

lichen Aspekt solcher vom Menschen entworfenen Überwirklichkeiten gelesen werden.

Auf die Gefahr hin, wider Willen in alte religiöse Muster der Kafka-Deutung zurückzufallen, sei hier abschließend eine Reflexion zitiert, in der Kafka die Schimäre der „Rettung“ durch kindisches Glauben oder super-raffiniertes Glauben-Machen in die einzige „vollkommene Glücksmöglichkeit“ transponiert. Kafka formuliert darin eine Politik autosuggestiver Konditionierungen, die auf der möglichst strikten Trennung glaubbarer metaphysischer Entitäten von jedem erkennenden oder lebenspraktischen Streben danach beruht: „Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit. An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben.“³⁴ Es bedarf kaum der Feststellung, daß weder Kafkas Leben noch Kafkas Werk ein ‚Beweis‘ für dieses Rezept sind. Ich hoffe aber deutlich gemacht zu haben, daß es zwischen Kafkas Korrektur des Mythos von Odysseus und den Sirenen, zwischen Glaubbarkeit als wesentlichem Merkmal von Mythen überhaupt und Kafkas Reflexionen über die Leistungen und Aporien jener Verhaltensmechanismen, die als ‚glaubende‘ Konstruktion imaginärer Horizonte beschrieben werden können, einen direkten Zusammenhang gibt.

³⁴ Kafka (1992), S. 65 [wie Anm. 1].

Alexander Honold (Basel)

Odysseus in korrigierter Haltung Entstellungen des Mythos bei Kafka, Brecht, Benjamin und Adorno/Horkheimer

Kann man denn Mythen korrigieren? Im zeitgenössischen und alltäglichen Begriff des Mythos schwingt etwas mit von der Penetranz des Unbelehrbaren, des wider besseren Wissens hartnäckig sich haltenden Gerüchts. So ist von Mythen etwa dort die Rede, wo Geschichtsschreibung der Legendenbildung Vorschub leistet; dann freilich muß sich ein falsches Bild messen und korrigieren lassen an den empirisch überprüfbareren Tatsachen, dann steht Mythos im Sinne verblendeten Bewußtseins gegen Wahrheit, Vernunft und Aufklärung. Doch die ideologiekritische Façon des Mythosbegriffes, wie sie etwa in Roland Barthes' *Mythen des Alltags* eine exemplarische Ausprägung fand, scheint seit längerem schon auf dem Rückzug begriffen. Außerdem zielten solche radikalen Formen der Mythenkritik eher darauf ab, den Mythos abzuschaffen, als ihn zu verbessern und ihn damit womöglich sogar noch haltbarer zu machen. Auf lange Sicht aber zeigen sich die Mythen ebenso zählebig wie die Kritik an ihnen. Womöglich, so vermute ich jetzt, sind beide längst eine Art selbststabilisierender Symbiose eingegangen, die Mythen und ihre Verbesserer. Was man korrigieren oder berichtigen kann, muß sich auf überprüfbare und somit auch wahrheitsfähige propositionale Gehalte beziehen lassen. Mythen aber, so bemerkt jeder, der ihren Ursprüngen und Urhebern auf die Schliche zu kommen versucht, Mythen werden immer wieder anders erzählt; sie haben nur selten eine zweifelsfrei diskriminierbare Herkunft und nehmen es mit Orts- und Zeitbezügen nicht allzu genau. Als unstete und wechselhafte literarische Gebilde sind sie elternlos und niemandes Eigentum; sie tauchen auf und ab zu ihrer eigenen Stunde, ohne daß man wüßte, woher, warum und wohin.

Auf die mythischen Geschichten und ihre Akteure trifft zu, daß alles, was lebt, beständig seine Gestalt wechselt und tauscht. Von Korrekturen ist demnach nicht im Rekurs auf eine vorgängige Wahrheit zu sprechen, wohl aber im Hinblick auf die immense Produktivität der Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Was im Modus der Richtigstellung, Verbesserung oder Authentifizierung daherkommt, ist seinerseits nichts anderes als ein neuer kreativer Zustrom im Leben des Mythos. Zu beobachten ist eine unablässige Umformung und

Neuaufrichtung dessen, was immer schon als Erzähltes und Geformtes im Schwunge war und auch gar nicht anders zu haben ist. Es geht also um das fortgesetzte Um- und Weiterschreiben eines literarisch-imaginativen Grundbestandes, der ohnehin nicht bis in letzte Ursprünge zurückverfolgt werden kann und sich längst in eine Pluralität divergenter Tradierungen verzweigt und verfranst hat. Gerade weil der Mythos – so hat Hans Blumenberg argumentiert – nicht stillgestellt, nur näherungsweise definiert und niemals zu Ende gebracht werden kann, kostet er Arbeit, und gibt er auch Arbeit.

Blumenberg war es auch, der die narrative Verfaßtheit des Mythos als seine Existenzbedingung unterstrich. Nach Blumenberg sind ‚mythisch‘ schlichtweg jene Geschichten zu nennen, die man sich aufgrund ihrer besonderen Prägnanz immer wieder erzählt, und immer wieder anders. Geschichten nämlich, die das kontingente Draußen, den Absolutismus der Wirklichkeit, in ästhetische Plausibilität verwandeln. Allerdings würde das immer wieder Umerzählen dieser Geschichten bald keinen gemeinsamen narrativen Kern mehr erkennen lassen, wäre im Mythos nicht auch jene zweite, die *ikonische Ebene* wirksam, die Roland Barthes seinerzeit in den Blick genommen hatte. Die Erscheinungsformen der ‚Mythen des Alltags‘ zielen, durch Werbung und Warenästhetik geprägt, auf sinnliche Evidenz und Verführungskraft. Ihre Mythen sind Ikonen im betonten Sinne. Als bildhafte Darstellungen und als Gegenstand fetischisierter Verehrung eröffnen sie der Analyse des Semiotikers Zugänge zur Funktionsweise des gesellschaftlichen Imaginären.

Wenn aber mythisches Material und mythische Funktionsweisen in die dominante Visualität der Alltags- und Medienkultur so erfolgreich Eingang finden konnten, dann weist das darauf hin, daß neben dem narrativen Modus auch ein ikonischer, eine Art Bildkern, zum Grundbestand und zum Wirkungspotential der Mythen gehört. Diese ikonische Dimension erscheint deshalb so bemerkenswert, weil sie selbst komplexe und widersprüchliche Handlungselemente auf ein und demselben Bildmotiv in synchroner Präsenz zu verbinden erlaubt – das Laokoon-Argument also –, und weil sie zweitens die narrativen Entfaltungsmöglichkeiten in abbreviatorischer Verdichtung bewahrt und bereithält, ohne sie in jeder Phase des Überlieferungsprozesses explizieren zu müssen. Während die narrative Entfaltung des Mythos oft nicht umhin kann, ihr Argument zwischen widersprüchlichen Sinnstiftungen hindurchzulavieren (kausal, agonal, teleologisch), kann die bildhafte Präsenz des Mythos solche Begründungszwänge vermeiden und statt dessen jene Typisierungsarbeit leisten, die den Mythos überlebensfähig macht.

Fordert die mythische Erzählung den Logos, so bedarf das mythische Bild des Heros. Ikonische Mythen exponieren ihrer medialen Natur gemäß vor allem die Statur und den Auftritt ihres Protagonisten, festgehalten in der Mo-

mentaufnahme einer für den Handlungsgang konstitutiven Schlüsselsituation, dem „prägnanten Augenblick“. ¹ Die Vorüberfahrt des Odysseus bei den Sirenen ist ein solcher Augenblick prägnanter Bildhaftigkeit, und dies ganz unabhängig von konkreten bildkünstlerischen Gestaltungen. Der Dulder Odysseus am Mast seines Schiffes dem Gesang der Betörenden lauschend, gefesselt und bewegt zugleich, mit seinem Vehikel zur starren Einheit verschmolzen und doch in seiner Physis so ausgestellt und preisgegeben, wie es ein Menschenwesen nur sein kann: Das ist die bildhaft verdichtete Konstellation einer Situation der Prüfung und Bewährung, und geprüft wird mit ihr nicht nur der Protagonist selbst, sondern ebenso die Rezeptoren seines Publikums, denn Thema dieser Szene ist auch das Eigenleben der Sinne, ihr Auseinandertreten und Zusammenspiel.

Der mythische Augenblick ist, durch die Fülle an Voraussetzungen und Umständen, die in ihn eingehen, auf eine Weise überdeterminiert, die geradezu nach erzählerischer Entfaltung verlangt. In immer neuer Ausfabelung wird die ikonische Präsenz mit wechselnden Bildunterschriften und Deutungen versehen. Vielleicht also kann man die produktive Dynamik der Mythen als intermediales Wechselspiel von Bild und Text und Klang beschreiben, bei dem Phasen der Kontraktion und ikonischen Verkapselung mit solchen der narrativen Expansion und Sinngebung alternieren. Ihr Gemeinsames konstituiert sich in diesem Falle nicht so sehr über die Faszinationskraft des Helden, sondern über ein ästhetisches Defizit, das Kafka ins Zentrum seiner Odysseus-Adaption rückte und das seither nicht mehr aufhört, die Gemüter zu beschäftigen. Ob und inwiefern Odysseus hier wirklich eine gute Figur macht, ist noch die geringste der Sorgen, die eigentliche Problematik der Szene liegt daran, daß gerade jene Sinnesmeldungen, auf die es hier ankäme, in der bildhaften Konfiguration stumm bleiben müssen. Wir stellen uns die Vorüberfahrt des Odysseus vor, seine Qual und Lust in der Begegnung mit den Sirenen – doch ihren sagenumwobenen und als so gefährlich geltenden Gesang, den hört man nicht.

Das Schweigen der Sirenen ist die Kehrseite des prägnanten Augenblicks. Gerade weil die Szene stumm bleibt und bleiben muß, kann jede neue Version des Mythos nicht umhin, ihn auf ihre je eigene Weise zum Sprechen zu bringen. Warum ist gerade Odysseus zum Prototyp moderner Subjektivität avanciert? Die Aporien menschlichen Handelns werden hier ausgelotet, indem Odysseus, Held und Antiheld zugleich, nicht in Aktion vorgeführt wird, sondern in seinen Auftrittsbildungen. Kafkas Version ist die erste, in der die

¹ Zur Bedeutung des Konzepts im Kontext des Paragone und der Lessingschen Laokoon-Schrift vgl. Norbert Wolf: „Fruchtbarer Augenblick“ – „prägnanter Moment“: Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe). In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. FS Hans-Jürgen Schings, hrsg. von Peter-André Alt. Würzburg 2002, S. 373-404.

Vorüberfahrt des Odysseus ganz Bild geworden ist, die Szene vollständig aus ihrem Kontext und ihrer logisch-kausalen Einbettung in den Gang der (ohne-dies weithin episodischen) Handlung herausgeschält wurde. Kafka folgt dem Ethos des naturwissenschaftlichen Experimentalverhaltens, indem er den Seefahrer auf den Prüfstand hebt. Er liest die im Mythos überlieferte Situation zeitgenössisch und ideologiekritisch, als Schlüsselszene der Verbindung von scheinbarer Selbstmächtigkeit und realer Selbstbeherrschung. An den Mast gefesselt *und* die Ohren mit Wachs verstopft, glaubt Kafkas Odysseus sich doppelt gewappnet für diese Probe.² Doch schrecklicher als der Gesang der Sirenen, von dem Homer spricht (*Odyssee* XII), ist in der Version Kafkas jene Waffe, mit der sie in Odysseus die Illusion der Selbstmächtigkeit nähren – ihr Schweigen. Sie „wollten nicht mehr verführen“,³ korrigiert Kafka den Mythos und seine Gefahrenquelle. Die neue Pointe der Geschichte liegt darin, daß Odysseus aufgrund seiner Vorsichtsmaßnahmen gar nichts hören kann – weder den erwarteten Gesang noch dessen Ausbleiben.

Das Schweigen der Sirenen hält den listigen Seefahrer in dem fatalen Glauben, der Verführung ihres Gesangs „aus eigener Kraft“ die Stirn geboten zu haben, und läßt seine Vorsicht in Hybris umschlagen; „der daraus folgenden alles fortreibenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehn.“ Die Wahrheit aber ist, daß er niemanden besiegt hat außer sich selbst. Kafka fixiert ihn als eine bis aufs Äußerste zugestellte Figur, umgeben von der Aura des Ausbleibenden. „Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden ihm förmlich und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.“ Wie durch eine unmerklich eingetretene Wendung ist Odysseus plötzlich, seine ins Unbestimmte gerichteten Augen verraten es, mit sich selbst allein. Ein schwankendes Gebilde von Mann und Mast bleibt zurück, an dem die narrative Rationalisierung abgeleitet und in Vergessenheit zurücksinkt. Hier hat Kafka die mythische Gegenbewegung zur Herausmodellierung bildhafter Prägnanz gleich mitgestaltet, nämlich das Verlöschen oder Verwischen jener Spuren, die dem Akteur seine Tatsächlichkeit und Besonderheit zu garantieren hätten.

2 Darin steckt ein Widerspruch, da die beiden Mittel einander aufheben bzw. überflüssig werden lassen. (So auch 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, S. 132.) Wie man sich erinnert, war bei Homer das Wachs den Rudernden zugebracht, während Odysseus als bewegungsloser Zuhörer der Gesangsdarbietung lauschen soll. Nur unter solcher Hierarchie kann diese Szene bei Adorno/Horkheimer als ein Modell bürgerlichen Kunstgenusses figurieren, der den von körperlicher Arbeit freigestellten vorbehalten ist. Schon die Kombination beider Mittel bei Kafka desavouiert den Trick des Helden, und damit das paradoxe Ziel, Kunst folgenlos auf sich wirken zu lassen.

3 Franz Kafka: *Beim Bau der Chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main 1994. Bd. 6, S. 169; die folgenden Zitate ebd.

Zwei Jahrzehnte später werden Adorno und Horkheimer den Odysseus der Sirenenepisode als Präfiguration des neuzeitlichen Subjekts lesen, das mit seiner instrumentell vereinseitigten Ratio nur in reduzierter Form zu ästhetischen Erfahrungen Zugang findet.⁴ Odysseus ist ein früher Bote der bürgerlichen Welt, dem neuzeitlichen Abenteuerroman näher als dem archaischen Kriegsgetümmel. Wie die Kolonialherren und Hasardeure des frühen Weltmarkts an fremden Gestaden ihre Glasperlen unters staunende Volk bringen, so hat sich dieser Odysseus die Herrschaftstechniken der unscheinbaren Übervorteilung zu eigen gemacht.⁵ Wenn die Naturgottheiten ein Opfer erheischen, so leistet Odysseus den atavistischen Gesetzen wortgetreu Folge, der Sache nach aber erfolgreichen Widerstand. Seine List ist für Adorno und Horkheimer nichts anderes als die Einsicht in jene Asymmetrie des Äquivalententausches, von der die Teilnehmer der Warengesellschaft in Gewinner und Verlierer gespalten werden. Im Abenteuer mit Polyphem entzieht sich Odysseus seiner Verpflichtung zum Gehorsam dadurch, daß er zum Niemand wird, und somit das Vertragsverhältnis unterwandert durch die Differenz zwischen dem Bann des Namens und der Freiheit der Zeichen. Die doppelte Eigenschaft, Niemand zu heißen oder niemand zu sein, stellt ihn zugleich innerhalb wie außerhalb der eingegangenen Vertragsbeziehung. Übrigens hat Bert Brecht für seine Denkbilder und Interaktionsmodelle eine ähnliche Figur geschaffen mit dem unscheinbaren, aber wendigen Herrn Keuner. In schwäbischem Zungenschlag treibt er, wie Benjamin treffend erkannte,⁶ die Paradoxie des odysseischen ‚Niemand‘ weiter: Keiner ist Held, denn der Held ist Keuner.

Auch gegenüber den Sirenen beachtet Odysseus aufs Wort die mythische Sanktion, die besagt, es sei unmöglich, ihrem Gesange zu lauschen, ohne ihm zu verfallen. Als Hörender, so Adorno und Horkheimer,

hält er den Vertrag seiner Hörigkeit [...] 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.⁷

Damit aber lassen ihn Adorno und Horkheimer auch dem Mythos entschlüpfen, um ihn für die Dialektik der Aufklärung vereinnahmen zu können, denn

4 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente [1944]. Frankfurt am Main 1971. Zur früheren Fassung von Adornos Odysseus-Exkurs vgl. *Frankfurter Adorno Blätter* V, hrsg. von Rolf Tiedemann. München 1998.

5 „Der Seefahrer Odysseus übervorteilt die Naturgottheiten wie einmal der zivilisierte Reisende die Wilden, denen er bunte Glasperlen für Elfenbein bietet.“ (Horkheimer/Adorno 1971, S. 46 [wie Anm. 4])

6 Zum Zusammenhang zwischen der Odysseus-Episode und Brechts Keuner vgl. Walter Benjamin: *Was ist das epische Theater?* [I] Eine Studie zu Brecht. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1972 ff. Bd. II/2, S. 523.

7 Horkheimer/Adorno (1971), S. 55 [wie Anm. 4]; die folgenden Zitate ebd.

die Rationalität des ungleichen Tausches ist das Signum einer entwickelten bürgerlichen Gesellschaft. „Die Sirenen haben das Ihre, aber es ist in der bürgerlichen Urgeschichte schon neutralisiert zur Sehnsucht dessen, der vorüberfährt.“ In der kapitalistischen Moderne entspricht der fortwährenden Umwälzung der Produkte und Produktivkräfte eine Existenzform des Transitorischen, die Begegnungen der unheimlichen Art nur noch als flüchtige vorzustellen erlaubt. Chiffre dieser Dynamik der Entfremdung ist jene poetische Konstellation, die Baudelaire in seinem Gedicht *A une passante* entwirft und die in Adornos Formulierung der Passage des Odysseus mit zartester Anspielung evoziert wird. Gerade weil die Grammatik von Verlockung und Entsagung in beiden Vorübergängen in der Tat verblüffend ähnlich zu sein scheint, wiegt die kulturhistorische Differenz desto schwerer, in der das Geheimnis der mythischen Konstellation seine Stelle räumen muß für die flüchtigen Sensationen des urbanen Tagtraums.

Doch gelingt es auch den Dialektikern der Aufklärung nicht gänzlich, die suggestive Bildkraft der odysseischen Urszene historisierend zu entschärfen. Aufmerksamkeit verdient in ihrer Lektüre das Motiv der Fesselung; sie nämlich gehöre „einer Stufe an, wo man den Gefangenen nicht sogleich mehr totschlägt.“ Doch bleibt, was als Merkmal des Fortschritts im Kampfgebaren der kriegerischen Horde gedeutet wurde, ein überschießendes ikonisches Motiv, die Fesselung fesselt ihre Interpreten. Das von den Wellen umhergetriebene Bündel von Mann und Mast gleicht für sie einer zitternden Kompaßnadel, durch seine Arretierung verkörpert Odysseus „die rationale Übersicht über den Raum“. ⁸ An die Stelle der totemistischen Reinigung des Kollektivleibs durch Aussonderung und Opfer tritt, in Tateinheit von Aufklärung und moderner Subjektivität, die – wiederum mythisch besetzte – Figur der Selbstbeherrschung. Sie zu prüfen, muß sich der Held auf das offene Meer der Gefahren und Verlockungen begeben, denn, so nochmals Adorno, „das Selbst macht nicht den starren Gegensatz zum Abenteuer aus, sondern formt in seiner Starrheit sich erst durch diesen Gegensatz“. Als untrennbare Einheit von Mann und Mast wird dieses Selbst zum Sinnbild einer Sonde, die am Narrenseil striktester Selbstbeschränkung den Ozean ihrer unendlichen Möglichkeitsformen exploriert.

Setzen Adorno und Horkheimer ihren Protagonisten aus dem Mythos heraus in die Aporien der bürgerlichen Moderne, so sieht ihn Kafka noch über die mythischen Begründungsfiguren zurückreichen in die Formenwelt magischen Denkens und Wünschens. In Kafkas Version ist die kindliche Naivität des Protagonisten das einzige Fundament seiner Souveränität. Odysseus fährt den Sirenen zuversichtlich entgegen, „in unschuldiger Freude über seine Mit-

8 Horkheimer/Adorno (1971), S. 45 [wie Anm. 4].

telchen“, ⁹ die einer manifesten Kraftprobe, so will es scheinen, niemals standhalten könnten. Seiner Geschichte hat Kafka das Motto vorangestellt: „Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können.“ Aus dem listigen Griechen wird das unbelehrte Kind, das allein an die Rettung aus eigener Kraft glauben kann – oder auch nur zu glauben vorgibt, wie eine Nachschrift zu der Szene bemerkt:

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. ¹⁰

Da seine naiv anmutende Illusion der Selbstmächtigkeit von den äußeren Umständen belohnt wird, sich als erfolgreich herausstellt, kann sie nun doch auch als strategisches Kalkül verstanden werden. Seine Souveränität ist nicht nur notwendig illusionär, sondern auch, kraft ihrer Illusion, notwendig. Es ist, womöglich, die List der Einfalt, mit der Odysseus die Passage des Mythos gelingt.

Mythische Lösungen sind ‚kindisch‘, „weil der antike Mythos einer Vergangenheit angehört, die sich zu der Zeit, die Kafkas Text vergegenwärtigt, als Kindheit verhält.“ ¹¹ Zu dieser Erkenntnis gelangte Walter Benjamins Deutung der Odysseus-Passage auf Umwegen, die sich in der Auseinandersetzung mit Adornos Reaktion auf seinen Kafka-Essay von 1934 ergaben. Darin verortete Benjamin den Kafkaschen Odysseus, in bezeichnender Unentschiedenheit, „an der Schwelle, die Mythos und Märchen trennt.“ ¹² Das Märchen gilt Benjamin, wie er an dieser Stelle freilich nicht hinreichend expliziert, als „Überlistung“ oder „Brechung“ des Mythos, während, so Adornos Einwand, doch eher die „vormythische“, ja die „sündelose Welt“ als „Schlüsselfigur des Märchens“ anzusehen wäre. ¹³ Eine Notiz, die sich auf der Rückseite eines Einschubs zur geplanten Umarbeitung des Kafka-Essays befindet, ¹⁴ kommt Adornos Kritik insofern entgegen, als nun auch Benjamin die Naivität des Märchen für „ursprünglicher“ erklärt als „die mythische ‚Rechtsordnung‘“. Doch im Grunde, so ergibt sich aus Benjamins erweiterter Deutung der Odysseus-Stelle, geht es im Verhältnis zwischen Mythos und Märchen nicht um Vor- oder

9 Kafka (1994), Bd. 6, S. 168 [wie Anm. 3]; das folgende Zitat ebd.

10 Kafka (1994), Bd. 6, S. 170 [wie Anm. 3].

11 Kittler (1985), S. 127 [wie Anm. 2].

12 Walter Benjamin: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Ders. (1972 ff.), Bd. II/2, S. 415 [wie Anm. 6].

13 Walter Benjamin: [Anm. zu] Korrespondenz über den Essay mit Adorno. In: Ders. (1972 ff.), Bd. II/3, S. 1176 [wie Anm. 6]. Kritisch wiederum zu Adornos Kritik Winfried Menninghaus: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt am Main 1986. S. 88 ff.

14 Vgl. Bernd Müller: „Denn es ist noch nichts geschehen“. Walter Benjamins Kafka-Deutung. Köln/Weimar/Wien 1996, S. 43 f.

Nachzeitigkeit, sondern um ein Spannungsverhältnis, das Kafkas Version sichtbar macht, indem er dem mythischen Sujet eine märchenhafte – und das heißt nun vor allem: anti-tragische – Behandlung angedeihen läßt.

Man kann förmlich erklären: das Verfahren der Odyssee ist das Urbild der Mythenbehandlung Kafkas. In der Gestalt des vielbewanderten und verschlagenen, nie um Rat verlegenen Odysseus meldet, im Angesicht des Mythos, die naive schuld- und sündelose Kreatur ihr Recht auf die Wirklichkeit wieder an. Ein Anrecht, das im Märchen verbrieft und ursprünglicher ist als die mythische „Rechtsordnung“, mögen auch seine literarischen Zeugnisse jünger sein.¹⁵

Es ist die Verbindung von mythisch überlieferter List und einfältiger Erzählhaltung des Märchentons, die aus der Nicht-Tat des Odysseus eine plausible Strategie des Handelns abzuleiten erlaubt:

Während den Heroen der Tragiker am Ende ihrer Passion die Erlösung aufging, ist doch gerade der göttliche Dulder der Epik – Odysseus – mehr noch als im Erleiden ein Muster in dem Vereiteln des Tragischen.¹⁶

Tragik waltet, wo allein die gegen das böse Ende aufgebotenen Vorkehrungen dieses herbeiführen; in der Welt des Tragischen existieren weder Zufall noch individuelle Verantwortung. Die intrinsische Notwendigkeit, das Fatale zu tun, verleiht der Tragödie ihre bündige Einheit der Handlung, in der Tun und Leiden ungetrennt sind. Bei Kafka hingegen nimmt, wie wir oben sahen, das Scheitern die Gestalt der kontingenten Tücke des Objekts an; gerade weil der Held für sein Handeln verantwortlich zeichnet, kann er nichts dafür, wenn etwas Unvorhersehbares dazwischentritt. So gesehen, liegt in der Risikomechanik der bürgerlichen Ökonomie selbst ein Moment des Irrationalen: Auf „Leistungen“ ist kein Verlaß; sie werden belohnt oder durchkreuzt vom Zufall. Wenn aber umgekehrt sich der Erfolg trotz unangemessener oder gar lächerlicher Vorbereitungen einstellt, ist, als der Gegenpol des Tragischen, das Märchenhafte am Zuge. Odysseus ist ein Selbsthelfer, der im Gegensatz zu Ödipus nicht davor zurückschreckt, eine schlechte Figur zu machen: ein Krieger, der sich freiwillig und vorausseilend matt setzen läßt, taub und bewegungslos. Ein Pfahl der Erstarrung auf schwankendem Grund, gleicht dieser Odysseus dem in *Jäger Gracchus* erwähnten „Schiffsjungen, der sich im Mastkorb ängstigt in der Sturmnacht.“¹⁷ Nur so besteht er eine Situation, der er nicht gewachsen ist. Wenn er dabei einem Kalkül folgt, dann einem höchst widersprüchlichen: Um

15 Benjamin (1972 ff.), Bd. II/3, S. 1263 [wie Anm. 6].

16 Benjamin (1972 ff.), Bd. II/3, S. 1263 [wie Anm. 6]. Hierzu kommentiert Bernd Müller: „Im Kafka-Essay situiert Benjamin die Odyssee an der Schwelle zwischen Mythos und Märchen [...] wohl auch insofern, als das Epos nicht allein den ‚Sieg‘ über den Mythos, sondern vielmehr den Prozeß seiner Überwindung zum Ausdruck bringt. Dessen auffallendstes Merkmal ist der Betrug an den mythischen Mächten mit Hilfe der List.“ (Müller 1996, S. 45 [wie Anm. 14]).

17 Kafka (1994), Bd. 6, S. 96 [wie Anm. 3].

die Beherrschung nicht zu verlieren, begibt er sich seiner Herrschaft. Kann aber auch noch die Verkenning seines Scheiterns, einzige Grundlage seines relativen Erfolges, als „Strategie“ durchgehen? Naiv ist das Vertrauen auf kindische Mittelchen, märchenhaft eine Welt, in der es sich bewährt.

Kafkas Version aber ist keines von beidem, weder desavouiert sie den Helden, noch gibt sie ihm auf wunderbare Weise recht. Die *condition moderne* des Epischen besteht, wenn wir Lukács' *Theorie des Romans* folgen, in der Diskrepanz zwischen Held und Welt. Fast wie ein in die Antike verirrter Don Quijote feiert Kafkas Odysseus seinen Triumph gegen trügerische Vorstellungsbilder, anstatt *über* sie.¹⁸ Daß Kafka den Sirenen ihr berühmtes, helltönendes Singen nimmt, trifft die Mechanik dieser Episode ins Innerste. Erschüttert ist die Stellung zur Überlieferung selbst: Wie die Botschaft dieser Szene ‚lauten‘ mag, ist nicht zu sagen, da sie – wenn es nach Kafka geht – ohne Tonspur auf uns gekommen ist. Dies ist die eigentliche Pointe seiner Revision: der stumme Blick auf eine Szene wechselseitigen Verkennens. Kafka hat das Geschehnis aus dem Akustischen ins Visuelle übersetzt, wodurch völlig neue Kausalverbindungen auftreten. Im Epos ‚wissen‘ die Figuren immer schon voneinander, hier aber halten sie sich an gestische Signale: Odysseus zieht seine Folgerungen aus dem, was er sieht – Gesten und Gebärden des Singens: „[...] flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das Tiefatmen, die tränenvollen Augen, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien die ungehört um ihn erklangen.“¹⁹ Wie im Falle der Sängerin Josefine macht auch hier die Haltung den Künstler: Gesang ist, was mit der Gebärde des Sangesvortrags auftritt.

Odysseus aber beobachtet (und urteilt) „flüchtig“, will sagen: der Listenreiche verweigert den Schmachthenden auch die letzte noch anfällige Sinnesporte. Er segelt und schaut, schaut und segelt an den Sirenen *vorbei*. „Sie aber, schöner als jemals, streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Wind wehn, [...] sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie solange als möglich erhaschen.“ Es sind nur kleine Verschiebungen, die die Homerische Episode entstellen; statt etwa vom ‚großen Odysseus‘ geht die Rede von seinem „großen Augenpaar“ und dessen „Abglanz“. Kafka serviert die Episode als Bild, um dieses dann auch noch in den Modus des Indirekten zu setzen, der einander verfehlenden Blick-Berührungen. Ruht das Auge nur lange genug auf dem Helden, so zerfließen auch seine Konturen, die des Erzählstoffes allemal.

18 Der von Rolf-Peter Janz gegen Adorno/Horkheimer vorgebrachte Einwand, Benjamin rehabilitiere Odysseus als „untadeligen Aufklärer“, scheint mir daher nicht zutreffend (Rolf-Peter Janz: *Mythos und Moderne* bei Walter Benjamin. In: *Mythos und Moderne*, Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main 1983, S. 363-381, hier: S. 367).

19 Kafka (1994), Bd. 6, S. 169 [wie Anm. 3]; das nachfolgende Zitat ebd.

Zweifel an Odysseus und der Überlegenheit seiner „Mittelchen“ hegte auch Bertolt Brecht. „Die Sirenen“ haben vor Odysseus sicherlich nicht gesungen, da er angebunden war,²⁰ notierte Brecht als Richtigstellung zu diesem Fall. Im März und April 1933 entwarf er erste Skizzen seines Vorhabens einer „Kritik der Mythen“, unter welchen die Episode mit Odysseus und den Sirenen eine der wenigen ist, die tatsächlich ausgeführt wurden. Geplant waren noch etliche weitere Berichtigungen; eine handschriftlich ergänzte Typoskriptliste verzeichnet u. a. Ödipus, Prometheus, Niobe und Hekuba als vorgesehene Sujets, aber auch historische und literarische Figuren wie King Lear, Wallenstein oder sogar Kolumbus. In einer zweiten Spalte notierte sich Brecht zu diesen Figurennamen dann Stichworte, die das von der jeweiligen Geschichte exemplifizierte Thema benannten, wie Blutschande im Falle des Ödipus, Elternliebe im Falle Lears und Niobes, Freundestreue im Falle des Nibelungen- und des Rolandliedes.²¹ Grundtendenz seiner Korrekturen ist eine gleichsam agnostische Dramaturgie, die das überlieferungsgemäß hehre Gebaren der Helden entzaubert und auf simpelste materielle Erwägungen und Dispositionen reduziert. Hinter Idealen wie Aufopferung und Keuschheit verbergen sich Dummheit oder falscher Schein, und Geschichten über Elternliebe oder Freundestreue sind bei Lichte besehen euphemistische Verbrämungen für soziale Gewaltverhältnisse; der Reiz des Abenteuers und des Kampfesmutes schließlich – nichts als leerer Wahn und anmaßende Lächerlichkeit.

Brechts Idee der Mythenkorrektur ist, das läßt sich positiv belegen, ange-regt durch die Lektüre des aus dem Nachlaß erschienenen Kafkabandes *Beim Bau der Chinesischen Mauer*,²² den Walter Benjamin im Frühsommer 1931 in den südfranzösischen Badeort Le Lavandou mitbrachte, da er zu jener Zeit an einer ausführlichen Besprechung des Bandes arbeitete.²³ Die Gespräche mit Brecht kreisten, wie aus Benjamins Aufzeichnungen hervorgeht, hauptsächlich um Kafka und dessen Stellung als eines kritischen Chronisten der Moderne und ihrer Deformationen. Was Benjamin an Kafkas Erzählweise besonders hervorhebt, ist „die Auflösung des Geschehens ins Gestische“;²⁴ genau dies wiederum, die Übersetzung von Handlungen in Gesten und Haltungen, gewinnt auch für Brechts episches Theater programmatische Bedeutung.

20 Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Klaus-Detlef Müller, Bd. 19 (= Prosa 4), Berlin u. a. 1997, S. 662.

21 Vgl. dazu die *Einleitung* und M. Vöhler: „Ich aber“ in diesem Band.

22 Franz Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer*, hrsg. von Max Brod und Hans Joachim Schoeps, Berlin 1931.

23 Walter Benjamin: [Anm. zu] Franz Kafka, In: Ders. (1972 ff.), Bd. II/3, S. 1155 [wie Anm. 6]; vgl. Alexander Honold: *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 2000, S. 277 ff.

24 Walter Benjamin: Franz Kafka, In: Ders. (1972 ff.), Bd. II/2, S. 418 [wie Anm. 6].

Der Gestus ist ein bildgewordenes, zitierbares Verhaltensmuster. Am gestischen Ausdrucksmaterial lassen sich, so Brechts entscheidende Einsicht, Handlungsweisen und soziale Beziehungen so prägnant herausarbeiten wie etwa die Bewegungsabläufe im Sport mit dem medialen Kunstgriff der Zeitlupe. An der Odysseus-Episode interessiert Brecht nicht so sehr das Residuum eines mythischen Stoffes, sondern das gestisch ausgeformte Arrangement einer archetypischen Situation. Es ist die Haltung des Odysseus, in der die Pointe der Szene liegt. Skeptisch mustert Brecht die Vorgabe Homers, deren Heldenverehrung seinen Verdacht erregt. Zwar verlief in der tradierten Fassung „scheinbar alles nach Verabredung und Voraussage“, und „die tauben Knechte“ konnten sehen, „wie unser Held sich am Mastbaum wand“. Aber, so wendet Brecht ein,

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? [...] Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Häuse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten, vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte.²⁵

Auch hier also singen die Sirenen nicht, und Odysseus hat allen Grund, genau dies seinerseits zu verschweigen und es mit dem „Scheinvorgang“ sein Bewenden haben zu lassen. Brechts „Berichtigung“ ist, eine Fußnote weist eigens darauf hin, durch Kafkas Revision des Mythos veranlaßt,²⁶ und sie übernimmt von diesem das Verfahren einer Art von Gehörlosen-Hermeneutik. Schaut auf die Gesten (so empfiehlt dieser Ansatz), sie allein haben Gewicht, während ihre Bedeutungen und Beschriftungen fragwürdig und subjektiv getrübt sind. Hat man Wort und Sinn herausgefiltert, so bleiben Haltungen, Gebärden, stumme Verrenkungen des Körpers übrig, die sich mit neuer Rede und neuen Zusammenhängen unterlegen lassen.

In der Art der Nachvertonung freilich schlägt Brechts Kritik eine andere Richtung ein als Kafka. Brecht diskreditiert Odysseus als ängstlichen Provinzling und zielt damit auch, wie Horkheimer und Adorno, auf den kunstgenießenden Herrscher, der seine Ruderknechte belügen muß, um selbst am Ruder zu bleiben. Die erlittene Schlappe darf nicht stattgefunden haben; sie findet keinen Eingang in die Überlieferung und muß erst durch deren ‚Gegenlektüre‘ wieder ans Licht gebracht werden. Brechts Bearbeitung des Mythos setzt an die Stelle des Listenreichen einen ebenso simpel verfaßten Typus, den

25 Bertolt Brecht: Zweifel am Mythos, Odysseus und die Sirenen. In: Ders. (1997), Bd. 19 (= Prosa 4), S. 338 [wie Anm. 20].

26 „Für diese Geschichte findet man auch bei Franz Kafka eine Berichtigung, sie scheint wirklich nicht mehr recht glaubhaft in neuerer Zeit!“ [Wie Anm. 25]

feigen Geschichtsklitterer. Seine „Berichtigung“ bedient sich des juristischen Verfahrens der Gegendarstellung. Das schafft eine gewisse satirische Komik, ist aber seinerseits nicht ganz frei vom Gestus eines Zensuren erteilenden Beschwissers.

Bei Kafka hingegen verwirrt sich die scheinbare Simplizität der Geschichte in mehrere Versionen und einander widersprechende Mutmaßungen. Die Überlieferung und ihre Umständlichkeit wird ihm zum Bestandteil der Geschichte selbst. Je länger sie erzählt, besprochen, kommentiert und ausgelegt wird, um so unglaublicher muß es scheinen, daß sie jemals wirklich ‚aufgehen‘ konnte.²⁷ Was immer den Mythos als Mythos wirken ließ, stumpfte allmählich ab und geriet in Vergessenheit.²⁸ Während Brecht die Bezwingung der Sirenen als eine auch den Zeitgenossen noch aufgetischte Lüge attackiert, gilt Kafkas Interesse der zeitlichen und kulturellen Verrückung. Kafka nimmt „die Tatsache ernst, daß der Mythos, den die Odyssee überliefert, unwiederbringlich der Vergangenheit gehört.“²⁹ Sein *Schweigen der Sirenen* betont den Übergang von der lebendigen Stimme zur Dauer der Schrift,³⁰ vom rhapsodischen Abenteuerbericht zur textgestützten Fallunterscheidung. Die Wiedervorlage macht das Altern des Erzählten sichtbar und eröffnet die Einsicht, wie sich eine innere Aporie im Mythos auszubreiten begann und seiner Suggestivität schließlich die Grundlage entzog.

Eine bloße Koinzidenz ist die literarische Konjunktur der umschiffen Sirenenklänge in der Moderne sicherlich nicht. Adorno und Horkheimer, Kafka und Brecht haben, neben anderen, im listenreichen Seefahrer die Dynamik und Widersprüchlichkeit moderner Subjektivität beschrieben. Zum paradigmatischen Helden der westlichen Welt machen sie Odysseus gerade dadurch, daß sie ihm mit begründeter Skepsis begegnen. Einer der wirkungsmächtigsten Mythen der Neuzeit entwirft ausgerechnet die Geschichte eines Schiffbrüchigen, eines Protagonisten des Aufschubs und der Zwischenfälle. Hier tritt ein Krieger auf, der den Sieg nicht auskosten kann, weil sich ihm die

27 Daher kann Benjamin paradoxerweise formulieren, die Vorlage sei „unvergleichlich jünger als Kafkas Welt“, jünger als ihre Bearbeitung also (Franz Kafka, In: Benjamin 1972 ff., Bd. II/2, S. 415 [wie Anm. 6]).

28 Ein Vergessen, das sich in den Entstellungen und Widersprüchen des Textes verrät. „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.“ (Kittler 1985, S. 126 [wie Anm. 2])

29 Kittler (1985), S. 155 [wie Anm. 2].

30 Als „Lösung von der Stimme“ hin zum schriftlichen Text hat auch Kittler die Szene interpretiert (ders. 1985, S. 143-145 [wie Anm. 2]). „Es ist die Schriftlichkeit, die aus der erzählten Rede, die der Mythos war, einen Beweis macht.“ (Ebd., S. 145)

glorreiche Rückkehr in eine schier „unendliche Fahrt“³¹ verwandelt. Memorable gerade deshalb, weil sein Reiseweg das Meer pflügt, keine bleibende Spur hinterläßt. Obwohl die Schlachten geschlagen sind, ist noch nichts Dauerhaftes geschehen.³² Die *Odyssee* verläßt die Sphäre der Kriegsberichterstattung, um zu einer Isomorphie von Schrift und Weg, von Erzählen und Reisen zu finden; die Säumigkeit des Helden und des Epikers Lust am episodischen Einschub sind ein und dasselbe: Sie folgen dem – so Odo Marquardt – zutiefst menschlichen Bedürfnis, nicht zu handeln, wie Absicht oder Bestimmung es vorschreiben, sondern etwas ‚statt dessen‘ zu tun.

In der Antike hat das Episodische den Aspekt einer Suspendierung der Teleologie, in der Moderne den Effekt einer Abschwächung der historischen Kausalität. Die präsenste Gelegenheit, die sich am Meeresrand in Gestalt der je aktuellen Verlockung auftut, dominiert als sich aufdrängende Episode über das Woher und Wohin. Und weil sie den Helden herauslösen aus der narrativen Sukzession, ihn zu fesseln vermögen und zum Bild erstarren lassen, triumphieren die Sirenen am Ende doch noch im Paragone der Sinne und Medien – selbst wenn sie singen sollten. Die Stärke ihres Widerparts aber, des Hörers Odysseus, liegt im Vermögen, das Gehörte folgenlos an sich vorbeiziehen zu lassen. Er ist in der Lage, nach jedem seiner Abenteuer wieder von vorne anzufangen. Darin zeigt sich eine emanzipative Kehrseite der bildhaften Fixierung seiner Geschichte zu einzelnen Episoden: Herkunftsgeschichte und erfahrene Krisen sind ihm keine Last, die er mit sich nähme, sondern weit zurückliegende Punkte am Horizont. Odysseus steht für das – seinerseits wieder zum Mythos gewordene – Programm einer „unendlichen Fahrt“, die ihr Ziel im Verfahren selbst findet: einer fortlaufenden, unablässigen Kurskorrektur.

31 Vgl. Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt am Main 1979, und ders.: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne. Frankfurt am Main 1989; hier: S. 50-92 (= der Aufsatz „Aufbruch ins Ziellose“).

32 „Alles, was auf dem Meer geschieht, ist, als sei es nicht geschehen.“ So Hans Blumenberg zu einer Goethe-Reminiszenz an eine Schiffspassage in *Dichtung und Wahrheit*. (Ders.: Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt am Main 1979, S. 56)