

# Ein Mythos politischer Stimmen

LEONIE LICHT

Universität für angewandte Kunst Wien

## Abstract

Ausgehend von Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* wird im vorliegenden Beitrag nach dem politischen Anteil des Mythos gefragt, der sich in den Sirenen und insbesondere deren Stimmkraft zeigt: Die anhand eines wechselseitigen Verdrängungsmoments darstellbare Dynamik zwischen Mythos und Epos – an das sich durch Odysseus auch Fragen von Vernunft, Bürgertum und Aufklärung knüpfen lassen – wird, unter Einrechnung antiker Quellen und neuerer Forschungsliteratur, als ein bis in die Gegenwart gültiger (medien-)politischer Interessenskonflikt rund um Erkenntnisgewinn und die Möglichkeit, überhaupt etwas von der Welt wissen zu können, erfahrbar. Dabei wird nicht nur an die platonische Rolle der Sirenen im antiken Weltgefüge erinnert, sondern auch an deren instrumentellen Anteil.

Keywords: Medienpolitik; Politikwissenschaft; Aufklärung; Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.; Plato; Sirene, Motiv; Sirene, literarische Darstellung

*„Das Epos schweigt darüber, was den Sängerinnen widerfährt, nachdem das Schiff entschwunden ist. In der Tragödie aber müsste es ihre letzte Stunde gewesen sein, wie die der Sphinx es war, als Ödipus das Rätsel löste, ihr Gebot erfüllend und damit sie stürzend.“*

(Horkheimer & Adorno, 2013, 67)

Adorno und Horkheimer mutmaßen hier, was wohl mit den zwei Sirenen passiert sein mag, nachdem sie – im Chor, im Duett, im Duell – um Odysseus' Aufmerksamkeit gesungen hatten und er sie nicht hörte. Der mythische Seefahrer war auf dem Heimweg nach Ithaka, als er unausweichlich an ihrer Insel vorbeisegelte. Dieses Eiland im schier endlosen Wasser erweckte aus der Ferne den Anschein eines geblühten Paradieses. Aus der Nähe jedoch ließ sich erkennen, dass da zwei Vogelfrauen auf einem Haufen zernagter Knochen hocken. Wie Aasgeier, aber natürlich schöner und nicht nekrophag, spähten sie nach ihrer nächsten Beute und lockten mit ihrem Gesang. Doch der schlaue Odysseus (eigentlich war die Zauberin Kirke die Schlauere, weil sie ihn gewarnt und den Tipp mit dem Wachs und dem Festbinden gegeben hatte) schaffte es mit besagter List, nicht in ihre Falle zu tapen.

Aber was geschah dann? Vielleicht stürzten sich die Sirenen vor Scham und Verzweiflung ins Meer, wie sie es schon einmal taten. Damals fuhren die Argonauten auf der Suche nach dem Goldenen Vlies an ihrer Insel vorbei. Sie hatten Orpheus an Bord und der sang schlichtweg lauter als die Vogelfrauen. Durch diesen einfachen Trick überlebte die Besatzung des Schiffs und die Sirenen gingen angesichts der Niederlage ins Wasser (z.B. Neumer-Pfau, 1987, 30), was für die Luftbewohnerinnen eigentlich das Ende bedeuten sollte.

Folgt man dem mythologischen Schema, müssten die Sirenen in Odysseus' Geschichte wieder sterben oder zumindest verschwinden – denn, wie die zwei Philosophen der Frankfurter Schule treffend schreiben: „[...] das Recht der mythischen Figuren, als das des Stärkeren, lebt bloß von der Unerfüllbarkeit ihrer Satzung“ (Horkheimer & Adorno, 2013, 67). Da der Held aber ihr unmögliches Gesetz erfüllte – ihnen zuhörte und trotzdem widerstand – brach er den Bann und machte die epische Erzählung darüber erst möglich. Denn er überlebte und konnte daheim von dem berichten, was uns klassischerweise in Reimform überliefert wurde. Doch, ob der Mythos damit beendet war, bleibt fraglich.

## Die Kunst des Epos

Für Horkheimer und Adorno lebt er jedenfalls in den Strukturen der Aufklärung weiter. Die zwei Theoretiker betrachten die Odyssee als den „Grundtext der europäischen Zivilisation“ (Horkheimer & Adorno, 2013, 52), in dem man sowohl inhaltlich als auch formal bereits die Widersprüche der Moderne nachlesen kann. Die Mechanismen von Herrschaft und Ausbeutung werden hier wie dort durch das Narrativ der Rationalisierung und des Fortschritts legitimiert. So zwingt die geistige Arbeit des Verfassers das mythologische Chaos in die literarische Form des Epos, wobei die Gleichmäßigkeit der Reime alles Magische tilgt. Wie so oft bändigt die Form den Inhalt.

Doch dies hegt ausgerechnet jene Fülle des mythologischen Stoffs ein, welche das Epos eigentlich darstellen will. Anstelle sie zu entfalten, mildert die literarische Redaktion die Wirkung. So halten die Fesseln, mit denen Odysseus an den Schiffsmast gebunden wurde, „zugleich die Sirenen aus der Praxis fern: ihre Lockung wird zum bloßen Gegenstand der Kontemplation neutralisiert, zur Kunst“ (Horkheimer & Adorno, 2013, 41). Der Gesang verklärt zur nackten Melodie, zum Dröhnen (Weiher, 2013, 333). Die Sirenen haben nichts mehr zu sagen. Sie haben keine Stimme mehr.

An dieser Stelle erkennt die kritische Perspektive das politische Moment. Die Stimme ist der Zugang zur Praxis. Sie bedeutet gesellschaftliches Mitwirken. In der epischen Form allerdings wird ihr das Agens entrisen, indem sie zur allgemeinen und regulierten Sprache wird. Die Stimme wird zwar gehört, aber löst nichts mehr aus, als ob die Sirenen still gestellt worden wären. War ihr Gesang noch fest mit dem Schicksal der Hörenden verbunden, ist er in der versprachlichten Form von jeder Handlung streng geschieden. Nun stellt der Logos, das Wort, die Bedeutung her und nicht mehr die Taten. Das ist die Politik des Epos, die nach Adorno und Horkheimer der Politik des Bürgertums gleicht. Auch sie löst die wahllose Ordnung des Schicksals ab und gründet sich in einer Sprache, die Rechte als Gesetze formuliert. Hier regiert die Form durch Einteilung (der Stimmen) und ein Teil davon ist die Kunst (des Verdrängens). In der Politik des Epos

wird Kunst als autonom sowie frei verkauft und dadurch aus der gesellschaftlichen Praxis verdrängt und verharmlost. Passend dazu kann die Episode von den Sirenen um ihrer selbst willen geschehen. Sie lässt nichts übrig: keine Toten, keine Spuren, keine Revolution.

## Mythische Kräfte und bürgerliche Macht

In Homers Epos wird also der Gesang durch die List vom Todesschicksal getrennt und in epischer Sprach zur Kunst verklärt. Er wird zum Paradebeispiel interesselosen Wohlgefallens, wie es Immanuel Kant eronnen hat (Liska, 2004, 3). Doch dieses Wohlgefallen ist keineswegs so uninteressiert wie es aussieht. Vielmehr ist es jenes Distinktionsmerkmal, welches das Bürgertum von der Masse trennen soll, und somit die Zuspitzung einer Form, die Exklusivität statt Allgemeinheit schafft. Das Wohlgefallen ist gezähmte Lust und Ausdruck für den Sieg der Zivilisation und der Vernunft im Kampf gegen die Despotie des Chaos.

In Odysseus' Gesichte wiederholt sich dies nicht nur formal, sondern auch inhaltlich. Die Sirenen sind das Sinnbild mythischer Kräfte, die das Vernunftwesen herausfordern. Sie stellen die Unordnung des Mythos der rationalen Ordnung des Odysseus gegenüber, der für Horkheimer und Adorno das „Urbild eben des bürgerlichen Individuums“ (Horkheimer & Adorno 2013, 50) darstellt. „Odysseus lebt nach dem Urprinzip, das einmal die bürgerliche Gesellschaft konstituierte“ (Horkheimer & Adorno 2013, 69), nämlich das Risiko. Ständig treibt ihn die Möglichkeit des Scheiterns voran und die Hoffnung auf (Wissens-)Profit steigt mit jeder gelösten Aufgabe. Er ist das heldenhafte Subjekt, das sich der eigenen Vernunft unterwerfend in einer aberwitzigen Sinnsuche immer wieder kurz vor der Selbstauflösung befindet.

Das liegt daran, dass der gesuchte Sinn ununterbrochen in einen absoluten Leerlauf gerät, weil er sich im Chaos, der Unlogik und Mehrdimensionalität des Mythos verliert. Im Fall der Sirenen ist es der tödliche Gesang, der den Sinn aushöhlt. Sie verbreiten im absoluten Medium eine absolute Nachricht

(Liska, 2004, 1). Dabei handelt sich um das Wissen über „alles, was irgend geschah auf der viel ernährenden Erde“ (Horkheimer & Adorno, 2013, 39). Absolut unvorstellbar, weil schier unendlich! Absolut unerreichbar, weil tödlich! Absolut phantastisch – aus feministischer Perspektive, weil die Sirenen wider ihre mediale Rezeption nicht aufgrund ihrer Schönheit, sondern aufgrund ihrer Intelligenz verlockend sind! Ihr Lied verspricht Erleuchtung, die jedoch nicht bedingungslos ist: Wer die Vergangenheit wissen will, lebt in der Zukunft nicht mehr. Der Preis, den man für eine tiefere Einsicht ins Weltgefüge zahlen muss, ist also ziemlich hoch.

Im Epos kann sich das nur der bürgerliche Odysseus leisten. Schlussendlich ist er es allein, der das Sirenenlied hören kann und fortan vom Wissen profitiert, während seine taube Mannschaft fleißig weiter rudert. Aus Perspektive von Horkheimer und Adorno muss sich hier für den Erfolg des Bürgerlichen das Fußvolk abrackern. Und genau darin sehen die zwei Philosophen der Frankfurter Schule „die ahnungsvolle Allegorie der Dialektik der Aufklärung“ (Horkheimer & Adorno, 2013, 41). Es zeigt sich schon damals die wertende Trennung von geistiger und körperlicher Betätigung und auch die Ausbeutung Vieler für den Gewinn eines Einzelnen – um des nützlichen Wissens Willen; der Vernunft wegen.

## Gestern in der Unterwelt

Aber was gibt es hier zu gewinnen? Was wissen die Sirenen, bzw. was können sie wissen, wenn sie alles Gewesenen kennen? Um das herauszufinden, lohnt es sich, an den historischen und mythologischen Ort ihrer Herkunft zu gehen. Ursprünglich sind die Sirenen Seelenvögel, die die Toten (nicht zwingend ihre Beute!) auf dem Weg ins Totenreich begleiten (Neumer-Pfau, 1987, 20f.). Sie erscheinen, wenn eine\*r stirbt, und „[...] sitzen immer am Übergang zwischen zwei Welten [...]“ (Frisch, 2003, 235) – dem Diesseits und dem anderen. Vermutlich spiegelt sich auch ihre chimäre Gestalt in dieser Zwischenposition. Sie sind Figuren mit Vogelkörper und Frauenkopf – zu schönen langhaarigen Mädchen, die auf Felsen sitzen und Männer bezirzen, werden sie erst

später gemacht. Aber das ist eine andere Geschichte.

Zu Überlieferungsbeginn jedenfalls, als „dämonische Totenseelen, den „Harpyien ähnlich“ (Hiltbrunner, 1995, 536), sind sie lose an menschliche Überreste gebunden, was sie vermutlich daran hindert als chthonische Fabelvögel für immer ins Jenseits zu flattern. Und wenn ich hier vom Jenseits schreibe, dann würde ja passen, dass sie Himmelswesen sind, die im Wasser ertrinken wie in der Geschichte mit Orpheus. Doch hier verzerrt meine christlich geprägte Perspektive Begriffe und Deutungen: denn die antike Luft ist nicht der Himmel und der Himmel ist nicht das Jenseits. Er spannt sich zwar über die gesamte damalige Welt, bekommt aber keine transzendente Bedeutung; wird so wie wir ihn heute betrachten, kaum wahrgenommen – er ist nicht einmal blau. Noch weniger ist er luftig oder gasförmig, sondern ihm wird eine feste Materialität zugeschrieben. In der Odyssee (Weiher, 2013, 417 und 485) beispielsweise ist er sogar eisern (Lumpe, 1991, 179).

Hier ist kein Platz für ein Jenseits. Deshalb ist dieses auch nicht oben, sondern ganz weit unten und man muss zu ihm hinabsteigen (die Griechen schreiben von *καταβαίνειν* (katabaínein): herabgehen) (Bremmer, 2014, 341), was Odysseus im elften Kapitel des Epos auch tatsächlich tut. Dazu legt der Verfasser die Topografie der Unterwelt so an, dass der Held den Eingang mit seinem Schiff erreichen kann, wenn er bis an „den Rand von Okeanos‘ Tiefstrom“ (Weiher, 2013, 289) fährt.

Diese Einlassung der Unterwelt ins Diesseits ist ein typischer Mechanismus der Politik des Epos. Sie will Verborgenes mit aller Kraft zugänglich und durchschaubar machen, weshalb die Unterwelt nicht einfach irgendwo an einen unerreichbaren Ort verlagert wird, den man erst als Tote\*r betreten kann. Ein solcher Ort muss in dieser Politik entweder ganz abgeschafft oder schlicht zugänglich gemacht werden: im Fall der Unterwelt, indem sie „überall direkt unter der Erde lokalisiert“ (Nesselrath, 2019, 169) wird und über die Totenbeschwörung (nekylia) betreten werden kann – später, im Fall des theologischen Himmels, indem Säkularisierung und Wissenschaft ihn zum beforschbaren Objekt machen. Jedes Mal ist das Erkunden unverzichtbar.

So führt schließlich auch Odysseus' Reise auf der Suche nach sich selbst und der Heimat in den Hades, wo das ganze Figurenrepertoire der Vergangenheit versammelt ist. Doch an es ranzukommen, ist schwieriger als gedacht! Die Jenseitigen tummeln sich nämlich in verborgenen Räumen und auf unzugänglichen Ebenen (Matijevic, 2019, 102-107), sodass der Held sie zu sich locken muss. Hilfe erhält er dabei vom Seher Teiresias, den er – wie kann es im bürgerlichen Epos auch anders sein – mit Tieropfern bezahlt. Ist der Handel geschlossen, ruft Teiresias die Verstorbenen auf und bringt sie zum Sprechen (Weiher, 2013, 289 und 290), denn die Seelen (*psychê*), die aus den tiefsten Tiefen des Hades kommen, sind naturgemäß sehr schweigsam und eher ignorant. Selbst Odysseus' verstorbene Mutter erkennt ihn zunächst nicht und spricht kein Wort (Weiher, 2013, 295).

In diesem Moment wird unserem Protagonisten klar, dass das, was er hier sieht, nur Abbilder sein können (Matijevic, 2019, 162, Anm. 12; Horkheimer & Adorno, 2013, 83f.). War seine Mutter jemals so? Das hier ist nur der Schein platonischer Schatten, der mit Echtheit kokettiert. Das kann nicht wahr sein! Oder doch? Ist das die tatsächliche Welt? Zumindest im Epos scheint es darauf hinauszulaufen.

Ernüchternd ist das für Odysseus, denn alles, was er zuvor wusste, verpufft als Trugbild. Aber höchst erkenntnisreich ist es für die Leser\*innen, weil sich zeigt, dass die Echtheit im Epos ebenso Schein ist wie in der Welt, die es erzählend konstruiert. Sinn wird aufgelöst und Wissen wird wie bei den Sirenen zum Nicht-Mehr-Wissen. Und an dieser Stelle setzt die Wahrheit des Mythos ein: nämlich die Welt so verstehen zu wollen, als ob sie kein Mythos ist.

## Hoffen auf Zukunftsmusik

Gut komponiert! Was hier visuell geschieht, wiederholt sich anschließend in der Sirenenepisode auf akustischem Weg. Die Sprachlosigkeit der Seelen wird zur Stimmgewalt der Sirenen. Ihrem Wissen lauscht der Held staunend. Weil sie berichten, was eigentlich war, und nicht wie es das Epos erinnert, kann wieder der Schein jener Welt enttarnt

werden, in der sich Odysseus bislang bewegte. Der Mythos zeigt, wie die Welt ohne Mythos ist.

Aber genau das können wir ja nicht wissen, weil das Epos die Stimmen der Sirenen stumm geschaltet hat und auch den Helden über das gehörte Schweigen lässt. Es scheint, als mystifizierte ausgerechnet das epische Erzählen die Welt und nicht der Mythos selbst. Und auch das gehört zur Politik des Epos. Unter dem Vorwand der Vernunft wird Wissen gefiltert. Gut also, dass – obschon die Politik des Epos den Mythos beschneidet – der Mythos an solchen Stellen den epischen Sinn aushöhlt und uns eine andere Wahrheit erhoffen lässt.

Wenn zuvor die Kritik dahin ging, dass „[...] die Mythen schon Aufklärung vollziehen“ (Horkheimer & Adorno, 2013, 18), weil sie sich selbst unter die Fuchtel der Vernunft bringen und Herrschaft institutionalisiert – so wird hier deutlich, dass man diesen Vorwurf zwar der Politik des Epos machen kann. Der Mythos aber stellt diese durch Leerstellen immer wieder bloß und offenbart, dass eigentlich das Epos die Welt mystifiziert. Sogar persifliert der Mythos mit solchen Sinneinbrüchen seine Verdrängung in den Bereich interesseloser Kunst, die stattfindet, wenn er zum Epos wird.

Angesichts der Möglichkeit solcher reflexiven Schleifen wäre für Adorno und Horkheimer bestimmt nicht so schlimm, dass die „Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie“ (Horkheimer & Adorno, 2013, 18), verstrickt. Aber sie vermuten, dass hinter dem Gesang der Sirenen die regressive Verlockung des vergangenen Glücks lauert (Liska, 2004, 7). Sie glauben, dass der Mythos an der Tradition festhält; an der ewigen Wiederholung des Schicksals; am Wissen aus der Unterwelt – und bemerken nicht, dass der Mythos sich an dieser Stelle dem Epos in Richtung Zukunft entzieht.

Die Stelle, die Adorno und Horkheimer im Imperfekt übersetzt vorliegt, in der sie also vom Wissen „von allem, was geschah“ (Horkheimer & Adorno, 2013, 39) lesen, steht im griechischen Original in einem anderen Tempus. Das Verb „γένηται“ (*genetai*) (Weiher, 2013, 332), was so viel wie ‚sich ereignen, geschehen‘ bedeutet, ist im Aorist Konjunktiv flektiert. Diese Form kann ins

Deutsche nur schwer eindeutig übersetzt werden, da es sich mehr um eine Aktionsart mit verschiedenen Aspekten denn um eine echte ‚Zeitform‘ handelt. So beschreibt der Aorist den Anfangs- bzw. Schlusspunkt einer Handlung oder fasst sie zu einem einzigen Ereignis zusammen. Aber der springende Punkt dabei ist, dass er dies im Konjunktiv gänzlich zeitstufenlos tut. Das heißt, dass die Sirenen das, was einst geschah bzw. was geschehen ist genauso wissen können wie das, was einmal geschieht, also noch geschehen wird (Liska, 2004, 4).

### Anklang bei Platon

Diese prospektive Dimension und gegen jede Vernunft fast Wahrsagerei der Sirenen soll nicht an die Uneindeutigkeit der Übersetzung verloren gehen. Daher will ich sie auch durch eine andere Quelle bekräftigen. In Platons Theorie vom Staat (Politeia) nämlich spielen die Sirenen in Zukunftsfragen eine Rolle. Dort sitzen sie auf den Triebrädern der „Spindel der Notwendigkeit“ (Sigismund & Teuffel, 2004, 617). Dieses Gebilde hält das Himmelsgewölbe zusammen und setzt all seine Sphären in Bewegung, indem sich in seiner Mitte acht Ringe gegeneinander bewegen. „[O]ben auf jeglichem [dieser Ringe sitzt] eine sich mit ihnen umschwingende Sirene, welche eine Stimme, jedes Mal einen zum Ganzen verhältnismäßigen Ton, hören lässt, aber alle acht zusammen erzeugten eine Harmonie“ (Sigismund & Teuffel, 2004, 617). Dieser Klang ist die Hintergrundmelodie für den Gesang der drei Parzen, jener Schicksalsgöttinnen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Da sind sie, die Sirenen, und haben so zu sagen einen Platz direkt am Rad der Zeit tief im Weltgefüge verankert. Und sie singen wieder! Dies ist uns von Platon im sogenannten Schlussmythos (Sigismund & Teuffel, 2004, 614-621) überliefert und mit einer ganz neuen (anti-homerischen) Jenseitsvorstellung verbunden (Matijevic, 2019, 18). Letzteres liegt nämlich nicht mehr direkt unter der Erde, sondern tatsächlich jenseits von ihr an einem transzendenten Ort. Im letzten Buch der Politeia erzählt Platon von der Seelenwanderung des Er, der dort hin übertritt und auf dem Asphodeliengrund

bzw. der -wiese Zeuge des Totengerichts wird (Nesselrath, 2019, 203f; Bremmer, 2014, 349). Hier werden die Seelen der Gerechten in den Himmel – ja tatsächlich, hier ein Himmel und zwar das Elysium (Lumpe, 1991, 182) – und die der Ungerechten in die Erde geschickt. Nicht aber, um am jeweiligen Ort zu verweilen, sondern um anschließend an besagter Spindel ein neues Schicksal zu erwählen (Nesselrath, 2019, 205f.).

Dass sie dabei den Sirenen begegnen, ist unvermeidlich. Doch anders als bei Homer bringen sie den Besucher\*innen nicht den Tod – das sind diese ohnehin bereits – sondern geleiten sie in ein neues Leben, das unabänderlich an die Spindel gebunden wird und von da an ihrem Kreislauf folgt. Die Sirenen stehen folglich am Anfang und nicht am Ende des Schicksals, von dem sie wissen – das sie beobachten und zu dessen Fortschritt sie mittels ihres stimmlichen Antriebs beitragen.

Ganz im Sinne der Politik des Epos könnte es hier wieder um Ordnung und Gleichklang gehen. Schließlich hält die Harmonie des achtstimmigen Sirenenchores das Weltgefüge in Schwung und damit keine\*r aus der Reihe tanzt, werden die Seelen an Schicksalsbändern fest gekettet. Nur diesmal hören ja alle zu – also auch die Mannschaft von Odysseus’ Schiff. Das ist nicht im Sinn der Aufteilung des Epos. Ganz im Gegenteil! Es ist ein Abgesang auf die Politik des Epos und letztlich ein Loblied auf den Mythos.

Das ist nicht verwunderlich, da die Sirenen den Schlussteil einer politischen Philosophie bilden, in der Epen genauso wenig zu suchen haben wie ihre Dichter (Sigismund & Teuffel, 2004, 568 u. 595). In dem Punkt hat Platon dieselbe Angst vor Homer wie Adorno und Horkheimer, nämlich dass wenn das Epos regiert „nur Lust und Unlust in dem Staate Herrscher sein“ (Sigismund & Teuffel, 2004, 607) wird. Der Ästhetisierung der Politik, bei der Form über dem Inhalt thront, kommt das ziemlich nah. Das klingt ganz nach der Politik des Epos, einer Politik des Bürgertums! Bevor diese Form überhaupt Macht erlangen kann, vertreibt Platon all ihrer Vertreter aus seinem Staat. Vor allem auf die Dichter hat er es abgesehen – aber nicht auf die Mythen, die er selbst erzählt.

## Letztlich die Politik des Mythos

Die Rolle des Mythos in der platonischen Philosophie ist sehr umstritten, gilt doch ihr Verfasser als Rationalist und Dialektiker. Doch anders als auch Adorno und Horkheimer es beschreiben entmythologisiert Platons Metaphysik nicht das Denken und sie lässt nicht „auch die patriarchalen Götter des Olymps vom philosophischen Logos erfass[en]“ (Horkheimer & Adorno, 2013, 12). Vielmehr nutzt Platon den Mythos zur Veranschaulichung seiner philosophischen Wahrheit und setzt dabei die Politik des Mythos ein, die zeigt, dass wir die Welt als eine ohne Mythos verstehen wollen.

Die Politik des Mythos ist daher nicht der Mythos selbst, sondern die Auflösung der Äquivalenz. Etwas kann nicht durch etwas anderes vertreten werden. Alles ist, was es ist. In diesem Sinne geht es der Politik des Mythos darum, den Wunsch nach einer entmystifizierten Welt zu zeigen – die Ideen, aus denen sie besteht. Dann ist der Staat kein Äquivalent für seine Teilnehmer\*innen. Der

Staat ist seine Teilnehmer\*innen. Ihre Gemeinschaft stellt ihn nicht einfach dar und umgekehrt werden sie nicht von ihm vertreten, sondern sind das Wesen des Staates. So auch sind die Sirenen das Wesen des Kosmos und ihre Stimmen haben etwas zu sagen.

Anders als im Epos werden sie nicht stillgestellt und ihnen das Agens entzogen. In der Logik der Politik des Mythos haben sie noch ihre ganze praktische Kraft, weil sie dort nicht in eine äquivalente Form übertragen werden, in der sie zum Beispiel für das mythologische Chaos stehen. Sie sind vielmehr das Chaos und hängen unmittelbar mit seinem Verlauf zusammen.

So wie Adorno und Horkheimer weiß also auch Platon die Sirenen zu politisieren. Aber er lässt ihnen ihre Stimmen. Sie sind Stimmen in der Politeia. Sie sind politische Stimmen, die uns in eine Zukunft treiben, in der wir nicht der Erzählung anheimfallen, es gäbe die Welt auch ohne Mythos. Vielmehr wird sie als Mythos verhandelbar, nicht als epische Geschichte, die sich ständig wiederholen muss: als Tragödie oder als Farce.

## Bibliographie

- Bremmer, J. N. (2014). Descents to Hell and Ascents to Heaven in Apocalyptic Literature. In J. J. Collins (Hg.), *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature* (S. 340-357). Oxford University Press.
- Frisch, S. (2003). Sirenen. In L. Walther (Hg.), *Antike Mythen und ihre Reflexion. Ein Lexikon.* (S. 235). Reclam.
- Hiltbrunner, O. (1995). *Kleines Lexikon der Antike. Umfassend die griechisch-römische Welt von ihren Anfängen bis zum Beginn des Mittelalters (6. Jahrhundert n. Chr.)* (6., neuüberarb. und erweiterte Aufl). Francke.
- Horkheimer, M. & Adorno T. W. (2013). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* (21. Aufl) Fischer.
- Liska, V. (2004). Was weiß die Literatur? Das Wissen der Sirenen: Adorno, Blanchot, Sloterdijk (-und Kafka). *KulturPoetik*, 4(1), 1-18.
- Lumpe, A. (1991). Himmel. II. griechisch-römisch. In T. Klauser, E. Dassmann et. al. (Hg.), *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt* (TL. 15, Sp. 179-187). Beck.
- Neumer-Pfau, W. (1987). Töten, Trauern, Sterben – Weiblichkeitsbilder in der antiken griechischen Kultur. In R. Berger, & I. Stephan (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur* (S. 11-34). Böhlau.
- Matijevic, K. (2019). *Ursprung und Charakter der Homerischen Jenseitsvorstellungen.* Ferdinand Schöningh.
- Nesselrath, H.-G. (2019). Zum Hades und darüber hinaus. Mythische griechische Vorstellungen zum Weg des Menschen. In ders. (Hg.), *Mythische Sphärenwechsel* (Bd. 2, S. 162-212). De Gruyter.

- Sigismund, W. & Teuffel, W. W. (2004). Platon. Der Staat. In E. Loewenthal (Hg.), *Platon: Sämtliche Werke in drei Bänden* (Bd. 2, S. 327-621). (unveränderter Nachdruck der 8., durchgesehenen Aufl). WBG.
- Weiber, A. (2013). *Homer Odyssee. griechisch-deutsch* (14. Aufl). Akademie Verlag.

#### LEONIE LICHT

M.Ed. der Bildenden Kunst und ev. Theologie an der Kunsthochschule Mainz und Johannes Gutenberg-Universität Mainz sowie M.A. in Ästhetik an der Goethe Universität Frankfurt a.M. Seit 2019 Doktoratsstudium der Philosophie im Fachbereich Kunsttheorie an der Universität für angewandte Kunst Wien, betreut von Helmut Draxler. Seit 2021 dort Senior Artist in der Abteilung Digitale Kunst/Ruth Schnell. Leonie Licht ist als Künstlerin, Kuratorin und Theoretikerin tätig. In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit dem Himmel als ästhetische Dimension des Denkens und geht dieser in der Verschaltung von Kunst und Sachkultur mit politischer Theorie nach.