der Zivilisation, der doch zugleich wieder die bewegende Kraft aller Kunstmusik abgebe.²⁵ Odysseus wird in dieser Perspektive zur Präfiguration des neuzeitlichen

Kunstrezipienten bzw. des bürgerlichen Konzertbesuchers, der, auf seinem (teuer bezahlten) Sitz im Konzertsaal aretisiert, den Tönen des Anderen lauscht und damit einmal mehr jenen Akt der Grenzziehung von Zivilisation und vorzivilisatorischer Natur vernimmt.²⁶ Ernsthaft in Frage gestellt wird der moderne Odysseus im Konzertsaal nicht mehr; die Funktion bildungsbürgerlicher Selbstbestätigung kommt dem Kunstgenuss gleichwohl immer noch bzw. immer neu zu.

3. Alibi

Roland Barthes, der den Mythos als „Aussage“²⁷ definiert, hat eine Theorie des mythischen Zeichens entwickelt, die für die dauerhafte Attraktivität mythischer Erzählungen, wie etwa des Sirenenmythos, im Allgemeinen sowie für die spezifische Verfaßtheit des Sirenen gesanges im Besonderen in Anspruch genommen werden kann: Das sprachliche Zeichen, das ein Bedeutendes und ein Bedeutetes sinhaft zusammenfaßt, wird zum sekundären Bedeutenden des mythischen Zeichens, dem ein anderes Bedeutetes zur Seite treten muß, um die mythische Bedeutung zu schaffen. Aus Sinn, den das sprachliche Zeichen konstituiert, wird Form, also der mythische Signifikant. In dieser Transfiguration tritt der objektsprachliche Bezug zurück, freilich ohne je ganz in Vergessenheit zu geraten, und erweist sich das sprachliche Zeichen als metasprachliches Formelement, allerdings ohne in dieser neuen Funktion aufzugehen.²⁸ Das mythische Zeichen oscilliert diesem auf der Zeichentheorie Ferdinand de Saussures gründenden Modell zufolge also permanent zwischen Sinn und Form. Barthes hat hier treffend vom Alibi des mythischen Zeichens gesprochen, von seinem immer Anderswosein²⁹, das als Sinn die Form präsent macht und als Form den Sinn entfernt. „Es gibt niemals einen Widerspruch,“ schreibt Barthes, „einen Riß zwischen dem Sinn und der Form, sie befinden sich niemals an

²⁶ So hat Brecht bekanntlich in Odysseus den spießig-bürgerlichen Kunstliebhaber gesehen, der kein Risiko eingeht: „Bekanntlich ließ der listige Odysseus, als er die Insel jener menschenfressenden Sirenen, der Sirenen, sichete, sich an den Mast seines Fahrzeuges binden, aber den Rudernern verstopfte er mit Wachs die Ohren, so daß sein Kunstgenuß durch ihr Wachs und seine Stricke ohne schlimme Folgen bleiben konnte. [...] Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die keine Bewegungsfreiheit besaßen? Ist das das Wesen der Kunst?“ Brecht: *Odysseus und die Sirenen*, S. 340.

²⁷ Vgl. Roland Barthes: *Mythien des Alltags*, deutsch Helmut Schefel, Frankfurt a. M. 1964, S. 85.

²⁸ Vgl. Barthes: *Mythien des Alltags*, S. 88ff.

²⁹ Vgl. Barthes: *Mythien des Alltags*, S. 104.

²³ Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 68.

²⁴ Vgl. Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, 56.

²⁵ Vgl. Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 56.

demselben Punkt“³⁰ Barthes beschreibt das mythische Zeichen auch als ein gestohlenen und zurückgegebenes, nur daß das Zurückgegebene nicht mehr ganz dasselbe ist, das entwendet wurde: beim Zurückgeben wird es nicht genau wieder an seinen Platz gestellt.³¹ In dieser Perspektive stellt die homerische Erzählung nicht einfach die Geschichte eines heimkehrenden Abenteurers dar, der an einer mit gefährlichen Fabelwesen bewölkerten Insel vorbeifährt, sondern dieser „plot“ wird zur Form eines mythischen Sinns, aus Horkheimers und Adornos Perspektive der Aufrichtung des aufgeklärten Subjekts, der, unausgesprochen, an das Bild des Seefahrers gebunden bleibt, aber nicht in ihm aufgeht. Ähnlich verhält es sich mit dem sirenischen Gesang selbst, der als Reflexionsfigur des mythischen Sprechens par excellence angesehen werden kann. Die Worte der Sirenen gehen nicht in dem auf, was sie bezeichnen, sondern werden zur Form eines mythischen Sinns, ohne diesen fixieren zu können. Mit Barthes gehen die Verführung der Sirenen also darin, daß sie denjenigen, der ihnen Gesang hört, verlocken, in eben dieses Oszillieren zwischen Form und Sinn, in das Alibi selbst einzutreten.

Ist es nun der Gesang der Sirenen, der bezaubert, oder die Stimme? Oder läßt sich beides gar nicht trennen? Ist die Stimme das Medium des Gesangs oder der Gesang das Medium der Stimme? Diese Frage in der Schwebe lassend – ein weiteres Alibi – stellt die Stimme in jedem Fall das Alibi eines Körpers dar, den sie gleichsam mithören läßt. Während Jacques Derrida bekanntermaßen die Stimme als logozentrisches Gegenprinzip der Schrift – Positionen, die in der *différance* der Schrift ihre Dekonstruktion erfahren – heben neuere Theoreme gerade die prekäre Nicht-Idealität

³⁰ Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 105.

³¹ Vgl. Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 107. Daß es sich bei dieser mythologischen Alibi-Struktur, die das Entwendete niemals an seinen Platz zurück stellt, um ein musikalisches Prinzip handelt, wird etwa auch in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* deutlich, wo es heißt, daß Malte der Musik mißtraut, nicht „weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern, weil ich gemerkt hatte, daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein [...]“ (Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *Samtliche Werke*, hg. Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1976, Bd. XI, S. 707-978, S. 824).

³² Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler, Frankfurt a. M. 1983, S. 25ff. Der Logozentrismus sei zugleich ein Phonozentrismus, behauptet Derrida (vgl. Derrida: *Grammatologie*, S. 25). Nicht zufällig wird in der oben zitierten Rilke-Stelle die Männlichkeit der Stimme beschworen, „eine strahlende, himmlische Männlichkeit“ (Rilke: *Malte*, S. 824), deren Gendering eben dadurch als problematisch erscheint, daß sie einer Frau, Abelone, der Schwester der Mutter, zugesprochen wird.

der Stimme, ja ihre Hybridität hervor. So verweist Dieter Mersch in seiner Studie *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis* darauf, daß in der abendländischen Tradition die Stimme zuerst Verlautung des Gedankens und erst an zweiter Stelle Klang ist.³³ Demgegenüber macht er geltend: „Die Stimme ist Klang; ihre Musikalität bestimmt ihre Wirkung jenseits aller Semantik, insofern sie wesentlich an den Leib gebunden *erscheint*. Derrida betont demgegenüber einzig die *Marke*, den Träger des Sinns, die Manifestation eines Bedeutens – jenseits ihrer Körperlichkeit, ihrer Sinnlichkeit, mit der sie hervortreten.“³⁴

Auch Doris Kolesch hat die Körperlichkeit der Stimme geltend gemacht, eine Körperlichkeit indes, die zugleich flüchtig ist. Kolesch spricht von der Atopie der Stimme, weil sich die Stimme einer eindeutigen Verortung entzieht. Unklar sei, ob sie aus dem Körper oder aus dem Raum komme, ob aus dem Körper des/r Hörenden oder dem Körper der/s Anderen, ob sie materiell oder immateriell, subjektiv oder objektiv „oder gar beides zugleich und nie ganz“³⁵ sei. Grundlegend ist für Kolesch die uneinholbare Differenz von innerer und äußerer, gesprochener und gehörter Stimme. Des Weiteren hebt sie hervor – und dieser Gedanke scheint für den vorliegenden Zusammenhang nicht unwichtig –, daß es kein Hören ohne Visibilität gebe: Man sieht immer etwas, wenn man hört, oder man imaginiert³⁶, in diesem Fall den Körper. Es geht nun nicht darum, die Stimme traditionell in einem Zwischen von Körper und Sprache zu definieren – denn wäre auch dieses Zwischen? –, sondern sie als Vollzug zu denken, „die erst in und mit der stimmlichen Artikulation eine jeweils spezifische Art von Körperlichkeit und Sprachlichkeit“³⁷ entstehen läßt. Wenn nun also jüngere Theoretikerinnen und Theoretiker den Präsenz- als Ereignisgedanken stark machen, geht es nicht mehr um die von Derrida inkriminierte phonologozentrische Selbstpräsenz, sondern um eine Präsenzerfahrung, die konstitutiv an Fremdheit, Entzug und Mangel gebunden ist.³⁸ Welche Konsequenzen hat das für den Sirenenmythos?³⁹

³³ Vgl. Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 100.

³⁴ Mersch: *Was sich zeigt*, S. 112.

³⁵ Doris Kolesch: *Ästhetik der Präsenz. Theater-Stimmen*, in: *Ästhetik der Inszenierung*, hg. Josef Frölich und Jörg Zimmermann, Frankfurt a. M. 2001, S. 260-275, S. 262; vgl. S. 261f.

³⁶ Vgl. Kolesch: *Ästhetik der Präsenz*, S. 265.

³⁷ Kolesch: *Ästhetik der Präsenz*, S. 263f.

³⁸ Vgl. Kolesch: *Ästhetik der Präsenz*, S. 262.

³⁹ Kolesch verweist beziehungsweise ebenfalls auf die Sirenen-Episode der *Odyssee*, allerdings nur sehr lapidar in einer kurzen Anmerkung, die ihr Argument kom-

Die von Roland Barthes beschriebene Alibi-Struktur läßt sich vor diesem Hintergrund auf das Verhältnis von Sirenen-Stimme und Sirenen-Körper übertragen. Der Körper der Sirenen wurde oben als geliehener bezeichnet, der eingesetzt werden muß, um die Geschichte von der stimmlichen Führung der Sirenen darstellbar, erzählbar zu machen. Da eine Stimme üblicherweise aus einem Körper kommt und mithin auf diesen verweist, mußten die Sirenenstimmen, um ‚sinn‘haft zu werden, Körper erhalten, die in ihrer Hybridform auf ihre metaleptische Supplementarität des Körpers, die in ihrer ‚Rauheit‘ der Stimme, die mitgehörte Materialität des Körpers, die Reibung zwischen Musik und Sprache⁴¹, Stimme und Gesang, Medium und Botschaft, läßt sie zwischen Sinn und Form zirkulieren. Entsprechend stellen auch die Sirenen als Weiblichkeitsfigurationen in der kulturellen Repräsentation zwischen Stimme und Körper immer mehr und etwas anderes dar als eben Vogelfrauen, aber dieses niemals ‚ganz‘.

Im Folgenden sollen die in der Geschichte des Sirenenmythos in auffallender Weise zum Einsatz kommenden medientechnischen Apparate im Hinblick auf ihr Erklärenlassen der weiblichen Stimme fokussiert und die These erhärtet werden, daß sie als ‚Verstärker‘, wenn nicht gar als ‚Generatoren‘ des in der verführerischen Sirenenstimme vernehmbaren Alibis fungieren und zugleich seine technische Kontrollierbarkeit versprechen.

4. Am Apparat

Dieter Wellershoffs Novelle *Die Sirene* (1992) erzählt von einer Sirene, die sich des Telefons bedient. Der Pädagogikprofessor Eislheimer hat sich gerade ein Freisemester genommen und will ein Buch „über Selbsterkenntnis oder über die Entstehung des Ichs“ schreiben⁴² – ein fast zu plakativem Hinweis auf eine subjektkritisch-psychologische Perspektivierung.⁴³ Da

mentiert, in Einar Schleichs Inszenierung des *Sportsstücks* von Elfriede Jelinek würde die Stimme „gegen den Logos, [...] als das Andere des Logos, als radikale Alterität“ eingesetzt (Kolesch: *Ästhetik der Präsenz*, S. 268).

⁴⁰ Vgl. auch Menke: *Protopopöia*, S. 491.

⁴¹ Vgl. Roland Barthes: Die Rauheit der Stimme, in: *Der entlegenenkommende und der stumpfe Sinn*, Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 269-278, S. 269, S. 271.

⁴² Dieter Wellershoff: *Die Sirene. Eine Novelle*, Köln 1996, S. 18.

⁴³ Bereits in den siebziger Jahren hatte Wellershoff einen Essay mit dem Titel „Der Gesang der Sirenen“ verfaßt, in dem er, ganz den intellektuellen Koordinaten der Zeit, Psychoanalyse und Gesellschaftskritik verpflichtet, den Sirenen gesang als Artikulation des lustversprechenden Unbewußten liest. Vgl. Dieter Wellershoff: Der Gesang der Sirenen, *Merkur* 27/303 (1973), S. 739-747.

erhalte er eines Tages den Anruf einer Unbekannten, die ihm erzählt, daß sie verlassen worden sei, und behauptet, nur er könne ihr helfen.⁴⁴ Schmitz-Ernans macht darauf aufmerksam, daß die Anruferin Eislheimer in einer Fernsehsendung gesehen hat, das ganze Geschehen also von einer Fern-Kommunikation ausgelöst wird.⁴⁵ So kommt also bereits der erste Kontakt durch mediale ‚Vermittlung‘ zustande; die ganze weitere Beziehung bleibt an den Einsatz des Telefons gebunden, das die Stimme hörbar macht, ohne den Anblick des Körpers zu gewähren.

Dabei zieht die Anruferin Eislheimer immer mehr in den Bann ihrer Telefonstimme, je entschiedener sie alle Versuche Eislheimers, ein persönliches Treffen zu arrangieren, unterläßt. Aus der honigstüßen Stimme der Homerischen Sirenen ist eine nicht minder verführerische leise, seufzende, stockende Stimme geworden, eine Stimme, die Haltlosigkeit vermittelt.⁴⁶ „Sie war eine Stimme, die aus einer Leere kam“, heißt es im Text, „und immer wieder darin verschwand, sie war außerhalb von allem, und er wollte sie dort suchen, und das konnte nur geschehen, indem er sich dort hin begab und wartete.“⁴⁷ Das Vorhaben, die aus der Leere kommende Stimme dingfest machen zu wollen, d.h. ihr einen Körper zu verleihen⁴⁸, erweist sich als illusionär: Es kommt zu keiner persönlichen, geschweige dem körperlichen Begegnung: Die ‚gestörte‘, oftmals nur ‚gehauchte‘⁴⁹, ja, die gebrochene Stimme, die gelegentlich „einen leisen, herausfordernden Singens“⁵⁰ anstimmt und auch als „süßlich“⁵¹ qualifiziert wird, läßt

⁴⁴ Wellershoff spielt auf die wechselseitige Abhängigkeit im Verhältnis von Sirenen und Odysseus an, wie sie in der griechischen Spätzeit formuliert wurde. Im Übrigen baut auch Kafka seinen Sirenen-Text auf dieser Grundfigur auf. Vgl. Franz Kafka: *früh im Bett*, in: *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Bd. II, hg. Jost Schillmeit, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillmeit, Frankfurt a. M. 1992, S. [40]-[42].

⁴⁵ Vgl. Schmitz-Ernans: *Sehtiefen und Selentiefen*, S. 240.

⁴⁶ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, 15. Als Motto stellt Wellershoff seinem Text u.a. eine Passage aus Maurice Blanchots Essay „Der Gesang der Sirenen“ voraus, in dem der Mangel im Gesang der Sirenen als Ursache seiner Macht gesehen wird. Vgl. Maurice Blanchot: Der Gesang der Sirenen, in: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, aus dem Frz. v. Karl August Horst, München 1962, S. 9-40, S. 9.

⁴⁷ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 84. Eislheimers Vorhaben, „sich dorthin“ begeben zu wollen, läßt sich als Versuch, das Alibi aufzusuchen, lesen.

⁴⁸ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 140: „Alles, was er sagte, diente der Vorbereitung des Moments, in dem er sie sehen würde und ihre Stimme einen Körper bekäme, der für ihn greifbar wurde.“

⁴⁹ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 188, S. 91.

⁵⁰ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 122.

⁵¹ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 123. Weitere Qualifizierungen der Stimme sind: „flach“, „schleppend“, „ohne jeden Druck“ (S. 136), „stammeln“ (S. 161).

gleichwohl eine erotische Körperlichkeit mithören. Die ‚rauhe‘ Telefonstimme der Sirene inszeniert ein aus dem Nichts in Erscheinung Tretendes und in diesem Nichts wieder Versinken, das am Ende der Erzählung in einem Gurgeln⁵² untergeht. Es handelt sich also mitnichten um eine strahlend-überirdische Stimme⁵³, sondern um eine fehlerhafte Stimme, auf der zudem, wie schon im Falle der klassischen Sirenen Homers, der Verdacht und das Verdikt der Täuschung liegt.⁵⁴ Eislheimer fragt sich wiederholt, ob seine Anruferin ihm nicht etwas vormache: „Zog sie nur irgendwelche Register, wenn sie mit ihm sprach?“⁵⁵

Mit Mersch gelesen stellt sich in der sirenischen Anruferin eine „Differenz im Symbolischen“ dar, d.h. die „Differenz in der Sprache selbst [...] zwischen der Struktur des *Bedeutens* einerseits und den Effekten des *Sichzeigens* andererseits“⁵⁶. Im unvermittelten „Anruf“⁵⁷ – hier zu verstehen im doppelten Sinn⁵⁸ –, der ein „Moment des Risses“⁵⁹, einen, die Stille zerreißenden Einschnitt⁶⁰ figuriert, wird ihre Gründung im Nichts vernehmbar. „Der Anruf kam vormittags“, so beginnt Wellershoffs Sirenen-Novelle, „als Eislheimer in seinem Arbeitszimmer saß und gedankenlos mit seinem Kugelschreiber verschlungene, unregelmäßige Ornamente auf seinem Schreibblock zeichnete.“⁶¹ Obwohl er schreiben, d.h. Bedeutung und Bedeutendes hervorbringen will, um, seinen „Ruf“ zu festigen⁶², scheinen seine asemantischen Schreibbewegungen den „An-Ruf“ der Sirene vorzubereiten⁶³. „Er war dankbar, als das Telefon klingelte. Doch zu zugleich aufgeschreckt, als sei er bei einer verbotenen Tätigkeit erwisch worden.“⁶⁴ Der Apparat des Telefons ‚verbindet‘ (um in der Sprache der Telekommunikation zu bleiben) zwei inkommensurable Bereiche, denjenigen des Be-

⁵² Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 161.

⁵³ Von einer solchen Stimme ist in Rilkes *Malte* (vgl. Anm. 18) die Rede, von einer Stimme, die als ‚männlich‘, ‚engelhaft‘ und ‚stark qualifiziert‘ wird; vgl. Rilke: *Malte*, S. 824.

⁵⁴ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 67, S. 90.

⁵⁵ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 67; vgl. S. 86f.: „Er war nicht überzeugt, dass sie die Wahrheit gesagt hatte, und auch nicht, dass sie log.“

⁵⁶ Mersch: *Was sich zeigt*, S. 119.

⁵⁷ Mersch: *Was sich zeigt*, S. 124.

⁵⁸ Vgl. auch Schmitz-Ehmans: *Seetiefen und Seelentiefen*, S. 239.

⁵⁹ Mersch: *Was sich zeigt*, S. 117.

⁶⁰ Vgl. Mersch: *Was sich zeigt*, S. 117.

⁶¹ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 11.

⁶² Wellershoff: *Die Sirene*, S. 18.

⁶³ Schmitz-Ehmans: *Seetiefen und Seelentiefen*, S. 238 bezeichnet Eislheimers gezeichnetes „Linien-Wirwar“ als „ein antizipatorisches Gleichnis der existenziellen Verwirrung, die ihn bald betallen wird.“

⁶⁴ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 11.

deutens und denjenigen seines Außen, und er steht in seiner profanen Materialität und Körperlichkeit für die unüberbrückbare Differenz zwischen ihnen. „Das Klingeln des Telefons erschreckte ihn, er zögerte einen Augenblick, bevor er zum Hörer griff“⁶⁵, so heißt es anlässlich des zweiten Anrufs der Sirene. Dem Einbruch des Außen folgt ein Augenblick der Leere, des Zauderns, bevor Eislheimer re-agiert.

Durchweg werden die Telefonate von einer, so könnte man es nennen, ‚apparativen Aufmerksamkeit‘ begleitet: Das Telefon wird umgestellt⁶⁶, leise gestellt⁶⁷, umhergetragen⁶⁸, herangezogen⁶⁹, eine Telefonzelle wird aufgesucht⁷⁰ – und Eislheimer hat nie etwas anderes in der Hand als den Telefonhörer⁷¹, der in seiner supplementären Materialität auf den absenden imaginären⁷² Körper der Sirene und damit auf die Abwesenheit selbst, die prinzipielle Differenzialität des Systems verweist. Der Apparat des Telefons bietet Eislheimer eine, wenn gleich eingeschränkte, Möglichkeit selbst aktiv zu werden. So ist es schon recht bald er, der ihre Nummer wählt: „Er wählte und verwählte sich, wählte gleich wieder, und gleich danach war sie dran.“⁷³ Gerade weil der kalte Körper des Telefons – in besagter Telefonzelle ist es „kalt zum Sterben“⁷⁴ – den lebendig-warmen Körper der sirenischen Anruferin – „Ich bin nackt. Aber mir ist ganz heiß“⁷⁵ – nur unvollkommen ersetzt, wird die technische Apparatur zum „Medium der Bewußtwerdung“⁷⁶. Und so kann Eislheimer, den ein maschinenhaft-mechanischer Geschlechtsakt mit einer Prostituierten⁷⁷ zur Besinnung bringt, sich auch nur mittels der Bedienung eines technischen

⁶⁵ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 21.

⁶⁶ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 12, S. 26. Vgl. auch Schmitz-Ehmans: *Seetiefen und Seelentiefen*, S. 240, Anm. 360.

⁶⁷ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 37.

⁶⁸ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 37, S. 42, S. 130.

⁶⁹ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 91.

⁷⁰ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 112: „Er mußte sich anstrengen, um die Tür zu öffnen, in deren Scharnieren der Frost saß. Dann hob er den Hörer ab, steckte alle seine Münzen in den Schlitz und wählte ihre Nummer.“ Vgl. S. 137, S. 150f.

⁷¹ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 27, S. 41f., S. 112, S. 160f.

⁷² Jürgen Bräunlein: *Ästhetik des Telefonierens. Kommunikationstechnik als literarische Form*, Berlin 1997, S. 153–184, stützt seine Interpretation der Sirene mit Blanchot auf die Kategorie des Imaginären, geht aber bemerkenswerterweise sehr wenig auf die konkrete Apparatur des Telefons ein.

⁷³ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 38.

⁷⁴ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 112.

⁷⁵ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 113.

⁷⁶ Jan Saas: *Der musische Moment. Plantagesstrukturen im Werk Dieter Wellershoffs*, Tübingen 1990, S. 285.

⁷⁷ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 157.

Apparats betreiben: „Dann kam ihm der Gedanke, eine Platte aufzulegen: festliches Barock, ein Potpourri aus Vivaldi, Bach und Händel, den großen Meistern der prunkvollen Lebensfreude. Er wollte noch einmal abheben, damit sie es höre. [...] Die Musik mit ihrer geordneten Energie sprach an seiner Stelle. [...] die Platte lief noch, festliches Barock, der ganze Prunk und Pomp und Jubel längst verklungener Zeiten, der ihm etwas einhämmern wollte, was er nicht fühle und nicht glauben konnte. Er stand auf und nahm den Tonarm ab.“⁷⁸

Mit dem Abheben des Ton-Arms⁷⁹ ist die Beziehung beendet, doch es bleibt ein schiefer Nachgeschmack, um nicht zu sagen eine Differenz. Elsheimer, der in seinem Freisemester das Buch über Selbsterkenntnis und die Entstehung des Ichs nicht geschrieben hat und mithin als Rücknahme der im Bild des Odysseus reflektierten Aufrihtung des aufgeklärten Subjekts gelesen werden muß, kehrt zurück in seine professorale Scheinidentität. Hatte Odysseus den Sirenen gesang erst mittels einer apparativen List hörbar gemacht, ist Elsheimer ein weitaus weniger souveräner Nutzer des Telefons, das ihn gleichsam aus seinen bürgerlich-professoralen Verankerungen löst. Es ist der Apparat, der die Lust des Hörens sowohl produziert als auch verhindert, daß Elsheimer in ihr versinkt. Und daß er eine andere apparativ-mediale List einsetzen muß, um den An-Ruf der Sirene abstellen zu können, nämlich die technisch reproduzierte Keule abendländischer Hochkultur, an deren Anfang Horkheimer und Adorno Odysseus gesehen hatten⁸⁰, ist nurmehr ein ironischer Hinweis auf das „leise Knacken“⁸¹, das in der Leitung zwischen dem abendländisch-bürgerlich-männlichen Subjekt und seinem medial vermittelten resp. erzeugten weiblichen Anderen hörbar bleibt.

5. Phono/Photo/Graphie

François Truffauts Film *La sirène du Mississippi* von 1969, deutsch *Das Geheimnis der falschen Braut*, zeigt wie ein junger Zigarettenfabrikant Louis Mahé, alias Jean-Paul Belmondo, einer Frau, Marion Bergamo, alias Catherine Deneuve, restlos verfällt. Obwohl im französischen Titel explizit be-

⁷⁸ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 161.

⁷⁹ Die Anrufern lockt u.a. mit den Worten „Ich möchte Sie umarmen.“ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 83, S. 84.

⁸⁰ Vgl. Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 44 (Horkheimer und Adorno sprechen von „Zivilisation“).

⁸¹ Wellershoff: *Die Sirene*, S. 27.

nannt, bleibt der sirenische Subtext diskret, so diskret, daß etwa Willi Winkler in seiner Darstellung der *Filme von François Truffauts* mit keinem Wort darauf eingetht. Der auf der Insel Réunion lebende Mahé hat eine Heiratsannonce aufgegeben. Als schließlich die Braut, die er bislang nur aus Briefen kennt, bei ihm eintrifft, ist er sofort ihrer Schönheit und Ausstrahlung verfallen, obwohl einiges nicht stimmt, z.B. sieht sie ganz und gar nicht so aus wie auf dem Photo, das ihm die per Annonce Erwählte geschickt hatte. Sie erklärt ihm, sie hätte ihm nur deswegen das Photo einer anderen Frau geschickt, um sicher zu gehen, daß er sie nicht nur wegen ihres Aussehens heirate – eine Erklärung, die erst einmal plausibel erscheint. Die Hochzeit findet statt und nach kürzester Zeit plündert die junge Ehefrau Mahés Konto und verschwindet. Mahé macht sich auf die Suche nach ihr, und es beginnt für ihn eine lange Irrfahrt. Während Odysseus nach vollbrachter männlicher Kriegs- und Heldentat heimkehrt und auch Elsheimer am Ende der Novelle wieder den professoralen Schreibtisch aufsucht, verläßt Mahé Haus und Besitz, um einer Frau ins Ungewisse zu folgen. Er findet Marion an der Côte d’Azur wieder, wo sie als Annierniedame arbeitet. Hier erfährt er von ihr, daß sie auf die Überfahrt nach Réunion mit einem Komplizen die richtige Braut umgebracht hat, um an ihrer Stelle die Frau des reichen Fabrikbesitzers zu werden. Trotz dieses Eingeständnisses ist Mahé seiner Frau so sehr verfallen, daß er, um ihre Geldgüter zu betriebligen, seine Fabrik verkauft und ihr quer durch Europa folgt. Ihre wegen begeht er sogar einen Mord, was nicht verhindert, daß Marion wenig später ihrerseits versucht, Louis umzubringen.

In *La sirène du Mississippi* wird auffallenderweise eine Vielfalt von Medien eingesetzt, um der sirenischen Frau Gestalt zu verleihen. Der Kamerablick setzt mit der Aufnahme einer Zeitungsseite ein, die voll bedruckt mit Kleinen, kaum lesbaren Heiratsanzeigen ist. Die Fülle des schriftlichen Angebots wird durch ein akustisches Stimmengewirr überlagert, Schrift und Stimme, Bedeutung und deren Auflösung in der sich zeigenden Performananz⁸² erregt, ohne daß der Spalt zwischen ihnen aufgehoben würde. Mahés inszenierter Blick auf das bereits erwähnte falsche Photo verrät ihm, daß die Ankommende nicht die ist, die er erwartet hat. Das richtige Photo seiner Frau läßt er hingegen tausendfach reproduziert auf seine Zigarettenpackungen drucken. Schließlich entdeckt er die Verschwundene im Fernsehen, das einen Filmbericht über die neu eröffnete Bar an der Côte d’Azur ausstrahlt, in der sie arbeitet. Am Ende spielt auch die Lite-

⁸² Vgl. Willi Winkler: Das Geheimnis der falschen Braut, in: *Die Filme von François Truffaut*, München 1984, S. 103-110.

⁸³ Vgl. Mersch: *Was sich zeigt*, S. 118f.

ratur mit: Mahé liest einen Comic Strip von Schneewittchen und erkennt darauf hin, daß ihn seine Frau mit Rattengift umbringen will. Marion ist also immer schon ein medial vermitteltes Bild.

Welche Rolle aber spielt in diesem medialen Verführungs(kunst)werk die Stimme? Das männlich-weibliche Stimmengewirr vom Anfang des Films wird auf der exotischen Insel übersetzt und aufgenommen von exorbitant zwischennenden Vögeln. Sie zwitschern besonders intensiv, als Mahé entdeckt, daß seine Frau ihn verlassen hat, und er eine von ihr zurückgelassene Kleiderkiste öffnet. Diese Kiste läßt an die Büchse der Pandora denken; mit den zurückgelassenen Kleidern enthält sie die medialen Masken der (abwesenden) Weiblichkeit, die Supplementierungen des verführerischen weiblichen Körpers. Ohne ‚etwas‘ zu sagen, scheint das Stimmengewirr eben dies, die weibliche Medialität, zu kommentieren und zu repräsentieren. Zentral ist die folgende Szene: Mahé ist noch einmal nach Réunion geflogen, um dort seinen Besitz zu verkaufen. Währenddessen begibt sich seine Frau in ein Tonstudio, um ihre Stimme für Mahé aufzeichnen zu lassen (Abb. 45-47). Offensichtlich hat sie vor, ihm die Platte zu schicken und mittels ihrer aufzeichneten Stimme ihre sirenische Fernwirkung zu bekräftigen. Bezeichnend ist der Text, den sie spricht: Es handelt sich um eine schmachtende Liebeserklärung, die sich auf nichts anderes als auf sich selbst bezieht und die als solche an das vorerwähnte Stimmengewirr und Vogelgezwitscher erinnert. Auch hier wieder vernimmt man die weibliche Stimme zwischen Performanz und Repräsentation.

Dabei führt Marion aus, daß es keine unmittelbare Kommunikation zwischen ihr und Louis gibt, daß sie offenbar außerstande ist, sich in seiner Gegenwart zu artikulieren. Die Liebeskommunikation wird also eine gestörte, bzw. nur in der Vermittlung mögliche benannt. Nach allem, was man bisher von Marioms Machenschaften gesehen und erfahren hat, bleibt freilich ungewiß, ob man ihren Worten Glauben schenken darf oder nicht – ebenso wie es in der *Odyssee* oder auch in Wellershoffs Novelle ungewiß ist, ob die Sirenen die Wahrheit sprechen oder nicht. Der prinzipielle Zweifel an der ‚Echtheit‘ der Frau resp. ihrer Stimme begründet offensichtlich ihre Verführungskraft.

Marioms Schallplatte erreicht jedoch ihren eigentlichen Adressaten, Mahé, nicht. Als Marion nach der Aufzeichnung ihrer Stimme das Tonstudio verläßt und die Straße überqueren will, fällt ihr die Platte zu Boden und wird von einem Auto überrollt. Marion kann nur noch die Scherben im nächsten Straßenpapierkorb entsorgen. Die Szene der Stimmaufzeichnung ist indessen als Hinweis auf Marioms Verführungs technik‘ zu verstehen,

der den Film eng an den Sirenenmythos zurückbindet. Sirenische Fernwirkung braucht und ist ein Medium; an ihre Stelle kann keine unmittelbare Kommunikation – was immer dies wäre – treten. Tatsächlich ist nicht auszuschließen, daß Marion bzw. ihre Liebe zu Louis in ihrer ganzen medialen Inszeniertheit doch ‚echt‘ ist. Auch Elsheimer sinnt im Übrigen dem Gedanken nach, ob es nicht etwas Drittes zwischen Lüge und Wahrheit gäbe, in dem sich die sirenische Anruferin aufhalte und das ihr Geheimnis begründe.⁸⁴ Die mit dem nachhomerischen Sturz der Sirenen ins Meer angedeutete wechselseitige Abhängigkeit von Sirenen und Odysseus scheint auch das Verhältnis von Marion und Louis Mahé zu bestimmen.

Die Aufzeichnung der Stimme im Tonstudio kann vor diesem Hintergrund als Hinweis auf die Gleichursprünglichkeit der Setzung von sirenischem Gesang und medialer Distanzierung gelesen werden. Ob also Marion Louis ‚wirklich‘ liebt oder ob alles ‚nur‘ mediales Fake ist, bleibt das Geheimnis der falschen Braut, die, so argumentiert der Film, auf konstitutive Weise immer die falsche und das heißt vielleicht gerade deshalb die richtige ist. In der Rezeption des Films wurde im Übrigen die Vertauschung der Geschlechterrollen, die einer starken und undurchsichtigen Frau einen schwachen, von ihr abhängigen Mann gegenüberstelle, offensichtlich als Skandalon angesehen.⁸⁵ Während Ehefrau, Hetäre und Sirenen bei Homer klar von einander getrennt sind wie im Grunde genommen auch bei Wellershoff, obwohl Hure und Sirene einander hier näher rücken, wie der Rat der Anruferin, Elsheimer solle eine Prostituierte aufsuchen, belegt⁸⁶, sind Ehefrau, Prostituierte und Sirene bei Truffaut eines. In der filmischen Abfolge von Bildern, Schriften und Tönen treten die unterschiedlichen medialen Repräsentationen in ein Alibi-Verhältnis wechselseitiger Substitution und Supplementierung, ohne die Differenz aufheben zu können. So ist es nur Konsequenz, wenn die Schludeinstellung des Films den Gang des Paares in das Nichts und Nirgendwo festhält, während die sich im Wind bewegenden schwarzen Federn von Marioms Manteel⁸⁷ noch einmal die Sirenenatur der Protagonistin in Szene setzen (Abb. 48).

⁸⁴ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 87.

⁸⁵ Vgl. Winkler: Das Geheimnis der falschen Braut S. 106ff.

⁸⁶ Vgl. Wellershoff: *Die Sirene*, S. 124.

⁸⁷ Vgl. Julian Jebb: Truffaut: the educated heart, *Sight and Sound. International Film Quarterly* 41 (1972), S. 144-145, S. 145.

6. Radiowellen

Vollends medialisiert sich der Sirenenmythos in Albert Ostermaiers ‚Stück‘ *Radio Noir* (1999), das man zugleich als Buchfassung und als CD erwirbt. Beim Mitlesen des Textes stößt man immer wieder auf minimale Differenzen, die höchstwahrscheinlich nicht beabsichtigt, im Licht der vorliegenden Lesart eine sinnfällige Differenz zwischen geschriebenem Wort und gehörtem Laut figurieren. Die Stimme der Nighthalckerin Parthenope⁸⁸ – und nur sie vernimmt man in diesem ‚Pop-Hörspiel‘⁸⁹ – scheint aus dem Nichts zu kommen und mit ihrem Einsatz ‚talk to me‘⁹⁰ die Stille der Nacht zu zerreißen. Parthenopes Stimme ist die Imagination einer Radiostimme, ausgestrahlt, um die Bewohner/innen der nächtlichen Stadt zum apokalyptischen Selbstmord zu verführen.

[...]
die nacht in der du schweissgebadet
aufwachst weil der mann neben dir
zu atmen aufgehört hat & seine hand
die deine starr umkrallt die nacht in
der ihr mich anruft & mir die ohren
vollheult & schlafwandlerisch meinen
worten folgt die euch hinaus auf die
strassen treiben den knopf im ohr das
hirn auf frequenz das radio am gürtel &
euch auf einem parkplatz trifft am
rand der stadt unter den reklametafeln
der supermärkte auf den toiletten der
tankstellen & den hintereingängen der
schliessstände trifft euch draussen am
hafen in den illegalen bars der zocker
oder der wäscherei des hotels wo ihr
euch auf schmutzigen laken liebt &
[...]⁹¹

⁸⁸ Der Name entspricht einem der überlieferten Sirenenamen. Vgl. Schrader: *Die Sirenen*, S. 44, S. 46.

⁸⁹ So im Zitat aus einer FAZ-Besprechung auf dem Cover der CD.
⁹⁰ Albert Ostermaier: *Radio Noir*, in: *The Making Of Radio Noir. Stücke*, Frankfurt a. M. 1999, S. 134-191, S. 135.
⁹¹ Ostermaier: *Radio Noir*, S. 136f.

Der Bezug auf den klassischen Sirenenmythos ist dabei unmißverständlich:

[...]
streichel euch mit federn & mit
seide & tropf euch honig in den
mund & schnür euch ein in meine
latexhaut & wer mit mir schläft der
schläft mit ruft mich an meine
chateaus this is radio love
ich besorgs euch das glück
[...]⁹²

Die akustische Hingabe an den Sound der sirenischen Stimme bewirkt eine Asemantisierung des Lautmaterials, in dessen Laut-Flut nur verneinliche Bedeutungen aufscheinen und sofort wieder verschwinden.⁹³ Lautlich inszeniert wird ‚die kakophonie der katastrophe/die frau im ohr‘⁹⁴. Im Vergleich mit der klassischen Mythenkonstellation fällt allerdings auf, daß Parthenope, der absoluten Stimme, wie man sie titulieren könnte, kein individueller Odysseus mehr gegenübersteht. Vielmehr haben wir es hier mit einem ‚kollektiven Odysseus‘ zu tun, der an den Radiogeräten sitzt und von einer körperlosen Stimme in seiner Körperlichkeit angesprochen wird.

Deutlich wird auch, daß sich Parthenope nicht nur an Männer wendet, auch Frauen sind im Bannkreis ihrer Stimme.⁹⁵ Während also die sirenische Stimme eindeutig weiblich konnotiert bleibt⁹⁶, ist die Geschlechtsidentität des kollektiv lauschenden Odysseus nicht festgeschrieben, wenn gleich in der Position des Lauschenden und imaginär Verführten eine strukturell männliche. Freilich hat ‚er‘ nicht die Möglichkeit zu widerstehen, geschweige denn eine List anzuwenden, da die Verführten überhaupt keine dramatis personae in Ostermaiers Stück sind. Sie erscheinen lediglich als Angesprochene, um nicht zu sagen ‚An-Gerufene‘ in Parthenopes

⁹² Ostermaier: *Radio Noir*, S. 149, vgl. auch S. 174.

⁹³ Das Schriftbild simuliert diesen Effekt mittels durchgehender Kleinschreibung und fehlender Interpunktion.

⁹⁴ Ostermaier: *Radio Noir*, S. 175.

⁹⁵ Vgl. Ostermaier: *Radio Noir*, S. 163: „[...] ich bin deine freundin/wie könnte ich dich verletzen/wollen was hast du gerade an/ein schwarzes Kleid ein rotes/seiden Tuch um den hals über/das dein rotschwarzes haar/bis zu den hüften fällt [...]“.
⁹⁶ Sprecherin der CD: Dörte Lyssowski.

„Sermon“⁹⁷. Wird im Laufe der Wort/Laut-Flut deutlich, daß es Parthenope ist, die von ihrem imaginären Publikum abhängig ist – „lass mich nicht im stich ich/brauch dich“⁹⁸ – , so muß es am Ende auch sie selbst sein, die, wie weiland die Sirenen der nachhomerischen Zeit, in ihrem eigenen Gesang untergeht. Ihre letzten Worte lauten:

[...]
 der schatten unter dem flügel des
 engels im fallen vielleicht ein
 rauschen das der stille gleicht
 in deinen augen jetzt bist du
 ich mein letztes fade-out ein
 kuss in die luft
 black.

Die mediale Situation bedeutet letztlich auch die Rettung der listigen (männlichen) Hörer. Parthenope ist ‚nur‘ eine Radiostimme; ihr Gesang ist nicht ‚wirklich‘ – Radio bzw. CD-Player können abgestellt, die CD herausgenommen und das Buch zugeklappt werden. Buch und CD haben über das aufgeschriebene „fade-out“ hinaus ihr ‚natürliches‘ medienbedingtes Ende.

Die Projektionen, der Begriff nicht zuletzt verstanden im medientechnischen Sinn, denen sich die verführerische Erscheinung der Sirenen verdankt, werden ihnen durch die Medientechniker restituert: So erweisen sich in *Radio Noir* die erotischen Phantasien, die Parthenope anzusprechen scheint, letztlich als ihre eigenen. In der auf der CD an das Hörspiel anschließenden Gesprächscolleage mit dem Autor, dem Komponisten Hans Platzgauer und dem Regisseur Ulrich Lampen, äußert sich Ostermaier über den „Subtext“ des Hörspiels: Eine Frau, die sich umzubringen gedenke, stehe auf einem Hochhaus und höre in dem Moment, in dem sie hinabspringen wolle, die Stimme einer Nighthalkerin aus dem Radio. In diesem Augenblick imaginiere sie sich an die Stelle der Nighthalkerin und verwandle sich in die Sirene...

Radio Noir ist also wie der Sirenenmythos überhaupt die männlich regulierte medientechnische Inszenierung der weiblichen Stimme, in der

⁹⁷ Helmut Krausser: Vorwort, in: Ostermaier: *The Making Of/Radio Noir*, S. 9-11, S. 11.

⁹⁸ Ostermaier: *Radio Noir*, S. 152.

sich die Gleichursprünglichkeit von Geschlechterdifferenzierung und Bedeutungssetzung⁹⁹ performativ zu hören gibt.

⁹⁹ Wellershoff beschreibt in seinem Sirenen-Essay von 1973 das Wachs, mit dem Odysseus seinen Gefährten die Ohren verstopfte, als ‚Versiegeln der Dinge‘ „durch feste Bedeutungen“. Wellershoff: *Der Gesang der Sirenen*, S. 740.

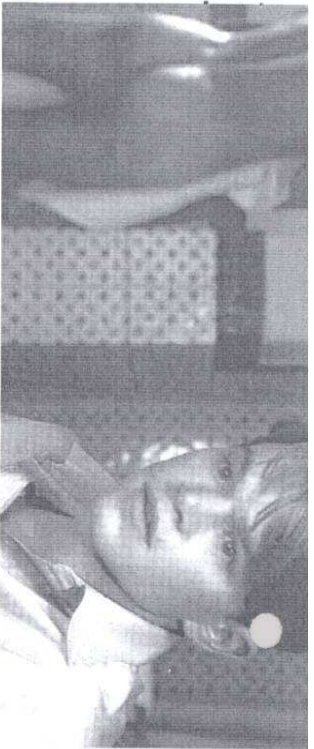


Abbildung 39: The Talented Mr. Ripley – Eros und Narziss

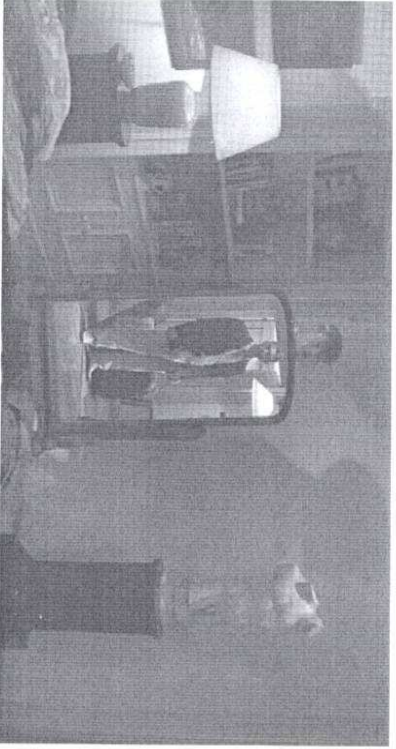


Abbildung 40: The Talented Mr. Ripley – Narziss hinterm Spiegel



Abbildung 41: Vogelfrauen der griechischen Antike

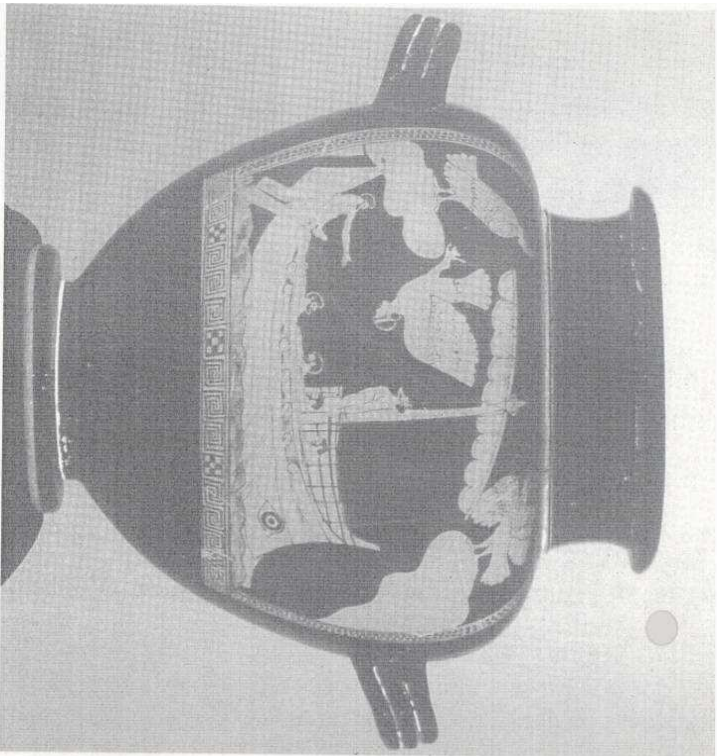


Abbildung 44: Sturz der Sirenen ins Meer

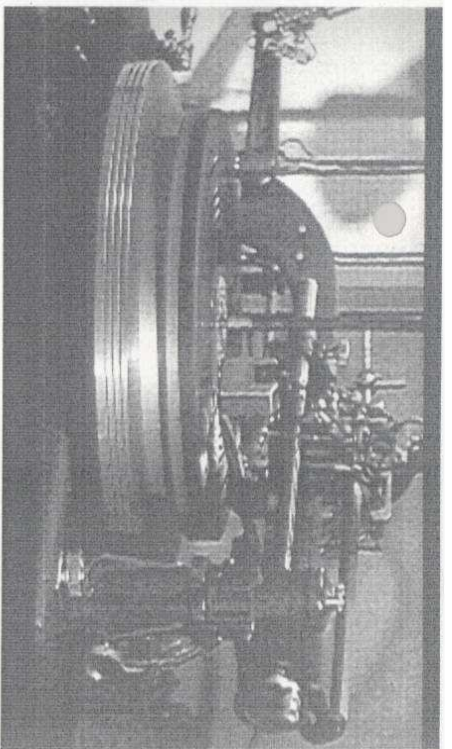


Abbildung 45: François Truffauts Film *La sirène du Mississippi* von 1969 – Im Tonstudio 1

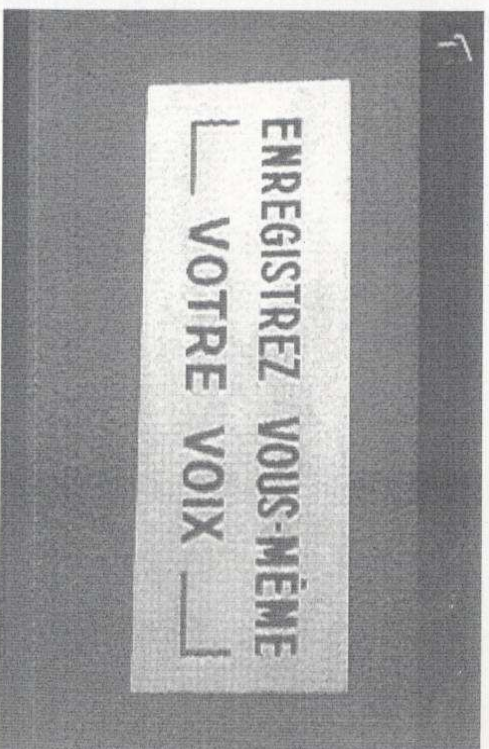


Abbildung 46: François Truffauts Film *La sirène du Mississippi* von 1969 – Im Tonstudio 2

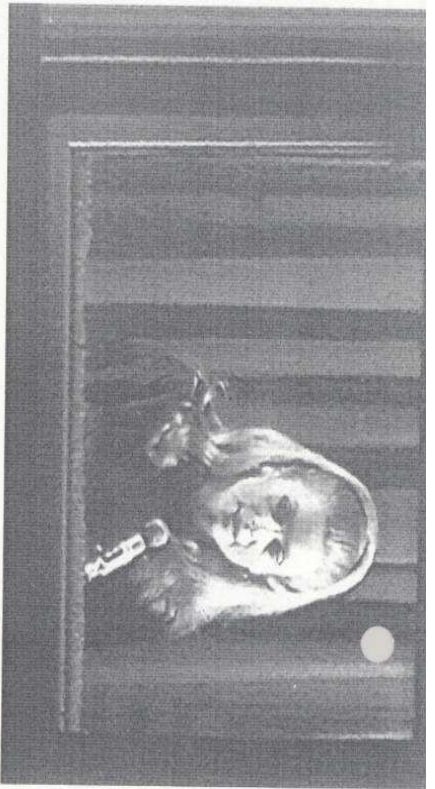


Abbildung 47: François Truffauts Film *La scène du Mississippi* von 1969 – Im Tonstudio 3

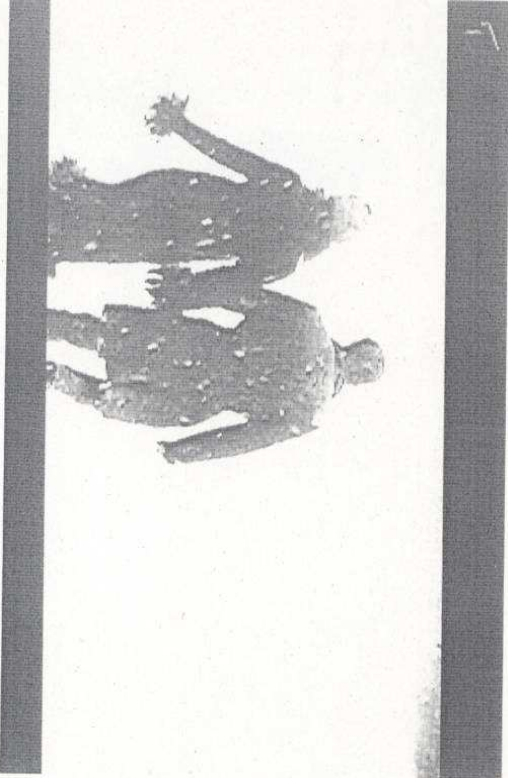


Abbildung 48: François Truffauts Film *La scène du Mississippi* von 1969 – Im Tonstudio 3