

(ONLINE) ISSN 2960-4125
EUR 6,50

medien

Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart

& zeit

Thema

**Vom Mythos zum Signal.
Zu einer Mediengeschichte der Sirene**

Die Sirenen

CHRISTA AGNES TUCZAY

„Know she breaks“

DANIELA CHANA

„No man can resist her. All men should.“

JOHANNA LENHART

Ein Mythos politischer Stimmen

LEONIE LICHT

Der Betrug Odysseus' und die Wahrhaftigkeit der technischen Medien

ARANTZAZU SARATXAGA ARREGI

Von Sirenen und anderen Signalen

BIANCA BURGER

HerausgeberInnen

THOMAS BALLHAUSEN & BIANCA BURGER

2/2022

Jahrgang 37

medien & zeit

Inhalt

Die Sirenen

Eine alte neue (Literatur-)Geschichte

CHRISTA AGNES TUCZAY 7

„Know she breaks“

Das Sirenen-Motiv in Popsongs

DANIELA CHANA 18

„No man can resist her. All men should.“

Sirenen im Horrorfilm

JOHANNA LENHART 25

Ein Mythos politischer Stimmen

LEONIE LICHT 39

Der Betrug Odysseus' und die Wahrhaftigkeit der technischen Medien

ARANTZAZU SARATXAGA ARREGI 46

Von Sirenen und anderen Signalen

Eine kleine Kulturgeschichte des Alarmsignals

BIANCA BURGER 54

Rezensionen 61

Impressum

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger

Verein: Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung

(AHK)

Währinger Straße 29, 1090 Wien

ZVR-Zahl 963010743

© Die Rechte für die Beiträge in diesem Heft liegen bei den AutorInnen. Open Access unter <https://medienundzeit.at>, CC BY-NC-ND 4.0

Der AHK wird vom Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien, unterstützt.

HerausgeberInnen

Thomas Ballhausen, Bianca Burger

Redaktion Buchbesprechungen

Thomas Ballhausen, Hendrik Michael, Simon Sax

Redaktion Research Corner

Erik Bauer, Christina Krakovsky

Satz, Prepress & Versand

Grafikbüro Ebner, Wiengasse 6, 1140 Wien

Erscheinungsweise & Bezugsbedingungen

medien & zeit erscheint vierteljährlich gedruckt und digital

Heftbestellungen:

Einzelheft (exkl. Versand): 6,50 Euro

Jahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): 22,00 Euro

Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): 30,00 Euro

Jahresabonnement für StudentInnen:

Österreich (inkl. Versand): 16,00 Euro

Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): 24,00 Euro

Info und Bestellung unter abo@medienundzeit.at

sowie auf <http://www.medienundzeit.at>

Bestellung an:

medien & zeit, Währinger Straße 29, 1090 Wien
oder über den gut sortierten Buch- und Zeitschriftenhandel

Advisory Board

Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Stefanie Averbeck-Lietz (Bremen)

Prof. Dr. Markus Behmer (Bamberg)

Dr. Thomas Birkner (Münster)

Prof. Dr. Hans Bohrmann (Dortmund)

Prof. Dr. Rainer Gries (Jena, Wien)

Univ.-Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin)

Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Susanne Kinnebrock (Augsburg)

Univ.-Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig)

Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Maria Löblich (Berlin)

Univ.-Prof. Dr. Ed Mc Luskie (Boise, Idaho)

Dr.ⁱⁿ Corinna Lühje (Rostock)

Prof. Dr. Rudolf Stöber (Bamberg)

Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Martina Thiele (Salzburg)

Vorstand des AHK

Dr.ⁱⁿ Gaby Falböck, Obfrau

Prof. Dr. Fritz Hausjell, Obfrau-Stv.

Dr. Christian Schwarzenegger, Obfrau-Stv.

Mag.^a Christina Krakovsky, Geschäftsführerin

Mag.^a Diotima Bertel, Geschäftsführerin-Stv.

Dr. Norbert P. Feldinger, Kassier

Mag.^a Daniela Schmidt, Kassier-Stv.

Dr. Erik Bauer, Schriftführer

Mag.^a Julia Himmelsbach, Schriftführer-Stv.

Dr. Thomas Ballhausen

Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitz

Ing. MMMag. Dr. Johann Gottfried Heinrich, BA

Mag. Bernd Semrad

Mag. Roland Steiner

ISSN (print) 0259-7446 / ISSN (online) 2960-4125

Editorial

„this could be perfection
a venom drippin' in your mouth
singin' like a siren
love me while your wrists are bound
you've been seeing me in your dreams but
I'll be there when your reality drowns”

Kailee Morgue: Siren

Am Beginn der vorliegenden Ausgabe von *medien & zeit*, in der anhand ausgewählter Beispiele eine Mediengeschichte der Sirene als Bewegung *Vom Mythos zum Signal* skizziert wird, stand die zufällige Begegnung mit dem auflagenstarken Buch *Connaissance de la mythologie...* des Jesuiten und Gelehrten François-Xavier Rigord (1690-1739). In diesem handlichen Klein-Oktav-Band wird für Neulinge und Lernwillige in Sachen Mythologie kompakte Information geboten, vor allem – wie es im ausführlichen Untertitel auch ausgewiesen ist – in erzieherisch gehaltener Dialogform. Dass die im schönen Begriff der ‚connaissance‘ enthaltene Vieldeutigkeit nicht nur das wortwörtliche ‚Wissens‘ meint, sondern auch ‚(Er-)Kenntnis‘ oder ‚Kennenlernen‘, ist dabei nur stimmig. Im Sinne des doch recht moralischen Charakters dieses historischen Lehrbuches ist auch die Begegnung mit den Sirenen entsprechend eingefärbt: Sie werden als Wesen eingeführt, die „comme de jeune filles qui habitoient les rochers voisins de la Sicile, où, ayant attiré des passans par la beauté de leur chants, elles les faisoient périr“ (Rigord, 1801, 109), also als Wesen, die jungen Mädchen vergleichbar auf benachbarten Felsen Siziliens wohnen und Vorbeifahrende umbringen, die sie durch die Schönheit ihrer Lieder anzogen. Nur zwei Seiten weiter wird der gefährliche Reiz der dem bösen Leben zuzuschlagenden Sirenen, diesen „femmes de mauvaise vie“ (Rigord, 1801, 111), noch um die Aspekte von Körperlichkeit und Stimme erweitert: „par tour le attraits de la volupté, attiroient les passans, & leur faisoient oublier leur course, en les envirant de délices, ou les attirant par les charmes de la voix“ (Rigord, 1801, 111). Es sind also auch die Reize der Wollust, mit denen die ihren ursprünglichen Kurs vergessenden Reisenden ebenso umgarnt werden wie mit dem Zauber der Stimme. Wenn man

wenige Seiten später bei einer Beschreibung von Scylla und Charybdis angelangt ist, hat man lesend sowohl die Begegnung mit den Sirenen als auch die (ab-)wertenden Einschätzungen über sie gleichermaßen erfolgreich hinter sich gelassen.

Die allgemeinen Ausführungen zu den Sirenen, die sich in diesem historischen Werk finden lassen, decken sich in nicht unwesentlichen Teilen mit den Einträgen der unterschiedlichsten Nachschlagewerke: ihr Leben auf einem Felsen oder einer Insel, die lockenden Gesänge oder Stimmqualitäten, die hybride Gestalt, die Nähe zu so unterschiedlichen Wesen wie den Musen und den Harpyien, schließlich die Gefahren und die Überwindung derselben durch Orpheus und Odysseus (z.B. Binder, 1874, 415; Jobs, 1962, 1458f.; Brodersen & Zimmermann, 2006, 552). Informationen zu medialen Aspekten oder auch zur technischen Weiterentwicklung finden sich etwa im Eintrag zu den Sirenen im verlässlichen *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, in dem sich die auch für den vorliegenden Schwerpunkt relevante Ergänzung nachlesen lässt: „In 1819 the word was adopted by the French physicist Charles Cagniard de la Tour (1777-1859) as the name of an acoustic instrument used to produce musical tones and to measure the number of vibrants in a note.“ (Ayto, 2005, 1278). Die Beschaffenheit der Sirenen und die Begegnung mit ihnen ist somit eine der Urszenen des Medialen; die Sirenen sind ein Motiv, das Mythographie, Literatur- und Kunstgeschichte ebenso umfasst wie Kultur- und Genderfragen – und nicht zuletzt von größtem Interesse für Medienhistorie und Kommunikationswissenschaft sein kann: An ihnen lassen sich Fragen nach z.B. Information, Transfer, Interferenz oder Noise (z.B. Paulson, 1988; Serres, 1991; Serres, 1992; Malaspina, 2018) ebenso entwickeln wie die Auseinandersetzung mit der kommunikativen Bedeutung des (beredten) Schweigens und oder auch der (mitunter noch bedeutameren) Stille (Ronell, 2005, 105).

Die Sirenen, wie sich auch in den Beiträgen des gegenständlichen Hefts zeigt, überschreiten somit Disziplinen und sind in den

unterschiedlichsten medialen Realisierungen nachweisbar; sie sind ein vervielfältigtes, wiederholtes und variiertes Motiv, das in dieser Hinsicht als mediales Narrativ die Ordnungsangebote bzw. Strukturen von Kultur ausstellt, reflektiert und zumindest partiell (mit-)transformiert (Harpham, 1987, 84). In der Binnenstruktur des mythologischen Motivs werden die einzelnen Charakteristika dabei in Form synthetischer Bezugnahme aufeinander gedacht, aktiviert und ebenfalls weiterentwickelt (Cassirer, 1958, 80). Auffällig ist dabei aber, dass die Sirenen-Szenen und -Darstellungen nicht frei von Ambivalenzen sind, die insbesondere aus einem medienhistorischen Blickwinkel relevant erscheinen müssen: So ist es bemerkenswert, dass wir hier mit einer feminin konnotierten Fremdheit oder auch Nicht-Menschlichkeit konfrontiert sind, die zumeist aus männlicher Perspektive festgelegt und – nicht selten in Überblendung mit anderen Vergleichsfiguren – tradiert wurden (Kraß, 2010; Poltrum, 2012; Scribner, 2020). Die Bekanntheit und die mediale Verbreitung des Motivs über die Geschichte hinweg führt zur Vermischung mit anderen, ebenfalls weiblich-destruktiven Chimären, in der das Fluide als Gefahr des Formverlusts, der Entgrenzung oder gar des Abjekten und seiner phonischen Auswürfe gebündelt werden (zu diesem Aspekt z.B. Harpham, 1987, 191; generell z.B. Kolnai, 1974; Bois & Krauss, 1997; Menninghaus, 1999). Diese Unschärfe lässt sich richtigerweise auch auf die Verortung der Sirenen und auf das sie umgebende Meer, das gleichermaßen trennend wie auch verbinden wirkt (Krenn, 2019; Meynen, 2020), erweitern. Liest man die Begegnungen mit ihnen also räumlich, erweisen sie sich aber weniger als Herausforderungen konkreter Kartografie, denn vielmehr, um einen Gedanken der britischen Geografin Doreen Massey aufzugreifen, als „articulated moments in networks of social relations and understandings“ (zitiert nach Graham, 2016, 15) – mithin also auch als Realisierungen medialer Kontakte, die in höchstem Ausmaß Konstruktionen und Vorvereinbarungen unterworfen sind. Für uns bedeutet dieser Umstand die Neu- bzw. Wiederentdeckung des Gedankens, dass die Sirenen, wenngleich in ihrer Niederlage, sich ebenso oder auch deutlicher ins (mediale) Gedächtnis einschreiben wie ihre Bezwin-

ger, also in den Buchseiten, Filmbildern oder Liedtexten sich die mythologische Ordnung als weiterwirkende Kultur der Besiegten manifestiert (Blanchot, 1988; Strauss, 2022).

Mit dem Themenfeld der Stimme lässt sich ein weiterer (medien-)philosophisch bzw. (medien-)theoretisch gut und vielfältig beforschter Bereich benennen, der im Sinne ihrer Hörbarkeit, aber auch hinsichtlich ihrer semantischen Qualitäten und Ladungen (z.B. Derrida, 2003; Dolar, 2014; LaBelle, 2014; Nancy, 2014; Espinet, 2016) von Relevanz für das Sirenen-Motiv ist. Hinsichtlich der sinnlichen Wahrnehmung der Verführten können wir hier von zwei zu beobachtenden Tendenzen ausgehen: erstens von einer Dynamik, bei der eine visuell gerichtete Aufmerksamkeit zum Akustischen hin verschoben wird (z.B. Maio, 2017); zweitens von einer additiven Wirkung im Sinne eines synästhetischen Zusammenspiels der Sinnesindrücke (z.B. Taylor, 2020). Das Zusammendenken von Sirenen-Körper und -Sound unterstreicht dabei noch die Wirksamkeit als mediales Figurenangebot der Ambivalenz, des Entzugs und der Widersprüchlichkeit – Eigenschaften, die sie sich ausgerechnet mit der Figur des Hermes teilen: „Hermes is a messenger who is deceiver, the wayward guide, the trusted courier whose own words involve entanglement.“ (Thacker, 2014, 79). Die Sirenen, so die Mehrzahl der Beispiele, täuschen nicht nur in Bezug auf das Verheißene – ist ihr Gesang doch Werbebotschaft oder Versprechen und eben nicht das Weltwissen an sich – sondern eben auch immer hinsichtlich ihrer Gestalt: „[T]here is a strong emphasis on the contradiction between the visual beauty of the upper part and the repulsiveness of the lower part of the siren; the same contradiction is extended in the contrast between the harmony and the sweetness of the sirens’ song and their murderous intentions and acts“ (Williams, 1999, 188).

Im Sinne dieser Vorbemerkungen versammelt das vorliegende Heft Ansätze zu einer Mediengeschichte der Sirenen unter medienhistorischer Perspektivierung. Wir haben hier bewusst einen breiten Bogen gespannt, der anhand exemplarischer Positionen von Literatur, Musik und Film über Politik hin bis

zur Rückkoppelung auf die neuere Medientheorien reicht. Alle Beiträge eint der für uns zentrale Anspruch einer „poetic attention“ (Alford, 2020) in der Untersuchung der sonischen Textur von Stimme und Gesang – haben die Sirenen, so lässt sich übergreifend feststellen und vorausschicken, doch auf unterschiedlichsten medialen Ebenen und in nicht minder diversen Quellen ein überaus vitales Nachleben. Die hier zusammengeführten Ansätze einer Mediengeschichte der Sirenen lassen sich in Bezug auf Quellen und die bisherige Forschungsliteratur somit auch als Kommentierungen lesen und entsprechen somit bei aller notwendiger Ernsthaftigkeit und Wissenschaftlichkeit ganz vorsätzlich auch der bewährten „Arbeitsform der poetischen Kritik“ (Kluge, 2021, 9). Eröffnet werden die Annäherungen an die Sirenen von einem Beitrag der Mediävistin und Erzählforscherin **Christa Agnes Tuczay**, die entlang einer detaillierten Analyse antiker und mittelalterlicher Texte die literarische Ausformung der Sirenen beleuchtet und über Verwandlungen und Brüche hinweg die Herausbildung eines prototypischen Figureninventars verdeutlicht, das über die Mediengeschichte hinweg erhalten geblieben ist. Neben übergreifenden paganen und christlich motivierten Zuschreibungen ist dabei der Gesang wenig überraschend zentral. Die Bedeutung des Gesangs bzw. der jeweiligen Lieder, auch auf ihrer semantischen Ebene, ist Startpunkt für den Aufsatz der Literaturwissenschaftlerin und Autorin **Daniela Chana**. Sie widmet sich in ihren Ausführungen dem Fortleben einer oftmals wertenden Sirenenarstellung in der Populärkultur, namentlich den Lyrics von Popsongs. Entlang von vier sehr unterschiedlichen Beispielen untersucht die Romanistin die emotionale Aufladung der Pop-Narrative und die überraschend uneindeutige Täterin-Opfer-Dichotomie, die in die Figuren der Sirenen stark eingeschrieben ist. Deutlicher fällt dahingehend das filmische Urteil über die Sirenen aus: Schon in der Frühzeit des Mediums, so die Literaturwissenschaftlerin **Johanna Lenhart** in ihrem Aufsatz, stellt die Sirenen in Motivzusammenhänge mit der destruktiven *femme fatale* und dem nicht minder bedrohlichen *vamp*. Die mediale Repräsentation als gefährliche Verführerin lässt sich somit über die Filmgeschichte hinweg nachzeichnen und auch in aktuellen Horror-

filmen, die die Hauptbeispiele von Lenharts Ausführungen darstellen, leben die Sirenen fort und fordern, zumindest für die Länge eines Spielfilms, die Konventionen sozialer und geschlechtlicher Ordnungen auf mitunter sehr gewaltvolle Weise heraus.

Die Philosophin und Künstlerin **Leonie Licht** geht in ihrer Suche nach dem (medien-)politischen Anteil des Sirenen-Mythos von Horkheimers und Adornos *Dialekt der Aufklärung* aus. Sie arbeitet, unter Einrechnung alternativer Rollenbilder der Sirenen für das Verständnis von mediatisiertem Weltwissen, andere Wirkungsweisen der Sirenen und ihres Gesanges heraus. An den dabei hervortretenden Konflikt zwischen Mythos und Epos knüpfen sich Fragenkomplexe die mit Vorstellungen von Vernunft, Aufklärung und nicht zuletzt politischer Teilhabe zu tun haben – und mit in der Gegenwart spürbaren Interessenskonflikten über Kunstgenuss und Wissensproduktion korrespondieren. Der Wunsch der Erkundung ist auch für den Beitrag der Philosophin **Arantzazu Saratzaga Arregi** zentral. Sie zeichnet darin die Ausrichtung einer medienexperimentellen Expedition zur sogenannten Sireneninsel nach, die unter Leitung von Wolfgang Ernst und Friedrich Kittler stattgefunden hat. Ziel der Unternehmung war es, den Stimmen der Sirenen in mehrfacher Hinsicht auf die Spur zu kommen: Neben Untersuchungen über die medialen Bedingungen von Kultur ging es in dem Versuch auch um den Einsatz technischer Medien als Mittel zur Erforschung bzw. Erlangung neuer, bislang eben nicht nachweisbarer Erkenntnisse. Der Schwerpunkt wird mit einem Beitrag der Historikerin **Bianca Burger** abgeschlossen und auch abgerundet, widmet sie sich in ihrem Beitrag doch der Darstellung einer kurzen Kulturgeschichte der Sirene als Signal. Ausgehend vom Begriff des Signals geht sie der Frage nach, wie und mit welchen Hilfsmitteln in früherer Zeit auf Gefahren verschiedenster Art aufmerksam gemacht wurde bzw. zu welchen Zwecken Signalgeber sonst noch verwendet wurden. Dabei rekonstruiert sie die visuellen bzw. audio-visuellen Aspekte einer ursprünglich überwiegend militärischen Signal-Kommunikation, die nach und nach in zivile Kontexte hineinwachsen. Es erscheint uns dabei nur konsequent, dass auch dieser

Beitrag zu den etymologischen Aspekten und der mythischen Langlebigkeit der gefährlich-reizvollen Sirenen zurückführt. Angesichts des ganz zu Beginn erwähnten Duos Scylla und Charybdis lässt sich vergleichsweise feststellen, dass man auch unglücklicher stranden könnte.

Wir wünschen Ihnen beim Lesen der vorliegenden Schwerpunktausgabe *Vom Mythos zum Signal. Zu einer Mediengeschichte der Sirenen* eine aufschlussreiche und anregende Lektüre.

Thomas Ballhausen & Bianca Burger

Bibliographie

- Alford, L. (2020). *Forms of Poetic Attention*. Columbia University Press.
- Ayto, J. (2005). *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. Seventeenth Edition. Weidenfeld & Nicolson.
- Binder, W. (1874). *Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker*. Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung.
- Blanchot, M. (1988). *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Fischer.
- Bois, Y.-A. & Krauss, R. (1997). *Formless. A User's Guide*. Zone Books.
- Brodersen, K. & Zimmermann, B. (Hg.)(2006). *Metzler Lexikon Antike*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Metzler.
- Cassirer, E. (1954). *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das Mythische Denken*. WBG.
- Derrida, J. (2003). *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Suhrkamp.
- Dolar, M. (2014). *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Suhrkamp.
- Espinete, D. (2016). *Phänomenologie des Hörens. Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*. 2., ergänzte Auflage. Mohr Siebeck.
- Graham, S. (2016). *Vertical. The City from Satellites to Bunkers*. Verso.
- Harpham, G.G. (1987). *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*. The University of Chicago Press.
- Jobs, G. (1962). *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*. The Scarecrow Press.
- Kluge, A. (2021). *Das Buch der Kommentare. Unruhiger Garten der Seele*. Suhrkamp.
- Kolnai, A. (1974). *Der Ekel*. Max Niemeyer Verlag.
- Kraß, A. (2010). *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Fischer.
- Krell, D.F. (2019). *The Sea. A Philosophical Encounter*. Bloomsbury Academic.
- LaBelle, B. (2014). *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. Bloomsbury Academic.
- Maio, G. (Hg.)(2017). *Auf den Menschen hören. Für eine Kultur der Aufmerksamkeit in der Medizin*. Herder.
- Malaspina, C. (2018). *An Epistemology of Noise*. Bloomsbury Academic.
- Menninghaus, W. (1999). *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Suhrkamp.
- Meynen, G. (2020). *Inseln und Meere. Zur Geschichte und Geografie fluiden Grenzen*. Matthes & Seitz.
- Nancy, J.-L. (2014). *Zum Gehör*. Diaphanes.
- Paulson, W.R. (1988). *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information*. Cornell University Press.
- Poltrum, M. (2012). *Musen und Sirenen. Ein Essay über das Leben als Spiel*. Pabst Science Publishers.
- Rigord, F.-X. (1801). *Connaissance de la mythologie, par demandes et par réponses; augmentée des traits d'histoire qui ont servi de fondement à tout le système de la fable: avec une table très-commode pour les lecteurs*. Dixième édition. Libraires associés.
- Ronell, A. (2005). *The Test Drive*. University of Illinois Press.

- Scribner, V. (2020). *Merpeople. A Human History*. Reaktion Books.
- Serres, M. (1991). *Hermes I. Kommunikation*. Merve.
- Serres, M. (1992). *Hermes II. Interferenz*. Merve.
- Strauss, L. (2022). *Naturrecht und Geschichte*. Felix Meiner Verlag.
- Taylor, M.C. (2020). *Seeing Silence*. The University of Chicago Press.
- Thacker, E. (2014). Dark Media: In: Galloway, A.; Thacker, E. & Wark, M., *Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation* (S. 77-149). The University of Chicago Press.
- Williams, D. (1999). *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. University of Exeter Press.

Die Sirenen

Eine alte neue (Literatur-)Geschichte

CHRISTA AGNES TUCZAY
Universität Wien

Abstract

Die prototypische, singende Verführerin des antiken Mythos, die Sirene, behält auch in den neueren Ausgestaltungen das Verführungselement bei. In der Variante der Melusinen-, Undinen- und Nymphenfiguren erhält das Motiv in Mittelalter und Moderne neuen Auftrieb, wie zahlreiche literarische Ausformungen bezeugen. Dieser Aufsatz soll die Ursprünge und sich entwickelnden Traditionen, Kontinuität und Wandel der Sirenenfigur im jeweiligen Kontext beleuchten und die Bruchlinien zwischen den paganen und christlichen Interpretationen aufzeigen.

Keywords: Erzählforschung; Motivforschung; Literaturgeschichte; Sirenen, mythologisch-literarische Darstellung; *femme fatale* (Motiv); Mahrtehe (Motiv)

Einige wenige mythologische Frauengestalten haben im Gedächtnis der Menschen die Jahrtausende überdauert. Dazu gehören gerade jene, die durch ihren verführerischen Gesang eine besondere Wirkung ausgeübt haben, Musen und insbesondere Sirenen. Mit ihrer expliziten Verführung und ihrem Bezug zur (Sanges-)Kunst gehören sie zu den wirkmächtigsten Gestalten der antiken Mythologie. Ihre prägendste Ausformung erhalten sie schon durch die Erzählung in Homers *Odyssee*. Mit diesem Schwerpunkt der Verwerflichkeit der Verführung beginnt bereits in der Antike eine moralische Deutungstradition, die von der spätantiken christlich apologetischen Literatur rezipiert, weitertradiert und vor allem in der Allegorese neu aufgefächert wurde. Die Verführung bezieht sich nun nicht nur auf die Erotik, sondern wird auf das Übermaß von Kunstgenuss ausgeweitet (Wedner, 1994). Während Circe in der *Odyssee* noch Warnungen gegen die gefährlichen Wasserwesen ausspricht und die antiken Schriftsteller dieses Bild der Gefährlichkeit nur wenig abmildern, erhält die Sirene im Mittelalter nicht nur ambivalente, sondern auch positive Charakteristika: So beispielsweise in der Erzählliteratur bei Heinrich von Neustadt und als Vergleichsfigur in der höfischen Liebeslyrik, und dort als Kompliment für schöne Frauenstimmen (Kern, 2003, 582-587, hier 565).

Antike Quellen

Die antiken Sirenen gehören neben den Götterfiguren zu den auch heute noch bekannten und gerade wegen des Verführungsmotivs viel zitierten weiblichen Figuren der griechischen Mythologie. Sie sind Töchter des Flussgottes Acheloos, daher auch Acheloides genannt, und einer Muse. Homer spricht von zwei, in späteren Quellen werden drei Jungfrauen genannt, die auf einer Insel nahe jener der Circe bzw. nach anderer Überlieferung, der Skylla, leben und vorüberfahrende Schiffer durch ihren Gesang zu sich locken, um sie in die Tiefe zu ziehen. Die Schlüsselstelle dafür geht auf Homers Beschreibung der Begegnung des Odysseus und seiner Gefährten mit Circe zurück. Die Zauberin warnt Odysseus davor, dass er auf seiner Weiterreise den gefährlichen Sirenen begegnen würde. (Homer, 2007, XII, 36-54) Auf ihren Rat hin verstopfen sich seine Männer die Ohren, um ihrem Gesang nicht lauschen zu müssen, er selbst ist aber neugierig auf die verführerischen Klänge und lässt sich am Mastbaum festbinden (Homer, 2007, XII, 153-164).

Die Sirenen tauchen zwar in der altgriechischen Literatur bei Homer (2. Hälfte des 8. Jh. v. Chr. -?) zum ersten Mal auf, sind aber sicherlich nicht seine Erfindung, sondern wahrscheinlich bereits in mündlich tradierten regionalen Sagen vorhanden gewesen. Ihre Verbindung zu Jenseits- und Totenwelt bezeugt die Schilderung ihrer blumenreichen Insel, auf der sich auf der Blumenwiese

menschliche Knochen finden. Die geschilderte Blumenpracht verweist auf die elysischen Felder und macht die Sirenen als Mittlerwesen zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt begreifbar. Ihr Gesang und ihre erotische Ausstrahlung sind ein weiteres Merkmal für ihren Jenseitscharakter und es ist überdies nicht zufällig, dass gerade die Zauberin Circe vor den Sirenen warnt, denn auch sie ist unschwer als jenseitige Figur zu erkennen, die mit ihrer Stimme bezaubert (Homer 2007, X, 220f.). Auch die plötzliche Windstille bei der Zufahrt zur Insel ist ein Hinweis auf deren Liminalität. Hesiod (700 v. Chr.) verortet sie in den *Fragmenta* auf der Insel Anthemoessa, übersetzt die Blumenreiche, und schreibt ihnen die Macht zu, die Winde beeinflussen zu können (Hesiod 1967, Frg. 27/28). Bei Homer heißt es, ein Dämon beruhige die Wogen (Homer, 2007, XII, 167-169). Ohnehin wird in der spätantiken und vormodernen Literatur Zauberinnen, in der Verfolgungszeit den Hexen, der Vorwurf der Wetterbeeinflussung gemacht. Bei Platon (428/427 v. Chr.-348/347 v. Chr.) ist von Sphärenmusik im Zusammenhang mit den Sirenen die Rede (Platon 2004, X, 61).

Spätere Belege versehen die gefährlichen Jungfrauen mit Herkunft, Namen, Gestalt und Schicksal. In den *Argonautika* des Apollonios von Rhodos (Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr.-Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr.) werden sie Töchter des Flussgottes Acheloos und der Muse Terpsichore genannt (Apollonios von Rhodos 1996, Bd. 2, Buch IV, V, 844-864, 124-127). Der hellenistische Dichter Lykophron (um 320 v. Chr.-280 v. Chr.) versetzt die Sirenen vor die italienische Küste und nennt auch ihre Namen Parthenope, Leucosia und Legeia (Lykophron 1895, V, 670-672; Roling 2010, 29f.). Plutarch (45-125) tituliert sie als Musen des Jenseits (Plutarch 2011, IX, 1).

Was dabei vor allem zu bemerken ist, dass Odysseus offenbar nicht nur erst von Circe über die Existenz dieser Wesen informiert wird, sondern auch dass die hellsichtige Circe gleich vorausahnt, dass er das gefährvolle Abenteuer nicht vermeiden wird. Sie gibt ihm daher wertvolle Strategien an die Hand, wie er und seine Gefährten das Abenteuer unbeschadet überstehen können. Der Listenreiche hat diese Maßnahme also nicht selbst entwickelt, sondern hält sich an den Rat der

Zauberin. Diese rechnet mit Odysseus' Ehrgeiz, etwaige Gefahren zu überwinden, und auch mit seiner Neugierde, von ihm bisher nicht gehörten, und als honigsüß bezeichneten Gesängen lauschen zu können. Dass die Sängerinnen zudem auch erotisierend wirken, bezeugt die Bemerkung, dass ihre Faszination die Hörer alles, sogar Frau und Kind vergessen lassen. Wie aus der weiteren Geschichte des Odysseus zu entnehmen ist, trifft diese Ablenkung von Penelope auf ihn zu, da er doch nach bestandener Sirenenabenteuer nicht Kurs auf seine Heimat nimmt, sondern bei einer weiteren verführerischen Frau, nämlich Kalypso einkehrt.

Sirenengesänge

Der Gesang der Sirenen, so behaupten die Sirenen selbst, würde jenem der Musen ähnlich sein, und zwar sollen auch sie Wissen und Erkenntnis vermitteln können. Dieses Wissen erscheint allerdings ebenso gefahrvoll zu sein, wie der Baum der Erkenntnis in der Genesis (Kern 2005, 139f.).

Was singen sie also?

Komm, besungener Odysseus, du großer Ruhm der Achaier!

Lenke dein Schiff ans Land und horche unserer Stimme.

Denn hier steuerte noch keiner im schwarzen Schiffe vorüber, eh er dem süßen Gesang aus unserem Munde gelauschet.

Und dann ging er von hinnen, vergnügt und weiser wie vormals.

Uns ist alles bekannt, was ihr Argeier und Troer

Durch die Götter Verhängnis in Trojas Fluren geduldet:

Alles, was irgend geschieht auf der lebensschenkenden Erde!

(Homer 2007, XII, 184ff.)

Gegen musikalisch ebenfalls kompetente Gegner können sich die Sirenen nicht durchsetzen. So schützt das Kitharaspieldes Orpheus die Argonauten vor ihrem Gesang, doch als sich einer dennoch ins Meer stürzt, rettet ihn Aphrodite (Apollonios von Rhodos, 1996, Bd. 2, IV-V, 885-919, 126-129). Auch der bei Pausanias geschilderte Gesangswettbewerb mit den Musen verläuft schlecht für

die Sirenen: aus Scham über den verlorenen Wettkampf stürzen sie sich ins Meer und werden zu Felsen (Pausanias 1986, IX, 34, 3; Strabon 2003, VI, 127). Dieses Motiv des alles vergessen machenden hypnotischen Gesangs kommt unabhängig von den Sirenen in vielerlei Kontexten und literarischen Genres vor. Ähnlich wie bei den Musen geht es um „Suggestivkraft, um den Zauber des ästhetischen Wortes, das die Gedanken fängt und bindet [...]“ (Kern 2005, 147).

Betrachtet man nun eine ähnliche Gefahrensituation in der mittelalterlichen deutschen anonymen Dichtung *Reinfried von Braunschweig*, einer Art Reise- und Liebesroman, so kommt der Protagonist in eine ähnliche Bredouille, vor der ihn ein Schiffskapitän, der durch eine Sirene zwei Schiffe samt Ladung verloren hat, gewarnt hat. Reinfried fasziniert diese Erzählung allerdings dermaßen, dass er aus Neugierde die Warnungen ignoriert und direkt auf die Sirenen zu rudert. Reinfried lässt sich an den Mastbaum binden, den Männern die Ohren verstopfen. Kaum sieht die Sirene das Schiff, beginnt sie zu singen und Reinfried bekundet, dass er nie etwas Ähnliches gehört habe. Die Sirene schwimmt dem Schiff nach, hebt dabei provokant ihren Oberkörper aus dem Wasser. Der Autor beteuert, dass nicht einmal Orpheus so singen könne, doch Reinfrieds Schiff entkommt, obwohl Reinfried lieber sterben würde, um länger dem Gesang lauschen zu können. Aus Schmerz darüber, dass ihr Reinfried entkommen ist, stirbt die Sirene, ein Detail, das auch schon in den der spätantiken Mythographie vorkommt (z.B. Kern, 2003, 582).

In Gottfrieds von Straßburg *Tristan* ziehen die Sirenen einerseits mit ihrem Gesang, andererseits mit Hilfe des Magnetsteins Schiffe an und bringen sie in Gefahr, eine durchaus ungewöhnliche Motiv-Kombination. Isoldes Gesang ist dem der Sirenen vergleichbar, ebenso verlockt ihre Schönheit die Gedanken der Zuhörer aus ihren metaphorischen „Herzenschiffen“ und fesseln diejenigen, die sich vor der Liebe sicher glauben (Gottfried von Straßburg, 2011, 8040-8229; Kern, 2003, 582; Kern, 2005, 147f.).

Dieser Vergleich mit dem lieblichen Singen der Sirenen wird sowohl in der Roman- als auch Novellenliteratur äußerst beliebt. So singt Engeltrut, die Geliebte des Engelhard, in Konrads von Würzburg gleichnamigen Roman wie die

Sirenen und versenkt so das „Herzesschiff“ des Engelhard. Auch in der Minnelyrik bietet die ohnehin immer schon ambivalente Gestalt der Sirene Gelegenheit das unbeständige Wesen der Liebe mit dem zweigeteilten Wesen der Sirene zu vergleichen (Kern, 2003, 582).

Eine historische Verortung nimmt die *Weltchronik* des Rudolf von Ems vor, sie lehrt, dass die Sirenen zur Zeit des trojanischen Kriegs gelebt hätten und sie würden auch heute noch im Meer schwimmen, um wehrlose Seeleute zu verführen und zu ertränken. Rudolf erzählt, dass der Gesang die Seeleute einschläfert, worauf dann ihre Schiffe auf Grund laufen. Die später zum Kinderschreck herabgesunkene griechische Hexengestalt, die Lamia, lockt ihre Opfer durch Gesang an, ebenso wie die Wasserfrau im Märchen von der *Nixe im Teich* bei Giovanni Straparola (1460-1558), hier sind die mythischen Sirenen mit den Wasserfrauen identisch (Straparola, 1910, 3f.).

Ikonografie

Bilddarstellungen der homerischen Szene sind erst seit dem 6. Jh. v. Chr. belegt. Meist sind drei Sirenen als große Vögel mit Menschenköpfen gezeichnet, daneben existieren aber noch andere Ikonographien. Seit dem 4. Jh. v. Chr. lassen sich auch klagende Sirenen-darstellungen finden, die Interpretation dieser bringt sie mit Bestattungsabbildungen in Verbindung, fälschlicherweise auch mit der Figur des Seelenvogels. Plutarchs Benennung der Sirenen als Musen des Jenseits sind (s) eine eigenwillige Uminterpretation. Daneben gibt es bereits weitere uneinheitliche Vorstellungsstränge, die sie mit den Harpyien, und Lamien, also verwandten Todesdämonen, verbinden (Plutarch, 2011, IX, 1, 145).

Durch einen Übersetzungsfehler kamen sie in die älteste griechische Übersetzung des Alten Testaments, die Septuaginta: statt der Straußenvögel in den Ruinen Babylons (Jesaja, 13,21) streifen nun (vogelähnliche) Sirenen umher, wie folgendes Zitat belegt:

Und Babylon, das glanzvoll genannt wird vom König der Chaldäer, wird es auf die Weise ergehen, wie Gott Sodom und Gomorra verwüstet hat; es wird für alle Zeit unbewohnt sein, und sie werden es nicht betreten während

vieler Generationen. Noch werden Araber hindurchziehen, und Hirten werden in ihnen rasten; vielmehr werden dort wilde Tiere rasten, und die Häuser werden erfüllt sein von (tierischen) Lauten, und Sirenen werden dort rasten und Dämonen dort tanzen und Eselszentauren werden dort wohnen und Igel in ihren Häusern einen Bau anlegen.

(Kraus & Karrer, 2009, 1242-1243)

Während Homer die Begegnung des Odysseus mit der Sirene als Kampf zwischen Mensch und Ungeheuer inszeniert, deutet bereits die Spätantike diese Begegnung in eine Konfrontation zwischen den Geschlechtern um (vgl. Moraw, 2008, 106-125, hier 108; Ewald, 1998, 227-258).

Enzyklopädien und Bestiarien

Im frühmittelalterlichen Naturlehrebuch, dem *Physiologus* (431 n. Chr), werden die Sirenen zusammen mit den Zentauren allegorisch als Bild der Häretiker gedeutet. Die biblische Exegese einerseits und die aus dem weit verbreiteten *Physiologus* hervorgegangenen Bestiarien andererseits verbreiteten das Bild der Sirenen in der christlichen Welt u.a. diese Vorstellung von der Häresie als (weibliche) Verführung, wie nachstehende Belegstelle bestätigt:

Es gibt Wesen im Meer, die Sirenen heißen; sie singen aber mit ihren Stimmen lieblich wie Musen und wenn die Vorüberfahrenden ihre Weisen hören, stürzen sie sich ins Meer und kommen um. [...] Es gibt manche, die sich mit der Gemeinde versammeln und den Anschein von Frömmigkeit erwecken, deren Wirkung aber nicht zeigen; so sind sie in der Gemeinde wie Menschen, doch wenn sie sich von der Gemeinde entfernt haben, werden sie zu Tieren. Solche nun sind Abbilder von Sirenen und Kentauren, nämlich feindlicher Mächte und lästernder Häretiker.

(Physiologus, 2005, 137-161)

Clemens von Alexandrien (um 150-215) vergleicht in seiner Mahnrede an die Heiden die Verführung der Sirenen mit den Versuchun-

gen durch die Weisheit der Antike. (Wunderlich, 2007, 65). Boethius (480/485-524) und Ambrosius (339-397) warnen vor den Klängen weltlicher Lieder (Wunderlich, 2007, 69). Die negative Konnotation der weltlichen Kunst findet vor allem in der geistlichen-allegorischen Dichtung im Bild der Sirene einen Anti-Typus zur frommen Heiligen (Kraß, 2013, 31-44; Kern, 2003, 586). Isidor von Sevilla (560-636) macht sie in seiner *Etymologie* zu Hetären und befeuert damit die ohnehin vorhandene, von Klerikern getragene, Misogynie:

Sie sagen, dass es drei Sirenen gab, teils Jungfrauen, teils Vögel, mit Flügel und Krallen ausgestattet. Die erste Sirene singt mit ihrer Stimme, die zweite spielt die Flöte, die dritte spielt die Leier. Ihr Gesang bringt unerfahrene Seeleute in die Gefahr des Schiffbruchs. In Wahrheit sind sie Prostituierte, die die Vorbeigehenden in die Armut stürzen, daher heißt es, dass sie Schiffbruch verursachen. Sie haben sowohl Flügel als auch Krallen, denn die Liebe fliegt und sie verletzt. Es heißt, dass sie in den Gewässern wohnen, seit die Wellen Venus gebaren.

(Isidor, 2008, XI, III, 3, 30-31)

Nicht nur, dass Isidor aus den drei Sirenen eine Art *girl group* macht, diffamiert er sie auch noch als Prostituierte, die das Leben ihrer Kunden in Gefahr bringen. Das Themenfeld Sirenen wird also bereits ausgeweitet, denn hier sind die Sirenen nicht mehr nur mit der Sphäre der Musik, sondern auch mit Erotik verbunden. In der Isidor-Stelle erwähnt auch die Zentauren, die ab dem Frühmittelalter nur gemeinsam mit den Sirenen auftreten (Wedner, 1994, 116-118).

Dieses gemeinsame Wirken überliefern vor allem die griechischen, lateinischen und die frühmittelalterlichen *Physiologus* Fassungen, aber auch die Abenteuerromane um Alexander den Großen. Hier sind aber zwischen den lateinischen und griechischen Fassungen des *Physiologus* Unterschiede zu bemerken. Die lateinische Fassung fügt die Einlassungen des Isidor über die Sirenen hinzu, und schiebt damit diese in den Vordergrund, die Zentauren sind nur kurz vertreten. Gedeutet werden sie außerdem unterschiedlich. Der griechische *Physiologus* bezeichnet sowohl Zentauren

als auch Sirenen als Heuchler und Häretiker, während die lateinische Tradition nur die Zentauren mit diesen Zuschreibungen belegt, und die Sirenen mit teuflischen weltlichen Verführungen, insbesondere in Bezug auf Spiel und Theater, in Verbindung bringt. Zudem kommt im Anschluss an Isidor plötzlich auch eine sexuelle Konnotation ins Spiel. Der griechische *Physiologus* hatte Zentauren und Sirenen als Monstrenpaar gesehen und gleich interpretiert, während der lateinische die Geschlechterdifferenz herausstreicht. Männer werden allerdings nicht als Sünder, sondern als Opfer der Sirenen betrachtet (Kraß, 2001, 306).

Vom Vogel zum Fischwesen

Ab dem Frühmittelalter ist eine allmähliche ikonographische und literarische Umwandlung der Vogelsirenen in die Fische sirenen zu beobachten (Otto, 2001, 31-33). Diese entsprechen adäquat den christlichen Vorstellungen und können dem feminin Rastlosen des Wassers nun eindeutig zugeordnet werden. Wiewohl sie als Verwandte der Nereiden, Tritonen und der antiken Skylla wahrgenommen werden, haben Letztere eine weniger pejorative Konnotation. Die ältesten Darstellungen einer Fische sirenen finden sich im westgotischen *Sacramentarium* von Gellone (um 280), im *Liber monstorum* (um 800), in *De monstis et belvis* (um 1000) und den Werken der enzyklopädischen Literatur.

Der schon erwähnte *Physiologus* setzt den Trend zur anatomischen Umdeutung der Sirene fort, sie wird vom der Vogelwesen zur Fische frau umgestaltet. Die Bestiarien beschreiben eindrucksvoll, wie die neue Sirene aussieht und deuten sie als Symbol für weltliche Reichtümer, die die Menschen in den Ruin treibt:

Die Sirenen sind die Reichtümer dieser Welt, das Meer bezeichnet diese Welt, das Schiff die Menschen, die darin leben und der Steuermann ist die Seele, und das Schiff der Körper, der schwimmen muss. [...] Die Reichtümer der Welt bringen große Wunder hervor, sie reden, fliegen, packen an den Füßen und ertränken; daher malen wir die Sirenen mit Falkenfüßen. Der reiche Mensch redet, sein Ruf fliegt aus, er bedrückt die Armen und schwimmt, wenn er nicht trägt ist. Die Sirene ist

von solcher Natur, sodass sie im Sturm singt; so tun es auch die Reichtümer in der Welt, wenn der Reiche zugrunde geht – Gesang erhebt sich im Sturm, wenn die Reichtümer ihn beherrschen – und er bringt sich selbst um, und tötet sich mitleidlos – die Sirene weint und klagt stets bei schönem Wetter: wenn ein Mensch Reichtümer verschenkt und sie aus Liebe zu Gott missachtet, dann ist das Wetter schön und die Reichtümer weinen.

(*Physiologus*, 1987, 182-183; vgl. Kraß 2001, 306)

Eine Nebentradition der Bestiarien deutet die Sirenen und ihr Verhältnis zu den verführten Männern in eine in Minnedebatte um: Die traditionelle Kritik an der Sirene wird einem Diskurs zugeführt, in der der Mann nicht nur Mitschuld an der Verführung trägt, sondern mit seinen schönen Worten und zweifelhaften Intentionen selbst Verführer ist und die Rolle der Sirenen einnimmt (Kraß, 2020, 307). Während die Sirenen als Verführerinnen in antiken, spätantiken und mittelalterlichen Quellen meist als Symbole des Bösen wahrgenommen werden, deutet sie ein Rezeptionsstrang zu Opfern „der sexuell motivierten Gewalt ihnen überlegener Gottheiten oder zu Opfern der eigenen sexuellen Frustration“ (Moraw, 2008, 113) um.

Die naturkundlichen Bücher des 13. Jahrhunderts setzten die Tradition der Bestiarien fort, ziehen für die Beschreibung der Tiere weitere Quellen heran und lassen die allegorischen Deutungen oft ganz weg oder reduzieren sie. So hat sie Thomas von Cantimpré (1201-1270) in seinem *Liber de natura rerum* beschrieben (Thomas von Cantimpré, 1973, VI, 46). Im sechsten Buch seiner Enzyklopädie geht er auf die Seeungeheuer ein. Besonders die Sirenen haben es ihm angetan, denn er fügt noch zu den schon vorhandenen Attributen, dem Fische schwanz und den Adlerkrallen, ein grausames Gesicht und die Mähne eines Pferdes hinzu. Während Thomas von Cantimpré die Sirenen in der Isidor-Nachfolge noch als Prostituierte sehen wollte, mildert ca. ein Jahrhundert später Konrad von Megenberg (1309-1374) in seinem *Buch der Natur* diese pejorative Zuschreibung ein wenig ab, indem er sie lediglich als Frauen ohne Tugend, die den Mann zur Bösen verführen wollen, bezeichnet. Vorher beschreibt er sie in der üb-

lichen Art und Weise, halb Vogel halb Fisch, und erzählt aber von ihren Kindern, die sie mit ihren großen Brüsten säugen:

Sirene sint merwunder, gar wol gestimmet, sam Aristotles spricht, die muent ze dæutsch merweip haizzen, wan sie habent oben von dem haupt vntz an den nabel einr frawen gestalt vnd habent ein edel groezzen vnd gar ein grausam antluetz.. [...] Sie erscheinend dick auf dem mer mit irn chindeln. Die tragend sie an den armen reht als die frawen, wan sie habent gar grozz prue st oder tuetel, da mit si die chindel sæugent. Daz nider tail an dem tier ist als daz nider tail eins adlærn, sam Adelinus spricht, vnd hat daz tier gar scharpf chræuln an den fuezzen, damit ez riezt, was ez begreift, vnd hat zeltzt ainn swantz mit schue pen, als ein visch, mit dem swimt ez in den wazzern. Ez sing auz der mauzzen sue zzeleich, idoch hat es nicht ein gestuckt stimm als ein mensch. ez hat ein abwoe rtig stimm sam die vogel habent. [...] pey dem tier versten ich die unvtugenthaften weip, die weipleicher zuht verlaugent habent. die lockent mangan man zue pozhait.

(Konrad von Megenberg 2003, 106-107)

Die Nachricht, dass die Sirenen mit ihren Kindern kommen, ist allerdings sonst nirgends belegt, also eine kreative Zutat Konrads, oder aber basiert auf einer bislang unbekanntenen Quelle.

Die christliche Umdeutung oder Allegorese

Der schon antike Begriff der Allegorese hat im Mittelalter eine allgemeinere Bedeutung angenommen und kann für jede Art sinnlich fassbarer Darstellung verwendet werden, die auf eine abstrakte Vorstellung verweist, ob dies nun nur ein Begriff oder ein ganzes Begriffsfeld ist. Die Allegorese deutet tradierte Texte neu und um. Bereits die Vorsokratiker übten Kritik an der Darstellung der homerischen Götterwelt, Plato hielt Homer nicht für eine geeignete Schullektüre und wollte die Epen verbieten (Plato, 2007, 377c-e). Die Allegorese war eine Strategie, Texte mit

befremdlichem, kritikwürdigen, (heute: politisch nicht korrektem) Inhalt als uneigentlich, also tropisch und metaphorisch, zu verstehen und diese auf eine genehmere Bedeutung hin, zu decodieren. In der christlichen Tradition wurde die Allegorese als Methode, widerständige Texte zu interpretieren und in den christlichen Verständnishorizont zu integrieren, mit der Zeichenlehre des Augustinus kombiniert. Honoris Augustodunensis (c. 1080-c. 1140), demonstriert die allegorische Ausdeutung in seinem *Speculum ecclesiae* wie folgt:

Die Weisen dieser Welt erzählen, daß auf einer Insel im Meere drei Sirenen wohnten, die auf verschiedene Weise gar süße Lieder sangen. Die erste mit ihrer Stimme, die zweite mit einer Flöte, und die dritte mit einer Leier. Die hatten ein Angesicht wie Frauen, aber Flügel und Krallen wie Vögel. Alle Schiffe, die vorbeifuhren, hielten sie mit der Süße ihres Gesanges an, die Schiffer schliefen ein, dann kamen die Sirenen und zerrissen sie und versenkten das Schiff in die Meerestiefe. Aber da mußte einmal ein gewisser Herzog namens Ulixes notwendig an der Insel vorbeifahren. Der befahl, man solle ihn an den Mastbaum anbinden, den Gefährten aber ließ er mit Wachs ihre Ohren verstopfen. So entrann er ohne Harm jener Gefahr, ja er versenkte die Sirenen in die Fluten. Das sind [...] mystische Bilder, auch wenn sie von den Feinden Christi geschrieben sind. Das Meer bedeutet diese Erdenwelt, die da immer aufgewühlt wird durch die Stürme der Trübsal. Die Insel ist Bild für die Freuden der Welt, die drei Sirenen, die durch ihren süßen Gesang die Schiffer umschmeicheln und in Schlaf versinken lassen sind die drei Lüste, die das Herz der Menschen fürs Böse weichmachen und uns in den Schlaf des Todes versenken.

(Honoris Augustodunensis, zit. n. Simek 2015, 130-131)

Mit Hilfe der Allegorese lassen sich antike Mythen vereinnahmen, so wird die Odyssee als Bild der Lebensreise interpretiert und seine Rückkehr in die Heimat erscheint als Rückkehr ins Paradies (Rehm, 2018, 107; Wedner, 1994).

Die verwerfliche Verführung: Sirenen in der Erzählliteratur des Mittelalters

In Dantes (1265-1321) 19. Gesang der *Commedia* erscheint dem Dichter im Traum eine alte Frau, die sich in eine schöne Jungfrau verwandelt und zu singen beginnt:

*Nachdem ihr nun gelöst war ihre
Stimme,
Begann sie so zu singen, daß ich kaum
noch
Von ihrem Lied mein Sinnen wenden
konnte.
„Ich bin die liebliche Sirene“ sang sie,
„Die alle Schiffer auf dem Meer bezau-
bert,
Daß gerne sie mich immer hören
möchten.
Ich zog Uliß von seinem schönen Wege
Mit meinem Lied, wer sich an mich ge-
wöhnte,
Fährt selten weiter, so bring ich ihm
Freude.*

(Dante 1999, XIX, 16-24)

Eine heilige Frau tritt auf und ruft Vergil herbei, der zerreißt das Gewand der Sirene und ihr von Ungeziefer befallener und stinkender Leib wird sichtbar, ähnlich der Gestalt der Frau Welt: allerdings ist es nicht ihr Rücken wie bei dieser, sondern ihr Unterleib, der als von Ungeziefer bevölkert dargestellt wird.

Die mittelalterliche weltliche Dichtung verwendet den Sirenentopos einerseits als rhetorisches Darstellungsmittel für die Verführung, andererseits verankert sie das Sirenenmotiv in der Heraldik. Konrad von Würzburg (1220/1230-1287) vergleicht in seinem *Trojanerkrieg* die Anziehungskraft der Helena mit denen der Sirenen, wie oben bereits erwähnt, spricht Gottfried von Straßburg († um 1215) von einer ähnlichen Anziehungskraft der Sirenen und des Magnetbergs, wenn Tristan den Gesang der Isolde preist (Gottfried von Straßburg, 2011, 8040-8229). Hans Sachs (1494-1576) vergleicht in seinem didaktischen Gedicht *Ulisses mit den Meerwundern der Syrenen, den leibs-wollust andeutent* den Mastbaum mit der Mäßigkeit (Hans Sachs 1873/1964, 410-414). Circe warnt darin Ulisses eindringlich vor den Syrenen, die imstande sind, mit ihrem Gesang den Menschen

das Bewusstsein und den Willen zu rauben, sodass sie nicht mehr an ihre Heimkehr zu denken vermögen:

*Weil sie so übersüssig singen,
Damit die leut zu schlaffen zwingen.
Als denn umbkehren sie die schieff
Und stürzten sie zu grunde tieff.
Als dann erwürgen sie die lewt,
Fressens, ziehen in ab hewt.
Die ihrem singen hören zu.*

Auf ihrer Blumeninsel finden sich in dieser Darstellung neben den Knochen auch Menschenhäute (Hans Sachs, 1964, 411). Hans Sachs wettet in seinem Beispiel gegen die verderbliche Wollust, vor der man Augen und Ohren und Gemüt verschließen sollte. Diese Konnotation verbreitert Giovanni Boccaccio (1313-1375) noch, denn er setzt in seiner *Genealogia deorum* Sirenen mit Prostituierten gleich, erst in Torquato Tassos (1544-1595) *La Gerusalemme liberata* (*Das befreite Jerusalem*) bekommen die Sirenen wieder ein wenig Würde zurück (Boccaccio, 2011, 7, 20; Tasso 2017, Str. 60-61, 439).

Eine gänzlich andere Deutung der Sirene nimmt der Autor Heinrich von Neustadt in seiner eigenwilligen Version des *Apollonius von Tyrland* vor. Ob er dies tut, weil er selbst ein Sirenenwappen führt, ist unbekannt. In seinem Apollonius-Roman wird sie als blonde Meerkönigin mit dem Oberkörper einer Frau und dem Unterleib gleich einem Wal beschrieben. Der Held Apollonius gerät in einen Sturm und wird auf eine einsame Insel verschlagen. Dort hören er und sein Knappe die klagende Stimme einer Frau, gehen den Lauten nach und müssen mit einem Zentauren namens Achiron kämpfen. Apollonius wird ohnmächtig, der Knappe durchbohrt das Ungeheuer mit einem Speer, dieses würgt den Knappen, bis er das Bewusstsein verliert. Apollonius wird vom Klagen der Sirene wieder wach, kämpft und errettet sie und ihre Töchter. Er erfährt, dass der Zentaur ihr Gewalt antun und sie danach seinem schrecklichen Sohn Kolkan übergeben wollte. Aus Dankbarkeit schenkt ihm die Sirene einen Zauberring, der ihn unsichtbar machen kann. Für seine gute Tat erlaubt sie ihm überdies ein Sirenenwappen zu führen. Fortan trägt er ihr Bild auf seinem Helm, Schild und seinem Mantel (Birkhan, Heinrich von Neustadt 2001, 5295-5355; Ebenbauer 1986, 31-

56, hier 32ff.):

Dann sahen sie den Tyrer bei der Frau sitzen. Sie gingen alle hin, sie zu beschauen, und sahen ein großes Wunder: Sie war splitternackt! Sie fragten, was da los sei. Der stolze Held von Tyrus erzählte ihnen das ganze Abenteuer. [...] Die Frau sprach: „Edler Herr, nun mögt Ihr mich wieder entlassen. Helft mir ins Meer, damit ich mit dem Leben davonkomme. Ich kann nicht mehr länger außerhalb des Wassers sein.“ Man trug die wilde Frau auf einem breiten Schild. Als sie ans Meer kamen, hörten sie Laute, traurige und jammervolle Klagelaute. Darauf sang die Meereskönigin und ließ ihre Stimme aufs Süßeste erklingen, so süß, daß daneben alle unsere Saitenspiele einen stumpfen Klang haben. Als das die Sirenschar im Meer merkte, erhoben sie sich hoch über die Wellen und waren allesamt froh, ihre Herrin wieder zu sehen. Sie schwammen eilig auf sie zu und lobten den großen Gott aller Geschöpfe Sabaoth. Nun ließen sie die Frau in das Wasser nieder. Wie freute sich da die wilde Schar! Sogleich mengte sie sich unter sie, bis sie sich wieder gekräftigt hatte. Danach schwang sie sich noch einmal empor und stimmte, dem Verlangen ihres Herzens folgend ein Liedchen an, das so ging:

*„Apollonius, edler Herr,
hat sich heut erdient schwer,
daß er trag im Wappenbilde,
die Sirene, mich, die wilde.
Daß er Achiron erschlug,
danken wir ihm noch genug:
Wo er hinfährt auf dem Meer,
soll ihm dienen unser Heer!“*

(Birkhan, Heinrich von Neustadt,
2001, 5295-5355, 91)

In Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg führt auch* Hector die Sirene auf Helm und Waffensrock. Sie wird als blonde Frau mit silbernem Gesicht, weiblichem Oberkörper und Fischunterleib beschrieben. Sie ist ein Helmzierat, der erklingt, wenn sich der Helm bewegt (Konrad von Würzburg, 1858, 3739-3777; Kern 2003, 582-587, hier 582). Die allmähliche Wandlung der vogelgestaltigen Sirene zur Seejungfrau besiegelte ihre Zugehörigkeit zur Welt der Wassergeister, die ohnehin

schon immer gefährliche und ambivalente Züge, aber Kenntnisse der Zukunft besaßen. So beispielsweise die Meerjungfrauen im Nibelungenlied, die Hagen den Untergang voraussagen (Nibelungenlied, 1992, Str. 25).

Das Motiv der Mahrtenehe, also jener Verbindung eines menschlichen mit einem übernatürlichen Partner, oft mit einer Meerfee, wird in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Erzählungen meist mit der Einhaltung eines Tabus verbunden und spielt in genealogischen Erzählungen, wie beispielsweise in der Melusinen-Tradition, eine prominente Rolle. Die Sirene findet zwar ebenfalls als Ahnfrau Erwähnung, Eheschließungen oder tragische Verbindungen mit Sirenen sind allerdings nicht belegt. Dieses Motiv der gescheiterten Verbindung mit einer Wasserfrau wird in manchen Volksmärchen auf die Sirene übertragen, ist aber seltener anzutreffen. Im sizilianischen Märchen *La sposa sirena* verwandelt sich die vom Ehemann ins Meer verbannte Frau in eine Sirene und gewinnt als solche durch ihren Gesang wieder seine Liebe (Italienische Volksmärchen 1973, num. 47; Rachewitz 2007, Sp. 751).

In Predigtliteratur, Volks- und Kunstmärchen, Balladen und später in Opernlibretti und im Film treten die Sirenen in unterschiedlichen Formen, oft überraschenden Deutungen, Verkleidungen und Variationen der Vogel-, Wasserfrau und Verführerin, (Kraß, 2001, 311f.) auf. Vor allem ihr Lockgesang lieferte nicht nur zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten bis zur wörtlichen Übernahme beim heutigen Warnsignal, das Motiv verband und verbindet die Verführung mit dem verderblich eingeschätzten weiblichen Wasserwesen und der Weiblichkeit allgemein bis heute. Das Goethegedicht *Der Fischer* fasst die Verführung der Nixe und die willige Bereitschaft des Fischers zur Verführung drastisch zusammen:

*Das Wasserrauscht', das Wasserschwoll,
Netz' ihm den nackten Fuß;
Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll
Wie bei der Liebsten Gruß.
Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
Da war's um ihn geschehn;
Halb zog sie ihn, halb sank er hin
Und ward nicht mehr gesehn.*

(Goethe 1789, 155-156)

Bibliographie

Primärliteratur/Editionen

- Apollonios von Rhodos (1996). *Das Argonautenepos*. Hg. u. übers. v. R. Gleis und S. Natzel-Gleis. 2 Bde. WBG.
- Bartsch, K. (Hg.)(1871). *Reinfried von Braunschweig*. Litterarischer Verein.
- Boccaccio, G. (2011). *Genealogia deorum gentilium. Genealogy of the Pagan Gods*. Transl. by J. Solomon. Harvard University Press.
- Dante Alighieri (1999). *Die Göttliche Komödie*. Italienisch und Deutsch. Übers. v. H. Gmelin. Bd. 2. Ernst Klett Verlag.
- De Boor, H. (Hg.)(1992). *Nibelungenlied*. Mhd.-Nhd. Sammlung Dieterich.
- Goethe, J. W. v. (1789). *Schriften*. 8. Band. G. J. Göschen.
- Goethe, J. W. v. (1982). *Gedichte und Epen I*. Textkritische durchgesehen und kommentiert von E. Trunz. Beck.
- Gottfried von Straßburg (2011). *Tristan und Isold*. Mit dem Text des Thomas. Hg. v. W. Haug und M. G. Scholz, übers. v. W. Haug. 2 Bde. Suhrkamp.
- Heinrich von Neustadt (1906). *Apollonius von Tyrland. Nach der Gothaer Handschrift, ‚Gottes Zukunft‘ und ‚Visio Philiberti‘ nach der Heidelberger Handschrift*. Weidmann.
- Heinrich von Neustadt (2001). *Apollonius Leben und Abenteuer des großen Königs Apollonius von Tyrus zu Land und zur See. Ein Abenteuerroman von Heinrich von Neustadt verfaßt zu Wien um 1300 nach Gottes Geburt*. Lang.
- Hesiod (1967). *Fragmenta Hesiodica*. Hg. v. Reinhold Merkelbach und Martin Lichtfeld West. Oxford University Press.
- Homer (2007). *Odyssee*. Griechisch und deutsch. Übertragen von Anton Weiher. Artemis & Winkler.
- Honorius Augustododiniensis (1854). *Speculum Ecclesiae*. Hg. v. J.-P. Migne. [k.A.].
- Honorius Augustodunensis (1944). *Speculum Ecclesiae. Eine frühmittelhochdeutsche Predigt-sammlung*. De Gruyter.
- Isidor von Sevilla (2008). *Etymologie*. Übers. v. L. Möller. Marixverlag.
- Karlingen, F. (Hg.)(1973). *Italienische Volksmärchen*. Diederichs.
- Konrad von Megenberg (1862; Nachdruck 1962). *Buch der Natur: die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache*. Hg. v. F. Pfeiffer. Olms.
- Konrad von Würzburg (1858). *Der Trojanische Krieg*. Nach den Vorarbeiten K. Frommanns und F. Roths zum ersten Mal herausgegeben v. A. v. Keller. Litterarischer Verein.
- Kraus, W. & Karrer, M. (Hg.)(2009). *Septuaginta*. Das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung. Deutsche Bibelgesellschaft.
- Lykophron (1895). *Alexandra*. Übers. v. C. Holzinger. Teubner.
- Ovid (1915). *Die Metamorphosen*. Hg. v. R. Ehwald. Weidmann.
- Pausanias (1986-1989). *Reisen in Griechenland*. Gesamtausgabe. 3 Bde. Übers. v. E. Meyer und hg. v. F. Eckstein. Artemis & Winkler.
- Platon (2004). *Politeia: Der Staat*. Hg. v. E. Loewenthal, W. S. Teuffel u. W. Wiegand. WBG.
- Plutarch (2011). *Moralia*. 2 Bände. Hg. V. C. Weise u.a. Marix.
- Sachs, H. (1873 [1964]). *Werke*, Bd. 7. Hg. v. A. v. Keller. Litterarischen Verein [Nachdr. Olms].
- Schönberger, O. (Hg.)(2005). *Physiologus*. Griechisch u. Deutsch. Reclam.
- Skordone, F. (Hg.)(1991). *Physiologus*. Olms.
- Strabon (2003). *Geographika*. Übersetzung und Kommentar hg. v. S. Radt. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Straparola, G. (1910). *Ergötzliche Nächte*. Übers. v. A. v. Keller. Wigand.
- Tasso, T. (2017). *Das befreite Jerusalem*. Übers. v. J. D. Gries. Hofenberg.
- Thomas von Catimpré (1973). *Liber de natura rerum*. Hg. v. H. Boese. De Gruyter.
- Wunderlich, W. (Hg.)(2007). *Mythos Sirenen. Texte von Homer bis Dieter Wellershoff*. Philipp Reclam jun.

Sekundär- und Forschungsliteratur

- Buschor, E. (1944). *Die Musen des Jenseits*. Bruckmann.
- Büttner, F. & Gott dang, A. (2006). Einführung in die Ikonographie: *Wege zur Deutung von Bildinhalten*. Beck.
- Curtius, E.R. (1954). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Francke.
- Ebenauer, A. (1986). Apollonius und die Sirene. Zum Sirenenmotiv im ‚Apollonius von Tyrland‘ des Heinrich von Neustadt - und anderswo. In: *Classica et Mediaevalia: Studies in Honor of Josef Szö verffy*. Hg. v. I. Vaslef & H. Buschhausen. Classical Folia, S. 31-56.
- Ewald, C. (1998). Das Sirenenabenteuer des Odysseus – ein Tugendsymbol? Überlegungen zur Adaptabilität eines Mythos. In: *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 105 (1998), S. 227-258.
- Gebert, B. (2006). Die Fremde von nebenan. Sirenen in der mittelalterlichen Literatur zwischen Allegorese und Mythos. In: *Umarmung und Wellenspiel. Variationen über die Wasserfrau*. Hg. v. J. Eickmeyer u. S. Soppa. Bücken & Sulzer, S. 60-94.
- Hofstetter, E. (1990). *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*. Triltsch.
- Kern, M. (2003). Sirene. In: *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*. Hg. v. M. Kern u. A. Ebenbauer. De Gruyter, S. 582-587.
- Kern, M. (2005). Der gefährliche Mythos vom Singen. Musen und Sirenen in der europäischen Literatur des Mittelalters. In: *Troianalexandrina* 5, S. 125-151.
- Kraß, A. (2010). *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Fischer.
- Kraß, A. (2013). Poetik der Stimme. Der Gesang der Sirenen in Homers *Odyssee*, im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und im *Buch der Natur* Konrads von Megenberg. In: *Der âventiuren dô n. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Hg. v. Bennewitz I. u. Layher, W. Reichert, S. 32-43.
- Kraß, A. (2020). Sirenen und Zentauren. Geschlechterverhältnis in vormodernen Bestiarien. Alfred Hitchcocks Film *The Birds* (1953) und Joanne K. Rowlings Buch *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2001). In: *Natur Geschlecht Politik. Denkmuster und Repräsentationsformen vom Alten Testament bis ins 18. Jahrhundert*. Hg. v. A. Höfele u. B. Kellner. Fink, S. 299-324.
- Krohn, R. (1999). „daz si totfuorgiu tier sint“. Sirenen in der mittelalterlichen Literatur“. In: *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. Hg. v. U. Müller u. W. Wunderlich. UVK, S. 545-563.
- Moraw, S. (2018). Der Miles Christianus als Sirenen- und Skyllatöter. Die Odyssee in den monastischen Diskursen des Mittelalters. In: *Mittelalterliche Mythenrezeption – Paradigmen und Paradigmenwechsel*. Hg. v. U. Rehm. Böhlau, S. 105-125.
- Moraw, S. (2020). *Die „Odyssee“ in der Spätantike: bildliche und literarische Rezeption*. Brepolis.
- Otto, B. (2001). *Unterwasserliteratur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*. Königshausen & Neumann.
- Rachewitz, S. de (1987). *De Sirenibus. An Inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare*. Garland.
- Rachewitz, S. de (2007). Sirenen. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 12. Hg. v. R. W. Brednich. De Gruyter, Sp. 748-752.
- Renger, A.-B. (2006). *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine gattungstheoretische Studie*. Metzler.
- Roling, B. (2010). *Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*. Brill.
- Schnell, R. (1981). Die Rezeption der Antike. In: *Europäisches Hochmittelalter*. Hg. v. Henning Krauss. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, S. 217-242.
- Sime, R. (2015). *Monstren im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*. Böhlau.
- Wedner, S. (1994). *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers*. Peter Lang.
- Wunderlich, W. (2004). „Weil ich zweifle, ob du Mensch bist“. Metamorphosen der Dämonie.

Die Laufbahn der Sirenen und Papagenos Sehnsucht. In: *Tiere. Eine andere Anthropologie*. Hg. v. H. Böhme et al. Böhlau, S. 23-39.

CHRISTA AGNES TUCZAY

Privatdozentin Mag. Phil. Dr. phil.; Mitarbeiterin des Forschungsprojekts *Motiv-Index der deutschsprachigen weltlichen Erzählliteratur von den Anfängen bis 1400* an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Dozentin für ältere deutsche Sprache und Literatur am Institut für Germanistik an der Universität Wien. Zahlreiche literatur- und kulturwissenschaftliche Publikationen zu u.a. Mittelalterrezeption, Kulturkunde, Erzählforschung, Magiegeschichte und Hexenforschung.

„Know she breaks“ Das Sirenen-Motiv in Popsongs

DANIELA CHANA
Wien

Abstract

Das antike Motiv der Sirene als unheilbringende Verführerin hat bis in die heutige Populärkultur überdauert. Im vorliegenden Artikel werden vier Popsongs mit Erscheinungsjahren von 1970 bis 2003 vergleichend untersucht, die sich dieser faszinierenden mythologischen Figur auf verschiedene Arten annähern: *There there* von Radiohead, *Song to the Siren* von Tim Buckley, *Siren* von Tori Amos sowie *Sirena* von Calexico. Der Fokus der Besprechung wird dabei auf zwei Punkten liegen: Erstens, welche Gefühle werden durch Musik und Text (und in einem Fall: Video) transportiert, wie halten sich Erregung und Schmerz dabei die Waagschale – überwiegt im Gesamteindruck der Freudentaumel oder doch die verurteilende Moral? Zweitens soll gezeigt werden, welche Schlussfolgerung sich daraus für die Sirene ergibt: Bleibt sie in einer Täterin-Opfer-Dichotomie gefangen oder kann sie als ebenso Glück spendende und/oder selbst tragische Figur von ihrer vermeintlichen Schuld entlastet werden?

Keywords: Pop-Musik; Pop-Lyrics; Musikvideo; Radiohead; Buckley, Tim; Amos, Tori; Calexico; Sirene, mythologisch-literarische Darstellung

Es fällt nicht leicht, die mythologische Figur der Sirene zu betrachten, ohne darin eine unangenehme Schuldzuweisung zu vermuten. Dass zwei Menschen sich einander emotional und/oder körperlich nähern, sollte eigentlich keinen Raum für Verurteilungen lassen, aber Konventionen verschiedenster Art erzeugen manchmal ein Rechtfertigungsbedürfnis. Die Ausrede, mit Absicht und Berechnung verführt worden zu sein, kann für denjenigen entlastend sein, der sich ihrer bedient, während sie für die andere beteiligte Person verheerende Auswirkungen haben kann. Die Popsongs, die in diesem Artikel besprochen werden, haben gemeinsam, dass sie das antike Motiv der Sirene aufgreifen und auf moderne Beziehungen anwenden. Dabei wird sich zeigen, dass die jeweiligen Zugänge und Einbettungen sehr unterschiedlich ausfallen, sodass sich insgesamt ein vielschichtiges, differenziertes Bild ergibt: In verschiedenen Abstufungen zwischen Ironie und Tragik wird uns die Sirene begegnen, eine vereinfachende Dichotomie von kalter Verführerin und willenlosem Opfer ergibt sich daraus jedoch kein einziges Mal.

Die breit gestreuten Erscheinungsjahre der besprochenen Lieder (1970 bis 2003) zeigen,

wie konstant der Mythos in der Popmusik der Gegenwart noch präsent ist. Bewusst werden die einzelnen Songs in diesem Aufsatz nicht in chronologischer Reihenfolge diskutiert, sondern in einen Sinnzusammenhang gestellt. In einem Fall, nämlich Radioheads *There there*, wird zudem der Videoclip in die Besprechung miteinbezogen, da er wesentlich zum Verständnis des Songs beiträgt und sich in der Zusammenschau aus Text, Musik und visueller Darstellung ein besonders reizvolles Gesamtkunstwerk ergibt.

Sehnsucht nach neuem Glanz – Radiohead *There there*

Einen skeptischen und ernüchterten Blick auf die Verführungskraft der Sirene liefert die britische Rockband Radiohead in ihrem Song *There there*, welcher 2003 auf ihrem Album *Hail to the Thief* erschien. Um den Song in seiner Komplexität erfassen zu können, lohnt es sich, zunächst den Videoclip (Hopewell, 2003) zu analysieren. Hier sehen wir anfangs den Leadsänger der Band, Thom Yorke, in dunkler Kleidung durch einen düsteren, verwunschenen Wald gehen. Ein geheimnisvolles Leuchten irgendwo zwischen den Bäumen hat

sein Interesse geweckt und zieht ihn in seinen Bann, jedoch bewegt er sich nur mühevoll fort, hinkend und in gebückter Haltung, als würde ihm die Kraft fehlen. Während er den Blick konsequent auf den Boden gerichtet hat, entdeckt er allerlei Sonderbares: Hasen, Ziesel und Käuzchen tragen altmodische Menschenkleidung und wohnen in winzigen Häusern zwischen dem Wurzelwerk, essen und trinken aus Puppengeschirr. Die Szenen, die er beobachtet, wirken wie ein ironischer Bruch mit dem Klischee, im Tierreich würde nur der Trieb regieren, denn vielmehr sind es gerade jene Waldtiere, die ganz bürgerliche, konservative Ideale zur Schau stellen: Zwei Käuzchen heiraten in Anzug und Brautkleid vor versammelter Hochzeitsgesellschaft, eine Gruppe von Hasen, Igel und Mäusen veranstaltet eine Familienfeier an einer langen, reich gedeckten Tafel. Thom Yorke übernimmt die ruckartigen Bewegungen der Waldtiere, er ist einer von ihnen, als wäre er genauso gesteuert wie sie.

Wie Carol Vernallis in ihrer umfassenden Arbeit über Musikvideos feststellte, erzielen diese einen besonders starken Effekt, wenn sie mit ihrer Bildsprache die Besonderheiten der musikalischen Komposition wie Rhythmus- oder Taktwechsel visualisieren (Vernallis, 2003). Genau dies geschieht in *There there*: Während die Instrumentierung ebenso wie Yorkes Stimme anfangs lange auf einem ruhigen, leisen Niveau verharren, bleiben auch die Farben dunkel und mysteriös. Nach und nach baut sich sowohl visuell als auch musikalisch eine Welle der Erregung auf. Als sich die Gitarren langsam zum Höhepunkt steigern und damit den Strudel der Verführung auditiv spürbar machen, nähert sich Thom Yorke endlich der Quelle des Lichts und entdeckt dort etwas, wovon er magisch angezogen wird. Dankenswerter Weise (denn dies wäre in einem Popmusikvideo gar zu billig) ist es nicht eine Frau an einem Felsen, sondern ein helles, im Licht fast wie Gold erscheinendes Jackett an einem Baumstamm, das einen unwiderstehlichen Sog der Verführung auf ihn ausübt. Durch diese Variation des antiken Mythos entsteht eine Irritation, die bewirkt, die Aufmerksamkeit des Publikums in eine bestimmte Richtung zu lenken. Es wird veranschaulicht, worin die wahre Sehnsucht des Protagonisten besteht: nicht

das Gegenüber einer anderen Person ist im Zentrum seines Wünschens, sondern das Bedürfnis, sich selbst zu erneuern und aus seinem glanzlosen Dasein auszubrechen, versinnbildlicht durch den Tausch des Outfits. Trotz der bedrohlichen Vorboten in Gestalt der Raben, die vom Ast herab jeden seiner Schritte kritisch beobachten, geht er auf das verheißungsvoll schimmernde Jackett zu und zieht es sich an, wodurch seine gesamte Gestalt zu leuchten beginnt. Weiter oben in einer Höhle des Baumstamms findet er zudem ein elegantes Paar Schuhe. Es kostet ihn zwar einige Mühe, aber es gelingt ihm, sich danach zu strecken und sie zu greifen, sodass er seine abgetragenen, schäbigen Sneakers dagegen eintauschen kann. Die neue Kleidung gibt ihm sofort Energie und lässt ihn wie von Sinnen schnell laufen, während die Musik ihren instrumentalen Höhepunkt erreicht. Dass es nicht gut ausgeht, liegt in der Natur des Sirenen-Motivs: Zur Strafe wird der Betörte in einen Baum verwandelt, sein schmerzvoll verzerrtes Gesicht bleibt im Stamm eingeschrieben.

Das Video illustriert kunstvoll die Skepsis gegenüber der Verführung, die auch der Songtext von *There there* (Radiohead, 2003) zum Ausdruck bringt. In der ersten Strophe schildert das lyrische Ich, ganz wie im Video dargestellt, das Eindringen in eine dunkle, unbekannte Landschaft. Düstere Vorzeichen begleiten dieses Unternehmen von Anfang an: Abgebrochene Zweige am Boden behindern seine Schritte. Schon wenige Zeilen weiter wird ein durchaus nüchternes Urteil gesprochen und das Sirenen-Motiv zum ersten Mal heraufbeschworen: „There’s always a siren / Singing you to shipwreck“. Um gefährliche Verführung geht es also, der jedoch eine eigentümliche Resignation beigemischt ist. Offensichtlich ist dies keine romantische, euphorische Liebeserklärung, in der die Einmaligkeit und Unersetzbarkeit einer Person besungen wird: Nein, irgendeine Sirene gibt es immer, sie ist austauschbar, könnte heute diese und morgen eine andere sein. Die verallgemeinernde „you“-Form, die in diesem Fall wohl mit „man“ bzw. „einen“ zu übersetzen ist, verstärkt den Eindruck fehlender Besonderheit zusätzlich. Was sich für einen Moment fast wie Liebe anfühlen mag, ist doch nur eine Illusion, wie der Refrain nahe-

legt: „Just 'cause you feel it / Doesn't mean it's there“. Bei dieser verhängnisvollen Faszination müssen andere Motive im Vordergrund stehen. Hier füllt der Videoclip mit seinem Verweis auf das goldene Jackett und die eleganten Schuhe eine Lücke, die der Songtext hinterlässt: Die Ich-Erneuerung ist der Wunsch, den Thom Yorke ausagiert, wenn er im Wald die neue Kleidung anlegt und sich anschließend in den (gefährlichen) Taumel des Rauschs begibt. Würde man den Text isoliert betrachten, bliebe die Frage, worum es dem Verführten wirklich geht, nur vage angedeutet, wie weiter unten noch gezeigt werden wird.

Die Bezugnahme auf die Antike wird im Lied auch formal umgesetzt. Wie in einer klassischen griechischen Tragödie gibt es einen Hintergrundchor, der warnend und geradezu moralisierend eingreift: „Don't reach out, don't reach out“. Dieser geht jedoch zunehmend unter, als die Instrumente in der zweiten Hälfte des Liedes lauter und eindringlicher werden, als würden sie die Entscheidung der Ich-Figur illustrieren, sich dennoch ohne Rücksicht auf Verluste hinzugeben. Die Melodie erzeugt einen immer stärkeren Strudel, verschluckt die Warnungen und macht somit erlebbar, wie es sich anfühlt, im Rausch der Euphorie den Halt und die Kontrolle zu verlieren. Während der Klang der Gitarren anschwillt, gibt der Text gegen Ende seinen einzigen Hinweis auf den Hintergrund der Anziehungskraft: „Why so green and lonely?“, singt Thom Yorke. Die Sehnsucht nach Jugend hat den Protagonisten ergriffen, im Verein mit einem romantisierten Schmerz. Sehenden Auges rast die Ich-Figur auf ihr Unglück zu, sie ist sich der Illusion bewusst, der sie erliegt, und es ist gerade die Inkongruenz von Wort und Musik, die so stark berührt. Während Thom Yorke die niederschmetternd ehrliche und demaskierende Zeile singt: „We are accidents waiting to happen“, während also der Verstand die gesamte Misere bereits vorwegnimmt, ist die Instrumentierung so lustvoll wie an keiner anderen Stelle. Die Gefahr und der antizipierte Schmerz halten für das lyrische Ich den höchsten Genuss bereit. Etwas ganz Ähnliches wird uns später in der Besprechung des Songs *Sirena* von Calexico begegnen. Indem Radiohead die Sirene als austauschbar entlarven, wird sie moralisch

entlastet. Sie ist nicht die einmalig grausame und berechnende Verführerin, vor der ein unschuldiger Mann sich in Acht nehmen muss. Vielmehr wird sie als Opfer einer Projektion erkannt. Der Protagonist des Songs wie des Videos, dem es um Verjüngung und Ich-Erneuerung geht, bedient sich der Sirene zu seinem Zweck. Dass er selbst damit sein Unheil heraufbeschwört, ist ihm die ganze Zeit über vage bewusst.

Trauer statt Erregung – Tim Buckley *Song to the Siren*

Eine wesentlich stärker romantisierte Hingabe an die Illusion findet sich in Tim Buckleys *Song to the Siren*, der 1970 auf dem Album *Starsailor* erschien. Zwar wird der bedrohliche Kontext auch hier nicht ausgeblendet, dennoch präsentiert sich die ruhige Ballade vor allem als melancholisches Liebeslied. Für Ironie und Ernüchterung ist hier nur wenig Platz, der Schmerz wird zu intensiv erlebt. Rein formal gibt es keinen Gefühlsüberschwang: Eine unaufgeregte Gitarrenmelodie begleitet Buckleys Gesang, der sich ebenfalls nicht durch Pathos oder Sentimentalität auszeichnet. Tonhöhe und Tempo verharren die ganze Zeit auf einem ruhigen, gesetzten Niveau. Sämtliche Erregung findet ausschließlich im Text statt, und dieser bleibt zunächst scheinbar klassisch in seinen Zuschreibungen: Die Frau wird sehnsuchtsvoll angehimmelt und als Verführerin präsentiert: Sie hat gesungen und den Mann auf seinem Boot zu ihrer Insel gelockt. Dezent kommen jedoch leichte Zweifel zum Vorschein, wer hier wirklich Jäger und wer die Beute ist: „Were you hare when I was fox?“ (Buckley, 1970) Darauf deutet auch die Wendung in der Zeile davor hin: „Did I dream you dreamed about me?“ Der zur Schau gestellte oder wenigstens unübersehbare Wunsch, verführt zu werden, kann selbst eine Verführung darstellen, und die Kausalität lässt sich gar nicht so leicht ermitteln: Hat jemand den ersten Schritt gemacht, weil das Gegenüber es provoziert hat, oder hat das Gegenüber nur reagiert, weil es die Andeutung des ersten Schritts spürte und sich geschmeichelt fühlte und so weiter...? Buckley lässt dies kunstvoll offen.

Es ist nicht allein der Gesang der Frau, der

den Mann lockt, sondern auch „your singing eyes and fingers“, also die singenden Augen und Finger. Dadurch entsteht eine reizvolle Verknüpfung zwischen Körper und Geist. Den Fingern wird eine kommunikative Funktion zugeschrieben, so wie es geschieht, wenn eine Berührung nicht auf Befriedigung abzielt, sondern eine liebevolle Botschaft in sich trägt. Ganz dem literarischen Vorbild entsprechend, werden nautische Bilderwelten heraufbeschworen, um die Anspielung auf das antike Motiv zu verdeutlichen: „And you sang / Sail to me“, heißt es oder abweichend, nach dem Schiffbruch: „Hear me sing / Swim to me“. Das Boot wird zu einem Denkmal, mit dem sich der Protagonist identifiziert: „But now my foolish boat is leaning / Broken lovelorn on your rocks“. Im Gegensatz zu Radiohead, Tori Amos oder Calexico findet bei Tim Buckley keine Verortung in der Gegenwart statt. Nirgendwo im Text findet sich ein Hinweis auf moderne Lebenswelten oder Beziehungen.

Noch in einer weiteren Weise unterscheidet sich Buckleys *Song to the Siren* von den anderen Beispielen in diesem Aufsatz: Es ist das einzige der besprochenen Lieder, das gar nicht erst versucht, den freudigen Erregungszustand mit den Mitteln der Musik spürbar zu machen. Hier steht nicht die fatalistische Lust an der Verführung und dem Untergang im Vordergrund, sondern der rückwärts-gewandte, trauernde Blick auf die Zeit mit der Sirene. Das lyrische Ich ist so stark im Schmerz verhaftet, dass es sogar nach dem Schiffbruch immer noch die Hoffnung nicht ganz aufgegeben hat: „Oh my heart, oh my heart / Is waiting to hold you“, singt Buckley bis zum Schluss.

Weibliche Archetypen – Tori Amos, *Siren*

Ähnlich wie Radiohead – und, wie weiter unten gezeigt werden wird, Calexico – gelingt es auch der amerikanischen Singer-Songwriterin Tori Amos in ihrem Song *Siren* (1998), den energetischen Taumel der Verführung musikalisch umzusetzen und so für das Publikum spürbar zu machen. Völlig zu Unrecht ist *Siren* eines der weniger bekannten Werke der Musikerin. Das Lied hat es auf keines ihrer

Alben geschafft, sondern ist 1998 auf dem Soundtrack zu dem Film *Great Expectations* des Regisseurs Alfonso Cuarón erschienen. Tatsächlich hätte *Siren* deutlich mehr Aufmerksamkeit verdient, denn diese ironische, fast zynische Beschwörung des Sirenen-Motivs ist einzigartig. Die stakkatoartig angeschlagenen Klaviertöne erzeugen einen ungeduldigen, hektischen Rhythmus, der an einen Alarm erinnert und somit die zweite, profane Bedeutung des Wortes „Sirene“ im modernen Sprachgebrauch evoziert, nämlich die lautliche Begleitung eines Einsatzfahrzeuges. Mit ihrer Stimme verstärkt Amos diesen Eindruck, indem sie abwechselnd viele kurze und dann wieder langgezogene Töne ausstößt und in der Höhe wild hinauf- und hinuntergeht. Durch zahlreiche Wortwiederholungen wird dieser Sirenenklang auch auf Textebene hergestellt.

Der Zugang zum Sirenen-Motiv ist ebenso illusionsfrei wie bei Radiohead, auch hier wird die Schuldzuweisung in Richtung der Verführerin als (Selbst-)Lüge enttarnt: „And you know you’re gonna lie to you“ (Amos, 1998). Jedoch wird die Skepsis bei Amos durch den fast bedrohlichen Rhythmus als dringlicher, schmerzhafter empfunden als bei Radiohead, die in *There there* deutlich nüchterner klingen. Dies mag daran liegen, dass Amos weniger auf den vermeintlich Verführten fokussiert, sondern stattdessen die andere Perspektive ins Blickfeld rückt: Wie fühlt es sich an, Projektionsfläche zu sein und allerlei Zuschreibungen zu erhalten, die man selbst nicht intendiert hat? Welches Verhalten wird von einer Frau gewünscht, welches abgelehnt, und wie soll sie in diesem Wirrwarr noch wissen, wie sie sich benehmen soll? Wild und bedrohlich wirft der Text mit den Zuschreibungen um sich, die einer Frau schnell um die Ohren fliegen: „prissy girl“, „coquette“, „holy“, „almost brave / almost pregnant / almost in love“. Durch ihren schnellen, hektischen Gesang gelingt es Amos, das unangenehme Gefühl der Bedrängung ästhetisch umzusetzen.

Wer mit dem Werk der Musikerin vertraut ist, erkennt in *Siren* einige Motive, die sie im Laufe ihrer Karriere immer wieder aufgegriffen hat – allen voran das Spannungsverhältnis zwischen weiblicher Sexualität und

Zuschreibungen von außen. In ihrem ebenso autobiografischen wie poetologischen Buch *Piece By Piece* beschreibt Amos ausführlich, wie sie als Tochter eines Pastors schon früh einen kritischen Blick auf die negative Haltung der katholischen Kirche zu Maria Magdalena und die Verherrlichung der Jungfrau Maria entwickelt hat (Amos, 2005, 64). Sie erkennt in dieser künstlichen Spaltung eine schädliche Tendenz, Frauen zur Passivität zu erziehen, denn wer seine erotische Energie ständig blockiere, sei auch in anderen Bereichen des Lebens gehemmt und werde daran gehindert, sein Potential voll auszuschöpfen. Amos' Idealvorstellung besteht darin, als Frau beide Elemente, Jungfrau und Prostituierte, harmonisch in sich vereinen zu können. Fairer Weise gesteht die Musikerin ein, dass dies nicht allein für Frauen gilt – das Fehlen der Körperlichkeit von Jesus Christus in der Bibel identifiziert sie als ebenso verheerenden Mangel (Milano, 1994)

Auch dass Amos auf antike Mythen zurückgreift, um ihre Überlegungen zu Sexualität und Geschlechterverhältnissen historisch einzubetten, ist keine Seltenheit in ihrem Werk. Für ihr Album *American Doll Posse* erschuf sie 2007 sogar einen eigenen Kosmos von Archetypen: fünf verschiedene Frauenfiguren mit Namen und fiktiven Biografien, die sie als Co-Autorinnen einzelner Songs in die Credits eintrug (Amos, 2007), um eine Verbindung zwischen einem Lied und dem jeweiligen *alter ego* herzustellen. Für das Cover-Artwork der CD stellte Amos die Charaktere visuell dar, indem sie sich mit unterschiedlichen Verkleidungen und Attributen fotografieren ließ, und auf ihrer darauffolgenden Welttournee ging sie sogar noch einen Schritt weiter und verkörperte die Figuren auf der Bühne. In einem Interview mit Matt Mazur unterstrich sie später abermals ihre These, dass es ungesund sei, sich nur mit einem einzigen Archetypus zu identifizieren. Vielmehr glaube sie daran, dass jeder Mensch sämtliche Anteile in sich trage und diese wahrnehmen solle (Mazur, 2009). Genau diese Überlegung scheint bereits 1998 in *Siren* angedeutet zu sein, immerhin fast zwanzig Jahre vor *American Doll Posse*. Die alleinige Identifikation einer Frau mit ihrem Sirenen-Anteil ist zu vereinfachend, zu reduzierend und muss daher von der Sprecherin abgewehrt werden. Wie oben gezeigt

wurde, gelingt Amos dies mit viel Witz, Ironie und Leidenschaft, ohne dabei die Tragik auszublenden: „Know, know too well/ Know that she / Know she breaks“ (Amos, 1998), bleibt als langgezogener, häufig wiederholter Text hängen. Darin unterscheidet sich Amos' *Siren* grundlegend von allen anderen Songs, die Gegenstand dieses Artikels sind: Dass auch die Sirene Schmerz und Verheerung erlebt und als Zerstörte zurückbleibt, wird in keinem der anderen Werke in diesem Ausmaß gewürdigt.

Glücklich untergehen – Calexico *Sirena*

Einen fatalistischen Zugang zur Verführung der Sirene liefert die US-amerikanische Band Calexico in ihrem Song *Sirena*, der 2004 auf ihrem Album *Convict Pool* erschien. Hier unternimmt das Sirenen-Motiv eine besonders weite Reise und wird aus der griechischen Antike in einen lateinamerikanischen Kontext versetzt: Die besungene Frau trägt den Vornamen Sirena, der vom Backgroundchor folgerichtig latinisiert ausgesprochen wird. Der für die Band typische Latino-Tanzrhythmus füttert den Text mit einer bizarren, fatalistischen Lebensfreude an, wie um auszu-drücken, man könne ohnehin nichts tun, die Verführung werde das garantierte Verderben bringen, also müsse man sich diesem Schicksal ergeben und werde dabei immerhin glücklich und grandios untergehen. Am komprimiertesten drückt dies der – übrigens weibliche und ganz sirenenhafte – Backgroundchor vor Beginn der finalen Strophe in einem kurzen *Interlude* aus, das aus spanischen Verszeilen besteht: „Bebe mi vino de amor / Besos de kerosina“ (Calexico, 2004). Mit der Aufforderung, den Wein der Liebe zu trinken, werden also sofort die schadenbringenden Kerosin-Küsse verknüpft, was zu einem Gefühl höchster Bedrohung führen muss. Diese wiederum wirkt aber wundervoll und erstrebenswert, angesichts der beschwingten und tröstlichen Tanzmelodie.

Höchst charmant wird diese moderne, lateinamerikanische Sirena mit den klassischen Attributen und Motiven aus dem antiken Mythos angereichert. Die Warnung der Alten kommt vor – „The old ones warn, stay away

/ Her love is sweet, but sorrow too great" –, ebenso wie zahlreiche Anspielungen auf Seefahrt, Ozeane und Schiffe. So ist es etwa kein Zufall, dass die letzte Zeile jeder Strophe vor dem Einsatz des Refrains jeweils mit dem Wort „navigate“ operiert: „Letting passion navigate you“, „Till all passion navigates you“ und „Till desire navigates you“. Auch die letzte Refrainzeile verweist jedes Mal auf die Meeresmetaphorik: „Dancing like ghosts, haunting the shore“, später „Dancing like ghosts over the waves“, sowie in einer folgenreichen Variation im vorletzten Refrain: „Dancing with ghosts under the waves“. Durch das Tauschen weniger Worte wird damit die Abwärtsspirale, sozusagen das Versinken, spürbar gemacht: Während anfangs noch die Küste angestrebt wird, ist der Betörte am Ende schließlich doch untergegangen. Im allerletzten Refrain heißt es bereits: „Joining the mass of bones underneath“. Damit schließt sich kunstvoll der Kreis, und es wird wiederum zum Beginn des Songs verwiesen, denn immerhin hieß es in der ersten Strophe: „The lure of lust no one can deny / A pile of bones hidden from sight“. Diese gruselige Vorausdeutung tritt am Ende also ein: Der Sprecher wird sich zu dem Haufen von Skeletten gesellen, den die Verführerin schon produziert hat.

Die Zerrissenheit des Protagonisten bringt der Text meisterhaft zum Ausdruck. „Sorrow's worse than the tide's pull“, stellt der um Vernunft Bemühte fest, bevor er sofort wieder zurückfällt: „sinking deeper, gasping for love“. In nahezu jeder Strophe gelingt es Calexico, das Ziehen in die eine und das Ziehen in die andere Richtung einander gegenüberzustellen, die Worte „love“, „passion“, „lust“, „desire“ stehen permanent neben „sorrow“, „sad“, „tragic“ oder „cry“. Dadurch entsteht die sehr überzeugende Innenansicht eines Sprechers, der im Gedankenkarussell gefangen ist, ständig hin und her überlegt und keinen Ausweg findet. Die rettende Vokabel „navigate“, die jedem Refrain vorangestellt ist, drückt Hoffnung auf Orientierung aus, wird dabei aber stets in Verbindung mit den bejahenden Worten gebracht: „passion navigates you“ und „desire navigates you“. Obgleich die Anziehungskraft der Sirene mit Gefahr und einem schlechten Ende für den Verführten verknüpft wird („mass of

bones underneath“), handelt es sich nicht um eine vereinfachende Schuldzuschreibung im Sinne einer Täterin-Opfer-Dichotomie. Dies liegt wohl primär an der beschwingten Melodie des Songs, die so sehr zur Freude und zum Tanz einlädt. Der antizipierte und schließlich vollzogene Untergang erscheint dadurch so lustvoll und schön, dass der betroffene Mann kaum Mitleid hervorrufen wird. Vielmehr wirkt es wie eine nachvollziehbare, Genuss bringende Entscheidung zur Hingabe, hinter deren Schönheit der Schmerz des Endes zurückbleibt. Auch wenn wir über die Innenansicht der Sirene nichts erfahren, bleibt doch der Eindruck bestehen, dass diese Frau dem Mann etwas gibt oder ermöglicht, das er unbedingt haben will, koste es, was es wolle. Seinen Untergang führt er damit zum Teil selbst herbei, während die Sirene nicht allein als Unheilbringerin, sondern mindestens ebenso sehr als Beglückende gesehen werden muss.

Conclusio

Die in diesem Artikel besprochenen Lieder weisen eine erstaunliche Vielfalt von Perspektiven auf das Sirenen-Motiv auf: eine reife, nüchterne Einordnung der Verführung als Illusion von Liebe bei Radiohead; eine betörte, der Illusion erliegende und leise zweifelnde Romantisierung bei Tim Buckley; eine ironische Auflösung aus Sicht der vermeintlichen Sirene bei Tori Amos; ein fatalistischer „Hinter uns die Sintflut“-Genuss bei Calexico. Mit Ausnahme von Tim Buckley, der eher die Trauer in den Vordergrund rückt, wenden die Musiker*innen in ihren Kompositionen verschiedene Methoden an, um den Erregungszustand und Freudentaumel auditiv spürbar zu machen: die Steigerung zum Gitarren-Höhepunkt bei Radiohead, die schnellen, kurz angeschlagenen Klaviertöne bei Tori Amos in Verbindung mit ihrer ekstatischen Stimme sowie der schnelle Latino-Tanzrhythmus bei Calexico. Gemeinsam ist den Songs, dass sie alle, in mehr oder weniger starker Intensität, einen Zweifel an vereinfachenden Schuldzuweisungen zum Ausdruck bringen und somit die Verführerin wenigstens ein Stück weit entlasten.

Bibliographie/Diskographie

- Amos, T. / Powers, A. (2005). *Piece by Piece, A Portrait of the Artist: Her Thoughts. Her Conversations*. London: Plexus.
- Amos, T. (1998). Siren. *Great Expectations: the album*. Atlantic Records.
- Amos, T. (2007). *American Doll Posse*. Epic Records.
- Buckley, T. (1970). Song to the Siren. *Starsailor*. Straight Records.
- Calexico (2004). Sirena. *Convict Pool*. Quarterstick Records.
- Hopewell, C. (Regie) (2003) *There there*. [Videoclip] <https://www.youtube.com/watch?v=7AQSLozK7aA>
- Mazur, M. (2011, September 18). Leaning on the Everlasting Arms: Tori Amos goes Hunting. Interview with Tori Amos. *Popmatters*. <https://www.popmatters.com/148250-leaning-on-the-everlasting-arms-tori-amos-goes-hunting-2495956521.html>
- Milano, B. (1994, Jänner 21). Of sex and song. Interview with Tori Amos. *The Boston Phoenix*. http://www.yesaid.com/int/1994-01-21_The_Boston_Phoenix.html
- Radiohead (2004). There there. *Hail to the Thief*. Parlophone Records.
- Vernallis, C. (2004) *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press. Kindle File.

DANIELA CHANA

Dr. phil., Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft in Wien. Wissenschaftliche Veröffentlichungen und Vortragstätigkeit zur Geschichte des Cabarets sowie zu Singer-Songwritern und US-amerikanischer Gegenwartslyrik, v.a. der Strömung der *confessional poetry*. Schriftstellerin, Rezensentin und Essayistin. Ihr Gedichtband *Sagt die Dame* (Innsbruck: Limbus, 2018) wurde unter die „Lyrik-Empfehlungen 2019“ der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung gewählt. Zuletzt erschien ihr Erzählband *Neun seltsame Frauen* (Innsbruck: Limbus, 2021), der auf der Shortlist für den Österreichischen Buchpreis 2021 stand.

„No man can resist her. All men should.“

Sirenen im Horrorfilm

JOHANNA LENHART

Masaryk-Universität Brno

Abstract

Sirenen als Bild für eine bedrohliche Form der Weiblichkeit sind seit seinen Anfängen im Film zu finden. Während sie im frühen Film in der Verbindung mit der *femme fatale* und dem Vamp im übertragenen Sinn gefährliche Verführung repräsentieren, werden sie mit Bezug auf Carol Clover und Barbara Creed im Horrorfilm zu buchstäblichen weiblichen Monstern. An exemplarischen Beispielen aus dem letzten Jahrzehnt (*Mamula*, *SiREN* und *Córki Dancingu*) zeigt der vorliegende Beitrag, wie die mythologische Figur der Sirene im modernen Horrorfilm fortlebt und dort – zumindest für die Länge eines Spielfilms – soziale Ordnungen herausfordert.

Keywords: Filmgeschichte; Horrorfilm; Sirene, filmische Darstellung; Sexualität, filmische Darstellung

Begeht man sich auf die Suche nach Sirenen im Film, tauchen zuerst Resultate aus dem Bereich des Stummfilms auf: Filme mit Titeln wie *The Siren* (1917), *Sirens of the Sea* (1917), *The Heart of the Siren* (1925), *The Siren* (1927), *La Sirène des tropiques* (1927), um nur einige wenige zu nennen. Gleichzeitig stößt man auf zahlreiche Nachrufe auf Stummfilm-Schauspielerinnen wie „Anita Page, Silent-Film Siren, Dies at 98“ (Berkvist, 2008) und Ähnliche. Auch im deutschsprachigen Raum sind Sirene und Schauspielerin eine häufige Verbindung, so versieht Peter Körte seine Biografie von Hedy Lamarr (2000) etwa mit dem Untertitel „Die stumme Sirene“.

Wenn dies für den Stummfilm zunächst etwas paradox wirkt – ist das bekannteste Attribut der Sirenen doch ihre Stimme – ist es auf den zweiten Blick naheliegend. Denn worauf in den Titeln und Bezeichnungen angespielt wird, ist natürlich das, was die Sirene als Bild symbolisiert: Anziehungskraft, Verführung und offensive weibliche Sexualität. Damit ist die Sirenenfigur eng verschränkt mit gesellschaftlichen Erwartungshaltungen an Frauen, wie Carmen Botamino feststellt: „Woman is understood as a gender construction and so are sirens. The label “female” confines women to domesticity and sets taboos in the same fashion that the label “siren” confines them to the figure of the temptress and turns their discourse into one with a single meaning: seduction.“ (Botamino, 2019, 34) In der Interpretation der Sirene als Verführerin (eine

durchaus ambivalente Vorstellung, faszinierend und angsteinflößend zugleich) ist sie eng verschränkt mit dem *Vamps* und der *femme fatale*, Archetypen des (unter anderem) frühen Films. Sie alle sind Spielarten der „deadly seductress and an embodiment of subversive sexuality“ (Joe, 2006, 349) und damit für gewöhnlich filmische Antagonistinnen. Eine Sirene ist im Stummfilm eine gefährliche Frau, der man(n) sich nicht entziehen kann (oder will): Das Kino ist von Beginn an ein gefährlicher Ort der Verführung – auch weil man hier Sirenen, seien es Schauspielerinnen oder mythologische Wesen, zu Gesicht bekommt.

Was im frühen Film mehr oder weniger verschlüsselt über das seit der Antike bekannte Bild vermittelt wird – das Bedrohliche und/oder Faszinierende einer (sexuell) selbstbestimmten Frau – wird im modernen Horrorfilm konkret. Hier taucht die Sirene als *monströse* Frau auf, die verführerisch, herausfordernd und mächtig ist und die auf die verschlungene Motivtradition und ihre Auseinandersetzung mit (Macht-)Verhältnissen zwischen den Geschlechtern verweist. Gerade der Horrorfilm eignet sich dafür, die Sirene am Leben zu erhalten und ihre unterschiedlichen Erzählstränge und visuellen Ausgestaltungen auf neue (und alte) Weise weiter- und wiederzuerzählen. Für Sirenen gilt nämlich besonderes, was auf Horrorfilme im Allgemeinen zutrifft, wie Arno Meteling in *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm* (2006) ausführt; der Horrorfilm leistet

„[...] mehr noch als andere Genres Archivarbeit. Alte Monster werden aus den Schubladen, Katalogen und Karteikästen der Bibliotheken und Filmotheken ans Licht gezerrt und in immer wieder neuen Formationen auf den Markt geworfen. Man kann vom modernen Horrorfilm deshalb nur im Sinne einer unübersichtlichen Gleichzeitigkeit verschiedener mehr oder weniger latenter Ansätze und Programme sprechen, die sich auf ein gemeinsames Archiv beziehen.“

(Meteling, 2006, 19)

Die Sirene und ihre Verwandlungen

Entsprechend speist sich auch die Figur der Sirene im (Horror-)Film aus den vielgestaltigen Darstellungstraditionen in Folklore und Fiktion. Sie ist eine „Gestalt im Wandel“ (Hanstein, 2016, 86), die aus sich ergänzenden, sich widersprechenden und weiterentwickelnden Interpretationen zusammengesetzt wird, die hier – sofern sie für den Horrorfilm relevant sind – nachvollzogen werden sollen. Begründet wird die Bildtradition der Sirene bekanntlich bereits in der Antike: Bei Homer, im 12. Gesang der *Odyssee*, wurden die Sirenen noch als Mischung aus Vogel und Mensch (mit Flügeln und Krallen) beschrieben. Die Sirenen betreten als Verführerinnen, die durch ihren Gesang und dem Versprechen auf Wissen Seefahrer anlocken und töten, das Parkett. Dieser in der weiteren Rezeption (und auch im Horrorfilm) meist eindeutig weiblichen Wesen, wurde in der Antike aber nicht explizit ein Geschlecht zugeschrieben (Wagner-Engelhaaf, 2004, 386-387); Anna Maria Stuby streicht in ihrer Untersuchung *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur* (1992) heraus, dass seit der Antike in Interpretationen zwar implizit davon ausgegangen wird, dass die Sirene eine Frauengestalt ist, bei Homer sei allerdings nichts, was auf das Geschlecht der Sirenen schließen ließe, zu finden. Stuby, die aus einer feministischen Perspektive das Wasserfrauenmotiv untersucht, als patriarchale Lesart des Mythos interpretiert (Stuby, 1992, 28). Im Horrorfilm wurde diese Ambivalenz wie auch die Darstellung der Sirene als Wissende fast gänzlich nivelliert. Hier liegt die Wirkung der Sirene im (meist ebenfalls

vorgetäuschten) Versprechen auf Liebe und sexuelle Erfüllung, symbolisiert durch ihren Gesang. Der Moment der Täuschung jedoch, die Tücke der Sirene, ist seit der Antike fixer Bestandteil von Sirenen-Erzählungen (Wagner-Engelhaaf, 2004, 386). Wobei in antiken Texten nicht nur die Sirenen tückisch sind, sondern auch die ihnen begegnenden Männer zur List greifen, um sich ihnen zu entziehen: Odysseus, ‚der Listige‘, lässt sich auf seinem Schiff anbinden und die Ohren mit Wachs verschließen, Orpheus übertönt bei Appolonius von Rhodos in der *Argonautika* die Sirenen mit seiner Lyra und beraubt sie so ihrer Macht. Während die Tricks und Täuschungen von Odysseus und Orpheus jedoch als Triumph erzählt werden, sind die Tricks und Täuschungen der Sirenen negativ konnotiert. Bereits in dieser Konstellation wird ein (moralisches) Machtgefälle sichtbar, das das Narrativ in weiterer Folge bestimmt: Erzählungen von Sirenen sind seit der Antike eine „Verhandlung von Machtpositionen“ (Stuby, 1992, 11) zwischen den Geschlechtern.

Mit dem Wasser wurden die Sirenen zunächst nur über ihren Wohnort assoziiert, koexistieren und vermischen sich schließlich aber mit der Beschreibung von Meermenschen mit Fischeschwanz. Die frühchristlichen Autoren übertrugen nicht nur die bedrohlichen Attribute der Vogelsirene auf die als Teil der Naturordnung wahrgenommenen Wasserwesen, sondern machten sie auch von den antiken halbgöttlichen, übernatürlichen, mächtigen aber nicht zwingend bösen Wesen, zu einem Dämonischen, dem Teufel eine Gestalt verleihenden Kreatur (Röling, 2010, 23-24). In der mittelalterlichen Vorstellung wurden sie daher schließlich als Figur der Versuchung in „ein Symbol der Wollust, der Selbstverlorenheit und der fleischlichen Genüsse“ (Röling, 2010, 24) verwandelt. Aspekte, die im Horrorfilm wortwörtlich – meist ist die Sirene eine Menschenfresserin – aufgenommen werden. Ergebnis dieser Verwandlung war „eine neue Kreatur, ein gefährliches, ominöses, mitunter lebensbedrohliches Wasserungeheuer“ (Röling, 2010, 69). Als dämonisches Wesen wurde sie als Gegenstück zur Jungfrau Maria und als Bild für (offensive) weibliche Sexualität gelesen, was das moralische Machtgefälle zwischen den Geschlechtern – wie in den antiken Erzählungen angelegt – in den Fokus rückt, wie Ann-Kristin Haude nahelegt:

„Diese Dämonisierung der Wasserfrau diente der Fixierung der moralischen Minderwertigkeit der Frau und legitimierte ihre Unterordnung unter den Mann.“ (Haude, 2019, 143)

Ab dem Spätmittelalter verwandelt sich die Sirene erneut: Zum einen wird sie überlagert vom Feenglaube, der den Sirenen ihre diabolische Kraft größtenteils nimmt, zum anderen wurde sie als Meerjungfrau immer weniger als (übernatürliche) Dämonin und mehr als Mischwesen, als Teil der Natur wahrgenommen. Unterstützt von über die Jahrhunderte zahlreichen ‚Sichtungen‘ von Seefahrern – u.a. notierte Christoph Columbus am 9. Januar 1493 die Sichtung dreier „Sirenas“ an der Mündung des Rio del Oro (Röling, 2010, 106) – wurden sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schließlich endgültig als Tier klassifiziert (Röling, 2010, 25). Eine Einordnung, die im Horrorfilm noch spürbar ist, wird hier die animalische Seite der Sirene doch oft betont, sowohl in der visuellen Darstellung ihres Körpers als Raubtier (Klauen, Krallen, (Fisch-)Schwänze, Raubtiergebiss), als auch in ihrem Verhalten (z.B. nimmt die Sirene in *SiREN* schnüffelnd die Fährte Jonahs auf). Hinzu kommt, dass sich Sirenen im Horrorfilm meist kaum oder gar nicht verbal äußern können. Die Sirene in *Mamula* spricht etwa gar nicht, in *SiREN* sind es zwei Sätze. Nur die Sirenen in *Córki Dancingu* stellen eine eloquente Ausnahme dar. Auch der Gesang der Sirenen ist gewöhnlich nonverbal und hat Ähnlichkeiten mit Walgesängen oder Delfinlauten.

Eine Konjunktur erlebte die Sirene schließlich – jetzt überwiegend als Fischfrau – in der Romantik. Befreit von der Frage nach ihrer Existenz wird sie zur beliebten literarischen Figur und vermischt sich mit folkloristischen Fisch- und Wasserwesen wie der Nixe, Meerjungfrau oder Undine. Die Darstellungen drehen sich meist um (unglückliche) Liebesbeziehungen mit Menschenmännern oder die Sirene als „dämonische Verkörperungen von Sündigkeit und Schönheit“ (Hanstein, 2016, 86), ein Objekt der Begierde. Zum einen sind die romantischen Narrative über Sirenen Erzählungen der Entfremdung einer Gestalt, die ihre ursprüngliche Domäne verlässt, zum anderen erzählen Geschichten über Wasserfrauen vom „Einbruch des Fremden in die menschliche Lebensordnung“ (Schmitz-

Emans, 2003, 104). Die Begegnung mit der Wasserfrau als Bild für das Unbekannte, Andersartige, findet hier einen Höhepunkt und kann sowohl positiv als auch negativ gelesen werden, als (lebensgefährliche) Bedrohung der bestehenden (bürgerlichen) Ordnung oder als eine neue Verbindung mit der Natur, als „Initiation in eine höhere Wirklichkeit“ (Schmitz-Emans, 2003, 45).

Durch die sich häufenden literarischen Fiktionen über die Sirene und ihre romantische und/oder sexuelle Verbindung zu Menschenmännern, wird die Sirene nun noch stärker zu einer „Reflexionsfigur für die soziale Rolle der Frau [...] sowie die damit einhergehenden gesellschaftlichen Ansprüche und Zwänge.“ (Haude, 2019, 139) Die Rolle der Sirene changiert dabei stets zwischen Auflehnung und Zähmung, zwischen gefährlich und faszinierend. Anfang des 20. Jahrhunderts wird schließlich deutlich, wie sich Sirenenimaginationen mit der Idee der *femme fatale* vermischen. Mit der Entstehung des Films wird die Sirene endgültig zur verführerischen Frau, deren geheimnisvoller Macht man sich nicht entziehen kann (oder will) und deren Aufmerksamkeit für den Mann oft tödlich endet. Besonders in der Frühzeit des Films findet dieser Typus in der Figur des Vamps ein Bild. Ein Typus, der nicht nur in der Beschreibung von Siegfried Kracauer in seinem Text „Der Vamp-Film“ (1939) über die Schauspielerin Theda Bara im Film *A Fool There Was* (1915) eindeutige Parallelen zur Sirene aufweist:

„Theda Bara, der erste Filmvamp, entsteht in ihm angesichts zahlreicher von der Filmaufnahme herbeigelockter Passanten am Schiffskai einem Taxi [...]. Sie findet auf dem Deck des Schiffs einem jüngst abgehalfterten Liebhaber vor, der sich, nachdem er sie ein letztes Mal vergeblich bedrängt hat, vor ihren Augen eine Kugel durch den Kopf jagt. Das Schiff setzt sich in Bewegung, und sie betört am selben Fleck, auf dem die Leiche lag, einen Familienvater, dem die Seinen vom Ufer aus nachwinken. Zuletzt sieht man, Trübes ahnend, die beiden auf einer Südseeinsel unter Palmen kosen. So geht es in sämtlichen Vampfilmen zu. Immer übt die femme fatale eine unerklärliche Faszinationskraft auf

die armen Männer aus, und immer vernichtet sie alles, was sich ihr nähert.“

(Kracauer, 1985, 157)

Verführung, Tod und ein moralisches Gefälle zu den „armen Männer[n]“, die sich ihr nicht entziehen können: Die Vermischung der *femme fatale* und des Vamps (deren Verbindung zur Figur des Vampirs schon in der Bezeichnung deutlich wird und der auch in Horrorfilmen über Sirenen mitunter zu finden ist) mit der Sirene wird umso deutlicher im Horrorfilm, wo sie nicht nur Männerverschleißerin ist, sondern zur wörtlichen Männerverschlingerin wird.

Sirenen und Meerjungfrauen

In der Filmgeschichte von Beginn an präsent, symbolisiert die Sirene die Motivtradition fortführend, weibliche – oft bedrohliche – Sexualität und Verführungskraft. Gerade das Gefahrenpotential der Sirene für Individuen wie für die soziale Ordnung prädestiniert sie dabei für den Horrorfilm, wo sie in ihrer mythologischen Gestalt als Halbwesen meist als Monster, das es zu vernichten gilt, auftritt. Zum Monster wird die Sirene, weil sie als weibliches Wesen in ihrem selbstbestimmten, machtvollen Handeln in der gesellschaftlichen Ordnung für Irritation sorgt, denn – wie Carol Clover in ihrer bahnbrechenden Untersuchung zu Gender im Horrorfilm feststellt – „Sex, in this universe, proceeds from gender, not the other way around. A figure does not cry and cower because she is a woman; she is a woman because she cries and cowers. And a figure is not a psychokiller because he is a man; he is a man because he is a psychokiller.“ (Clover, 2015, 13) Die Sirene ist eben nicht eine weibliche Gestalt, die sich duckt und die beschützt werden muss, sondern sie attackiert, ist gefährlich und mächtig: ein weibliches Monster.

In ihrer Markierung als Monster unterscheiden sie sich im Film des 20. und 21. Jahrhunderts – auch wenn sie äußerlich oft sehr ähnlich dargestellt werden – merklich von der Meerjungfrau, die nicht als Monster sondern als romantisch-naiver *love interest* präsentiert wird: Eine Frau mit Fischschwanz steigt aus dem Wasser, wird mit Beinen ausgestattet

oder auch nicht, und tritt in die Menschenwelt, in die Fremde, ein. Diese – im Unterschied zu den Sirenen – freundlichen Wasserwesen finden meist bald eine menschliche, männliche Heldenfigur auf den das fremdartige aber harmlose Wesen eine große Faszination ausübt. Bereits in den 40er-Jahren feierte *Mr. Peabody and the Mermaid* (USA 1948) Erfolge, in dem die Meerjungfrau vom faszinierten, sich in einer Midlife-Crisis befindenden Mr. Peabody in seine Badewanne entführt wird. Ebenfalls 1948 erscheint in Großbritannien die Komödie *Miranda*, in der die Meerjungfrau Miranda auf unterschiedliche Männer eine große Anziehung ausübt und – in der Verbindung von Meerjungfrau und Mutterschaft eine Seltenheit und für die 40er-Jahre durchaus gewagt – schließlich mit einem fischschwänzigen Kind aus unklarer Vaterschaft gezeigt wird. Stilbildend waren schließlich in den 1980er-Jahren vor allem die Adaption von Hans Christian Andersens *Den lille Havfrue* (1837) im Disney-Animationsfilm *The Little Mermaid* (USA 1989) sowie die *romantic comedy* *Splash* (USA 1984). Allerdings haben die beiden Erzählungen einen grundlegend anderen Ausgang: Während die kleine Meerjungfrau Ariel ihre Welt zugunsten der Liebe aufgibt, findet das Paar in *Splash* ihr *happy end* am Meeresgrund. Auch wenn Filme über Meerjungfrauen meist als leichte Unterhaltung präsentiert werden, sind diesen Filmen oft gewaltvolle Handlungen inhärent – Meerjungfrauen werden entführt und/oder gegen ihren Willen in der Menschenwelt festgehalten. Sie werden dabei überwiegend in traditionellen patriarchalen, heteronormativen Beziehungen dargestellt, die nicht hinterfragt werden: Meerjungfrauen im Film sind zwar anziehend und schön, aber häufig auch naiv, unerfahren und auf die Hilfe und Unterstützung des Menschenmanns angewiesen. Das Gefahrenpotential, das dem weiblichen Wasserwesen seit der Antike inhärent ist, wird im Film über die Meerjungfrau fast völlig ausgeblendet. Ganz anders jedoch in Filmen über Sirenen, die gerade ihre Bedrohlichkeit herausstreichen und sie somit zum prädestinierten Personal von Horrorfilmen machen. So lassen sich für den Film zwei Spielarten des Sirenenmythos erkennen: Während er sich in der Figur der Meerjungfrau in die bestehenden, konservativ-traditionellen, patriarchalen Ideen vom

Weiblichen und den Beziehungen zwischen den Geschlechtern fügt, wird die Sirene als Bedrohung präsentiert, die die Geschlechter- und Machtverhältnisse zumindest für die Dauer eines Films herausfordert – auch wenn der Film meistens mit ihrem Tod endet und die Ordnung so wieder hergestellt wird. Zum Monster wird die Sirene, so Barbara Creed in *The Monstrous-Feminine*, gerade durch das Überschreiten der Grenzen der sozialen Ordnung: „Although the specific nature of the border changes from film to film, the function of the monstrous remains the same - to bring about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability.“ (Creed, 2015, 10) Die Meerjungfrau dagegen ist kein Monster, da sie keine relevanten sozialen Grenzen überschreitet und sich in die für sie vorgesehene gesellschaftliche und filmische Position des romantischen Gegenübers fügt.

Entsprechend der eng verstrickten Geschichte der Figuren sind Sirenen und Meerjungfrauen im Film aber begrifflich oft nicht auseinanderzuhalten und werden gerade im Horror häufig synonym verwendet. Beispielsweise verweist der Titel des Horrorfilms *The Mermaid's Curse* (2019) auf eine Meerjungfrau, in der Synopsis wird aber eine Sirene beschrieben. Der Film *Mamula*, der sich inhaltlich explizit auf den Sirenenmythos bezieht, hat gleich mehrere Titel, die auf andere Gestalten verweisen: Der englische Titel lautet *Killer Mermaid*, der deutsche *Nymph – Mysteriös. Verführerisch. Tödlich.*, wohingegen die kroatische Version *Sirena ubojica* die Sirene im Titel trägt. Auch zwischen der Sirene und der Rusalka, der osteuropäischen Form der Wasserfrau, verschwimmen begrifflich die Grenzen: Der Indie Horror-Film *The Siren* (USA, 2019) von Perry Blackshear etwa war ursprünglich mit *The Rusalka* betitelt. Um die Form, die die Sirene im modernen Horrorfilm annimmt, in ihrer ganzen Bandbreite – von *Slasher*-Film bis *Arthouse*-Kino – fassen zu können, sollen hier mit *Mamula*, *SiREN* und *Córki Dancingu* exemplarisch drei Filme aus den letzten zehn Jahren vorgestellt werden.

Sirenengesang: Fesseln und gefesselt werden

Das bereits erwähnte *Mamula* (2014) des ser-

bischen Regisseurs Milan Todorović ist ein typischer *Slasher*-Film, ein Subgenre, wo, so Carol Clover, „female figures and/or gender issues loom especially large“ (Clover, 2015, 5): Zwei Amerikanerinnen besuchen einen Studienfreund in Montenegro. Nach feuchtföhlichen Nächten und seltsamen Begegnungen mit einem Warnungen aussprechenden alten Mann, Niko (Franco Nero), beschließen sie die ehemalige KZ-Insel Mamula zu besuchen. Keine gute Idee, wie spätestens jetzt jedem klar sein sollte und die nur zwei der Figuren überleben werden: Auf der Insel lebt nämlich eine Fischsirene, die von einem Mann mit Menschenfleisch gefüttert wird. Die Sirene in *Mamula* ist schön und anziehend und zugleich – sie wechseln ihre Gestalt bei Bedarf – monströs und tödlich. Auch wenn der Titel nicht auf eine Sirene hinweist, nimmt die *Backstory* der Kreatur eindeutig Bezug auf den Mythos. Die Insel Mamula sei eine der Inseln namens *Sirenum scopuli*, auf denen in den antiken Erzählungen die Sirenen (im Film allerdings ‚mermaids‘ genannt) gelebt haben. Niko, eine Captain Ahab-Figur (eine der für einen Horrorfilm dieser Machart überraschend zahlreichen literarischen Anspielungen in *Mamula*), erklärt, wie es zu der unseligen Verbindung von Mann und Sirene kam. Während eines Bauauftrags sei er mit seiner Crew auf die Sirene gestoßen:

„That's when we found her. An ancient, forgotten creature of the sea. She was alive. And she killed all my men, one by one. Six died. I was the only one that survived. [...] I thought I lost a friend that day. But I was wrong. [...] Yes, my lieutenant. I thought he was dead, that she killed him. But she kept him alive, made him do things. The legend says, that sometimes the mermaids spare a man, and sometimes, just sometimes, she falls in love with him. And the man will do anything to protect her, to keep her a secret.“

(Todorović, 2014)

Interessant ist diese Konstellation durch ihre Adaption der für Sirenen-Narrative typischen Fesselungsmetaphern, die seit der Antike das Element mit dem größten Wiedererkennungswert sind: Die Sirene fesselt(e) durch ihren Gesang, gleichzeitig ließ Odysseus sich an den

Mast seines Schiffs fesseln, um den Sirenen zu entkommen. Ein Bild, das wie die Sirene im Allgemeinen, von Ambivalenz geprägt ist. Die Reaktionen auf die Fesseln der Sirenen schwanken zwischen williger Faszination, der

Selbstaufgabe des Zuhörenden und dem Bewusstsein der drohenden Gefahr, die durch die Tücke der Sirene dem Zuhörenden droht. In *Mamula* jedoch ist die Fesselung gegenseitig: Auch hier wird der Mörder (er versteckt sich

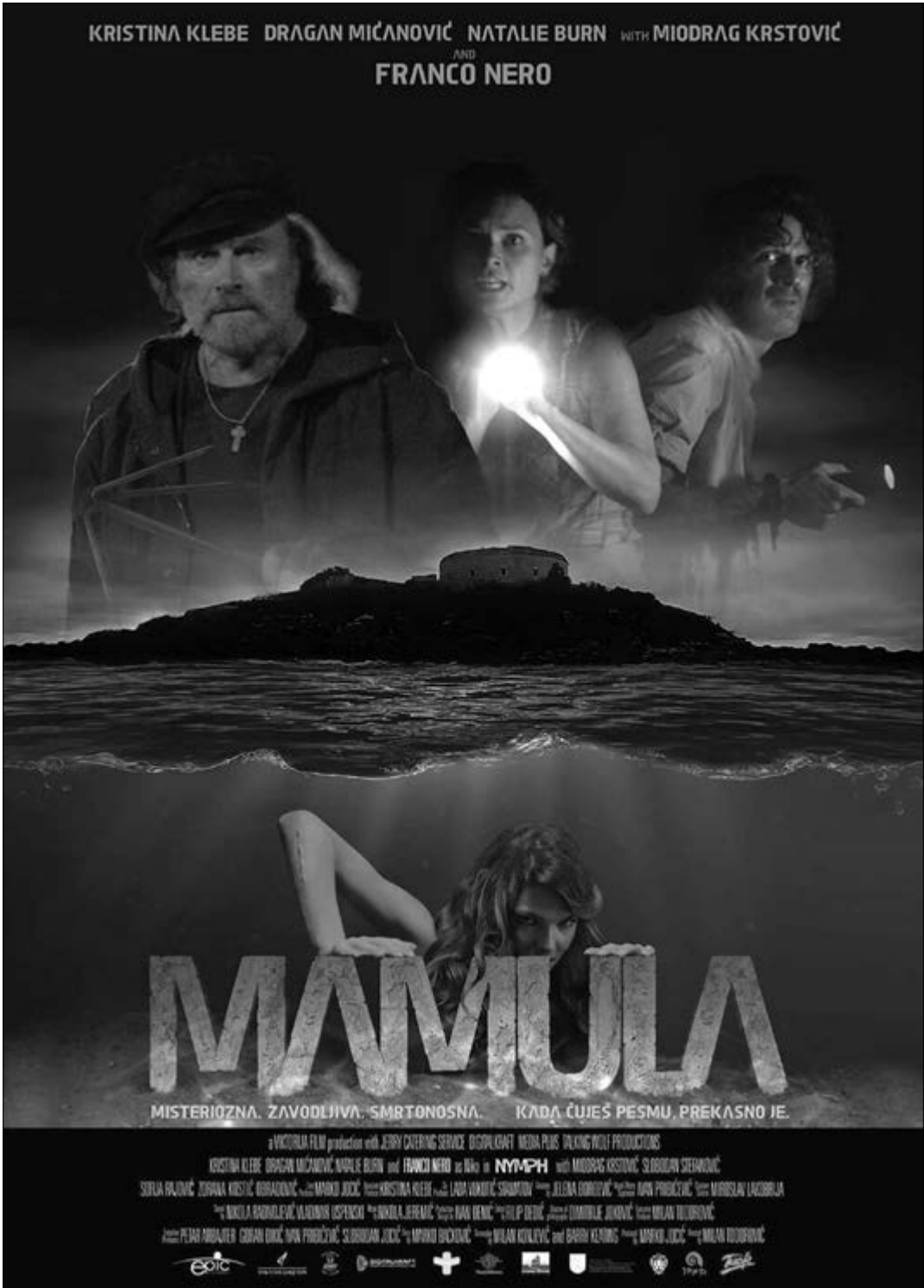


Abb. 1: Mamula DVD Cover

auf der Insel und füttert die Sirene mit Menschenfleisch) vom Gesang der Sirene scheinbar willenlos gemacht. Gleichzeitig aber ist hier nicht nur der Mann von der Sirene gefesselt, sondern auch die Sirene ist nicht frei: Sie ist eingesperrt in einem Brunnen auf Mamula, in dem sie vom Mörder versorgt wird und den sie nicht verlassen kann. Die Sirene und der Mann sind beide aneinander gebunden – durch eine erwiderte Liebe, wie Niko im obigen Zitat andeutet, sowie ihre Lebensumstände – und kosten sich so gegenseitig ihre Freiheit: Ein Horrorfilm-Bild für eine toxische Beziehung. Sich dieser monströsen Liebe nicht hinzugeben, ist in *Mamula* allerdings auch keine Lösung. Zumindest scheint dies impliziert zu werden, wenn Niko angesichts des Mörders, der die sterbende, verstummende Sirene im Arm hält, Kafkas *Das Schweigen der Sirenen* zitiert: „Now, the sirens still have more fatal weapon than their song, namely their silence. And though admittedly such a thing never happened, it is considerable that someone might possibly have escaped from their singing but from their silence certainly never.“ (Todorović, 2014) Eine gegenseitige Fesselung aus der es kein Entrinnen gibt und aus der sie – in der Logik des Horrorfilms – nur der Tod erlösen kann. Am Ende des Films tötet Niko sowohl die Sirene als auch seinen ehemaligen Kollegen, denn durch die Verbindung mit der Sirene ist auch der Mann zum Monster geworden: „We were once as close as brothers, he and I. But now he’s a monster, a monster that must die.“ (Todorović, 2014)

„I like you“: Die Sirene als sexual predator

Eine Besonderheit unter den filmischen Darstellungen von Sirenen ist der Film *SiREN* (Gregg Bishop, USA, 2016). Der Film basiert lose auf einem Segment aus dem zweiten Teil der Anthologie *V/H/S* (USA, 2012) mit dem Titel *Amateur Night*, der eine *boy’s night gone wrong* zeigt: Drei junge Männer begeben sich auf der Suche nach Frauen auf eine alkohol- und drogenschwangere Tour durch diverse Bars. Eine der Frauen, die mit ihnen in ihr Motel kommt, stellt sich allerdings als reißzähniertes, krallenbesetztes Monster heraus, die die Männer – die sich mindestens an der Grenze zur sexuellen Übergriffigkeit be-

wegen – anfällt. Im Kurzfilm noch nicht als Sirene, sondern eher als Lilith-Figur dargestellt (worauf auch der Name ‚Lily‘ hinweist), wird sie in der Spielfilmadaption in eine Vogelsirene transformiert – eine Seltenheit unter den filmischen Sirenen.

Der Film startet ebenfalls mit einer *boy’s night*, allerdings mit einem Jungesellenabschied, dem der Protagonist Jonah eher skeptisch gegenüber steht. Nachdem der Abend in einem ländlichen Stripclub nur langsam in Gang kommen will, treffen Jonah und seine Freunde auf einen Mann, der ihnen die Nacht ihres Lebens verspricht. Sie werden von ihm in ein abgelegenes Herrenhaus gelotst, wo es allerhand sexuelle und übernatürliche Wunder zu erleben gibt. Unter anderem eine Frau in einer Art Verlies – Lily (Hannah Fierman) – die mit ihrem Gesang Jonah in ihren Bann zieht. Jonah glaubt, dass die Frau ein Opfer von Sextrafficking ist und befreit sie aus ihrem Gefängnis, woraufhin eine Slasher-Handlung einsetzt: Die Sirene gibt sich als mörderisches Halbwesen zu erkennen und macht sich auf die Fährte des flüchtenden Jonah. Ein Echo der listigen Sirene aus der *Odyssee*: Die Vortäuschung von Hilflosigkeit um einen Mann in ihre Netze zu locken, ist ein im Horrorfilm oft anzutreffendes (u.a. wird auch in *Mamula* einer der Protagonisten von der Hilflosigkeit der Sirene verführt und erleidet so einen frühen Tod), das nicht zuletzt die oft dargestellte Wehrlosigkeit von Frauen im Horrorfilm konterkariert. Gleichzeitig weist die Täuschung direkt auf die moralische Unzuverlässigkeit der Sirene hin, eine Idee, die bereits in der Frühen Neuzeit existierte: Die Sirene ‚verstecke‘, so die Argumentation, nämlich ihren monströsen Unterleib im Wasser, während sie mit ihrer schönen zweiten Körperhälfte Reisende verführe (Stuby, 1992, 46).

Die Sirene verfolgt nun Jonah, weil sie ihn durch seine Rolle in ihrer Befreiung als Sexualpartner auserkoren hat: „I like you“, ist der leitmotivische Satz, den schon der Kurzfilm begleitete. Weil sich der tugendhafte Jonah ihr sexuell verweigert – schließlich soll er bald heiraten – verfolgt die Sirene, nun verwandelt mit Flügeln, Schwanz und Klauen, ihn und seine Freunde; gleichzeitig wird die Sirene ihrerseits von den Betreibern des übernatürlichen Clubs gejagt. Das Szenario mündet in etlichen Toten und einer Vergewaltigung: Nur ist nicht, wie im Horrorfilm meist

der Fall, eine weibliche Figur Opfer sexueller Gewalt. Hier ist es Jonah, der von der Sirene brutal vergewaltigt wird – eine für Horrorfilme hinsichtlich der Rollenverteilung selten anzutreffende Konstellation, die irritierenderweise für die Handlung keine Konsequenz hat und den Schluss nahelegt, dass trotz des gender role reversals Schwäche und Opferstatus für den Mann keine Option ist. Dabei war es der dezidierte Anspruch von Regisseur Gregg Bishop, die konventionalisierten Geschlechterrollen in Horrorfilmen – Frau als Opfer, Mann als Monster und/oder Held – zu durchbrechen, wie er in einem Interview angibt: „Also, most horror movies center around a female protagonist being chased by a male monster. SiREN subverts this idea in a fresh way in that we have a male protagonist being chased by a female monster. So our hero (played by Chase Williamson) gets to play ‘the final girl’.“ (Webster, 2016)

Ein Anspruch, der vordergründig zunächst durchaus eingelöst wird. Der Film nimmt, wie schon im V/H/S-Segment, Bilder von Frauen als Opfer von sexueller Gewalt und dreht sie um: Jäger werden zu Gejagten. In der Transformation vom Kurzfilm zum Spielfilm werden allerdings die männlichen Figuren in ihrer Konzeption verändert. Sie sollten sozial verträglicher – nicht als sexuell übergriffige Halbstarke – dargestellt werden, wie der Regisseur erklärt: „Our approach was making the characters have redeemable qualities. Sure, they are at a bachelor party but they are still people you can get behind and was to see pull through and survive.“ (Carter, 2016) Bereits in der Ausgangssituation wird also nicht nur der Opferstatus, sondern auch das Monströse von den Männern zur weiblichen Figur verschoben. Während in *Amateur Night* äußerlich zwar die weibliche Kreatur monströs erschien, war das genauso monströse weil grenzüberschreitende Verhalten der Männer schuld an der Eskalation und stellt die eigentliche Monstrosität dar. In *SiREN* ist es umgekehrt: Das Identifikationsangebot an das Publikum wird von Lily auf Jonah verschoben und das Monster wird bildlich und moralisch zusammengeführt.

Die Agency, die der Sirene durch ihre Darstellung als *Predator*, als Raubtier, verliehen wird, ist außerdem nur eine scheinbare. In ihrer Fixierung auf Jonah, in der Anziehung,

die er auf sie ausübt (und nicht umgekehrt: die die faszinierende Wirkung der Sirene auf Jonah verschwindet, sobald sie ihr wahres, monströses Gesicht zeigt und er die tückische Wirkung ihres Gesangs durchschaut hat), verhält sie sich unterwürfig, begibt sich in eine Abhängigkeit. Jonah dagegen nimmt die Gelegenheit wahr und wird zum Retter der Sirene, entscheidet sich in der Konfrontation mit den Clubbesitzern dagegen, sie einzufangen und auszuliefern. Im Gegenteil: Er verhilft seiner Vergewaltigerin zur Flucht. Jonah nimmt so wieder seinen in Horrorfilmwelten angestammten Platz des Helden ein, während sich die Sirene seiner Gnade ausliefert.

Dem feministischen Grundgedanken des Regisseurs steht auch die Darstellung der Sirene als *femme fatale* entgegen, in einer Gegenüberstellung von zwei konkurrierenden Frauenfiguren. Der Sirene entgegengesetzt wird nämlich Jonahs Verlobte, Eva, als *femme fragile* eingeführt: Sie ist die legitime Partnerin Jonahs, die sich den Geschlechterkonventionen gemäß verhält. Als vom Jungesellenabschied Ausgeschlossen wird Eva meist in Telefongesprächen mit Jonah in die Handlung integriert: Sie ruft an, wenn sie schlecht geträumt hat. Eva wird auch in den wenigen anderen Szenen meist schlafend oder im Bett, zuhause, auf die Rückkehr Jonahs wartend gezeigt, hilflos und schutzbedürftig. Eine Darstellung, die die ultimative, heldenhafte Aufopferung Jonahs am Ende möglich macht: Nachdem die Sirene nach der Zurückweisung durch Jonah wimmernd das Weite gesucht hat, finden wir uns nach einem Zeitsprung am ersten Hochzeitstag von Eva und Jonah wieder. Die Sirene kommt zurück, Jonah opfert sich heldenhaft und *lässt* sich von der Sirene mitnehmen. Jonah tut dies nicht aus Faszination oder weil ihn die Sirene zwingt – er hat ihr gegenüber keine ambivalenten Gefühle. Sein einziges Ziel und seine Aufgabe als Held der Handlung ist es, Eva zu beschützen.

Dieses Bild der Sirene als *femme fatale*, als „verderblichen Verführerin“ (Müller, 2003, 259), als Herausfordererin der patriarchalen Ordnung, wird hier als momentane Störung gezeigt. Es ist nicht das subversive Potential der *femme fatale*, das hier aufgerufen wird, sondern in ihrer Zeichnung als unrechtmäßig in die häusliche Domäne Eindringende, als den Mann gegen seinen Willen Verführende, bestätigt sie die Legitimität der von

der Ehe sanktionierten Sexualität und Jonahs moralischer Überlegenheit. So ist die Sirene trotz allem auch hier eine Figur des Übergangs: Eine letzte Versuchung für Jonah, bevor er in den Hafen der Ehe eintritt.

Eine Ehe, die vom Regisseur offenbar als Freiheitsberaubung verstanden wird: „[...] *SiREN* is a relatable human story that deals with the anxieties of commitment and fears of losing one's freedom.“ (Webster, 2016).

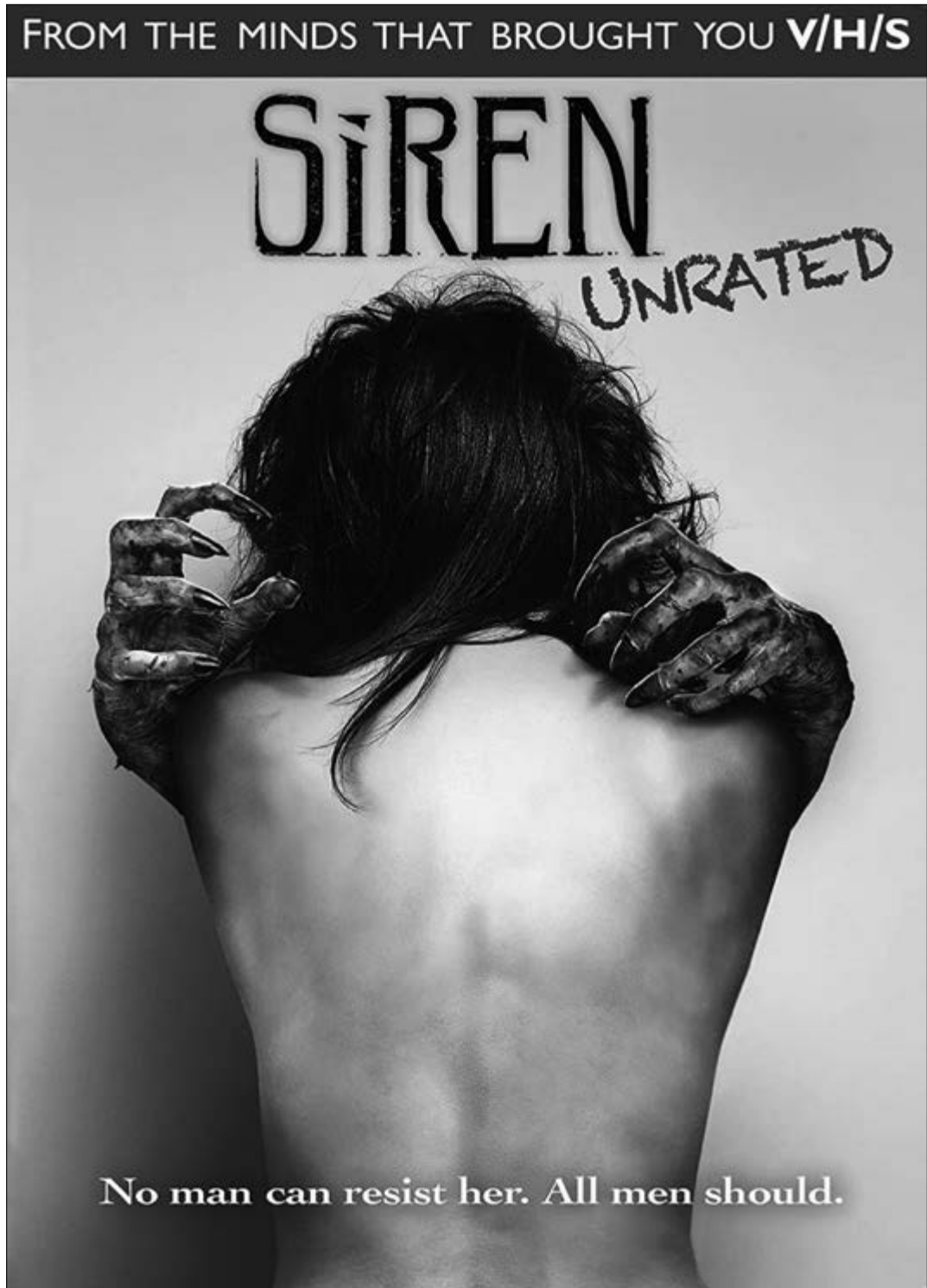


Abb. 2: *SiREN* 2016_DVD Cover

Überschreitungen: *Córki Dancingu*

Der englische Titel des polnischen Horror-Musicals *Córki Dancingu* (2015) ist Programm: *The Lure* arbeitet mit unterschiedlichsten Formen des Köderns, der Anziehung, der Versuchung. Beschrieben als „wonderfully demented“ (Ehrlich, 2016) und als „genre-smashing, border-crossing mermaid movie“ (Hudson, 2021), ist der Debütfilm von Agnieszka Smoczyńska ein *Mashup* aus unterschiedlichen Darstellungen von Sirenen und Meerjungfrauen. Smoczyńska nennt sowohl Homer als Inspirationsquelle – besonders in der bedrohlichen Qualität der Sirenen – als auch die *Argonautika* und die Geschichte von Orpheus, der die Sirenen in den Selbstmord treibt. Gleichzeitig wird auf Hans Christian Andersens *De lille harfruen* im Verlust der Stimme und der Liebe zu einem Menschen sowie auf die Syrenka Warszawska, die Warschauer Sirene, als Teil der polnischen Folklore verwiesen (Gingold, 2017); visuell jedoch nehme der Film in einer modernen Interpretation der Künstlerin Aleksandra Waliszewska Bezug auf Bilder von Wasserfrauen mit einem Fischeschwanz aus dem 15. Jahrhundert, die nicht auf deren Schönheit oder Anziehungskraft anspielt: „Because our mermaids don't look like sweet mermaids from Disney. We wanted to kill Disney. [...] We want mermaids who'll fight, who'll devour. We wanted to make them half-beautiful and half-ugly and this fishtail—long, long, long 2-meter fishtail, full of mucus. You can feel the smell and everything.“ (Zuckerman, 2017) Anders gesagt: Aus der Meerjungfrau sollte wieder eine Sirene werden.

Dementsprechend sind die beiden zentralen Gestalten in *Córki Dancingu*, die Sirenen Srebrna (dt. ‚Silber‘; Marta Mazurek) und Złota (dt. ‚Gold‘; Michalina Olszańska) abstoßend und anziehend zugleich: Im Warschau der 80er-Jahre spielend, tauchen Srebrna und Złota eines Nachts aus dem Wasser auf und werden von einer Musiker*innenfamilie, die im halbseidenen Nachtclub *Adria* angestellt ist, aufgenommen. Das Versprechen, das sie dem Sohn der Familie, Mietek in ihrem ersten Duett geben, nämlich ihn nicht zu fressen, werden sie am Ende des Films nur teilweise halten. Dank ihrer Verwandlungskünste (der Sirenschwanz kommt durch den Kontakt mit Wasser zum Vorschein) und faszinieren-

den Stimmen, werden Srebrna und Złota als Sängerinnen und Attraktion engagiert und wecken Reminiszenzen an bis Mitte des Jahrhunderts populäre Meerjungfrauen-Varietés, die als Meerjungfrauen verkleidete Schauspielerinnen zur Schau stellten. Solche Meerjungfrauen-Shows auf Jahrmärkten etc. sind auch ein häufiges filmisches Motiv, etwa in *Night Tide* (1961), in dem einer jungen, als ‚Meerjungfrau‘ arbeitenden Frau per *gaslighting* Glaube gemacht wird, dass sie eine Meerjungfrau/Sirene sei oder *She Creature* (USA 2001), einem Remake des Horrorfilmklassikers aus den 50er-Jahren, in dem eine falsche Jahrmärkte-Meerjungfrau mit einer echten Sirene/Wassermonster konfrontiert wird.

Srebrna und Złota stellen sich in dieser *tour de force* aus Anspielungen, *plot twists* und Showeinlagen als zwei Seiten einer Medaille heraus: Während Złota sich sexuell nicht für Männer interessiert, sich aber sehr bald auf die Jagd nach (ausschließlich männlichem) Menschenfleisch macht, verliebt sich Srebrna in Mietek und entsagt sich ihren mörderischen Gelüsten um in der Menschenwelt Fuß fassen zu können. Allerdings macht es *Córki Dancingu* seinen ZuschauerInnen nicht leicht, sich zu orientieren. Obwohl die beiden Sirenen zwei unterschiedliche Wege einschlagen, werden keine Binaritäten à la *femme fragile / femme fatale* erzeugt: Srebrna ist weder hilflos noch lässt sie Zweifel daran, dass sie die treibende Kraft in der Beziehung ist, dass sie Mietek gewählt hat und nicht umkehrt und dass sie genauso wehrhaft und sexuell selbstbestimmt wie Złota ist.

Dass sich Srebrna von Mietek angezogen fühlt ist eine unglückliche Entwicklung, da dieser mehr abgestoßen als fasziniert von ihrem Fischeschwanz ist. „Du wirst für mich immer ein Fisch, ein Tier sein“ (Smoczyńska, 2015) erklärt er Srebrna, was diese zu einer radikalen Entscheidung treibt: In einer stark an *Frankenstein* erinnernden Szene, lässt sich Srebrna ihren Fischeschwanz chirurgisch gegen einen weiblichen Unterkörper eintauschen, verliert dadurch zwar ihre Stimme, findet sich dafür aber in trauter Zweisamkeit mit Mietek wieder. Die Operation soll ihr nämlich nicht nur zu Beinen sondern vor allem auch zu menschlichen Geschlechtsorganen verhelfen. Denn während sie in Sirenengestalt über eine Art vaginale Öffnung am Schwanz verfügt, ist sie in Menschengestalt „glatt wie eine Bar-

biepuppe“ (Smoczyńska, 2015). Eine etwas anders gestaltete Tücke der Sirene, die hier, wie Mietek unmissverständlich zu verstehen gibt, vorgibt etwas zu sein, was sie nicht ist – eine Frau. Die Regisseurin selbst interpretiert die Verwandlung Srebrnas als *coming of age*-Handlung: Die Verwandlung eines Mädchens zur Frau, zu einer sexuell aktiven Person (Gingold, 2017). Eine sehr düstere Sichtweise, wenn man die brutale Operation

sowie den damit einhergehenden Verlust der Stimme bedenkt. Schließlich kommt es auch, wie es kommen muss: Mietek wendet sich von Srebrna ab, verliebt sich in eine andere Frau und heiratet sie, woraufhin Srebrna, der die Verwandlung in Gischt droht, ihn töten soll. Sie entscheidet sich jedoch dagegen und verwandelt sich zu Morgengrauen, woraufhin Złota sich auf Mietek stürzt, ihm die Kehle aufschlitzt und in einen Fluss flüchtet.

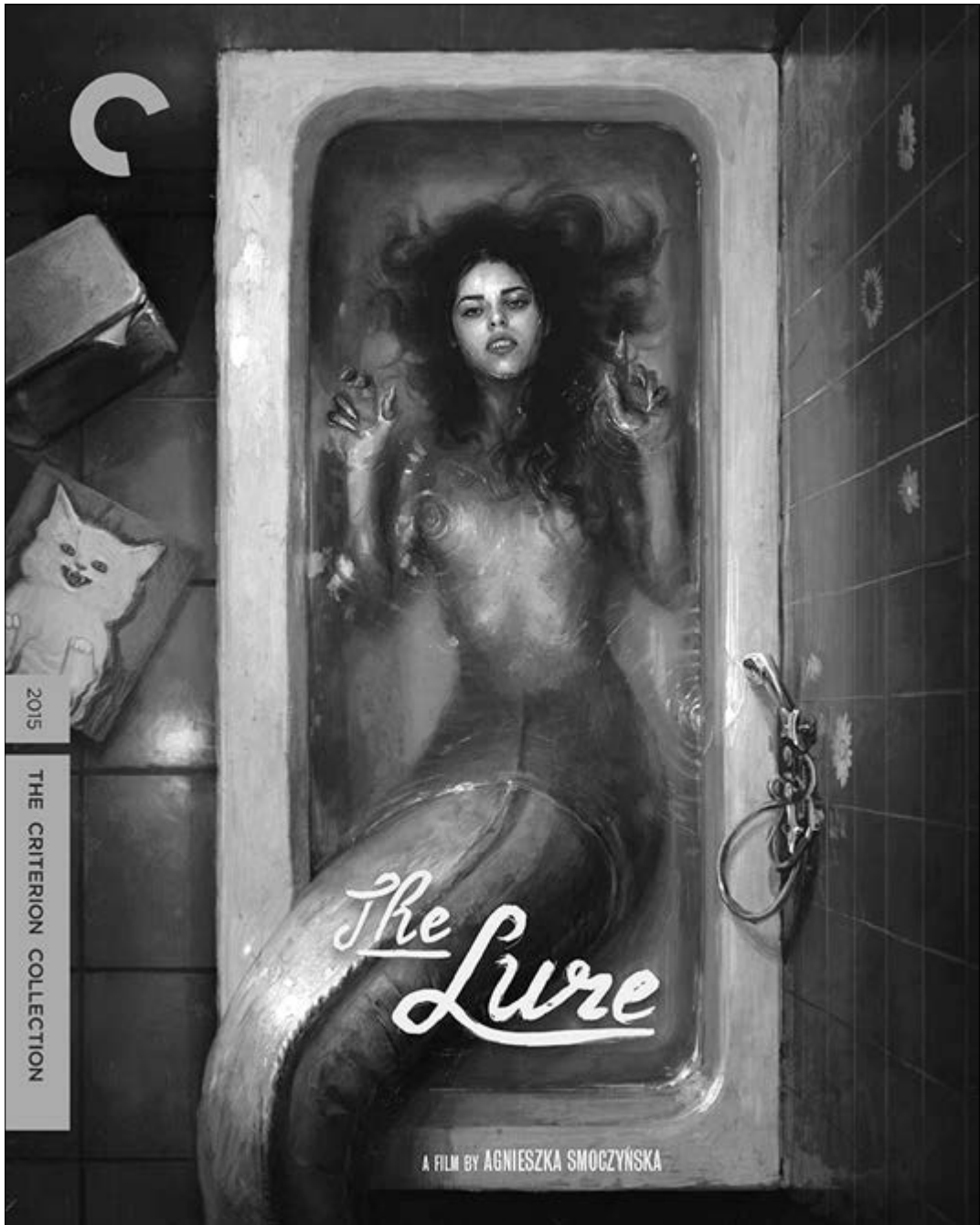


Abb. 4: *The Lure* | DVD Cover

Anziehung und Begehren sind eine zweiseitige Sache in *Córki dancingu*. Denn während ihre Umgebung von der Schönheit, Unverfrorenheit und naiver Schamlosigkeit von Złota und Srebrna fasziniert ist und ihr Gesang und ihre Andersartigkeit eine starke Anziehung ausüben, sind sie gleichzeitig von ihrem Fischschwanz abgestoßen. Gleich nach der Einleitung, die die Begegnung der beiden mit Mietek und seinen Eltern zeigt, werden Złota und Srebrna über ihren unangenehmen Geruch eingeführt: „Was riecht hier so?“ (Smoczyńska, 2015), fragt sich der Clubbesitzer. Auch ist ihr Schwanz eben nicht schön und verspielt, wie man es von filmischen Meerjungfrauen kennt, sondern ein schleimiger, an einen dicken Aal erinnernder Fortsatz. Während die Anziehung von Srebrna zu Mietek zum Scheitern verurteilt ist, weil der Menschenmann von ihrer nicht-menschlichen Seite abgestoßen wird und sein Glück lieber innerhalb der vertrauten Parameter sucht, geht Złota in eine andere Richtung. Ihre Aufmerksamkeit gilt einer Polizistin der *Milicja Obywatelska*, der Bürgermiliz, die die Morde an den Opfern Złotas untersucht. Eine gegenseitige Anziehung, obwohl die Polizistin weiß, mit wem sie es zu tun hat. Die Szene, in der die Begegnung gezeigt wird – die Polizistin hält Złota auf einer verlassenem Straße an – wird dementsprechend wie ein Tanz von Anziehung und Abstoßung inszeniert: Wie eine Angel mit einem Fang am Haken, der einmal mehr, einmal weniger Spiel braucht, ziehen sich die beiden Frauen gegenseitig an Land. Die anschließende sexuelle Begegnung setzt dabei gerade keine Überwindung der Polizistin (wie bei Mietek) voraus, sondern ist eine lustvolle Umarmung der Andersartigkeit des Gegenübers mit durchaus sadomasochistischen Untertönen: Die Polizistin ist eine willige Hörende und Gefangene des Sirenen gesangs und übt ihrerseits eine starke Anziehung auf Złota aus. Homosexuelles Begehren wird hier als Ort der gegenseitigen Akzeptanz und Wertschätzung präsentiert und – wenn man den politischen Kontext in Polen bedenkt – wohl auch ein Erkennen von Gemeinsamkeiten, ein gesellschaftlich zugewiesener Platz als ‚das Andere‘. Gleichzeitig repräsentiert weibliches homosexuelles Begehren in Horrorfiktionen auch eine Alternative zur patriarchalen Gesellschaft und macht es – aus der Perspektive des bedrohten

heteronormativen Status quo – monströs, wie es Barbara Creed in Bezug auf lesbische Vampirinnen formuliert: „[...] the female vampire is monstrous – and also attractive – precisely because she does threaten to undermine the formal and highly symbolic relations of men and women essential to the continuation of patriarchal society.“ (Creed, 2015, 61)

Sowohl Złotas als auch Srebrnas Versuche, in der Welt außerhalb des Wassers einen Platz zu finden, scheitern, da sie durch ihre sichtbare Andersartigkeit die menschliche (patriarchale) Ordnung durch ihr Begehren oder durch ihre mörderischen Instinkte bedrohen: „They each exhibit this threat in different ways. Silver [Srebrna] yearns for a tradition she can never be a part of, thus breaking the seal of a world she cannot enter. Golden [Złota] literally eats patriarchy, her sexual tension among men is not a desire of them but for them.“ (Hudson, 2021) Beide überschreiten Grenzen, typisch für Sirenen und Monster als Figuren des Übergangs: Sie sind weder Mensch noch Tier, sie sind todbringend, übergriffig in ihrem Gesang – Grenzüberschreitungen, die nicht in das soziale System passen. Wenn sie so auch kurzfristig die Welt, in die sie geraten, in Frage stellen, haben sie doch keinen Platz. Während sich Srebrna wörtlich in Luft auflöst, flüchtet sich Złota, nachdem sie den Tod ihrer Schwester gerächt hat, blutverschmiert ins Wasser, zurück an den Ort, von dem sie kam: So endet der Film in einer letzten Einstellung in einer menschen- und sirenenleeren Unterwasseraufnahme.

Fazit

„He rescued an angel. He released a demon. No man can resist her. All men should.“: Ein Zitat aus dem Trailer von *SiREN* (Bishop, 2012b), das (trotz aller Kritik, die man an dem Film üben kann) auf den Punkt bringt, wie sich das Archiv des Horrorfilms den Sirenenmythos einverleibt hat. Versatzstücke des Mythos – Verführung, Täuschung, Ambivalenz und Machtkämpfe zwischen den Geschlechtern – leben im Horrorfilm im Bild des Monsters weiter.

Dabei hat sich die Funktion von Sirenen in modernen Horrorfilmen gegenüber den Sirenen am Anfang der Filmgeschichte offenbar

nicht grundlegend geändert. In ihren verführerischen Eigenschaften und selbstbestimmten sexuellen Leben, werden sie dämonisiert, da sie das konservativ-traditionelle Modell der heterosexuellen, monogamen Paarbeziehung in einer patriarchalen Gesellschaft herausfordern. Horrorfilme mit Sirenen lesen sich wie eine Illustration dafür, was Barbara Creed für andere weibliche Monster festgestellt hat

„*The horror film attempts to bring about a confrontation with the abject (the corpse, bodily wastes, the monstrous-feminine) in order finally to eject the abject and redraw the boundaries between the human and non-human. As a form of modern defilement rite, the horror film attempts to separate out the symbolic order from all that threatens its stability, [...]. However, abjection by its very nature is ambiguous; it both repels and attracts.*”

(Creed, 2015, 14)

Was in Sirenen-Horrorfilmen wieder nach außen – ins Wasser oder im Fall von *SiREN* und seiner geflügelten Sirene hinter den Horizont – verschoben wird, ist eine laute, fordernde Interpretation von Weiblichkeit in Form eines Monsters in Sirenegestalt. Das Sich-Reiben an gesellschaftlichen Normen und Konventionen ist eine Spezialität des Horrorfilms und die Sirene als Mischwesen ist aufgrund der unterschiedlichen Angriffsflächen geradezu gemacht dafür: Als Frau verstößt sie gegen patriarchale Normen, als Tier gegen menschliche, als Kreatur aus einer anderen Welt symbolisiert sie das Fremde. Die Sirene im Horrorfilm versucht, sich durch Gewalt – ihrem Gesang sowie ihren menschenfresserischen Neigungen – einen Platz in der menschlichen Ordnung zu erkämpfen, als Figur des illegitimen Begehrens und der Grenzüberschreitung muss sie aber zwangsläufig scheitern.

Filmographie

- Bishop, G. (Regie). (2016a). *SiREN*. Chiller Films.
Bishop, G. (Regie). (2016b). *SiREN* [Trailer]. Chiller Films.
Smoczyńska, A. (Regie). (2015). *Córki dancingu*. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (WFDiF), Platige Image et al.
Todorović, M. (Regie). (2014). *Mamula*. Viktorija Film, Talking Wolf Productions et al.

Bibliographie

- Berkvist, R. (2008, September 8). Anita Page, Silent-Film Siren, Dies at 98, *The New York Times online*. <https://www.nytimes.com/2008/09/08/movies/08page.html>
Botamino, C. (2019). Siren’s Song: Getting out of the Bird Suit. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 42 (Supplementary Issue), 34-47.
Carter, J. (2016, Dezember 6). Interview: Director Gregg Bishop for *SIREN*. *Nightmarish Conjurings*. <https://www.nightmarishconjurings.com/2016/12/06/interview-director-gregg-bishop-siren/>
Clover, C. J. (2015). *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* (Updated Edition). Princeton University Press.
Ehrlich, D. (2016, Juli 25). Review: ‘The Lure’ Is The Best Goth Musical About Man-Eating Mermaids Ever Made. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2016/07/the-lure-polish-mermaid-musical-review-1201709567/>
Gingold, M. (2017, Februar 8). Exclusive Interview: Director Agnieszka Smoczynska on the Allure of “The Lure”. *Rue Morgue* <https://rue-morgue.com/exclusive-interview-director-agnieszka-smoczynska-on-the-allure-of-the-lure/>
Hanstein, U. (2016). Gestaltwechsel. Zwischen Avantgarde und Horror in *Night Tide*. *Cinema* 61, 79-91.
Haude, A. (2019). *Aquatische Erkenntnisräume im poetischen Realismus. Zur Kultur- und Motivgeschichte des Wassers*. J.B. Metzler.

- Hudson, J. (2021). Reclaiming the Warsaw Mermaids: Female Agency in '80s Communist Poland and *The Lure*. *Senses of Cinema* 98. <http://www.sensesofcinema.com/2021/feature-articles/reclaiming-the-warsaw-mermaids-female-agency-in-80s-communist-poland-and-the-lure/>
- Joe, J. (2006). The Cocktail Siren in David Lynch's *Blue Velvet*. In L.P. Austern, I. Naroditskaya (Hrsg.), *Music of the Sirens* (S. 349-370). Indiana University Press.
- Kracauer, S. (1985). Der Vamp-Film. In G. Stein (Hrsg.): *Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts* (Bd. 3: Femme fatale-Vamp-Blaustrumpf, S. 157-160). Fischer Taschenbuch Verlag.
- Meteling, A. (2006). *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. transcript.
- Müller, R. (2003). Von der Kunst der Verführung: der Vamp. In Th. Koebner (Hrsg.): *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“*. *Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino* (S. 259-280). Edition Text + Kritik.
- Overthun, R. (2009). Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen. In A. Geisenhanslüke, G. Mein (Hrsg.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (S. 43-79). transcript.
- Roling, B. (2010). *Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*. Brill.
- Schmitz-Emans, M. (2003). *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Königshausen&Neumann.
- Stuby, A. M. (1992). *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Volmari, B. (1992). Die Melusine und ihre Schwestern in der Kunst. Wasserfrauen im Sog gesellschaftlicher Strömungen. In I. Roebing (Hrsg.), *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien* (S. 329-350). Centaurus-Verl.-Ges.
- Wagner-Engelhaaf, M. (2004). Sirenengesänge. Mythos und Medialität der weiblichen Stimme. In A. Simonis, L. Simonis (Hrsg.), *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation* (S. 383-403). Böhlau.
- Webster, Ch. (2016, Dezember 5). SiREN Interview: Director Gregg Bishop on Subverting Horror Gender Roles. *Screenanarchy*. <https://screenanarchy.com/2016/12/siren-interview-director-gregg-bishop.html>
- Zuckerman, E. (2017, August 2). Agnieszka Smoczyńska wants to “kill Disney” with her mermaid horror musical *The Lure*. *AV Club*. <https://www.avclub.com/agnieszka-smoczyńska-wants-to-kill-disney-with-her-me-1798257482>

JOHANNA LENHART

Studium der Germanistik und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Wien. 2017-2019 OeAD-Lektorin an der Ain-Shams-Universität Kairo, Ägypten; aktuell OeAD-Lektorin an der Masaryk-Universität Brno, Tschechien. Redaktionsmitglied der Fachzeitschrift *Medienimpulse. Zeitschrift für Medienpädagogik*. Forschungsschwerpunkte umfassen u.a. österreichische Literatur der Gegenwart, Intermedialität sowie Genreliteratur und -film.

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.

Der Betrug Odysseus' und die Wahrhaftigkeit der technischen Medien

ARANTZAZU SARATXAGA ARREGI
Wien

Abstract

Der vorliegende Text berichtet über die von den Professuren Medientheorien und Ästhetik sowie Geschichte der Medien der Humboldt Universität unternommene, soundarchäologische Forschungsexpedition zur sogenannten „Sireneninsel“, vermutet innerhalb der italienischen Inselgruppe Li Galli an der Amalfiküste südlich von Neapel. Geleitet von Wolfgang Ernst und Friedrich Kittler, zielte diese medienexperimentelle Expedition darauf ab, den Stimmen der Sirenen auf die Spur zu kommen. Dies stellte die Philologie auf eine experimentelle Basis und die Expedition schuf eine neue Dimension von Kulturgeschichte: die Beschreibung der medialen Bedingung von Kulturen. Dieser Beitrag zeigt auf, wie das Eingreifen der technischen Medien, als Mittel zur Erforschung in der Schriftkultur tief verankerter Spuren, als Zeugnis bisher nicht nachweisbarer Erzählungen und als Mittel zur Erlangung neuer Erkenntnisse dienen kann.

Keywords: Medientheorie; Experimentelle Forschung; Kittler, Friedrich; Ernst, Wolfgang; Sirenen, mythologisch-literarische Darstellung

Über die Herausforderung, den Mythos durch den technischen Medienverbund zu enthüllen

In der ersten Aprilwoche 2004 war eine Gruppe aus zwei Sänger*innen, Klangkünstlern und Medienwissenschaftler*innen unter anderem¹ dorthin gefahren, wo es möglich war, die Stimmen aus zwei Mündern anzuhören. Fern von jeder Absicht, sich vor dem betörenden Gesang der Sirenen zu schützen, brachten sie offene Ohren und ein Ensemble von technischen Apparaten mit, um die zweimündige Stimme aufzunehmen. Zum ersten Mal in der Geschichte unternahm es eine medienexperimentelle Expedition, die Sirenengesänge aufschreibbar zu machen, um

„ein qualifiziertes Misstrauen in die Fähigkeit des menschlichen Gehörs, sie vollständig zu verstehen [Übers. A. Saratxaga Arregi]“ (Winthrop-Young, 2013, 14), in die Praxis umzusetzen.

Das Ziel bestand darin, den Mythos der Sirenen als real nachzuweisen, denn ob Odysseus ihren Gesang vernahm, weiß niemand, und so mithilfe medientechnischer Erweiterungen menschlicher Ohren dem Klang, für den das menschliche Gehör taub zu sein scheint, auf die Spur zu kommen (Humboldt-Universität zu Berlin, 2016).

„Zu diesem Zweck der Findung dienen die geplanten Experimentalanordnungen, die vom Gesang zweier Opernsängerinnen bis hin zu elektroakustischem Sampling aus der Summe von Beinen, Wellen und Wind von den Felsen von Li Galli reichen werden (Sound Beams zur Erprobung von Echo-Effekten etwa).“

(Ebd.)

Die experimentelle Expedition stand in Wahrheit vor dem bis dahin unlösbaren Rätsel, ob Odysseus den Gesang vernahm, da niemand dies weiß. Die Kulturgeschichte des Abendlandes versuchte sich bis 2004 an diesem Rätsel, aufgrund dessen Geheimnis die Si-

¹ „Die Kerngruppe (der Expedition) bildet sich aus: Friedrich Kittler, Professur für Ästhetik und Geschichte der Medien, Humboldt-Universität zu Berlin; Tania Hron, wissenschaftliche Mitarbeiterin ebd.; Wolfgang Ernst, Professur für Medientheorien, ebd.; Martin Carlé, Wissenschaftlicher Mitarbeiter, ebd.; Peter Weibel, Direktor des Zentrums für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe; Peter Gente, Verleger (Merve-Verlag Berlin); Wolfgang Scherer, Musikredakteur (SWR Studio Freiburg); Christian von Borries, Dirigent und Klangkünstler, Berlin; Anthony Moore, Klangkünstler und Rektor der Kunsthochschule für Medien Köln; die beiden Sängerinnen Louise Schumacher sowie Katie Mullins, Berlin; Karl-Heinz Frommolt, Kustos des Tierstimmenarchivs am Museum für Naturkunde, Berlin“ (Humboldt-Universität zu Berlin, 2016).

renen-Episode zum Mythos wird, iterativ weitergegeben, denn es bleibt unbeweisbar, ergo unhistorisch, ob es tatsächlich geschah; es sei denn, dass eine medienexperimentelle Forschung als Gegenstimme zur literarischen Hermeneutik auftritt und die Herausforderung annimmt, der Stimme der Sirenen auf die Spur zu kommen.

Zwei medienwissenschaftliche Lehrstühle der Humboldt-Universität zu Berlin unternahmen die Fahrt zur italienischen Inselgruppe Li Galli, auch „Sireneninsel“ genannt, „wo die sonorische Begegnung zwischen Odysseus und den Sirenen stattgefunden hätte“ (ebd.). Die Hauptinsel Gallo Grande mitsamt zwei kleineren, La Castellucia und La Rotonda, befindet sich an der Amalfiküste, ca. einen Kilometer südlich vom Golf Positano südlich von Neapel (ebd.).

Das Ziel der Forschungsreise war es nicht, die Fahrt von Odysseus zu wiederholen. Odysseus' Irrfahrt bezweckte die Rückkehr nach Hause, wo die auf ihn wartende Penelope für ihn webt. Andernfalls hätte der Sohn des Laertes, der König Ithakas und der Antikleia nicht durch listig überstandene Schwierigkeiten sein Heldentum erworben. Die zwei-mündige Stimme stand, laut Kirkes Warnung, dem Heimweg entgegen. Eine Heldentat zu vollbringen heißt, dem Rat Kirkes folgend, leiblichen Widerstand gegen den betörenden Klang aus den Mündern der Sirenen zu üben.

Wie schon erkennbar ist, ging die soundarchäologische Forschungsexpedition über Odysseus' vermutliches Geständnis hinaus – dass er den Gesang anhörte – einer neuen Kulturgeschichte nach. Der medienarchäologischen Frage nach dem Sirenen-Motiv liegen zwei Diskurse zugrunde: Einerseits soll sie „die Philologie auf experimentelle Basis“ (Kittler, 2005, 12:22-12:25) gestellt haben und andererseits eröffnet sich eine neue Dimension von Kulturgeschichte, insofern sie „die Frage nach den medialen Bedingungen der Kulturen“ zuspitzt (Ernst & Kittler, 2006, 9). Eine solche medienarchäologische Frage stellt eine kontraphilologische und -philosophische These auf. Homers Odyssee und vor allem die Szene mit den Sirenen sollen Beweise dafür erbringen, dass das griechische Vokalalphabet „an die

Dichter und deren Poesie gebunden“ (Kittler, 2012, 131) sei, die es erlaubt hat und sogar dafür gebraucht wurde, Odysseus' Gesang aufschreibbar zu machen und nicht als eine bürokratische Handlungsaufgabe zu erledigen. Doch die sonophylologische Mutmaßung lässt sich einfach mit dem medienarchäologischen Beweis untermauern, dass das Vokalalphabet sowohl Zahlen als auch Töne aufschreibt; oder anders ausgedrückt, dass der Gesang (der Sirenen) ein Zahlen- und Schriftalphabet hinterlassen hat, zwei Münder aus einer einzigen Stimme: ein Klang, der aus zwei Mündern, der Mathematik und der Dichtung, erklingt. Eine solche über die philologische Hermeneutik hinaus gewagte medienarchäologische These verstößt selbstverständlich gegen die Geschichtsschreibung der Liebe zum Wissen oder zur Philosophie. Die Liebe zum Wissen errichtete gegen die Verachtung jenen Klang, der im Leib wahn-sinnige Aufregung hervorrufen könnte oder, die Sinne anlockend, den Körper betörte.

„Meine Einwände gegen die Musik Wagner's sind physiologische Einwände: wozu dieselben erste noch unter ästhetischen Formen verkleiden? (...) Und so frage ich mich: Was will eigentlich mein ganzer Leib von der Musik überhaupt?“

(Kittler, 1995, 83)

Die sich daraus erschließende double bind Situation, in der die Vernunft sich einfängt, stellt eine Tautologie dar. Sie toleriert keine Wahl mehr, als sich der physiologischen Verlockung erregt durch das heiße Medium, nämlich das Ohr, hinzugeben oder ihm Widerstand zu leisten. Der Heimweg ist durch die Verneinung des affektiven Leibs bedingt, entweder nach Hause oder nicht nach Hause zu kommen, tertium non datur.

So folgt laut der Dialektik der Aufklärung aus der Irrfahrt Odysseus' die Lehre, dass die Vernunft erst durch die listige Heldentat den Sieg erringt, da sie den Körper von dessen sinnlichem Ausbruch so fern wie möglich hält. Die Herrschaft des Leibs über die betörenden Klänge erfolgt aber um den Preis der selbst und nur selbstwahrnehmenden Stimme. Die medienarchäologische Frage nach dem Sirenen-Motiv will aber den medientechnischen Erfolg erzählen, indem die Medientechnologien –

welche die Kultur von unten zu erklären pflegen – versuchen, die Zäsur zwischen dem Wissen-Dürfen und dem Lieben-Können, nämlich Freiheit und Kunst, zusammenzufügen. Gestützt auf die medialtechnische Erweiterungsthese McLuhans bleibt die Wahrnehmung des von Menschen nicht Wahrnehmbarem zunächst in der Geschichtsschreibung zu Odysseus' Fahrt aufgenommen und aufschreibbar. Wahrnehmung gelingt unter den Umständen einer hybriden Zusammenstellung von technischen und menschlichen Medien, aus der sich ein medientechnisches Bewusstsein erschließt und eine Kulturtechnik schreibbar macht, nämlich eine Geschichte, die durch die mediale Bedingung der Kultur untersucht wird (Kittler, 2012, 127). Es soll ein Blick von unten sein (Kittler, 1987, 8), oder doch einer, der mit Kriegstechnologien abzulesen ist.

Technische Medien bedeuten nicht nur Manipulations- und Betrugstechniken der Kulturindustrie (Horkheimer & Adorno, 2013, 128-177). Ihre Geschichte ist die Geschichte der Technisierung von Kommunikationsprozessen, welche ihren eigenen Zusammenbruch erfahren, wie solche der Schrift, der Literatur und des Humanismus, und dadurch Ermöglichungsgründe einer neuen Annäherung an die Wissenschaften und Disziplinen schaffen. „Übergänge wie etwa von der Musikhermeneutik zur Klangphysiologie, von der Literatur zum Musikdrama Wagners, von der Sprachtheorie zur Experimentallinguistik stehen dafür ein“ (Kittler, Schneider & Weber, 1987, 8). Ob dadurch die fühlende Vernunft gerettet bleibt, indem die technischen Vorrichtungen die Sinneswahrnehmungen intensivieren, erweitern und sinnvoll machen, weiß man eher nicht.

Der Wahn allein wahrnehmender Ohren

„Mehr als sichtbare gilt unsichtbare Harmonie. Auf Griechisch bleibt im Vorhinein noch verborgen, ob dies Verborgene der Sinne Augen heim sucht oder Ohren.“

(Kittler, 2003, 203)

Üblicherweise kann man hören, was man singt. Ebenso kann man singen, was man

hört. Doch kann man nicht alles hören, was rauscht. Odysseus Ohren werden von Kirkes Mund gewarnt. Die Göttin, die Odysseus während seiner Irrfahrt beglückt, erzählt ihm, welches Schicksal bei einer mutmaßlichen Begegnung mit den Sirenen jener erwarten kann, der sich auf deren Gesang einlässt. Sie bezaubern die offenen Ohren aller, die vorbeifahren. Dazu beschreibt Homer ihre Lage: Sitzend auf einer Blumenwiese, „von aufgehäuften Gebeine modernder Menschen umringt und ausgetrockneten Häuten“ (Homer, 2010, 161) sind sie dem Gesang hingegeben. Mehr dazu sagt er nicht, das heißt, ob sich aus dem betörenden Gesang die Verderbnis des Leibes erschließt. Nichtsdestotrotz droht das Scheitern der Rückkehr nach Hause, denn der sterbliche Mensch, der der „Sirenen Stimme lauscht, dem wird zu Hause nimmer die Gattin und unmündige Kinder mit freudigem Gruße begeben“ (ebd.). Kirke rät dann Odysseus, mit seinem Schiff nicht anzulegen, an den Inseln vorbeizufahren und die Fahrt fortzusetzen. Jedoch sind Ohren Öffnungen, in die aus der Ferne auch das hineinkommt, was ankommt. Ihnen ist es nicht möglich, sich von selbst zu verschließen, es sei denn:

*„Siehe dann binde man dich an Händen und Füßen im Schiffe,
Aufrecht stehend am Maste, mit festumschlungenen Seilen:
Dass du den holden Gesang der zwei Sirenen vernehmest.
Flehst du die Freunde nun an, und befehlst die Seile zu lösen;
Eilend fessle man dich mit mehreren Banden noch stärker!“*

(Homer, 2010, 161)

Kirkes Warnung erklärt die Ohren als heißes Medium. Nicht die Sirenen, sondern Odysseus' offene Ohren sind das der Fahrt entgegenstehende Hemmnis. Ihre Rolle als Warnerin vor der auf ihn zukommenden Gefahr verrät ihre Doppelmoral. Homer präsentiert sie als Beschützerin Odysseus', doch ist sie Komplizin von dessen List, demzufolge der selbstwahrnehmenden Stimme, die nie bezugt werden kann. Gab es schon eine solche Stimme? In Ermangelung von Zeugen weiß niemand, ob Odysseus tatsächlich den Gesang gehört hat. Es besteht keine Gewissheit

darüber und man muss nicht unbedingt seinen Erzählungen Glauben schenken.

Die experimentelle Reise wollte Kirkes Urteil infrage stellen. Ihr gerechtfertigter Skeptizismus (dem Mythos gegenüber) war auf der sensorischen und physiologischen Realität gegründet, dass man nicht alles vernimmt, was man belauscht und es rauscht. Nicht nur die Augen, sondern auch die Ohren haben ihren blinden Fleck. Sie können Stimmen hören, sowohl die eigene als auch die eines anderen, aber nicht das Hören hören. Sie sind Operatoren der ersten Ordnung (Esposito, 1991, 40), angelegt an ihrer unmittelbaren Offenheit, da sie den Unterschied offen/geschlossen nicht kennen. Wie jedes Sinnesorgan operieren die Ohren nicht allein und einzig. Sie referieren auf sich selbst im Zusammenhang mit einer anderen Sinnenoperation, dann bilden sie eine Beobachtungsordnung oder eine operationelle Relation der zweiten Ordnung, indem die Beobachtung eines Gegenstandes über den Unterschied der Operation erfolgt, der Unterschied der Operation und der Beobachtung des Unterschiedes der Operation.

In diesem Sinne ist das Objekt der Ohren kein Gegenstand und sie werden nun Gegenstände, indem sie in der Relation von Unterschieden als solche gebildet werden. So geht der physiologische Apparat der Wahrnehmung aus: Das Ohr ist Zeuge dessen, was das Auge sieht, und das Auge bezeugt, was das Ohr vernimmt. In dieser wechselwirkenden Beziehung werden Erfahrungen wahrgenommen, bezeugt, berichtet, erfasst und bei deren Synthese erkannt.

Die experimentelle medienarchäologische Expedition hatte tatsächlich zum Ziel, die Gültigkeit eines dritten Zeugen für eine neue Geschichtsschreibung des Sirenen-Motivs zu prüfen, der das Hörende und nicht Hörende bezeugt. Dies soll mittels technischer Materialverbünde erfolgen, die aufnehmen können, was man sonst nicht hört oder sich hören lässt. McLuhans sogenannte Haltung der Medien als Erweiterung menschlicher physiologischer Sinnesorgane findet in dieser Expedition ihre Bestätigung. Tatsächlich konnte diese medienarchäologische Frage ohne „nach gut 130 Jahren akustischer kultureller Erfahrung mit technisch-akustischen Medien (Phonograph, Grammophon, Radio)“ (Humboldt-Universität zu Berlin, 2016) überhaupt

nicht gestellt werden.

Der anthropotechnischen These McLuhans folgt ein weiterer Aufklärungsversuch betreffend die Frage, ob es überhaupt ein Wissen gibt und falls ja, welches der Gesang der Sirenen übermittelt hat. Von Homer und dessen Schreiber wurde das gesungen und transkribiert, was durch die offenen Ohren Odysseus' durchdrang. Keine Erwähnung gibt es aber darüber, welches Wissen dem Sirenenklang zu entnehmen ist, das Odysseus, wenn auch wenig wahrscheinlich, erwarb. Wieso soll das dann heißen, dass der Gesang der Sirenen, sei es ihr Klang oder verborgenes Wissen, dazu verlockt, den Verstand zu verlieren? Soll der Verzicht auf die Verlockung ihres Gesanges die Bewahrung der Vernunft gewährleisten? Erfolgt das Opfer des ausklingenden Wissens zugunsten der Bewahrung der Vernunft? Dieser Skeptizismus richtet sich natürlich gegen die aufklärerische Lesart des Mythos Odysseus', der dem Wissen das Anhören des Gesangs entgegengesetzt. Gegen eine solche Sackgasse, aus der es keinen Ausweg mehr gibt, als Verzicht auf ein unverborgenes Wissen, bieten die technischen Medien einen dritten Weg für diese double bind Situation. Ob die Medien uns betrügen oder nicht, so wie die Dialektik der Aufklärung behauptete, wissen wir nicht. Haben uns aber nicht Odysseus oder Kirke betrogen?

Zwei Münder zu einer Stimme

Nach Homers Erzählung entstammt zwei Mündern ein heller einstimmiger Klang:

*„Komm, besungner Odysseus, du großer Ruhm der Achaier!
Lenke dein Schiff ans Land, und horche unserer Stimme“*

(Homer, 2010, 165)

Odysseus scheint die Stimme bzw. die Botschaft der Sirenen gehört zu haben. Gerettet dank seiner Gefährten, leugnet Homer auch nicht seine Lust, Weiteres zu hören.

*„Also sangen jene voll Anmut. Heißes Verlangen
Fühlt' ich weiter zu hören, und winkte den Freunden Befehle,*

*Meine Bande zu lösen; doch hurtiger
ruderten diese.
Und es erhoben sich schnell Eurylo-
chos und Perimedes,
Legten noch mehrere Fesseln mir an,
und banden mich stärker“.*

(Homer, 2010, 165)

Ob das, was in diesen Worten mitklingt, dem entspricht, was die Sirenen sangen, weiß niemand mehr. Auf uns gekommen ist bloß das, was Odysseus in der Wahrnehmung Homers gehört hat. Deswegen entfällt jedes philologische Argument, nach dem man weiß, was die Sirenen gesungen haben. Die Erfindung des Vokalalphabets soll auch nicht das Rätsel gelöst haben, wie Geoffrey Winthrop-Young behauptet: „After all, at the heart of his enterprise is the fact that thanks to the invention of the Greek vowelalphabet we know exactly what the Sirens sang, at least when Odysseus came their way“ (2013, 2).

Bereits sicher ist, dass die Botschaften vom Empfänger bestimmt werden (Bateson 1987, 60). Homer gibt wieder, was die Sirenen über den Mund von Odysseus gesungen haben. Der Gesang des Gesangs wurde transkribiert und im Medium Schrift klingt immer noch das unlösbare Rätsel nach, so iterativ wie rekursiv die Medien operieren. Die Transkription erfolgt über einen Gesang der zweiten Ordnung, dessen Mysterium immer noch der Klang der ersten Ordnung ist. Und wie die Geschichte der Medialität aufzeigt, ist die black box bloß über die Unterscheidung berechenbar, einer Stimme und zwei Mäuler: „Nicht von ungefähr beschreibt Homer mit den exakten Angaben von zwei Sirenen bereits eine Klangquelle“ (Ernst, 2004, 257).

Diese Exaktheit Homers, die aus der klassischen archäologischen Forschung zu extrahieren und aus dem Text ablesbar ist, hat aus der Sicht einer „medialen Philologie“ (Ernst, 2004, 260) eine enorme Bedeutung. Erstens werden auf die philologische These gestützt, nach der das griechische Vokalalphabet den Gesang aufschreibbar macht, neue Wege eröffnet, um die Hypothese aufzustellen, dass das Vokalalphabet für die Aufschreibung der Dichtung erfunden worden ist. Und zweitens geht die medienarchäologische Forschung der Vermutung nach, „dass die Sirenen mehr als ein literarisches Motiv sind und viel-

mehr so etwas wie den Anfang der Musik in Europa darstellen“ (ebd.), und obendrein der Wissenschaft.

Eine solche doppelte Hypothese will den Beweis erbringen, dass Wissenschaft und Dichtung, Zahl und Schrift aus derselben und einzigen Stimme herkommen, dem Klang.

Vokalalphabet und die Aufschreibung der Gesänge

Die phonographische Aufschreibbarkeit der Stimme² lag dem medienarchäologischen Fund der philologischen Forschungen von Henry Theodore Wade-Gery aus dem Jahr 1950 und von Barry Powell zugrunde, wonach das Alphabet Homer „zuliebe und zu dessen Lebzeiten erfunden worden ist“ (Kittler, 2012, 129), indem es „zu Zwecken der Niederschrift homerischer Gesänge erfunden wurde“ (Ernst & Kittler, 2006, 10), wie Barry Powell in seinem Buch *Homer and the Origin of Writing* diese These formuliert.

Übereinstimmende Auffassung unter Philologen ist, dass „das Vokalalphabet eine der wichtigsten und folgenreichsten Errungenschaften der griechischen Kultur ist“ (ebd., 11). Dass aber wegen des Fern- und Seehandels Vokalsignale der phönizischen Konsonantenschrift hinzugefügt wurden, war eine heftig bestrittene These Friedrich Kittlers, denn es gebe „in den ersten anderthalb Jahrhunderten des griechischen Vokalalphabets keine einzige Inschrift, die von Staats wegen geschrieben ist, der Bürokratie halber verfasst ist, aus priesterlichen Gründen oder aus Handelsgründen, aus kommerziellen Gründen verfasst ist“ (Kittler, 2012, 131). Die mediale Innovation des Vokalalphabets hervorhebend, indem das Melodische „an der menschlichen Stimme“ und der physiologische Stimmfluss selbst zu notieren waren (Ernst & Kittler, 2006, 9), vertrat er die These, dass das Vokalalphabet eine „Gesangssprache“ sei. Gesänge wurden zunächst und zuletzt mit dem Vokalalphabet notiert (ebd.), sodass es ein Medium ist, das die Lautschrift im musikalischen Sinne schuf.

² „Diese disziplinär entfernten Bereiche medienarchäologisch zusammenzudenken, eröffnet eine neue Dimension von Kulturgeschichtsschreibung. Wunder der Vokalisierung der Schrift einen Eckpunkt abendländischer Kultur: die phonographische Aufschreibbarkeit der Stimme begründet“ (Ernst & Kittler, 2006, 9).

2:1

Das Rätsel der zweimündigen Stimme soll doch mathematische Beweise haben. Mittels mathematischer Verschriftlichung des Vokalalphabets ließ sich das Geheimnis zweier Mündernachweisen. Es brachte den Klang nicht in lesbare Schrift, sondern in berechenbare Ziffern. Pythagoras von Samos bediente sich des Saiteninstrumentes Kithara und von der Messung der Länge schwingender Saiten erschloss er eine Maßeinheit für ein einfaches Zahlenverhältnis: Die Oktave und die harmonischen Intervalle durch das Verhältnis 1 zu 2, angenommen die Saitenlänge der Kithara, die Oktave ist halb so lang als Saite wie der Grundton.

„Und dann wird eben zwischen dem Grundton und der Oktave gezeigt, dass die Quinte als arithmetisches Mittel existiert und dass die Quarte als harmonisches Mittel existiert – alles mathematische Grundoperationen der Pythagoreer – und dass es das geometrische Mittel, das es auch gibt, in Oktavform nicht gibt, es sei denn, man lasse den diabolus in musica zu oder die Quadratwurzel aus 2. (...) Und damit führen sie das eben weiter, die griechische Kithara war in zwei Tetrakorden gestimmt, ein unterer und ein oberer, sagen wir mal von c bis f der erste Tetrakord und von g bis zur Oktave c dann der zweite Tetrakord. Quinte und Quarte, die dadurch entstehen c-f und g-c', sind dann bei den Pythagoreern eben die letzten Bestandteile der musikalischen Harmonie, der Stimmungen von Musik und des mathematischen Verhältnisses. (...) Und das geht eben an der Tetraktys hier: 3 zu 2, drittes Ding zu zweitem Ding, logos, mal 4 zu 3, viertes Ding, Quinte und Quarte, ergibt multipliziert 12 zu 6, zwölf Sechstel, weggekürzt: 2 zu 1“.

(Kittler, 2012, 135)

Die philosophische Synthese von Musik tritt somit mit den Pythagoreern auf. Wenn das Vokalalphabet die Beschriftung von Klang ermöglicht, aus deren ausdifferenzierter Medialisierung sich Dichtung erschließt und Klang in Ziffern nach einer Ordnung zu entziffern ist, hat jeder Buchstabe einen Zahlenwert, der für Laut- und Tonzeichen eingesetzt werden kann. Umgekehrt kann dies auch heißen,

dass jeder Klang beschriftet als beziffert, doch nach einer Ordnung beschriftet als beziffert werden kann.

Die Oktave war die Maßeinheit für die Harmonie, ein Grundbegriff, den Pythagoras prägte, um der Ordnung der Welt Zahlen und Werte einzuschreiben, um diese aufschreibbar zu machen und sie durchklingen zu lassen, bevor Platon ihr Ontologie zuwies. In dieser Hinsicht könnte man bei Pythagoras die ersten Spuren einer operativen Episteme finden, indem die Ordnung von Allem in Zahlen berechenbar und im Ton hörbar wird. Epistamemos und Aisthesis fallen bei Wahrnehmung und Errechnung einer vollendeten und harmonischen Ordnung zusammen, die durch ein Ziffern- und Lautalphabet zu erkennen ist.

Aisthesis, ein Wort, das der Pythagoras-Schüler Archytas prägte. Mit ihm tritt „neben die mathematische Harmonik eine physikalisch-ästhetische Akustik“ (Kittler, 2004, 261) und „Epistamemos“, das Wort, das im Gesang 21 der Odyssee fällt, als Odysseus den Bogen spannte.

„Epistamemos‘. Er ist ein Wissender, ein Kundiger. Von diesem Kundigsein des Odysseus, der sich mit dem Bogen auskennt und mit der Leier auskennt, von diesem Wort (epistamemos) leitet sich dann später das griechische Wort (episteme) ab: Die Wissenschaft“.

(Kittler, 2012, 14)

Bei den Griechen, die keinen Unterscheid mehr sehen zwischen Techné und Episteme (ebd.), sei die Ordnung des Kosmos zuerst berechenbar, aufschreibbar und vernehmbar gewesen.

Mündliches Gedächtnis und der unmarked space des Hauses des Seins.

Im Abstand von 9 Metern von Ufer, Klippe und Strand soll man jeden Vokal der Sirenen verstehen, doch keine Konsonanten (Kittler, 2005, 11:47-11:58). 10 Meter entfernt von der Insel, findet die Unverständlichkeit ihre Bestätigung.

„Im Freien hört man kaum auf 10 Meter, das heißt, man hört Stimmen natürlich, man hört Vokale, man hört Gesang, aber man hört nicht die ent-

scheidenden Dinge, die uns Verständlichkeit der Sprache schenken, nehme ich die Konsonanten. Also es ist paradox, die Griechen erfinden einerseits die Vokale als totale Neuerung, weil Musik ja ohne Vokale nicht funktioniert und der Gesang könnte gar nicht aufgeschrieben werden, aber andererseits bleiben und sind die Vokale halt die Artikulationsstellen“.

(ebd., 10:20-10:44)

Dass Odysseus den Gesang nicht angehört hatte, war anscheinend kurz und klar erledigt, denn: „Consonants do not carry far, not even over the calm waters off Salerno, so in order to understand the Sirens' invitation to step ashore Odysseus must have left the boat“ (Winthrop-Young, 2013, 15). „Quod erat demonstrandum“ (Kittler, 2006, 58). Die Expedition beschließt mit dem Verdacht von Odysseus' Betrug und setzt sich für die Beimessung von Wahrhaftigkeit der akustischen Medien ein. Anschließend trug die medienarchäologische Forschung dazu bei, Dichtung, Musik und Mathematik in einen originären „medienarchäologischen Verbund“ (Ernst & Kittler, 2006, 11) zu stellen.

Doch Homer gibt uns weiter, was die Schreiber aus dessen Gesang, der wiederum einen Gesang aus der Klangquelle singt, transkribiert haben. Tatsächlich handelt es sich hier um eine nicht abbildbare Reproduktion 1:1 jenes ersten Gesangs, weder Mund zu Mund noch Mund zur Schrift. Ein Gesang, der doch aufgeschrieben werden konnte, dem jedoch keine mimetische Reproduzierbarkeit zusteht. Am Ende des Effekts bewahrt eine Nachricht keinen Wahrheitswert mehr, als solche, die den Empfänger stimmt. Die Götter, denen angeblich das Geheimnis des primären Gesangs zu verschlüsseln zusteht, benötigen aber Menschen und Medien, die hörbar, lesbar, singbar, im Endeffekt aufschreibbar machen. Immerhin ist es für die Geschichte einer Erzählung egal, ob in Wahrheit Odysseus recht oder nicht recht hatte. In Wahrheit ist ihr die Geschichte der Medialität zu verdanken, die mit der elementarsten Kulturtechnik beginnt, nämlich Schrift und Zahl, aufgrund deren die Erzählung unablässig lesbar, auf- und umschreibbar wird. Die einstimmigen zwei Mäuler werden durch die Menschen bzw. die menschlichen Ohren primär rekursiv.

Die Aufschreibbarkeit des Klangs der Sirenen scheint aber nicht durch die Differenz der Wiederholung bedingt zu sein, sondern durch einen „default of origin“ (Stiegler, 1998, 82-133)³. Ihre Entzifferung gehört zur Geschichte der Medialität. Zahl und Schrift, Ziffer und Logos sind entdifferenzierte Formen einer aus einer zweimündigen einzigen bestehenden Stimme. Beide Mäuler entstammen einer Ordnung der Welt, die die Sirenen bestimmt, die Harmonie. Das ist zugleich das Orakelheiligtum von Delphi, das sagt er noch in demselben Spruch, und es ist die Tetrakys. „Was ist das Raunende zu Delphoi? Die Tetraktys – ganz die Harmonie, in der die zwei Sirenen singen“ (Kittler, 2012, 135).

Immer noch sind zwei Mäuler und eine Stimme vorhanden: ein Reservoir und eine Differenz (Serres 1993, 44-65). Rekursive Wiederholung einer Differenz ruft Differenz hervor und so iterativ wird die Geschichte der Medien geschrieben. Angesichts dessen gibt es eine Quelle, die Mundart laut Kittler, sie soll kein Medium sein, „sondern wahrhaftig das Haus des Seins“ (Kittler 2012, 127). Es sei denn, es besteht noch ein drittes Ausgeschlossenes, zwischen den Mäulern und der Stimme, die Wiederholung der „default of origin“, die immer wieder den Ursprung als markierten Space eines Verlustes einführt. Die eine Seite, die markierte Seite, erzählt vom Verlust des Ursprungs in Form eines symbolischen Signifikants, wie Lacan es auf die Ordnung des Diskurses zuspitzt und inbegriffen bei Figuren der Muse, welche „die Dichter

³ Siehe auch Stiegler: „We wish to stress here Stiegler's insistence throughout the work on the originary default of the human species which makes of it a technical being, in distinction to other living species, and, as a result, a contingent and undetermined being. To distinguish, therefore, default from the connotations that in form either the English term 'lack' (the term has been much used in recent French thought concerning the ends of the concept of a 'subject') or the work (more Derridean in tone and inspiration) on 'radical lack,' we believe it worthwhile to translate the term by the neologism 'de-fault,' thereby picking up the play between 'default' and 'fault,' but also the connotations of 'failure,' 'lack,' 'mistake,' 'deficiency,' and 'defect' which inform Stiegler's use of the French term. The concept default in fact marks a strategy in Stiegler's work which addresses, through the concomitant reflection on the originary relation between the technical and the human, the question of finitude within and across diverse fields of human thought and practice (from religion to technical and political invention in general, from the humanities to the 'social' and 'techno'-sciences in particular)“ (1998, Notes to page 12, S. 280).

zu ihrem großen mündlichen Gedächtnis und zum Gesang brachten“ (Kittler 2012, 130). Doch ist der default of origin auch der Mar-

kierung eines unmarkierten Space zugewiesen, nämlich eines no-origin.

Bibliographie

- Bateson, G. (1987). *Geist und Natur*. Suhrkamp.
- Ernst, W. (2004). „Lokaltermin Sirenen oder Der Anfang eines gewissen Gesangs in Europa“. In B. Federer (Hg.), *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium* (S. 257-266). Matthes & Seitz.
- Ernst, W. & Kittler, F. (2006) *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. Schrift, Zahl und Ton im Medienverbund*. Fink.
- Esposito, E. (1991). Paradoxien als Unterscheidungen von Unterscheidungen. In H. U. Gumbrecht & K. L. Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie* (S. 35-57). Suhrkamp.
- Homer. (2010). *Odyssee*. Aus dem Griechischen von Johann Heinrich Voß. Anaconda.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2013). *Dialektik der Aufklärung*. Fischer.
- Humboldt-Universität zu Berlin. (24.08.2016). Lokaltermin Sirenen: https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/medien_die_wir_meinen/projekte/lokaltermin-sirenen
- Kittler, F. (1995). Musik als Medium. In B. J. Dotzler & E. M. Müller (Hg.), *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis* (S. 83-99). De Gruyter.
- Kittler, F. (2003). Zahl und Ziffer. In H. Bredekamp & S. Krämer (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl* (193-204). Fink.
- Kittler, F. (2005). *Musen, Nymphen und Sirenen*. [Audio CD. Hörbuch]. supposé.
- Kittler, F. (2012). „Götter und Schriften rund ums Mittelmeer. Transskript“. In W. Seitter & M. Ott (Hg.), *Friedrich Kittler: Kunst oder Technik? Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft* (S. 127-138). Wetzler.
- Kittler, F. (2012). *Und der Sinus wird weiterschwingen. Über Musik und Mathematik*. Kunsthochschule für Medien Köln.
- Kittler, F. (2014). Ästhetik und Mathematik. In K. Hirdina & R. Reschke (Hg.), *Ästhetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin* (S. 259-270). Rombach.
- Kittler, F., Schneider, M. & Samuel W. (Hg.)(1987). *Diskursanalysen 1: Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Serres, M. (1993). *Verteilung*. Hermes IV. Merve.
- Stiegler, B. (1998). *Technics and time 1. The fault of Epimetheus*. Stanford University Press.
- Winthrop-Young, G. (2013). Kittler's Siren Recursions. Monoskop. https://monoskop.org/images/4/42/Winthrop-Young_Geoffrey_Kittlers_Siren_Recursions.pdf

ARANTZAZU SARATXAGA ARREGI

Dr. phil.; Univ.-Lektorin an verschiedenen Universitäten in Deutschland und Österreich, Philosophin und Forscherin. Sie promovierte zum Thema Eine matrixiale Philosophie. Mutter – Welt – Gebärmutter. Für eine mehrwertige Ontologie. 2019 bis 2021 war sie Post-Doc-Forscherin an der Akademie der Bildenden Künste Wien beim Projekt Contemporary Prehistories. The Dissident Goddesses' Network. Sie forscht über Epistemologie der Komplexität und selbstorganisierende Prozesse als Theorien der operativen Geschlossenheit.

Von Sirenen und anderen Signalen

Eine kleine Kulturgeschichte des Alarmsignals

BIANCA BURGER
Wien

Abstract

Beim vorliegenden Text handelt es sich um eine kurze Kulturgeschichte des Signals. Ausgehend vom Begriff des Signals an sich, wird der Frage nachgegangen, wie und mit welchen Hilfsmitteln in früherer Zeit auf Gefahren verschiedenster Art aufmerksam gemacht wurde bzw. zu welchen Zwecken Signalgeber sonst noch verwendet wurden. Dabei zeigt sich schnell, dass sowohl akustische, als auch visuelle Zeichen, vorwiegend im militärischen Zusammenhang auftauchen. Hier wurde auf eine audiovisuelle Kommunikation gesetzt, um beispielsweise die Truppen zum Kampf zusammenzurufen oder im Falle der Schifffahrt, um verschlüsselt mit Verbündeten zu kommunizieren. Vor diesem Hintergrund wird die Geschichte der heutigen Sirenen kurz umrissen – von ihrer Entwicklung, über ihren Einsatz im zweiten Weltkrieg als Luftschuttsirenen, bis hin zu den heute gebräuchlichen Modellen. Die Sirene ist heutzutage in unseren Kreisen vorwiegend als Alarmzeichen bei Feuer, oder einer allgemeinen Gefahr, wie Hochwasser bekannt. In der Funktion als Feuersignal sind Glocken als ihre Vorläufer zu sehen. Vergleichbar mit der heutigen Praxis, in der verschiedene Sirensignale Anfang und Ende der Gefahr verdeutlichen, wussten die Bewohner*innen durch die Anzahl der Glockenschläge in welchem Stadtteil das Feuer gerade ausgebrochen war.

Abgeschlossen wird der Beitrag mit einem kurzen Abriss über die Geschichte der Wortherkunft der „Sirenen“ und einem Blick zu ihrem mythischen Ursprung.

Keywords: Mediengeschichte, österreichische; Kommunikationsgeschichte, militärisch; Sirene, akustisches Signal; Sirene, historisch-technische Entwicklung; Sirene, mythologisch-literarische Darstellung

Samstag, 12 Uhr in Österreich – die Sirenen heulen. Das Alarmsignal, das vorwiegend mit der der Feuerwehr assoziiert wird, ertönt zu diesem Zeitpunkt dreimal für jeweils 15 Sekunden. Jede Woche wird damit aufs Neue die Funktionalität überprüft und für den Ernstfall geprobt. Alarm- und Signalsysteme, zu denen die Sirenen zweifelsohne zählen, spielen in der Geschichte der Menschheit seit jeher eine wichtige Rolle, nicht nur um auf Gefahren aufmerksam zu machen, sondern auch in der Befehlskette im Rahmen des Militärs kam/kommt ihnen eine entscheidende Funktion zu. Sirenen stehen jedoch erst seit dem 18. Jahrhundert zur Verfügung, daher musste lange Zeit auf andere visuelle und akustische Signalgeber zurückgegriffen werden. Um die Errungenschaft der Sirenen besser einordnen zu können, soll zuerst die Geschichte des Signals kurz angerissen werden.

Das Signal

Signale sind der Wortherkunft nach Zeichen, welche eine Nachricht oder einen Befehl über eine gewisse Distanz übermitteln – so zumindest wird der Begriff Ende des 19. Jahrhunderts in Pierer's Universal-Lexikon definiert. Ein Signal ist demnach entweder sichtbar, hörbar oder beides zusammen. Als Hauptbedingung wird angeführt, dass es verständlich, möglichst einfach und kurz aufzuführen sein muss. Um Nachrichten über eine größere Distanz zu transportieren, eignen sich somit unter anderem Flaggen, Lichter, Feuer, aber auch akustische Signale, wie z.B. Kanonenfeuer bzw. Alarmschüsse in der damaligen Zeit, oder eben Sirenen heute. Mit solchen Zeichen wurde aber nicht nur vor möglichen Gefahren gewarnt, sondern ebenso beispielsweise die Truppen zur Arbeit, bzw. Garnisonen zusammengerufen. Vielfach war das akustische Signal der Hinweis für die

Soldaten sich kampfbereit zu machen. Während den Gefechten selbst spielten Pfeifen, Trompeten, Trommeln sowie Signalhörner eine tragende Rolle, wenn es um Befehle während den Kampfhandlungen ging. Der Grund war ganz einfach: da die Stimme des Kommandeurs nicht überall hörbar war, musste auf ein akustisches Signal zurückgegriffen werden, das die Distanz leichter überwinden konnte. Wie wichtig die Rolle des Signalgebers für das Kriegsgeschehen war, wird dadurch deutlich, dass die Trompeter innerhalb der Truppen in der Nähe des befehlgebenden Generals postiert waren. Dabei hatte jede Armee, teilweise auch jede Truppe, ein eigenes Portfolio an Signalen (Pierer 1863, 79f.).

Neben den hörbaren Zeichen, wurden auch Flaggen gehisst oder Fahnen aufgestellt, um zu verdeutlichen, dass der Kampf beginnt, bzw. wieder gesenkt/abgebaut, um den Aufruf zum Rückzug für alle sichtbar zu machen. Die Fahne, die bereits in ihrer Gesamtheit ein Symbol darstellt, ist seit jeher zudem ein wichtiges Identifikations- und Orientierungszeichen. Ihre Wurzeln reichen dabei weit in die Menschheitsgeschichte zurück. Mutmaßlich waren an Standen befestigte Tierfelle ihre unmittelbaren Vorläufer. Nicht nur rein ideell gesehen, sondern auch im praktischen Sinne waren und sind Fahnen Orientierungshilfen. Als taktische Signalwerkzeuge kamen sie bereits bei den Germanen zum Einsatz. Sie verwendeten oftmals Symbole altgermanischer Gottheiten, um im Kampf an die Tapferkeit der Männer zu appellieren. Flaggen und Fahnen spielten auch für die Kommunikation in der Schifffahrt eine entscheidende Rolle. Im 19. Jahrhundert entwickelten sich sogar eigene Flaggenalphabete, die lange Zeit ein militärisches Geheimnis innerhalb der Länder blieben, da sie dazu dienten Befehle an befreundete Kriegsschiffe zu übermitteln, ohne, dass der Gegner die Nachrichten entschlüsseln konnten. Da eine genaue Analyse der Flaggenalphabete den Rahmen hier sprengen würde, sei nur der Vollständigkeit halber erwähnt, dass Flaggen dabei nicht für einen einzelnen Buchstaben, sondern ganze Phrasen wie „ich ändere meinen Kurs nach Steuerboard“ stehen und standen (Meyers Großes Konversationslexikon, 1909, 457).

Achtung, Feuer!

Feuer ist unbestritten eine der zentralsten Errungenschaften der Menschheit, gleichzeitig auch eine der gefährlichsten; seine zerstörerische Kraft wurde und wird uns immer wieder vor Augen geführt. Großbrände, die auch ganze Stadtviertel zerstörten, waren keine Seltenheit. Weithin bekannt sind unter anderem der große Brand von Rom während der Herrschaft Kaiser Neros, die Katastrophe in London 1666, oder der Ringtheaterbrand 1881 in Wien. Um solch verheerende Unglücke zu verhindern patrouillierten im alten Rom beispielsweise eigene Wächter Tag und Nacht, um die Einhaltung der geltenden Brandschutzvorschriften zu kontrollieren und gleichzeitig das Ausbrechen von Bränden zu verhindern. Sirenen, wie wir sie heute kennen, gab es damals noch keine, stattdessen wurde vielfach auf Glocken als Signalinstrument ausgewichen. Angebracht waren sie meist auf Türmen oder öffentlichen Gebäuden, damit sie weithin hörbar waren. Lange Zeit oblag die Warnung der Bevölkerung vor Feuer den Türmern (Pierer's Universal-Lexikon 1863, 79f.).

Signalgebung als Aufgabe der Türmer

Dabei handelte es sich um Frauen und Männer, die ihren Dienst über den Dächern der Städte verrichteten. Sie verkündeten z.B. in Innsbruck mittels einer Trompete den Tagesanbruch genauso wie den Feierabend. Auch jede volle Stunde und gegen Ende des 18. Jahrhunderts sogar jede viertel Stunde wurde von ihm/ihr ausgerufen. Zu den wichtigsten Aufgaben der Türmer gehörte es aber Ausschau zu halten und die Feuerglocke zu schlagen, wenn ein Brand entdeckt wurde. Damit dies so schnell wie möglich geschehen konnte, war der Hebel für die Feuerglocke, zumindest bei den Türmern in Innsbruck, direkt über dem Bett angebracht. Das Warnsystem in der heutigen Landeshauptstadt Tirols war so ausgelegt, dass sogar kommuniziert werden konnte in welchem Stadtteil das Feuer wütete. Fünf Schläge signalisierten, dass die Altstadt betroffen war, vier für die Neustadt und den Stadtgraben. Zusätzlich gab es zwei verschiedene Feuerglocken,

um der Bevölkerung zu signalisieren, ob das Feuer innerhalb oder außerhalb der Stadt wütete (Stadtarchiv Innsbruck, 2020). In Graz konnten die Feuerwächter über den hölzernen Wehrgang rund um den Uhrturm die gesamte Innenstadt überblicken und im Notfall die Feuerglocke läuten. Auch in der heutigen steirischen Hauptstadt wurden verschiedene Glocken genutzt und mittels verschiedener Schlaganzahlen signalisiert, in welchem Stadtteil ein Feuer ausgebrochen war. Neben dem Feuersignal gab es im Falle von Graz auch noch die Stundenglocke sowie die Armesünderglocke, die bei Hinrichtungen und zur Sperrstunde geläutet wurde (Bacher, 2022). In Wien hatte der Türmer zu St. Stephan bzw. ein eigener Feuerwächter ab 1444 ebenfalls die Feuerglocke zu läuten, um dadurch die freiwilligen Helfer zu alarmieren (Czeike, 1992).

Die Feuerglocken behielten ihre Funktion sehr lange bei. In Innsbruck wurden sie erst im 20. Jahrhundert direkt durch eine Fernsprechanlage ersetzt, mit welcher vom Turm direkt mit der Feuerwehr kommuniziert werden konnte. Eine Besonderheit hat die Geschichte der Türmer in Innsbruck auch noch zu bieten: Die einzige weibliche Turmwächterin Österreichs, Maria Winterle, versah dort ihren Dienst von 1934 bis zu ihrem Tod 1967. Auch während dem Zweiten Weltkrieg blieb sie auf ihrem Posten und bediente die große Sirene, womit sich der Kreis schließt und wir uns nun in der Folge etwas näher mit dieser Errungenschaft auseinandersetzen wollen (Stadtarchiv Innsbruck, 2020).

Die Sirene

Sirenen bzw. Alarmsysteme im Gesamten gewährleisten die rasche Warnung der Bevölkerung. In Österreich haben Bund und Länder hierfür ein gemeinsames Alarm- und Warnsystem aufgebaut. Dabei bildet die Bundeswarnzentrale des Bundesministeriums für Inneres den Kern des Systems. Im Ernstfall erfolgt die Warnung vor Gefahren über die Feuerwehr-, in Wien über spezielle Zivilschutzsirenen. Die Sirene wird heute vorwiegend mit der Warnung vor Feuer assoziiert, dabei kam und kommt sie bei der Warnung vor diversen Gefahren zum Einsatz. Je nachdem wie und

wie lange die Sirenen aufheulen, wird der Bevölkerung signalisiert, welche Gefahr droht, bzw. was in der Folge zu tun ist.

Ein 3-minütiger Dauerton bedeutet „Warnung“. Die Bevölkerung soll sich auf eine mögliche Gefahr einstellen und Radio- bzw. Fernsehgerät einschalten, um sich über das weitere Vorgehen zu informieren. Das rein akustische Signal sagt nichts über die Art der Gefährdung, oder die empfohlenen Verhaltensweisen aus. Die nächste Stufe in der Warnkette ist ein 1-minütiger auf- und abschwellender Heulton. In der Phase der „Alarmierung“ sollten Straßen verlassen und schutzgebende Räumlichkeiten aufgesucht werden. Eine Information mittels TV und Radio ist zu diesem Zeitpunkt unbedingt erforderlich, damit die richtigen Schutzmaßnahmen getroffen werden können. „Entwarnung“ wird anschließend von einem 1-minütigen Dauerton signalisiert. Ob weitere Einschränkungen im Alltag notwendig sein werden und wie diese aussehen, wird wiederum via Radio oder Fernsehen bekanntgegeben. Rundfunk und Fernsehen kommt in dieser Kette der Warnung, Alarmierung und Entwarnung der Bevölkerung auf Grund der Möglichkeit der sofortigen Berichterstattung eine ganz besondere Bedeutung zu (Bundesministerium für Inneres 2022, Zivilschutz in Österreich).

Fast jede in Österreich lebende Person wird neben den samstäglichen Sirenenproben auch den gerade beschriebenen Zivilschutz(probe) alarm, der jeden ersten Samstag im Oktober stattfindet, bereits erlebt haben. Aber die wenigsten von uns werden in der Situation gewesen sein, dass die Signale auf eine real existierende Gefahr hinweisen. Anders sieht es jedoch in Kriegsgebieten aus und anders sah es zur Zeit der Weltkriege auch im heutigen Österreich aus.

Vom Kuckucksruf und Luftschutzsirenen

Sirenengeheul wurde im Laufe des Krieges zu einem alltäglichen Begleiter und warnte die Bevölkerung vor Luftangriffen. Wer Radio hörte, wurde jedoch bereits vom „Kuckucksruf“ alarmiert. Ertönte dieser im Radio, wussten die Hörer*innen, dass Gefahr im

Verzug ist und das Radioprogramm gleich beendet wird, bevor kurz darauf die Sirenen aufheulen und vor den sich nähernden Fliegern warnen werden.

Luftschuttsirenen bilden eine Besonderheiten im Rahmen der Warnsysteme. Bereits in der Ersten Republik stellte der Österreichische Luftschutzbund erste Bestrebungen diesbezüglich an. Bombardierungen aus der Luft blieben im Ersten Weltkrieg glücklicherweise noch aus, auch wenn im August 1918 ein italienisches Luftgeschwader über Wien auftauchte und Flugzettel abwarf, in dem die Wiener Bevölkerung dazu aufgerufen wurde, den Krieg zu beenden. Der Friedensvertrag von St. Germain verbot es dem österreichischen Militär zwar eine Luftwaffe aufzubauen, allerdings deutete sich bereits an, dass der Luftkrieg in Zukunft eine entscheidene Rolle spielen könnte und so gab es auch in Österreich Überlegungen hinsichtlich des Luftschutzes. Im März 1934 wurden erstmals diverse Luftschutzgeräte und Einrichtungen wie Luftschutzräume aber eben auch Luftschuttsirenen einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt. Mit dem „Anschluss“ oblag der Luftschutz schließlich dem „Deutschen Reich“ und der Ausbau von Schutzräumen und Warnanlagen wurde forciert.

Der Einsatz der Luftschuttsirenen und ihr Leben nach 1945

Sobald es akute Luftgefahr gab und sich die einfliegenden Bomberverbände eindeutig näherten, wurden die Sirenen aktiviert, um die Bevölkerung zu warnen. Es gab vier verschiedene Luftwarnsignale – ähnlich wie es heute noch beim Zivilschutzalarm der Fall ist.

Stufe eins war die öffentliche Luftwarnung. Es ertönte ein dreimaliger hoher Dauerton in einer Minute. Für die Bevölkerung bedeutete dies, dass das Wirtschafts- und Verkehrsleben noch normal weitergehen sollte, man aber mit einzelnen Bombenabwürfen rechnen musste.

Stufe zwei war der Fliegeralarm. Ein eine Minute lang auf- und abschwellender Heulton signalisierte, dass alle Vorkehrungen gegen einen Großangriff getroffen und Luftschutzbunker und -räume aufgesucht werden sollten.

Stufe drei war die Vorentwarnung. Das Signal

war das gleiche wie bei der öffentlichen Luftwarnung. Jetzt bedeutete der dreimalige hohe Dauerton, dass sich die feindlichen Flugzeuge im Abflug befanden und das Alltagsleben wieder aufgenommen werden kann.

Ein eine Minute langer Dauerton gab schlussendlich die Entwarnung. Die Luftgefahr war endgültig vorbei.

In Wien heulten die Sirenen im Zweiten Weltkrieg rund hundert Mal auf. Wenngleich gesagt werden muss, dass nicht jeder Fliegeralarm einen Angriff zur Folge hatte, da die Luftstreitkräfte auch Scheinangriffe flogen. Insgesamt gab es 53 Luftangriffe auf Wien.

Was passierte mit den Sirenen nach 1945? Einige von ihnen waren auch noch Jahre nach dem Kriegsende in Betrieb und wurden bei Proben eingebunden. Erst nach und nach wurden die alten Motorsirenen stillgelegt und durch moderne pneumatische Sirenen ersetzt. Es gibt heute noch ca. 30 dieser alten Luftschuttsirenen, die aber immer mehr in Vergessenheit geraten und nicht mehr in den aktuellen Katastrophenschutz eingebunden sind (Wien Geschichte Wiki 2021, Luftschuttsirenen).

Sirenentypen

Sirene ist nicht gleich Sirene. Heute werden drei Arten unterschieden; je nachdem wie das charakteristische Signal erzeugt wird, spricht man von Motorsirenen, pneumatischen oder elektronischen Sirenentypen.

Die Luftschuttsirenen zählten zu ersteren. Dabei sind es Rotoren, die von einem festen Gehäuse umschlossen und von einem Elektromotor (oder von Hand) mittels einer Kurbel angetrieben werden. Der Ton wird durch die entstehende Drehung und den Luftstrom, der durch Unterbrechungen in der Rotorenkonstruktion behindert wird, erzeugt. Je nach Drehzahl und Anzahl der Schaufeln des Rotors ändert sich die Tonhöhe. Durch das An- und Auslaufen des Motors entsteht das uns bekannte an- und abschwellende Signal. Wie der Name der pneumatischen Sirenen bereits vermuten lässt, ist hier Druckluft, die von einem Kompressor erzeugt wird, Urheber des Signals. Eine mittels Elektromotor angetrie-

bene, gelochte Scheibe fungiert als Rotor und öffnet bzw. verschließt die Austrittsöffnung, wodurch das bekannte Geräusch entsteht. Elektronische Sirenen bilden den dritten Typus. Bei ihnen erzeugt ein Lautsprecher mit Verstärker den Ton. Mittels einer Steuerung kann das typische auf- und abheulen nachgeahmt werden. Der Vorteil dieser Modelle liegt ganz klar darin, dass sie weder Motor, noch Druckluftbetankung benötigen, daher im Normalfall recht klein sowie handlich sind und meist keine Wartung benötigen. Außerdem ist ihr Energieverbrauch so gering, dass ein Betrieb mittels Solarzellen möglich ist. Jeder Typus hat seine charakteristischen Vor- und Nachteile und dementsprechenden Einsatzgebiete. In ländlichen Gebieten kommen meist Motorsirenen zum Einsatz, da sie etwas kostengünstiger sind, während in Ballungsräumen vorwiegend auf elektronische Sirenen gesetzt wird.

Geschichte der Sirene

Dass es diese Möglichkeit der akustischen Warnung der Bevölkerung überhaupt gibt, haben wir dem schottischen Mathematiker und Physiker John Robison (1739-1805) zu verdanken, der eine Apparatur entwickelte, welche einen durchdringenden Klang mit einer bestimmten Tonhöhe erzeugte. Die Bezeichnung „Sirene“ sollte jedoch erst später erfolgen. Der französische Ingenieur und Physiker Charles Cagniard de la Tour (1777-1859) entwickelte Anfang des 20. Jahrhunderts ein ähnliches Warnsystem wie sein schottischer Kollege und bezeichnete diese als „Sirene“ (Britannica).

Namensgebung

Die Bezeichnung „Sirene“ entlehnte Cagniard de la Tour aus der griechischen Mythologie. Sirenen sind dort Fabelwesen, die meist als Mischwesen aus Frau und Vogel, später auch aus Frau und Fisch, dargestellt werden. Die „dämonischen Mischwesen“ wurden laut Meyers Konversationslexikon zudem als Totenvögel und Verkörperung der Seele auf Grabdenkmälern, klagend, singend oder mit Instrumenten dargestellt. Neuere Definitionen verstehen unter Sirenen

„Fabelwesen aus Vogelkörper mit Frauenkopf, [...]. Der Typus dürfte von Darstellungen des ägyptischen Seelenvogels beeinflusst sein, was den Zusammenhang mit Tod und Grabbauten herstellt. Sirenenfiguren standen als Akrotäre [Zierglieder auf Giebelspitzen] auf Grabbauten.“ (Austria-Forum)

Laut Überlieferung handelte es sich bei den Sirenen um Jungfrauen, die sich auf einer Insel vor der Küste Italiens aufhielten und Vorbeisegelnde durch ihren Gesang versuchten anzulocken. Wer ihrem Ruf folgte, wurde getötet und verspeist. Der Mythos bot und bietet genügend Stoff für literarische Texte. Daher ist es wenig verwunderlich, dass Autor*innen quer durch die Geschichte die Sage aufgriffen und verarbeiteten. Homer, Ovid, Platon oder Boccaccio sind nur einige, die in literarischen Werke von den mystischen Sirenen berichteten.

Orpheus und Odysseus

Weithin Bekannt sind vor allem jene Sagen über Orpheus und Odysseus, denen es beiden gelang an der Insel vorbeizusegeln und dem Gesang nicht nachzugeben. Während Orpheus versuchte die Sirenen mit seiner Leier zu übertönen, wählte Odysseus eine andere Strategie.

Homer berichtet, wie die Sirenen versuchten ihn anzulocken:

*„Komm, besungner Odysseus, du großer Ruhm der Achaier!
Lenke dein Schiff ans Land und horche unserer Stimme.
Denn hier steuerte noch keiner im schwarzen Schiffe vorüber,
Eh er dem süßen Gesang aus unserem Munde gelauschet.
Und dann ging er von binnen, vergnügt und weiser wie vormals.
Uns ist alles bekannt, was ihr Argeier und Troer
Durch der Götter Verhängnis in Trojas Fluren geduldet.“*

(Homer 1976, 604)

Was die Jungfrauen auf der Insel nicht wussten, war, dass Odysseus zuvor von Circe gewarnt wurde:

„Erstlich erreicht dein Schiff die Sirenen;
diese bezaubern
Alle sterblichen Menschen, wer ihre
Wohnung berührt.
Welcher mit törichtem Herzen hinan-
fährt und der Sirenen
Stimme lauscht, dem wird zu Hause
nimmer die Gattin
Und unmündige Kinder mit freudi-
gem Gruße begeben;
Denn es bezaubert ihn der helle Ge-
sang der Sirenen,
Die auf der Wiese sitzen, von aufge-
häuftem Gebeine
Modernder Menschen umringt und
ausgetrockneten Häuten.
Aber du steure vorbei und verklebe
die Ohren der Freunde
Mit dem geschmolzenen Wachse der
Honigscheiben, daß niemand
Von den andern sie höre.“

(Homer 1976, 600f.)

Er folgte ihrem Rat und befahl seinen Begleiter sich die Ohren mit Wachs zu verschließen, um den Ruf der Sirenen nicht zu hören. Sich selbst ließ Odysseus an einen Mast des Schiffes binden, da er den Gesang unbeschadet hören und an der Insel der Sirenen vorbei segeln wollte, was ihm auch gelang. Bei Homer liest sich dies wie folgt:

„Siehe, dann binde man dich an Hän-
den und Füßen im Schiffe,
Aufrecht stehend am Maste, mit fest-
umschlungenen Seilen,
Daß du den holden Gesang der zwei
Sirenen vernehmest.
Flehst du die Freunde nun an und be-
fehlst die Seile zu lösen:

Eilend feßle man dich mit mehreren
Banden noch stärker!“

(Homer 1976, 601)

Ob und von welcher Heldengeschichte sich Cagniard de la Tour genau inspirieren ließ, kann heute leider nicht mehr nachvollzogen werden. Jedenfalls ist es ihm gelungen den Namen der Sirenen nachhaltig mit dem Warnsystem zu verknüpfen und nur wenige werden heute zuerst an die Todbringen „Mischwesen“ denken, wenn sie die Bezeichnung hören.

Fazit

Wie sich gezeigt hat, war die Menschheit seit jeher auf verschiedene Möglichkeiten der Signalgebung angewiesen – ob zur Verhinderung und Warnung vor Katastrophen, oder im militärischen Kontext. Dabei hat sich im Lauf der Geschichte nur wenig geändert: Nach wie vor gibt es verschiedene Signalabfolgen und -typen, um vor bestimmten Gefahrensituationen zu warnen. Dass die Erfindung der Sirene dabei eine entscheidende Erleichterung hinsichtlich der Reichweite brachte, dürfte wohl unbestritten sein. Ihre Entwicklung kann als zentrales Element im Rahmen des Zivilschutzes gesehen werden, die trotz der ganzen modernen Technik nach wie vor nichts an Relevanz verloren hat. Dass die Sirene ihren Namen von mythischen Figuren hat, die Leben genommen haben und sie nun Leben rettet, fällt wohl unter ausgleichende Gerechtigkeit und fügt der Geschichte der Sirene eine schöne Anekdote hinzu.

Bibliographie

- Bacher, Joachim (letzter Zugriff: 2022, 21. Februar). *Uhrturm Graz*. <https://www.graz.net/sehenswürdigkeiten/uhrturm-graz/>
- Britannica (letzter Zugriff: 2022, 24. März). *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/science/siren-noisemaking-device>.
- Bundesministerium für Inneres (letzter Zugriff: 2022, 1. Jänner). Bevölkerungswarnung. https://www.oesterreich.gv.at/themen/gesundheit_und_notfaelle/katastrophenfaelle/2/Seite.29500311.html
- Bundesministerium für Inneres (letzter Zugriff: 2022, 21. Februar). *Krisen- und Katastrophenmanagement. Zivilschutz in Österreich*. <https://www.bmi.gv.at/204/katwarn/start.aspx>
- Czeike, Felix (1992). *Historisches Lexikon Wien*: in 5 Bänden, Kremayr & Scheriau.
- Daintith, John (Hrsg.) (1999). *A Dictionary of Scientist*, Oxford Paperback.

- Herlosssohn, Carl (1837). *Damen Conversations Lexikon*, o.O.
- Homer (1976). *Ilias / Odysee*, Holzinger.
- Maurer, Hermann (2020, 11. Jänner). *Austria Forum. Glossar, Sirene*. https://austria-forum.org/af/Europa_und_die_Europäische_Union/iuvavum/Glossar/Sirene
- Meyer, Hermann Julius (1909). *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, Bibliographisches Institut.
- N.N. (1809/1811). Brockhaus Conversations-Lexikon, Im Kunst- und Industrie-Comptoir.
- Österreichischer Zivilschutzverband (letzter Zugriff: 2022, 21. Februar). Sicherheits- Informationszentrum Vorarlberg. Warn- und Alarmsystem. <http://www.siz.cc/vorarlberg/sicherheit/show/29>
- Österreichischer Zivilschutzverband Bundesverband (letzter Zugriff: 2022, 21. Februar). *Sirensignale in Österreich*. <http://zivilschutzverband.at/de/downloads/sirensignale>
- Pierer, H. A. (1857-1865). *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, (4. Auflage), Verlagsbuchhandlung von H. A. Pierer.
- Stadtarchiv Innsbruck (2020, 9. Oktober). *Der Gipfel der Altstadt*. <https://innsbruck-erinnert.at/der-gipfel-der-altstadt/>
- Wien Geschichte Wiki (2021, 9. April). *Luftschutzsirenen*. <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Luftschutzsirenen&oldid=482750>

BIANCA BURGER

MA MA, Studium der Geschichte, Frauen- und Geschlechtergeschichte sowie Historisch-Kulturwissenschaftlicher Europaforschung an den Universitäten Innsbruck und Wien. Tätigkeit als Vortragende, Lektorin, Kuratorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin. Regelmäßige Rezensionen in *medien & zeit* sowie *medienimpulse*. Veröffentlichungen zu den Schwerpunkten Regionalgeschichte, Sexualgeschichte, sowie Frauen- und Geschlechtergeschichte.

Rezensionen

THOMAS R. SCHMIDT (HG.) (2019).

Rewriting the Newspaper. The Storytelling Movement in American Print Journalism.

*Missouri: University of Missouri Press. 166
Seiten.*

Der Untertitel „The Storytelling Movement in American Print Journalism“ beschreibt präzise genau das, was das Publikum von Thomas R. Schmidts Werk „Rewriting the Newspaper“ erwarten darf: Es ist eine Schrift über die Entwicklung des narrativen Journalismus in Amerika. Ihr Geltungsbereich ist damit sowohl inhaltlich als auch örtlich zunächst sehr spezifisch. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, dass sich der Autor insbesondere dem Zeitraum zwischen 1970 und 1990 widmet. Die dargestellten Entwicklungen des narrativen Journalismus verdeutlicht er vornehmlich am Beispiel bestimmter Medienhäuser sowie des Wirkens einzelner Journalistinnen und Journalisten. Dennoch schafft es das im Jahr 2019 in englischer Sprache erschienene Werk, über die Erkenntnisse für eine vermeintliche Nische der Journalismusforschung hinauszugehen. Es bezieht dabei den damals vorherrschenden Zeitgeist, kulturelle und gesellschaftliche Bewegungen sowie institutionelle Rahmenbedingungen ein. „Rewriting the Newspaper“ ist also ein Buch über narrativen Journalismus in Amerika und zugleich ein Buch über journalistischen Wandel.

Die Dimensionen dieses Wandels adressiert der Autor in seiner Einleitung und wird sie im Laufe des Buches immer wieder strukturgebend verwendet, um die verschiedenen Perspektiven „journalism as cultural institution, journalism as media regime, and journalism as news logic“ (S. 11) miteinander zu vereinen. Darüber hinaus folgt das Buch einer chronologischen Reihenfolge: Innerhalb von drei Kapiteln werden drei Phasen der Entwicklung des narrativen Journalismus in Amerika ausführlich veranschaulicht. Als Beginn der Entwicklung bringt Schmidt beispielhaft die Einführung der „Style Section“ in der Washington Post an, die maßgeblich von einzelnen Journalistinnen und Journalisten bestimmt und vorangetrieben wird. Erst-

malig wird mit dem „narrative news frame“ (S. 25) eine erzählende, für das Publikum unterhaltende Schreibweise verwendet; ein weiteres Novum sind die damit verbundenen Lifestyle-Themen, die Eingang in die Berichterstattung finden.

Dieser Trend setzt sich auch in den weiteren, von Schmidt identifizierten Phasen fort: „Storytelling goes mainstream“ (S. 47) verdeutlicht er beispielsweise anhand der Ausführungen zur St. Petersburg Times (FL), die darlegen, wie sich Reporterinnen und Reporter rhetorischer Stilmittel annahmen, um die neue, alternative Form des Berichtens und Schreibens nicht nur zu implementieren, sondern auch deren Sinn und Notwendigkeit zu legitimieren. Die sich an diese Phase anschließende Verdichtung der Storytelling-Bewegung illustriert Schmidt am Beispiel der Zeitung Oregonian; bald war narratives Schreiben im Journalismus nicht mehr nur ein Nischen-Phänomen, sondern ein etablierter Modus der täglichen Nachrichtenproduktion. Dem Autor gelingt es fortwährend, die gegenseitige Beeinflussung dieser redaktionsinternen Abläufe mit den äußeren Gegebenheiten wie etwa gesellschaftlichen Debatten um Sexismus, institutionellen Rahmenbedingungen oder den Reaktionen des Publikums auf die neue journalistische Strömung umfassend darzustellen. Somit zeigt der Autor kontinuierlich auf, wie das zunächst neue und für damalige journalistische Qualitätsparameter ungewöhnliche Format dennoch Eingang in die Tageszeitungen fand, das journalistische System mitunter transformierte (beispielsweise mit einer neuen Kategorie beim renommierten Pulitzer Preis), und wie es letzten Endes auch von den Leserinnen und Lesern wertgeschätzt wurde, die dem Format zunächst mit Skepsis begegneten. Damit reiht sich das zugrunde liegende Thema des Buches in die journalistische Innovationsforschung ein; hin und wieder ergeben sich Stellen im Buch, an denen eine Einordnung und Diskussion des Formates und der Bewegung mit Blick auf die Medienschematheorie oder das Trägheitsprinzip des Journalismus ratsam erscheinen. Dies bleibt jedoch aus, vielmehr konzentriert sich der Autor auf die detailreiche und möglichst authentische Darstellung der drei angesprochenen Phasen.

Auf diese folgen abschließend auf den letzten Seiten des Buches – und dies wird aus der Perspektive der empirischen Kommunikationswissenschaft zunächst irritieren – die Ausführungen zum Forschungsstand sowie zur Methodik inklusive der zugrundeliegenden Forschungsfrage; diese Ausführungen beschränken sich zudem auf lediglich zwei Seiten und lassen zahlreiche Fragen offen, beispielsweise, wie viele Interviews mit Journalistinnen und Journalisten geführt worden sind, welche Dokumente analysiert worden sind oder wie der Feldzugang insgesamt vonstatten ging. Dies mag jedoch auch in der Forschungstradition des Autors sowie der US-amerikanischen Publikationsweise begründet liegen. Die Forschungsfrage, wie Journalistinnen und Journalisten des narrativen Journalismus diskursiv eine Alternative zur gängigen Hard-news-Berichterstattung konstruierten, beantwortet Thomas R. Schmidt demnach nicht explizit, aber umfassend implizit.

Sein ambitioniertes Vorhaben, ein Modell zur Verschmelzung der Theorieansätze des Institutionalismus und der kulturellen Analyse zu liefern, kann der Autor nur bedingt erfüllen; die Stärke des Werkes liegt weniger auf dessen tatsächlichem, theoretischen Ertrag, sondern vielmehr auf den detaillierten, fundierten und umfassenden Beschreibungen der Entwicklung des Formates. Die beabsichtigte „thick description of the newspaper industry of that era“ (S. 120) hat der Autor allemal erfüllt. Hier wirft der starke Fokus auf die Rolle der Journalistinnen und Journalisten durchaus die Frage auf, inwieweit die Entwicklung des narrativen Journalismus in Amerika anders ausgesehen hätte, wenn sich nicht einzelne Akteurinnen und Akteure so stark für ihn eingesetzt hätten. Nach Schmidts‘ Logik läge dies jedoch nicht nur in den Journalistinnen und Journalisten selbst begründet, sondern eben auch in den Organisationen, in denen sie sich bewegten, sowie in deren kulturellem Umfeld.

„Rewriting the Newspaper“ ist ein zu empfehlendes Werk für all diejenigen Journalistinnen und Journalisten, die im Bereich des narrativen Journalismus arbeiten oder sich insgesamt eher in der Peripherie des tagesaktuellen Journalismus bewegen und einen stärkeren Fokus auf Hintergrundbericht-

erstattung legen. Zudem empfiehlt es sich für Journalismusforscherinnen und -forscher, die sich mit Formatentwicklung, journalistischen Praktiken sowie Newsroom-Entwicklungen auseinandersetzen, und dabei Interesse an explorativer, qualitativer Vorgehensweise haben. Das Werk trägt zu einem tiefgreifenden Verständnis über narrativen Journalismus bei und weitet den Blick für die Interdependenzen im journalistischen System; die beispielhafte Skizzierung des Einflusses individueller Journalistinnen und Journalisten dürfte zudem motivieren, im Kleinen große Veränderung hervorrufen zu können.

Wer in „Rewriting the Newspaper“ ein Grundlagenwerk zu Narrativem Journalismus sucht, das theoriebasierte Definitionen und Klassifizierungen liefert, wird nicht zufrieden sein. Vielmehr setzt sich der Autor zum Ziel, eine institutionell situierte Geschichte des literarischen Journalismus aufzeigen, ein Vorhaben, das er – bezogen auf den US-amerikanischen Markt – ebenfalls umfassend erfüllt. Auf knapp 100 Seiten und in insgesamt fünf Kapiteln gelingt es dem Autor zudem, seine Erkenntnisse kompakt und dabei äußerst lesenswert darzustellen. In der Tat wird für Leserinnen und Lesern dieses Buches deutlich, dass narrativer Journalismus nuancierter, zielgerichteter und institutionalisierter war als bis dato möglicherweise angenommen. Schmidts‘ abschließend formulierte Hoffnung, dass sein Werk die Synthese zwischen journalistischer Handlungsfähigkeit und strukturellen Rahmenbedingungen verdeutlicht, kann zweifelsohne bestätigt werden.

ROSANNA PLANER,
Universität Leipzig

Empfehlung



Herbert von Halem Verlag



SASCHA TRÜLTZSCH-WIJNEN / ALESSANDRO BARBERI /
THOMAS BALLHAUSEN (Hrsg.)

Geschichte(n), Repräsentationen, Fiktionen. Medienarchive als Gedächtnis- und Erinnerungsorte

Jahrbuch Medien und Geschichte, 3

2016, 220 S., 16 Abb., 1 Tab., Broschur, 213 x 142 mm, dt.

ISBN (Print) 978-3-86962-221-7 EUR(D) 28,00

ISBN (E-Book) 978-3-86962-222-4 EUR(D) 23,99

Der Band *Geschichte(n), Repräsentationen, Fiktionen* versammelt die Beiträge der 45. Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte, die in Kooperation mit der Zeitschrift *Medienimpulse* 2015 in Wien stattfand. Dabei stehen sowohl die Fiktionalisierung des Historischen als auch die Medialität des Erinnerns und Archivierens im Mittelpunkt. Es wird aber auch auf die Rolle und die Arbeit von Archiven eingegangen. Die Bedeutung audiovisueller Archivmaterialien hat vor dem Hintergrund der Jubiläen in den letzten Jahren zugenommen. Die sozialen und medialen Rahmenbedingungen führen dabei zu einer Selektivität, die nicht selten die immer gleichen Bilder heranzieht. Der Band geht vor allem dieser medialen Repräsentation des »Gestern im Heute« (Jan & Aleida Assmann) nach und handelt dabei auch von der Medialität der »Vergangenen Zukunft« (Reinhard Koselleck). Er fragt nach aktuellen Quellen, Projekten, Methoden und theoretischen Konzeptionen solcher medialen Repräsentationen und geht dabei auch auf die Rahmenbedingungen, konkreten Herausforderungen und Strategien von Archiven ein.

<http://www.halem-verlag.de>

info@halem-verlag.de

Österreichische Post AG

PZ 22Z042665 P

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung“ Währinger Straße 29, 1090 Wien