

Schwerpunkt | Die Täuschung der Parabel: Das Schweigen der Sirenen am Abgrund der Erzählungen

Leon Gabriel (Frankfurt am Main)

Die etwas mehr als eine Seite umfassende Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* aus Kafkas Nachlass beginnt unmittelbar mit dem ersten Wort „Beweis“. Ein Erzähler oder eine Erzählerin (scheinbar auktorial, weder genannt noch charakterisiert noch durch irgendein grammatikalisches Zeichen angezeigt), kündigt den Lesenden einen Beweis an: „Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können.“¹ Schon dieser Einstieg verunsichert, denn wer will das beweisen? Beweist sich der Beweis selbst? Wer spricht hier und wenn es eine Beweisführung ist, was für eine Art Erzählung liegt dann vor – etwa eine Parabel?

Auf die kurze Einführung lässt Kafka einen Text über die kindlichen Maßnahmen eines gewissen Odysseus folgen. Maßnahmen gegen die Gefahr, die von dem Gesang der Sirenen ausgeht bzw. von deren Nicht-Singen, deren Schweigen. Damit gehört der Text zu jenem winzigen Korpus von insgesamt drei Erzählungen Kafkas, welche antike Mythen neu erzählen und dabei signifikant verändern: Neben der besagten Erzählung sind dies *Prometheus* (1918) und *Poseidon* (1920). Die Akzentverschiebung Kafkas, nicht das Singen, sondern das Schweigen in den Vordergrund zu rücken, veranlasste Max Brod dazu, der Erzählung bei der

¹ Kafka, Franz: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Hg. nach der Kritischen Ausgabe von Hans-Gerd Koch. Bd. 6: Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, Frankfurt 1994, S. 168-170, hier S. 170. (Nachträglich mit „Das Schweigen der Sirenen“ betitelt, in der zitierten Ausgabe ohne Titel) Im Folgenden wird bei Zitaten dieses Primärtextes nicht mehr einzeln die Quelle angegeben.

Erstveröffentlichung 1930 posthum aus Kafkas Nachlass den heute geläufigen Titel zu geben. Kafka hatte den Text unbetitelt gelassen und ihn zwischen dem 23. und 25. Oktober 1917 in seinem Oktavheft 3 notiert.²

In der Rezeptionsgeschichte wurde nicht selten darauf verwiesen, dass sich Kafka und die Sirenen eine Art von Theater gegenseitig vorspielen. Ich werde daher die Theatralität der Erzählung als ein listiges Hinterfragen der Erzählung der aufklärerischen Moderne, mithin aber auch als ein Spiel mit jenem Konzept der Theatralität als einer Sichtbarkeit untersuchen. Unter der ‚Erzählung der aufklärerischen Moderne‘ verstehe ich die Bildung einer synthetischen, geschlossenen Behauptung des Subjekts dank der Verbindung von kritischer Erkenntnis, Selbstbeherrschung und der Emanzipation aus dem Bann von Mythen. Dass die Kritik an dieser Subjektposition ebenso wie die Kritik an der Vorstellung einer (einzigen) Moderne heute nicht neu ist, liegt auf der Hand. Doch interessiert hier die vermeintlich objektive Betrachterposition, welche aufs engste mit dieser Vorstellung verbunden ist und sich aller Kritik an Subjekts-, Geschichts- oder Vernunftskonzepten vor allem an einem Ort retten konnte: dem Theater. Kafkas listenreiches Spiel mit der Prometheus-Erzählung greift insofern nicht von ungefähr das theatrale Motiv der Illusion auf, welches wiederum die Kategorien des Bildlichen und des Spiegels betrifft. Insofern werden Kafkas Sirenen und sein Odysseus insbesondere anhand der hier verdoppelten und ambivalenten Figur der Täuschung und Illusion verfolgt, die zunächst aus dem Spiel von Text und Intertext entwickelt und dann als eine Doppelung der Irreführungen aus einem Theater der Rhetorik und einem Theater des Blickes dargelegt werden. Damit aber nicht genug: Kafkas kleiner Text schließt mit einer dritten, weitaus größeren Verunsicherung, die in einer *mise en abyme* kulminiert. Die Erzählung selbst wird ihrer eigenen unsicheren Leere ausgesetzt und damit öffnet Kafka die Konstruktion der Erzählung ihrem eigenen Abgrund gegenüber, lässt aber auch selbst diesen Abgrund gleichzeitig kollabieren, indem er dessen Konstruktion ausstellt.

² Am wahrscheinlichsten ist als Datum der Notiz der 23. Oktober. So steht in den Oktavheften unmittelbar vor dem Text: „23. früh im Bett“.

Text und Intertext

Das Schweigen der Sirenen distanziert die Lesenden vom vermeintlichen Geschehen und nimmt sie paradoxerweise darin auf: Wie bei einem Beweis vor Gericht ist die Erzählung bereits, wie Bettine Menke in ihrer Deutung von Kafkas Sirenen hervorgehoben hat, Lektüre und Interpretation.³ Und für Christiaan L. Hart Nibbrig entwickelt *Das Schweigen der Sirenen* geradezu ein Eigenleben oder zumindest eine von einem Erzähler-/Autorsubjekt abgelöste Aktivität: „Der Text schreibt den Homerischen, den er voraussetzt, fort und um.“⁴ So wie unklar ist, wer diese Geschichte erzählt, wird bei diesem Beweis hier nicht deutlich, ob es überhaupt einen bewertenden oder rationalen Betrachtenden des Geschehens gibt. Denn was fehlt, ist, wie einleitend angedeutet, ein wirklicher Urheber des Beweises, der sich für seine Gültigkeit gewissermaßen verbürgt. Umgekehrt fehlt aber auch die Artikulation der Möglichkeit der ‚legitimen Betrachterposition‘ mittels des Beweises. Während also mittels eines Beweises im herkömmlichen Verständnis sowohl die bekannten Fakten zusammengetragen als auch die distanzierte Position eines bewertenden und rationalen Betrachters behauptet werden könnte, verwischt diese Erzählung zusammen mit der Unklarheit über den Beweis die Grenzen zwischen dem Prätext und dem eigentlichen Text der Erzählung selbst. Als Lesende sind wir schon ab dem ersten Satz in ihm drin, doch ebenso durch die Anbindung an den bekannten Metatext des homerischen Epos auch außerhalb von ihm. So beinhaltet der erste Satz in nuce die ganze paradoxe Schwierigkeit des Folgenden, zwischen ‚eigentlichem‘ Text und Metatext immer wieder unentscheidbar zu changieren. Der Satz kündigt also inhaltlich einen Beweis an, aber in seiner eigenen Form eröffnet der Satz statt eines eindeutigen Beweises ein unentscheidbares Verfahren – und diese Unentscheidbarkeit wird dann zum Charakteristikum des als Beweis bezeichneten Folgenden.

Diese Unentscheidbarkeit oder Verunsicherung geht aber soweit, dass es selbst ungewiss sein könnte, ob der erste Satz überhaupt im engeren Sinne den folgenden Text als Beweis ankündigt oder nicht vielleicht für sich steht. Anlass für diesen

³ Menke, Bettine: „Die Macht des Schweigens und die Finten des Textes. Kafkas Sirenen“, in: Dies.: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000, S. 610-656, hier S. 611.

⁴ Folgt man Hart Nibbrigs Lektüre, der ich neben denjenigen Lektüren von Menke und Blanchot viel verdanke, so müsste sich sogar der Text selbst lesen können, ebenso wie seine intertextuellen Vorläufer. Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*. Weilerswist 2001, S. 20-25, hier: S. 22.

Einwand gibt ein scheinbar unwichtiges editionsgeschichtliches Detail: Während die meisten Editionen von *Das Schweigen der Sirenen* einen Doppelpunkt nach dem besagten ersten Satz einfügen, steht dieser in Kafkas Oktavheften einfach nur mit einem Punkt. Gemäß der eingangs formulierten Frage ist also wirklich nicht klar, ob dieser Beweis auf die folgende trickreiche List des Odysseus bezogen ist – oder nicht auf die trickreiche Erzählung selbst. Oder beides? Obwohl die Frage nach Doppelpunkt oder Punkt wie eine Haarspalterei klingen mag, gilt es gerade solche Nuancen in Kafkas Schreiben genau zu bedenken. Denn die Verwendung des Themas der Odyssee erlaubt wegen der Bekanntheit des homerischen Epos eine reduzierte Sprache, sodass in synekdochischer Weise Referenzen zu diesem gesetzt werden.

Kafka führt mehrere signifikante Änderungen in die Erzählung ein, als erste und wichtigste, dass Odysseus sich selbst die Ohren verstopft bevor er sich „am Mast“ festschmieden lässt. Bei Homer hingegen muss sich nur die Schiffsbesatzung die Ohren verstopfen, Odysseus darf hören, denn er ist ja festgebunden. Der Mast ist, wie sich an dieser Stelle zeigt, ein gutes Beispiel für das eben erwähnte synekdochische Verfahren: Bettine Menke hat darauf verwiesen, dass, wenngleich ohne Erwähnung eines Schiffes, nur von einem Mast die Rede ist, wir dennoch um die Existenz des Schiffes wissen oder meinen, darum zu wissen.⁵

Zweitens fügt Kafka ein, dass es „in der ganzen Welt bekannt [war], daß das unmöglich helfen konnte“, weil der „Gesang der Sirenen“ alles „durchdrang“. Just der listenreiche Odysseus dachte an diesen entscheidenden Punkt aber gar nicht, „obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.“ Die scheinbare Lösung dieser eigentlich zum Scheitern verurteilten Strategie nun offeriert Kafka durch die dritte Veränderung gegenüber der Version Homers, durch den besonderen Kniff des Schweigens („eine noch schrecklichere Waffe“), welches sich als verheerender erweisen soll als das Singen. Damit wird das Schweigen zum zentralen Punkt einer verschobenen Geschichte und Intrige, in

⁵ Menke: „Die Macht des Schweigens und die Finten des Textes“. S. 612. Menke bezieht sich allerdings im Folgenden emphatisch auf den eigentlich nicht gesetzten Doppelpunkt des vermeintlichen Beweises.

welche Kafka allerdings noch eine vierte Veränderung einführt. Demnach folgt Odysseus nicht einfach Kirkes Anweisungen, wie den Sirenen zu begegnen sei, sondern spielt ein doppeltes Spiel, indem er nicht den Sirenen nur einen Scheinvorgang vortäuscht, sondern auch die Götter austrickst, wie es im letzten Absatz der Erzählung als Möglichkeit auftaucht.

Beiden Versionen, der homerischen und der kafkaschen, ist gemein, dass paradoxerweise eigentlich nur Odysseus selbst derjenige sein kann, der die Geschichte seiner Reise erzählt, weil er ja der einzige ist, der überlebt (Homer), bzw. der einzige Zeuge überhaupt (Kafka). Odysseus wird Homer. Bertolt Brecht wiederum hat diesen Punkt in *Odysseus und die Sirenen*, seiner Version der Episode, aufgegriffen, ebenso wie sich Brecht auf Kafkas Version bezieht, so heißt es in einer Anmerkung: „Für die Geschichte findet man auch bei Franz Kafka eine Berichtigung, sie scheint wirklich nicht mehr recht glaubhaft in neuerer Zeit!“⁶ Brechts besondere Drehung besteht darin, dass die Sirenen sich weigern, für einen festgebundenen Odysseus zu singen und es vorziehen, diesen „verdammten, vorsichtigen Provinzler“⁷ zu beschimpfen. Der bloßgestellte Odysseus hingegen tut so, als höre er sie dennoch singen und gaukelt dies seinen Ruderern vor, die ja selbst nichts hören. Um den Schein auch für die Nachwelt zu wahren, erzählt schließlich Odysseus überall seine Version der Geschichte. Brecht baut damit den angesprochenen Aspekt der theaterhaften Schauanordnung weiter aus, indem er auf den Illusionscharakter des Vorgaukelns eingeht. Dergestalt eröffnet Brecht in seiner Lektüre von Kafkas Lektüre von Homer eine folgenschwere Deutungslinie: Die Konstellation vom festgebundenen Odysseus gegenüber dem entfernten Schauspiel der Sirenen wird zur Miniatur der Betrachtersituation im neuzeitlichen Theater, der ganz reglos und ohne vom Geschehen tangiert werden zu können, der Kunst lauschen möchte. Brecht lässt dann wiederum die Sirenen, „diese machtvollen und gewandten Weiber“⁸, sich als Repräsentantinnen eines anderen Kunstanspruches über diesen kleingeistigen Reduktionismus empören.

⁶ Brecht, Bertolt: „Odysseus und die Sirenen“, in: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus Detlef Müller. Band 19, Berlin/Weimar/Frankfurt 1997, S. 340.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

Odysseus als Prototyp

Diese Verknüpfung von Odysseus mit der neuzeitlichen Form des distanzierten Zuschauens im Theater wurde in Brechts Folge dankend aufgegriffen – am prominentesten etwa von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der 1947 erschienenen *Dialektik der Aufklärung*.⁹ Adorno/Horkheimer nehmen diese Zuschauerkonstellation als Paradigma oder Prototypen der modernen Subjektivität: Der „abgelöste, instrumentale Geist“ betrügt die Natur und das Schicksalsgefüge des Mythos,¹⁰ indem er zum Zwecke einer Selbstwerdung den „identische[n], zweckgerichtete[n], männliche[n] Charakter“ gegenüber der Möglichkeit des Verlustes des Ichs in der Verlockung des Vergangenen behauptet.¹¹ Adorno und Horkheimer nutzen so den Sirenenmythos als ein pars pro toto der ganzen Odyssee wie auch als transhistorische Metapher für die Dialektik der Aufklärung: Natur und Zwang werden unterdrückt und die instrumentelle Vernunft entwickelt sich um den Preis einer neuen mythischen Verblendung. Wesentlich ist hierbei die Rolle der Kunst, für Adorno/Horkheimer figuriert durch die Sirenen. Denn Kunst kommt die Surrogatfunktion zu, „Vergangenes als Lebendiges zu erretten“, dabei aber abgeschlossen von jeder Praxis trotzdem nicht die „patriarchale Ordnung“ durcheinanderzubringen, welche stets eine festes Schema der Zeit aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einhält: „Das dreiteilige Schema soll den gegenwärtigen Augenblick von der Macht der Vergangenheit befreien, indem es diese hinter die absolute Grenze des Unwiederbringlichen verweist und als praktikables Wissen dem Jetzt zur Verfügung stellt.“¹² Die Verlockung der Sirenen ist demnach der Ruf in ein noch nicht nach Zeitstrukturen geordnetes Reich des Imaginären, welches von ihrerseits wiederum irreführenden Gedanken, Bildern und Gefühlen als Kräften des unerledigten Vergangenen bevölkert ist. Dieses Imaginäre würde das sorgsam hergestellte Selbst auflösen und hinter die Ausdifferenzierung von Eigenem und Anderen zurückfallen: „Die Angst, das Selbst zu verlieren und mit dem Selbst die Grenze zwischen sich und anderem Leben aufzuheben, die Scheu vor Tod und

⁹ Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt 1988, S. 50-87, hier S. 66 f. Vgl. ebenso: S. 40 ff.

¹⁰ Ebd., S. 67.

¹¹ Ebd., S. 40.

¹² Ebd., S. 39.

Destruktion, ist einem Glücksversprechen verschwistert, von dem in jedem Augenblick die Zivilisation bedroht war.“¹³

Tod und Homöostase verlocken das Subjekt, das aber durch seine Bindung an seine technische Ratio dieses Locken auf Distanz halten und dies sich seiner selbst vergewissernd betrachten kann, so wie ein Zuschauender gegenüber einem klar abgegrenzten Schauspiel. Dennoch wäre die Rückübertragung von Adorno/Horkheimers Homerinterpretation auf Kafkas Erzählung als eine ebenso „ahnungsvolle Allegorie der Dialektik der Aufklärung“¹⁴ allzu vorschnell.¹⁵ Zwar erscheint Odysseus, einem neuzeitlichen Helden gleich, auffälligerweise *allein*. Eine Gemeinschaft oder ein Kollektiv wird nicht erwähnt, was durch eine für Kafka ungewöhnliche Positivität ergänzt wird, da Odysseus weder eindeutig zerstört oder demoralisiert wird (etwa in einem nie endenden Prozess oder durch andere Institutionen). Dennoch könnte es sich bei *Das Schweigen der Sirenen* um etwas anderes als eine Heldengeschichte handeln, ja vielmehr um etwas anderes als eine Geschichte. Kafkas Erzählung zeigt, dass sie gleichzeitig *avant la lettre* zu den dargelegten Erkenntnissen aus der *Dialektik der Aufklärung* passen mag, dass sie aber auch noch einen anderen Schritt vornimmt. Denn die vermeintliche Parabel nimmt gar nicht so sehr ein einzelnes Subjekt in den Blick (welches sich selbst zu erretten vermag), als vielmehr die Ränder dieser Subjektivität und deren Auflösung. Kafka schreibt nämlich vom Vorgang einer ständigen Täuschung und Verkennung im Gegensatz zu einer Selbst-Erkenntnis und liefert gleichzeitig im Spiel dieser Täuschungen die Erzählung selbst demjenigen aus, was jede (heroische) Erzählung aus sich selbst heraus bedroht: einer Stille, einem Abgrund, einer Leere, einem Nichts, dort, wo man einen identischen Kern vermuten könnte.¹⁶ Kafka spielt mit einer doppelten Konstellation der Täuschung, die nun weiter ausgeführt wird. Diese läuft

¹³ Ebd., S. 40.

¹⁴ Ebd., S. 41.

¹⁵ Eine solche Richtung schlägt etwa Sabine Döring ein, die Odysseus als Geburtsfigur des neuzeitlichen Helden „aus dem Geist der Selbstüberschätzung“ deutet. Siehe: Döring, Sabine: „Entzauberung der Antike“, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13.09.2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kafkas-saetze-60-entzauberung-der-antike-1664910.html> [letztmalig abgerufen am 06.12.2016].

¹⁶ So wäre korrespondierend auch ein detaillierter Blick auf Kafkas Erzählung Prometheus lohnend, beginnt diese doch mit den Worten: „Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären; da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.“ Kafka, Franz: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 6, S. 192-193 (nachträglich als „Prometheus“ betitelt, in der zitierten Ausgabe ohne Titel).

aber schließlich auf eine dritte, ganz andere Täuschung hinaus, die den Text selbst und damit die Parabel oder Erzählung in Frage stellt.

Erste Täuschung: Rhetorik und Imaginäres

Odysseus versucht die Sirenen zu täuschen, wird aber selbst getäuscht und letztlich durch sein eigenes Getäuscht-Werden gerettet. Weil er denkt, die Sirenen würden singen, kann er nicht in die fatale Falle tappen, ihre eigentliche Stille zu bemerken – so die erste Erklärung die uns der Text für Odysseus' Überleben gibt. Andernfalls würde er wie alles „Irdische“ glauben, „aus eigener Kraft sie besiegt zu haben“, was sein sicherer Untergang wäre. Dies nennt Kafka im dritten Absatz die „alles fortreißende Überhebung“ derer, die fälschlicherweise glauben, das Unglaubliche geschafft und triumphiert zu haben. Diese Überlegenheit würde nicht schützen, sondern vielmehr vernichten, worin erst die subtile Falle liegt, die normalerweise in jedem Fall den Sirenen den Sieg sichern sollte. Die Motivation der Sirenen, nicht zu singen, bleibt hingegen offen. Doch egal ob „sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen“ oder ob sie einfach vergessen zu singen wegen des „Anblick[s] der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus“, beide Varianten (Glauben und Vergessen) legen nahe, dass die Sirenen so etwas wie ein Bewusstsein haben müssten – was jedoch später explizit revidiert wird (s.u.).

Die Sirenen sind neben anderen Auslegungen auch die Figur der falschen und täuschenden Rhetorik, welche die Lesenden weg vom Inhalt zieht und die geschlossenen Bedeutungsebene für neue, alternierende Bedeutungen und Gedanken öffnen.¹⁷ Als eine solche Figur der Illusion, Oberfläche und Eitelkeit stehen sie für eine Textualität, die aus sich selbst besteht und auf keine weitere Bedeutung verweist. Sie versprechen denjenigen etwas, die ihren Stimmen folgen, doch das Versprechen besteht in nichts mehr als dem Gesang selbst. Anstatt einen tiefer liegenden Sinn oder Essenz hinter der Oberfläche zu enthüllen, bezeichnet ihr Gesang nichts, statt einer Aussage bietet er nichts an, außer Oberfläche, außer Rhetorik, und droht damit zumindest potentiell, in einer tautologischen Leere auf nichts anderes zu ‚zeigen‘ als auf sich selbst. Bei Kafka wiederum verzichten allerdings die Sirenen auf

¹⁷ Menke: „Die Macht des Schweigens und die Finten des Textes“, S. 610. Menke weist darauf hin, dass die irreführenden Rhetorik weiblich belegt sei, was aus der Spätantike und aus christlichen Allegorien stamme.

ihren Gesang: Sie lassen es an ihrem Gesang *ermangeln* – liegt doch dieser Mangel ihrem Gesang zugrunde.

Auch Maurice Blanchot hat Odysseus' List gegenüber den Sirenen als den Sieg der „Macht der Technik“¹⁸ dargelegt, jedoch über einen „rätselhaften Gesang, der durch seinen *Mangel* stark ist“¹⁹. Blanchot zufolge sind die Sirenen „nur rein tierischer Natur“ und ihre Macht besteht in ihrem „nichtmenschliche[n] Gesang“, der „dem gewohnten Singen der Menschen nachgebildet“ war.²⁰ Als Mächte des Imaginären sind sie dessen Boten und nicht einfach durch Vernunft auszulöschen. Vielmehr bedrohen die Sirenen mit ihrem Gesang die Ich-Grenzen. Es wäre für Blanchot vermessen, sie einfach als „verlogen in ihrem Gesang, trügerisch in ihrem Seufzen, nur angeblich vorhanden“ zu bezeichnen, als „im ganzen [sic] ohne wirkliches Dasein und auf so kindische Art nichtexistent, daß der gesunde Menschenverstand des Odysseus genügte, sie auszutilgen“.²¹ Denn die Sirenen rufen dazu auf, „jenen Abstand zwischen dem Wirklichen und dem Imaginären [...] zu durchmessen“²². Sie kehren das Nicht-Menschliche jedes menschlichen Gesanges, den sie ja imitieren, hervor und verweisen so auf die Leerstelle, die Offenheit, der jedes Singen (und Sprechen, wie sich mit Blanchots anderen Schriften ergänzen ließe) gewidmet ist: „Sang des Abgrundes, der, wenn man ihn nur einmal vernommen hatte, in jedem Wort einen Abgrund auftat und sehr verlockte, in ihm zu verschwinden.“²³ Der Ruf der Sirenen ist gleichsam einzigartig wie auch profan: offenbart er doch einen Schwindel, ein Taumeln, das diejenigen befällt, die sich anziehen lassen von diesem Imaginären, das Sprache konstitutiv durchdringt und an ihrem anderen Pol, gegenüber der sinnhaften Bezeichnung von Dingen, lauert.

Auch für Blanchot locken also die Sirenen, doch sieht er ihre Anziehung nicht einfach als eine Verblendung (qua ‚reiner‘, interesseloser, tautologischer Rhetorik), sondern vielmehr als den Sog hinein in einen konstitutiven, ent-setzenden Mangel, eben eine Leere, die mehr ist als nur ein referenzloses Sprachspiel. Denn die Leere ist zwar der

¹⁸ Blanchot, Maurice: „Die Begegnung mit dem Imaginären“, in: Ders.: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Frankfurt a. M. 1988, S. 11-21, hier S. 13.

¹⁹ Ebd., S. 14. (Hervorhebung: L.G.)

²⁰ Ebd., S. 11.

²¹ Ebd., S. 12 f.

²² Ebd., S. 18.

²³ Ebd., S. 12.

Fehl einer letztbestimmbaren Wesensart, doch damit eröffnet sich dennoch in der Begegnung von Odysseus mit dem Imaginären etwas anderes: „Ouvertüre jener unendlichen Bewegung, in welcher die Begegnung eigentlich besteht, die immer abgerückt ist von dem Ort und dem Augenblick, in dem sie sich bezeugt, denn sie ist selber diese Abgerücktheit, dieser imaginäre Abstand“²⁴. Die Täuschung der Rhetorik erweist sich als eine viel wesentlichere Täuschung, nämlich diejenige, in einem einfach nur arbiträren Spiel mit den Zeichen und dem Gesang der Sirenen nicht einer viel tiefergreifenden Leere ausgesetzt zu sein: Der Entsetzung der sorgsam behaupteten Grenzen des Selbst. Bei Kafka treffen die Sirenen auf einen gegen diese Erfahrung dermaßen gut präparierten Odysseus, dass sie aus welchen Gründen auch immer, in einen zweiten Täuschungsmodus verfallen, nämlich in die Täuschung darüber, nicht wirklich ihre täuschend-lockenden Gesänge anzustimmen. Dafür aber benötigen sie eine andere Form der Täuschung.

Gedoppelte Täuschung: Das Theater des Blickes

Die Passage vom Vorbeifahren des Odysseus, seinem glückseligen Gesichtsausdruck und dem gleichzeitigen Nicht-Singen der Sirenen findet sich in der Mitte der Kurzgeschichte, im vierten Absatz. Diese Passage stellt den Wendepunkt der scheinbaren Parabel dar, an dem die erste Illusion vom verlockenden Singen der Sirenen und der erste Trick des Odysseus umschlagen in eine zweite Geschichte über die Illusion der Blicke und schließlich in einen zweiten und weitaus elaborierteren Trick des Odysseus. Doch handelt es sich keineswegs um den klassischen Scheitelpunkt des parabelhaften Handlungs bogens, wo sich Referent und Geschichte am stärksten annähern. Mit den Worten „der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht“ (s.o.) ändert sich die Ordnung der Täuschung: Von nun an lesen wir über die *visuellen* Täuschungen, während wir zuvor auf die *rhetorischen* konzentriert waren. Der Text bewegt sich von der Täuschung der Stimme/Rhetorik zur Täuschung des Blicks. Ab diesem Punkt verschwindet das semantische Feld der Geräusche beinahe und das des Visuellen taucht auf: So, als ob der Ton des Geschehens abgestellt worden wäre.²⁵ Was nun folgt, ist ein komplexes Spiel verschachtelter Blicke: Odysseus sieht die Sirenen, welche ihrerseits ihn zuvor gesehen haben, der

²⁴ Ebd., S. 20.

²⁵ Vgl. Menke: „Die Macht des Schweigens und die Finten des Textes“, S. 632.

nunmehr den Blick in die Ferne lenkt – und die Sirenen hoffen, „den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus“ zu erhaschen.

Die Sirenen ihrerseits tun so, als würden sie Odysseus per Gesang dorthin locken, wo der Selbstverlust und die Auflösung aller Abgrenzungen drohen, möglicherweise um ihn so durch seine Selbstüberhebung ob des Triumphes doch noch zu überlisten. Odysseus widersteht der Versuchung, sich den Sirenen zu nähern, weil er den gewissen Abstand zwischen seiner alltäglichen, vernünftigen, instrumentellen ‚Wirklichkeit‘ und dem Imaginären akzeptiert, ja sogar bewusst (durch Mast, Ketten und Wachs) diese Grenzen physisch zu verstärken sucht. Odysseus‘ „kindische Mittel“ halten ihn – in seiner Wahrnehmung – fest verankert an einer praktischen Welt, die ihn daran hindert, sich selbst in der sich ihm *scheinbar* anbietenden Weite zu verlieren. Mit anderen Worten: Odysseus schafft sich eine vermeintlich fixierte Realität, um der Auflösung der Grenzen seiner Welt standhalten zu können und baut darüber eine Betrachterdistanz zu dem Geschehen vor sich auf. Konstitutiv verkennt er, dass nicht seine Mittel ihn vor der Verlockung retten, sondern dass die Sirenen jetzt auf eine andere Form der Täuschung umgestellt haben: Er „hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklängen.“

Einer Szene ohne Ton gleich,²⁶ sieht Odysseus eine Täuschung des Gesanges der Sirenen, denn die Sirenen „streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen“. In dem Moment aber, in dem die Distanz zwischen Betrachtendem und Betrachtetem minimal wird, wird für Odysseus dieses visuelle Theater auch schon wieder Ungewußtes, Ungedachtes – seiner Vorstellung entweichend: „Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.“ So bleibt Odysseus verschont, weil er ein entferntes Schauspiel sieht und er sich ganz auf die Distanz, die er hierbei einnimmt, als Schutz verlassen kann, denn

²⁶ Vgl. Hart-Nibbrig: *Geisterstimmen*. S. 23.

selbst, wenn ihm die Sirenen nahe kommen, so bietet ihm seine Position die Möglichkeit, trotzdem ihnen gegenüber distanziert zu bleiben, ja, sie nicht einmal mehr wahrzunehmen, sondern stattdessen in die Ferne zu blicken. So kann Odysseus die Sirenen sprichwörtlich übersehen, weil sie obwohl sie ihm nahekommen, seinem *distanzierenden* Betrachterblick entrückt sind. Anstatt die Grenze von vermeintlicher Realität und Spiel zu überschreiten, verlassen die Sirenen schlichtweg den Bildrahmen und werden sofort von Odysseus vergessen, ein Vorgang, der sie eigentlich auslöschen müsste, wenn sie denn sich gewahr werden könnten, was da gerade Ungeheuerliches passiert ist: „Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.“ Der Preis für diese Rettung ist aber hoch, denn Odysseus bringt sich damit selbst um die Erfahrung, für etwas anderes als seine instrumentelle Logik empfänglich zu sein.²⁷

Beides zusammen, die weiter ausgebaute Illusion und das daraus resultierende Vergessen, retten diesen Odysseus zu Lasten seiner Empfänglichkeit für ein Anderes. Seine Fehlannahmen lassen ihn gegenüber dem Theater der Rhetorik, der Täuschung der Sirenen, ein ihn absorbierendes, letztlich aber abstumpfendes Theater der Blicke behaupten, welches Odysseus erst als Trick von den Sirenen unwissentlich übernimmt, dem sie sich dann aber umso mehr anpassen: „Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen.“ Odysseus baut sich ausgehend von einer konstitutiven Täuschung (über den Gesang und seine Möglichkeit, sich über diesen erheben zu können, ebenso wie über das dann stattfindende Ausbleiben des Gesanges) eine Distanz zwischen seiner Wirklichkeit und dem Imaginären. Doch damit gehört unlösbar zu seiner ‚Wirklichkeit‘ bereits eine Täuschung – neben den ganz harten Fakten wie Mast, Wachs und Ketten. Die Sirenen können ihrerseits nur deshalb überleben, weil sie eben Tiere ohne Bewußstein sind, damit also nicht menschlich. Die Sirenen wollen zwar vom großen, glanzvollen Odysseus, der an ihnen unbeachtet vorbeisegelt, gesehen werden, doch das Nicht-Gesehen-und-Vergessen-Werden können sie ebenso wieder vergessen, bzw. dieser Vorgang findet außerhalb einer Bewußtwerdung statt, also noch vor einem Prozess von Vergessen und/oder

²⁷ Vgl. Häntzschel, Günther: „Odysseus in der deutschen Literatur vor und nach 1945“, in: Erhart, Walter/Nieberle, Sigrid (Hg.): *Odysseen 2001. Fahrten – Passagen – Wanderungen*. München 2003, S. 119-131.

Erinnern. Sie bedürfen somit nicht der Konstitution im Blick des Anderen: Sie können den Rahmen des Gesehenwerdens verlassen und sind nicht mehr Subjekt im Blick des Anderen. Damit sind die Sirenen eindeutig nicht-menschlich, doch zugleich weder ‚einfache‘ Tiere noch weiterhin mythische Wesen. Denn die Überwindung des mythischen Gesetzes des Zwangs und des Schicksals hätte, die Zerstörung des mythischen Wesens zur Folge (so geschehen bei der Sphinx im Moment der Lösung ihres Rätsels und damit ihres mythischen Existenzgrundes).²⁸

Die *mise en abyme* des Theaters

So wäre Kafkas Kurzgeschichte in der Tat eine zwar verworrene, doch irgendwie aufgehende Parabel von einem Missverständnis, das letztlich doch in die Überlistung des Mythos und die Konstitution des Vernunftmenschen wie auch seines bildhaften, distanzierten Theaters mündet. Doch Kafka fügt im letzten Absatz dem Bisherigen und den zwei Täuschungen eine dritte Täuschung hinzu, sodass das Täuschungsspiel noch weitergeht, indem die beiden vorigen Täuschungen in einer *mise en abyme* kombiniert werden. Erstaunlicherweise verkündet der letzte Absatz, es gäbe noch einen „Anhang hiez[u] [sic]“ – jedoch zu was? Ein Anhang meint, dass der vorliegende Text schon geschrieben ist. Was wir zuvor gelesen haben, wäre also abgeschlossen für den, der den Anhang überliefert.

Der besagte Anhang sieht dann so aus:

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

Das ganze Ereignis des Gesangs der Sirenen und deren Schweigen, Odysseus' Maßnahmen und sein konstitutives Missverständnis werden nun zu einem „obigen Scheinvorgang“ erklärt, welcher von Odysseus als Schild benutzt wurde. Ein Prozess, der den „Menschenverstand“ (und damit auch alles Irdische) übersteigt. Odysseus bewegt sich an unsere Position, die der Lesenden, denn er kann sich offenbar zu seiner eigenen vorher geschilderten Geschichte in Beziehung setzen²⁹ und kann sie

²⁸ Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. S. 65.

²⁹ „Was Odysseus bei Homer verheißen wurde und worauf er um seiner Rettung willen verzichtet, gewährt Kafka, um der Rettung willen, dem seinen: Er liest seine eigene Geschichte.“ Hart Nibbrig: *Geisterstimmen*. S. 24.

eben als eine solche Geschichte nutzen – doch zugleich löst sich damit die Geschichte, als klar abgegrenzte Geschichte und zumal als Geschichte von der zwar missverstandenen, aber geglückten Überwindung des Mythos, auf. Die *mise en abyme* erweist sich als seltsame Doppelfigur: Einerseits ist sie romantischen Traditionen zufolge ein schier unendlicher Abgrund der Doppelungen, etwa der von einander gegenüberstehenden Spiegeln oder, wie in der Heraldik, vom selben Wappen im selben Wappen, vom selben Bild im Bild, das sich so endlos fortzusetzen scheint. Doch die *mise en abyme* ist auch die Zäsur, die die Darstellung unterbricht. Sie ist dann das Offenlegen der Konstruktion dieses Abgrundes bzw. das Offenlegen der Konstruktion jeder Geschichte (oder Inszenierung). Bei Kafka geschieht beides: Erstens die unendliche Vervielfältigung der Vorstellung ins Imaginäre, indem Odysseus sich seiner eigenen Geschichte ermächtigen und diese nutzen kann, womit aber der Vorgang des Nutzens der Geschichte schon wieder in der Geschichte stattfindet, was deren Grenzen ständig erweitert bzw. immer weitere Verschachtelungen von Geschichten in Geschichten bildet. Zweitens wird Kafkas Geschichte jedoch im selben Moment, wo Odysseus seine Geschichte in der Geschichte zu nutzen scheint, ausgehebelt: Es wird offenkundig, dass dies eine Geschichte ist, ihre eigenen Bedingungen werden ausgestellt und zugleich in der stattfindenden Veränderung der Geschichte entstellt. Kafkas Geschichte über das Subjekt befindet sich an einem Scheitelpunkt, denn einerseits kippt diese Geschichte mit diesem verworrenen Ende in ihren eigenen Abgrund und scheint ins Unendliche zu fallen, in die unauflösbare Verzahnung von Text und Metatext. Dann wäre *Das Schweigen der Sirenen* ein Spiel im Stil romantischer Texte. Kafkas Bruch mit der Erzählung, gar mit Erzählungen überhaupt, liegt aber in der Unentscheidbarkeit der *mise en abyme*, denn der zitierte letzte Absatz der Erzählung kann auch als die Unterbrechung der eigenen Darstellung verstanden werden, wodurch sogar der vermeintliche Sturz in den Abgrund noch fraglich wird.

Welche Bedeutung dieser Aspekt des Abgrundes, des Sich-Verlierens, des Stürzens in der Erzählung hat, macht eine kleine Notiz direkt im Anschluss an *Das Schweigen der Sirenen* aus demselben semantischen Feld in Kafkas Oktavheft deutlich, ebenfalls vom 23. bis 25. Oktober 1917: „Nachmittag vor dem Begräbnis einer im Brunnen

ertrunkenen Epileptischen“³⁰. Dieses bislang meines Wissens nach nicht untersuchte Fragment Kafkas wäre mit Blick auf die Geste bei Kafka und speziell Gesten in *Das Schweigen der Sirenen* (gefesselter Odysseus vs. Epileptische) weiterzuverfolgen, ebenso auf den Aspekt hin, dass Odysseus in seiner Bewegungsfreiheit gänzlich eingeschränkt ist dank Mast und Ketten, während die erwähnte „Epileptische“ die Bewegung nicht kontrollieren kann. Darüber hinaus führt sogar die nächste Eintragung des Oktavhefts implizit den Gedanken des Abgrundes über den Topos von Schein und (Selbst-)Erkenntnis fort:

Erkenne dich selbst, bedeutet nicht: Beobachte dich. Beobachte dich ist das Wort der Schlange. Es bedeutet: Mache dich zum Herrn deiner Handlungen. Nun bist du es aber schon, bist Herr deiner Handlungen. Das Wort bedeutet also: Verkenne dich! Zerstöre dich! also etwas Böses – und nur wenn man sich sehr tief hinabbeugt, hört man auch sein Gutes, welches lautet: ,Um dich zu dem zu machen, der du bist.³¹

Erkenntnis und Verkennen, wie sie schon in Kafkas *Das Schweigen der Sirenen* auftauchen, setzen sich in diesen Einträgen weiter fort. Auch der kurze Passus enthält weniger eine eindeutige Anweisung oder Interpretation, denn vielmehr eine paradoxe Verzahnung. Der Passus ließe sich gleich in mehreren Hinsichten auf die Erzählung von Odysseus und den Sirenen beziehen: Auf Odysseus, auf die Erzählung als Ganze und auf den Platz der Lesenden ihr gegenüber.

Der Platz der Lesenden

Aus dieser Doppelung von unendlicher Vervielfältigung der Geschichte wie auch ihrer gleichzeitigen Auflösung soll daher abschließend in einem letzten Schritt ein Rückbezug auf den ersten Absatz von Kafkas *Das Schweigen der Sirenen* und auf den Anfang der hier vorgenommenen Untersuchung gewagt werden. Denn in der beschriebenen Doppelung von abgründiger Erzählung und dem Aushebeln dieser Erzählung überhaupt wiederholt der letzte Absatz die einführende Geste: Ein Teil des Textes wird Metatext, nur ist diesmal neben den Lesenden auch Odysseus, welcher den Platz des Erzählenden seiner eigenen Geschichte einnimmt und seinen eigenen Täuschungsvorgang, der nun wiederum eine Täuschungsgeschichte ist, als einen Schild nutzt. Die Referenz des Textes (der homerische Epos, der Plot) und sein eigener Inhalt (das konkret hier Erzählte) geraten miteinander erneut in

³⁰ Kafka: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 6, S. 170.

³¹ Ebd.

Berührung,³² eine Verzahnung, die die Ununterscheidbarkeit des Eröffnungssatzes wiederholt.

Odysseus bleibt jetzt zugleich Teil der erzählten Geschichte wie er auch seine eigene Geschichte liest. Er nutzt nunmehr die Verzahnung beider als besagten Schild – doch war dies nicht unsere Position als Lesende, die wir zu Beginn der Parabel eingenommen hatten, sozusagen innen und außen von diesem Text und seinem Metatext zugleich zu stehen?³³ Blanchot sieht in allen Texten Kafkas die Lesenden als zwei-in-einem, weil diese unauflöslich zwischen sich widersprechenden Positionen schwanken, zwischen einem vermeintlich evidenten Innen und einem opaken Außen. Durch dieses Changieren bleiben immer beide Lesenden zugleich zugegen und machen jede „richtige Lektüre“ unmöglich,³⁴ so dass die ‚Richtigkeit‘ der Lektüre zur Fiktion wird.

Was wäre also, wenn sich der eingangs erwähnte Beweis hier wiederfände am Ende von *Das Schweigen der Sirenen*, aber so, dass er nicht ausgesprochen, sondern in der textuellen Verabgründung auf die Spitze getrieben würde? Doch selbst dieser eindeutige Schluss ist uns nicht vergönnt – denn wer wird überhaupt gerettet? Sofern Odysseus tatsächlich gerettet wird (was die Erzählung nicht klärt, Odysseus ist nur den Sirenen „entgangen“), so wäre seine Rettung womöglich demselben Grund geschuldet, wie die der Sirenen: Odysseus scheint gar nicht in dem Sinne menschlich zu sein. Schon seine Tat der Vortäuschung des Scheinvorgangs ist mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen und nur weil Odysseus möglicherweise nicht menschlich – oder zumindest nicht der neuzeitlichen Anthropologie entsprechend menschlich – wäre, wäre es ihm demnach möglich, seinen eigenen Rahmen, die Erzählung, zu verlassen und ihn sogar auszusetzen. Vielleicht ist Odysseus deshalb also „ein solcher Fuchs“: In der Figur der Odysseus würde sich dann die ganze Erzählung vom menschlichen Subjekt einmal selbst in sich drehen und entstellen.

³² Hart-Nibbrig: *Geisterstimmen*. S. 24f.

³³ Vgl. Ebd., S. 24f.: „[Odysseus] liest seine eigene Geschichte. Und zwar in dem Maße, wie er an die Stelle des Lesers der ‚obigen‘ Geschichte gerückt wird.“

³⁴ Blanchot, Maurice: „La Lecture de Kafka“, in: Ders.: *La Part du Feu*, Paris 1949, S. 9-19, hier S. 12.

Das Spiel mit der *mise en abyme* ist deshalb so verwirrend und faszinierend, weil es letztlich keine Instanz der vermeintlichen Geschichte intakt lässt. Wenn Odysseus soeben als nicht mehr menschlich beschrieben wurde, dann deshalb, weil seine Funktion und das, wofür hier dieser Odysseus steht, nicht mehr in der Erzählung von einem Menschen zu fassen ist. Denn Odysseus wird zum Shifter zwischen den Funktionen von Protagonist, Leser und Erzähler seiner Geschichte. Dieser Odysseus, von dem zunehmend immer unklarer wird, wer er ist, was er ist – oder ob er letztlich dasselbe wie seine Erzählung und wie der Beweis ist – hat unseren Platz als Lesende eingenommen, seine eigene Geschichte gelesen und dadurch die Ordnung der Plätze gesprengt. In dieser *mise en abyme* wird Odysseus Teil des Schildes und hält ebenso diesen Schild.³⁵ Vor allem wird er zu dem Grenzwesen, dem *être limitrophe*, das die Parabel selbst kollabieren und doch noch bestehen lässt.

Wir als Lesende haben nunmehr unseren sicheren Platz verloren und blicken unentscheidbar auf diese *mise en abyme*, die uns zugleich betrifft: Einerseits sehen wir den unendlichen Abgrund eines Textes, der recht bedacht ins Bodenlose geht. Andererseits sehen wir vielleicht keinen abgeschlossenen Text mehr, der uns als Lesende nicht immer schon involviert. Und könnte hierhin nicht die eigentliche List Odysseus' und zugleich der späte Sieg der Sirenen liegen? Anstatt qua Vernunft überwunden worden zu sein, die Erzählung dieser Vernunft immer wieder auszuhebeln? Für Blanchot ziehen die Sirenen in der homerischen Erzählung mit ihrem Gesang Odysseus dann noch in ihren Bann, wo er ihnen meint entkommen zu sein, wenngleich in abgeschwächter und transformierter Weise, weil er nun zur Geschichte geworden ist, von der er erzählen muss: „nicht mehr unmittelbarer Gesang [...], sondern erzählter und dem Anschein nach harmlos gewordener Gesang, nicht mehr Ode, sondern Episode“³⁶.

Möglicherweise ist das eigentlich Schrecklichere an der Waffe des Schweigens der Sirenen bei Kafka, dass sie uns unentscheidbar mit dem Protagonisten in die Episode ziehen, die nicht einmal mehr nur als ‚einfach eine Erzählung‘ zu halten ist. Dann wäre der Abgrund, den die Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* für uns öffnet wie auch

³⁵ Auch Hart-Nibbrig und Menke schlagen eine Lektüre des Textes als *mise en abyme* vor, allerdings ausschließlich gemäß romantischer Muster der endlosen Verdoppelung.

³⁶ Blanchot: „Die Begegnung mit dem Imaginären“, S. 13 f.

zugleich in seiner Konstruktion offenlegt, die späte Rache der Sirenen, vielleicht aber auch ihr verlockendes Angebot, doch für etwas anderes als die instrumentelle Vernunft empfänglich zu sein. Das alles passiert uns gerade dort, wo wir als Lesende in die Falle getappt sind zu glauben, einem parabelhaften Beweis zu folgen. Vielleicht wurde ja etwas ganz anderes bewiesen: Dass keine Erzählung eine Rettung bereitstellt, wir aber dennoch in kindischem Glauben auf solche Mittel vertrauen.

Referenzen

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt 1988.
- Blanchot, Maurice: „Die Begegnung mit dem Imaginären“, in: Ders.: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Frankfurt a. M. 1988, S. 11-21.
- Blanchot, Maurice: „La Lecture de Kafka“, in: Ders.: *La Part du Feu*, Paris 1949, S. 9-19.
- Brecht, Bertolt: „Odysseus und die Sirenen“, in: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus Detlef Müller. Band 19, Berlin/Weimar/Frankfurt 1997.
- Döring, Sabine: „Entzauberung der Antike“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13.09.2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kafkas-saetze-60-entzauberung-der-antike-1664910.html> (Zugriff am 06.12.2016).
- Häntzschel, Günther: „Odysseus in der deutschen Literatur vor und nach 1945“, in: Erhart, Walter/Nieberle, Sigrid (Hg.): *Odysseen 2001. Fahrten – Passagen – Wanderungen*. München 2003, S. 119-131.
- Kafka, Franz: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Hg. nach der Kritischen Ausgabe von Hans-Gerd Koch. Bd. 6: Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, Frankfurt 1994, S. 168-170.
- Menke, Bettine: „Die Macht des Schweigens und die Finten des Textes. Kafkas Sirenen“, in: Dies.: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000, S. 610-656.
- Nibbrig, Christiaan L.: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*. Weilerswist 2001, S. 20-25.

Gabriel, Leon: „Die Täuschung der Parabel: Das Schweigen der Sirenen am Abgrund der Erzählungen“, in: Matthias Dreyer, Nikolaus Müller-Schöll, Julia Schade, Marten Weise (Hg.): *Kafka und Theater* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2017 / Vol. 6 / Ausg. 1), S. 55-73, DOI 10.21248/thewis.6.2017.69