

Literatur – Kultur – Geschlecht

Studien zur Literatur- und
Kulturgeschichte

Herausgegeben von
Anne-Kathrin Reulecke und Ulrike Vedder

in Verbindung mit
Inge Stephan und Sigrid Weigel

Band 73

Anne-Kathrin Reulecke / Johanna Zeisberg (Hg.)

Mit den Toten sprechen

Jenseitsnarrative in Literatur und Kunst der Gegenwart

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN



Publiziert mit Unterstützung der Universität Graz

Mit 19 Abbildungen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotel, Brill Schönningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung:

Sibylle Lewitscharoff: „Inferno – Stadt Dis im Feuerglanz“. Objekt aus Pappe, Holz, Kohle, Garn und Federn. 2016. Fotografie von Chris Korner (DLA Marbach). Zuerst abgedruckt in: Sibylle Lewitscharoff: Im Labyrinth der Kreise. Aus einer Dante-Roman-Werkstatt. Marbacher Magazin 154 (2016), S. 4/5. Mit freundlicher Genehmigung der Autorin, des Fotografen und des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

Korrektorat: Christopher F. Schütz, Kassel

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: le-tex publishing services, Leipzig

Druck und Bindung: Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51349-8

Inhalt

<i>Anne-Kathrin Reulecke, Johanna Zeisberg</i> Einleitung. „Mit den Toten sprechen. Jenseitsnarrative in Literatur und Kunst der Gegenwart“	7
<i>Eveline Krummen</i> „Der Erde Kind bin ich und des gestirnten Himmels“. Jenseitskonzeptionen in der Antike	25
<i>Mona Körte</i> Erzähldurst, Vers hunger. Das Drama der Rede in Dante Alighieris <i>Inferno</i>	47
<i>Sigrid Weigel</i> Orpheus und Eurydike im Jenseits der Opernbühne (Monteverdi, Gluck, Bausch, Castellucci, Henze/Bond, <i>Orfeo Chamán</i>)	63
<i>Johanna Zeisberg</i> Mit Toten, Geistern und Gespenstern. Die neue Verbindlichkeit in den ‚jenseitigen‘ Poetiken der Gegenwart	103
<i>Jörg Robert</i> „Hades : Projektion : Hades“. Nekyomantie und Medienpoetik in Barbara Köhlers <i>Niemands Frau</i>	117
<i>Ulrike Vedder</i> Sibylle Lewitscharoffs Jenseitspoetik.....	137
<i>Anne-Kathrin Reulecke</i> „Regelwidrige Untergänge, regelwidrige Auferstehungen“. Das Verhältnis von Tod, Sprache und Erzählung in Romanen Sibylle Lewitscharoffs	151
<i>Klaus Kastberger</i> Wir Kinder der Toten. Spektren bei Elfriede Jelinek	177

<i>Günther A. Höfler</i> Eine Symposie des Jenseits. Zu Werner Fritschs Filmgedicht <i>Faust</i> <i>Sonnengesang</i>	189
<i>Georg Reiter</i> Sprechende Tote und schweigende Lebende. Ent-Störungen der Kommunikation in Manoj Night Shyamalans Film <i>The Sixth Sense</i> (1999)	201
<i>Corina Caduff</i> Jenseits- und Diesseitskontakte. Das Medium im Gespräch mit Toten <i>Life revisited</i> in Jenseitsfilmen	217
Beiträgerinnen und Beiträger	233

Anne-Kathrin Reulecke, Johanna Zeisberg

Einleitung

„Mit den Toten sprechen. Jenseitsnarrative in Literatur und Kunst der Gegenwart“

Die Frage nach dem Tod und danach, was auf das Ableben folgt, ist beileibe eine existentielle. Sie stellt sich wohl irgendwann jedem von uns – sei es in Bezug auf den eigenen Tod oder in Bezug auf den Tod der Anderen. Auch wenn Geistes- und Kulturwissenschaften (wie auch die Naturwissenschaften) keine definitiven Antworten auf die Fragen nach den letzten Dingen geben können, so fällt es doch in ihr Untersuchungsgebiet, zu untersuchen, *in welcher Weise* das, was nach dem Leben kommt, in unserer Kultur vorgestellt wird: mit welchen Bildern, Worten und Imaginationen, in welchen Tonlagen, Schreibweisen und Medien – und mit welchen Konsequenzen. Im vorliegenden Band werden daher altphilologische, literatur- und kulturwissenschaftliche, film- und medienwissenschaftliche Perspektiven zusammgeführt, um die Bandbreite heutiger Jenseitsvorstellungen zu eruieren und dabei das Spannungsfeld zwischen Überlieferung auf der einen Seite und (medialer) Innovation auf der anderen Seite zu erforschen.

Der kulturhistorische Befund ist bekannt: Wir leben heute in einer Gesellschaft, in der traditionelle Umgangsweisen mit Sterben, Tod und Trauer sich verändert und allgemeingültige Bilder vom Tod an Verbindlichkeit verloren haben. Der Historiker Philippe Ariès hat in seiner einschlägigen Studie „Geschichte des Todes“ (1978)¹ anhand von Quellen zu Sterberiten, Bestattungsbräuchen, städtischen Friedhöfen und anhand von Testamenten nachgewiesen, dass der Tod im Abendland nahezu 2.000 Jahre ein sichtbarer Begleiter der Menschen war, der zwar mehr oder weniger gefürchtet und respektiert wurde, aber eben ein integrierter Bestandteil des Lebens war. Seit dem 18./19. Jahrhundert jedoch hat sich im Zuge von Aufklärung und Industrialisierung ein Wandel vollzogen. Sterben und Tod passten nicht in die leistungsorientierte, auf ökonomische Effizienz ausgerichtete Gesellschaft und wurden, wie es der Kulturtheoretiker Walter Benjamin so treffend formulierte, „aus der Merkwelt der Lebenden immer weiter herausgedrängt“². Der Tod war nun nicht

1 PHILIPPE ARIÈS: *Geschichte des Todes* (1977). München: dtv 1987.

2 WALTER BENJAMIN: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ (1936). In: DERS.: *Gesammelte Schriften*, Bd.II.2. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 438–465.

Dichotomie von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit doch immer wieder auf.³⁰ Der lange Zeit so verpönte „Jargon der Eigentlichkeit“³¹ jedenfalls scheint damit, wenn auch terminologisch variiert und ideologisch unbelastet, ausgerechnet an Adornos Wirkungsstätte – an der Frankfurter Universität – wieder Einzug zu halten.

Spannend ist, was dabei mit der Sprache geschieht. In formelhaften, eindringlichen und fast hypnotischen Wort- und Satzteilwiederholungen, mit gebetsmühlenartig vorgetragenen literarischen Exempeln, mit fast barock anmutenden Wortakkumulationen und einem zuweilen höchstsuggestiven Predigt- und Heilsversprechenston scheint es so, als müssten die Vortragenden sprachlich selbst erst evozieren, woran zu glauben doch so schwer fällt.³² Uns insofern Mit-Tote durch das Wie des Worts ans Licht zu führen, hat etwas von Sprachmagie. Draesners semantische Evidenz suggerierenden, ja produzierenden Ausflüge in die Etymologien einzelner Wörter und Lewitscharoffs Anleihen bei Walter Benjamins Namens- und Sprachphilosophie zeugen von solchen Affinitäten. „Jede Wesensschau, jeder Besuch im Himmel der Ideen, wirkt nachhaltig auf das Gemüt als die besten Argumente und die plausibelsten Theoreme“³³, wie es bei Thomas Macho heißt. Die Evidenzlogik jenseitiger Poetiken lässt sich schwer nur in die diskursiv-logische Institution der Universitätsvorlesung zwängen. Den vorliegenden Versuchen scheint mir dieses Paradox jedoch zumindest bemerkenswert gelungen.

30 Tatsächlich erinnern sowohl Roths häufige Bindestrichkonstruktionen als auch Draesners etymologische Wortspiele mit dem Begriff „Gespenst“ an Heideggers Vorliebe für den argumentativen Einsatz solcher Begriffsgebilde und Herleitungen.

31 Vgl. THEODOR W. ADORNO: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. In: DERS.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Bd. 6: *Negative Dialektik/Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 413–523.

32 Für Roths literarische Texte stellt Weidner dementsprechend fest: „Archaismen, syntaktische Inversionen und anaphorische Reihungen erinnern an die Lutherbibel [...]. Diese Verfahren verlangsamten den Text und zwingen dazu, ihn Vers für Vers, Wort für Wort zu lesen, wie einen heiligen Text.“ (WEIDNER: „Jenseits, Umkehr, Heilige Schrift“, S. 82).

33 THOMAS MACHO: *Todesmetaphern*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 9.

Jörg Robert

„Hades : Projektion : Hades“

Nekyomantie und Medienpoetik in Barbara Köhlers
Niemands Frau

1. Classical turn – the return of the dead

In einem rezenten Aufsatz hat Karen Leeder auf die bemerkenswerte Konjunktur der Antikenrezeption innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hingewiesen. Seit den 1990er Jahren habe sich ein veritabler „classical turn“ of unprecedented significance¹ vollzogen. Diese Wende geht in auffälliger Weise von Autoren aus, die in der früheren DDR sozialisiert wurden – zu nennen sind exemplarisch Heiner Müller, Christa Wolf, Günter Kunert, Uwe Kolbe, Karl Mickel, Sarah Kirsch, Franz Fühmann, Peter Hacks, Durs Grünbein. Die genannten Autoren schließen an eine Tradition an, die von der sogenannten ‚Sächsischen Dichterschule‘ ausging, einer Gruppe von Schriftstellern, die – meist in den 1930er Jahren geboren – am Leipziger „Literaturinstitut Johannes R. Becher“ (heute: „Deutsches Literaturinstitut Leipzig“) studierten.² Auch Barbara Köhler, um die es hier gehen soll, hat dort ihr Handwerk gelernt (1985–1988).³ Die Gründe für diese dichte Antikenrezeption innerhalb der DDR-Literatur sind oft genannt worden: Der ‚neue Klassizismus‘ knüpft einerseits an den *Erbe*-Gedanken der offiziellen, sozialistischen Kulturpolitik an, nutzt jedoch andererseits antike Figuren und Stoffe

1 KAREN LEEDER: „Argo Cargo: The Role of the Classical Past in Contemporary German Poetry“. In: GEORGINA PAUL (Hg.): *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler's Niemands Frau*. Amsterdam: Rodopi u. a. 2013, S. 19–50, hier: S. 24.

2 Vgl. DAVID CLARKE: „Parteischule oder Dichterschmiede? The Institut für Literatur ‚Johannes R. Becher‘ from Its Founding to Its Abwicklung“. In: *German Studies Review*, 29 (2006) Heft 1, S. 87–106; MICHAEL LENTZ: „Literaturinstitut Johannes R. Becher“. In: MICHAEL OPITZ/MICHAEL HOFMANN (Hg.): *Metzler-Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Stuttgart u. a.: Metzler 2009, S. 194–196 (mit weiterer Literatur); GERRIT-JAN BERENDSE: *Die „sächsische Dichterschule“: Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt/M. u. a.: Lang 1990; KAI BREMER: „Such, Seele, das Land der Griechen: Versuch einer Typologie der Antiken-Rezeption in der DDR-Lyrik“. In: DERS./STEFAN ELIT/FRIEDERIKE REENTS (Hg.): *Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart*. Remscheid: Gardez 2010, S. 179–193.

3 Vgl. zu Barbara Köhler grundlegend den Artikel von HELMUT SCHMITZ: „Barbara Köhler“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Online unter: www.munzinger.de/search/document?index=mol-16&id=16000000314&type=text/html&query.key=V2mfNMsx&template=/publikationen/klg/document.jsp&preview= (letzter Zugriff: 02.07.2021).

für Formen indirekter, camoufflierender Kommunikation, die das Klassische zum Vexierbild aktueller Auseinandersetzungen und Reflexionen macht.⁴

Auch in den Philologien ist seit den 2000er Jahren ein *classical turn* zu verzeichnen: Neben älteren Studien zur Theorie des Mythos (bspw. Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos*) verweise ich – wiederum exemplarisch – auf Volker Riedels Kompendium zur Antikerezeption in der deutschen Literatur⁵ sowie auf einen viel beachteten Sammelband von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker⁶, der das Konzept der ‚Mythenkorrektur‘ entfaltet. Der von Maria Moog-Grünwald herausgegebene Supplementband zum *Neuen Pauly* mit dem Titel *Mythenrezeption*⁷ ist längst zum zentralen Referenzwerk in diesem Feld geworden. Es ist mehr als zeitliche Koinzidenz, dass die Hochphase des postmodernen *classical turn* auch eine neue Homer-Debatte hervorbrachte, die vor allem durch Raoul Schrotts Neuübertragung der *Ilias* und sein viel beachtetes Homer-Buch *Homers Heimat*⁸ ausgelöst wurde. Ein *Text + Kritik*-Band zum Thema *Homer und die deutsche Literatur*⁹, der sich insbesondere den Übersetzungen widmet, verdankte sich wesentlich dieser Neuauflage der Homerischen Frage. Wer einen soliden Überblick über den *state of the art* der Homerischen Frage sucht, wird eher das 2017 bei Metzler erschienene *Homer-Handbuch*¹⁰ aufsuchen, das einen Artikel zur Homer-Rezeption in der deutschen Literatur von Sotera Fornaro enthält.¹¹

Im Horizont dieses doppelten *classical turn* – der Literatur und der Literatur- bzw. Kulturwissenschaft – ist auch das neue Interesse an den Jenseitsnarrativen der

klassischen Antike zu sehen, die mit dem elften Gesang der *Odyssee* – der *Nékýia* – einsetzen¹² und im sechsten Buch der Vergilischen *Aeneis*¹³ ihre die europäische Tradition der epischen *Katábasis* (*descensus ad inferos*) prägende Form annimmt. Die Studie von Isabel Platthaus sowie zwei Sammelbände von Markwart Herzog bzw. Joachim Hamm und Jörg Robert¹⁴ zum Thema ‚Höllenfahrten‘ bzw. ‚Unterwelten‘ belegen ein neues Interesse an dieser Tradition, das im Kontext des *classical turn* zu sehen ist. Dies gilt auch für die mittelalterlichen Jenseitsnarrative – von der *Visio Thugdali* bis zu Dante.¹⁵

Unter den Jenseitsnarrativen der abendländischen Tradition ist die Homerische *Nékýia*¹⁶ sicher die fremdeste und fernste. Sie ist Teil der Abenteuer-Erzählungen (*Apologe*), die Odysseus auf der Insel Scheria, am Hof der Phäaken, vorträgt (Od. 9–12). Odysseus reist auf Weisung der Zauberin Kirke an den Rand des Okeanos, ins Land der Kimmerer; dort soll er den blinden Seher Teiresias aus der Unterwelt (*Hades*) rufen, um von ihm Auskunft über seine Heimkehr nach Ithaka zu erhalten. Odysseus folgt dem Befehl, und vollzieht an Ort und Stelle ein rituelles Totenopfer (*Nékýia*, *Nekyomantie*), um die „kraftlosen Häupter[] der Toten“ (Od. 11, 29) zu

4 Vgl. WOLFGANG EMMERICH: *Kleine Literaturgeschichte der DDR* (1981). Erw. Neuausg. Leipzig: Kiepenheuer 1996, S. 342.

5 VOLKER RIEDEL: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*. Stuttgart u. a.: Metzler 2000.

6 BERND SEIDENSTICKER/MARTIN VÖHLER (Hg.): *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Berlin u. a.: de Gruyter 2002.

7 MARIA MOOG-GRÜNEWALD (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= *Der neue Pauly – Supplemente*, Bd. 5). Stuttgart u. a.: Metzler 2008.

8 RAOUL SCHROTT: *Homers Heimat. Der Kampf um Troia und seine realen Hintergründe*. München: Hanser 2008.

9 HEINZ LUDWIG ARNOLD (Hg.): *Homer und die deutsche Literatur*. München: Edition Text + Kritik 2010.

10 ANTONIOS RENGAKOS/BERNHARD ZIMMERMANN (Hg.): *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a.: Metzler 2011.

11 SOTERA FORNARO: „Homer in der deutschen Literatur“. In: ANTONIOS RENGAKOS/BERNHARD ZIMMERMANN (Hg.): *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a.: Metzler 2011, S. 358–370. Ein DFG-gefördertes Projekt an der Universität Rostock (Christiane Reitz/Simone Finkmann) widmet sich *Epischen Bauformen – Strukturen epischen Erzählens*. Unter diesen ‚typischen‘ Bauformen spielt die „Unterwerksfahrt“ eine zentrale Rolle. Sie ist in den vergangenen Jahren intensiv aufgenommen worden (vgl. für weitere Literatur Anm. 14f.).

12 Vgl. zur Homerischen *Nékýia* IRMGARD MÄNNLEIN-ROBERT: „Vom Mythos zum Logos? Hadesfahrten und Jenseitsreisen bei den Griechen“. In: JÖRG ROBERT/JOACHIM HAMM (Hg.): *Unterwelten. Modelle und Transformationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 31–58.

13 EDUARD NORDEN: *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI* (1903). 6., unveränd. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976.

14 ISABEL PLATTHAUS: *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*. München: Wilhelm Fink 2004; MARKWART HERZOG (Hg.): *Höllen-Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*. Stuttgart: Kohlhammer 2006; JÖRG ROBERT/JOACHIM HAMM (Hg.): *Unterwelten. Modelle und Transformationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014; vgl. zudem RÜDIGER GÖRNER: *Hadesfahrten. Untersuchungen zu einem literaturästhetischen Motiv*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014.

15 Vgl. für einen Überblick MAXIMILIAN BENZ/JULIA WEITBRECHT: „Die Formierung des Jenseits als Bewegungsraum in Jenseitsreisen der Spätantike und des Mittelalters („Paulus-Apokalypse“, ‚Visio Pauli‘, ‚Visio Thugdali‘)“. In: *Mittellateinisches Jahrbuch*, 46 (2011) Heft 2, S. 229–243; JULIA WEITBRECHT: *Aus der Welt. Reise und Heiligung in Legenden und Jenseitsreisen der Spätantike und des Mittelalters*. Heidelberg: Winter 2011; BRIGITTE PFEL: „Mittelalterliche Jenseitsvorstellungen und Jenseitsreisen mit besonderer Berücksichtigung des Mönches Alber von Windberg“. In: *Jahresbericht des historischen Vereins für Straubing und Umgebung*, 102 (2000), S. 133–173, hier: S. 133f.; PETER DINZELBACHER: *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter* (1981). 2., überarb. und wesentlich erw. Auflage. Stuttgart: Hiersemann 2007; DERS. (Hg.): *Mittelalterliche Visionsliteratur. Eine Anthologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 29–39. Zur eigentlichen Unterwerksfahrt vgl. exemplarisch: CHRISTIANE ACKERMANN: „‚Break on through to the Other Side‘. A Pursuit of Medieval Underground Travellers. Including an Analysis of the *Herzog Ernst* (B)“. In: HANJO BERRESSEM/MICHAEL BUCHER/UWE SCHWAGMEIER (Hg.): *Between Science and Fiction. The Hollow Earth as Concept and Conceit*. Berlin u. a.: LIT 2012, S. 133–166.

16 HOMER: *Odyssee*. Griechisch – deutsch. Übertr. v. Anton Weiher (1955). 14. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2013. (Weitere Nachweise mit Angabe von Gesang und Verszeile direkt im Text.)

beschwören. Odysseus lässt nur Teiresias vom Blut des Opfertiers trinken, während die übrigen Seelen bewusstlos und stumm umherfliegen; Odysseus berichtet von Schatten (*skia*), Trugbildern (*eidola*) und Träumen (*oneira*). Der thebanische Seher kündigt Odysseus weitere Irrfahrten an, warnt davor, die Rinder des Helios anzutasten, und deutet auf die Kämpfe mit den Freiern voraus. Nach Teiresias erscheint die Mutter des Odysseus, Antikleia, mit der sich ein rührender Dialog entspinnt. Es folgen insgesamt vierzehn „Frauen und Töchter von Helden“ (Od. 11, 226), schließlich Agamemnon und Aias, der sich im Groll abwendet. Den Schlusspunkt bilden die mythischen Sünder Tityos, Tantalos, Sisyphos; Herakles ist nur als „Schattenbild“ (*eidolon*) gegenwärtig, während Odysseus selbst als „[f]roher Genöß am Tisch neben Hebe mit reizenden Knöcheln“ sitzt (Od. 11, 603). Als immer mehr Scharen von Toten herandrängen, erfasst Odysseus „bleiche[s] Entsetzen“ (Od. 11, 43), sodass er eilig mit den Gefährten aufbricht.¹⁷

Diese kurze Zusammenfassung zeigt bereits den befremdlichen Charakter der Homerischen *Nékýia*. Schon der Nietzsche-Mentor Erwin Rohde schreibt in seiner einflussreichen Schrift *Psyche* irritiert: „Kaum versteht man, wie es einen Dichter reizen konnte, mit der Fackel der Phantasie in dieses Höhlenreich ohnmächtiger Schatten hineinzuleuchten.“¹⁸ Rohde argumentiert vom Standpunkt der Homer-Analyse: Er sieht die *Nékýia* als späteren, posthomerischen Zusatz, der für den Handlungsverlauf „unnötig“¹⁹ sei, der aber dennoch als das „merkwürdigste und bedeutendste aller Rudimente alten Seelencultes“²⁰ vorhomerische Praktiken des Totenkultes aufbewahre. In diesem Sinne hat zuerst Karl Meuli²¹, und hiervon ausgehend Walter Burkert einen „schamanistische[n] Hintergrund“ der *Odyssee* postuliert, der „weithin noch erkennbar [sei], beim Kyklopen, bei Kirke, beim Eindringen in die Welt der Toten“²². Neuere Forschungen haben zeigen können, dass die in der *Nékýia* beschriebenen Opferrituale – Aushebung der Grube, schwarze Opfertiere usw. (Od. 11, 34f.) – mit rituellen Vorschriften übereinstimmen, die aus hethitischen Texten zur Beschwörung von Unterweltsgottheiten aus Hattuscha

17 Vgl. auch den Beitrag von EVELINE KRUMMEN in diesem Band.

18 ERWIN ROHDE: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1898). Nachdr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 49.

19 Ebd., S. 50.

20 Ebd., S. 58.

21 Vgl. KARL MEULI: „Scythica“. In: *Hermes*, 70 (1935) Heft 2, S. 121–176.

22 WALTER BURKERT: *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion*. München: Beck 1998, S. 88. Zum Schamanentum des Odysseus vgl. auch REINHOLD MERKELBACH: *Untersuchungen zur Odyssee*. München: Beck 1951, S. 224. Auf den Zusammenhang von Schamanismus und Hadesfahrt weist bereits HERMANN DIELS: „Himmels- und Höllenfahrten von Homer bis Dante“. In: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik*, 25 (1922), S. 239–253, hier: S. 239 cursorisch hin: „Eine typische Form dieser Zauberhandlungen bietet der Schamanismus“.

(1400–1200 v. Chr.) bekannt sind.²³ Versteht man Schamanismus nicht als lokales (d. h. sibirisches Phänomen der Tungusen), sondern, wie Mircea Eliade gezeigt hat²⁴, als transkulturelles Phänomen, wird man Odysseus Züge eines Schamanen kaum absprechen können. Dies gilt insbesondere auch für seine Funktion als Unterhalter am Phäakenhof. Diese Rolle lässt den Charakter des Abenteuerlichen und Märchenhaften hervortreten, den Uvo Hölscher für die *Odyssee* erschlossen hat. Odysseus bewegt sich im Rahmen einer ‚mythischen Geographie‘.²⁵

Nimmt man das Homerische Jenseitsnarrativ narratologisch ernst, so ist dessen intradiegetische Struktur bedeutsam. Der Erzähler skizziert einen Odysseus, der sich selbst als Schatten der Vergangenheit beschwört. Odysseus ist im Rahmen seines Apologes nicht nur ein unzuverlässiger Erzähler, sondern ein *Schamane* zweiten Grades, der die Schatten der Schatten beschwört.²⁶ Sofern jedes Erzählen erinnerndes Beschwören, jede Narration zugleich *Nekyomantie* ist, gewinnt die archaische Episode der *Odyssee* den Charakter einer narratologischen Reflexionsfigur. Es war der klassische Philologe und Protegé Rohdes – Friedrich Nietzsche –, der in diesem Sinne die prinzipielle, meta-poetische Bedeutung der *Nékýia* für die Kunst erkannte: „Die Kunst als Totenbeschwörerin“, so lautet ein Aphorismus aus *Menschliches, Allzumenschliches I*:

Die Kunst versieht nebenbei die Aufgabe zu conserviren, auch wohl erloschene, verblichene Vorstellungen ein Wenig wieder aufzufärben; sie flicht, wenn sie diese Aufgabe löst, ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wiederkehren. Zwar ist es nur ein Scheinleben wie über Gräbern, welches hierdurch entsteht, oder wie die Wiederkehr geliebter Todten im Traume, aber wenigstens auf Augenblicke wird die alte Empfindung noch einmal rege und das Herz klopft nach einem sonst vergessenen Tacte.²⁷

23 Vgl. MÄNNLEIN-ROBERT: *Hadesfahrten*, S. 40; GERD STEINER: „Die Unterweltsbeschwörung des Odysseus im Lichte hethitischer Texte“. In: *Ugarit-Forschungen*, 3 (1971), S. 265–283; GISELA STRASBURGER: „Die Fahrt des Odysseus zu den Toten im Vergleich mit älteren Jenseitsfahrten“. In: *Antike und Abendland*, 44 (1998), S. 1–29, hier: S. 18f.

24 MIRCEA ELIADE: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.

25 Vgl. UVO HÖLSCHER: *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman* (1988). 2., unveränd. Aufl. München: Beck 2000, S. 135–158. Vgl. die religiöse Geographie auch von nicht-europäischen Unterweltsfahrten bei HANS-PETER HASENFRAZ: „Unterweltsfahrten. In außereuropäischen Religionen“. In: MARKWART HERZOG (Hg.): *Höllen-Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*. Stuttgart: Kohlhammer 2006, S. 25–36, hier: S. 28–31.

26 Vgl. JONAS GRETHLEIN: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München: Beck 2017.

27 FRIEDRICH NIETZSCHE: Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 2: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. 2., durchgeseh. Aufl. Berlin u. a.: de Gruyter 1988, S. 141–186, hier: S. 142.

Die Ausbildung einer nekyomantischen Poetik, d. h. die Transformation und Expansion der *Nékyia*-Episode zur poetologischen Reflexionsfigur, ist – so scheint es – eine Erfindung der Moderne.²⁸ Sie steht am Ende eines Prozesses diskursiver Umwertung und semantischer Recodierung, der sich seit dem 16. Jahrhundert vollzieht. Ursprünglich magisch-dämonologische Konzepte werden aus ihrem prekären Zusammenhang gelöst und zu *ästhetischen* transformiert.²⁹ Neben der *Nekyomantie* gilt dies für ästhetische Leitkonzepte der Moderne wie Täuschung (Illusion), Faszination, Zauber, Prestige u. a. Es handelt sich also um einen Vorgang der Übertragung, in dessen Folge die *Nékyia* zur Metapher oder besser zur Allegorie eines Schreibens wird, das sich durch den Abstieg in das Totenreich der Tradition konstituiert. Wie Odysseus die Geister der Toten aus dem *Hades* ‚zitiert‘, so der Dichter die Geister – und Texte – der Tradition. Als poetologische Reflexionsfigur findet die *Nékyia* ihren Platz in Proömien oder anderen Paratexten: In Goethes *Zueignung* im *Faust* oder in Ezra Pounds *Cantos*, die mit einer Übersetzung des elften Gesangs der *Odyssee* – vermittelt durch eine lateinische Übertragung aus dem Jahr 1538 – beginnen.³⁰ Dieses „overlaying of times and traditions“³¹ ist Nietzsches Wort von der Kunst als ‚Todtenbeschwörerin‘ verpflichtet. Bei Pound – und, wie wir sehen werden, auch bei Barbara Köhler – verwandelt sich das Jenseitsnarrativ in eine poetologische Allegorie, die den Topos vom Schreiben als Seefahrt variiert, eine Allegorie der Intertextualität.

Dass Intertextualität – als Wiederkehr der Toten – eine ambivalente, unheimliche Erfahrung sein kann, hat Harold Bloom in seiner *Anxiety of Influence* eindrücklich beschrieben. Hier bildet die *Nekyomantie* eine der sechs ‚revisionistischen‘ Operationen eines Autors im Verlaufe der *Auseinandersetzung* mit einem ‚starken‘ Vorbild: „Die *apophrades*, die düsteren oder unglücklichen Tage, an denen die Toten zurückkehren und ihre früheren Häuser bewohnen“³². Eine solche dämonologische Schattierung von Intertextualität gibt dem *classical turn* eine unbehagliche, dunkle Seite. Barbara Köhlers *Odyssee*-Projekt setzt – so meine These – diese Potenzierung und Ambiguisierung der *Nékyia* zur Strukturmetapher bereits voraus: Die *Nékyia*

28 Vgl. zur Tradition der *Nékyia* in der Moderne EDITH HALL: *The Return of Ulysses. A Cultural History of Homer's Odyssey*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2008, S. 203–216.

29 Vgl. JÖRG ROBERT: „Dämonie der Technik – Die Medien des D. Johann Fausten“. In: KIRSTEN DICKHAUT (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 373–396.

30 Vgl. EZRA POUND: *The Cantos* (1925). Übers. v. Eva Hesse. Hg. v. Manfred Pfister als *Die Cantos*. Zürich u. a.: Arche 2012, S. 12–15.

31 WILLIAM COOKSON: *A Guide to the Cantos of Ezra Pound* (1985). Neuaufl. London: Anvil 2001, S. 4.

32 HAROLD BLOOM: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973). Übers. v. Angelika Schweikhardt als *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Frankfurt/M.: Stroemfeld/Nexus 1995, S. 124.

ist bei ihr nicht nur Jenseitsnarrativ, sondern narratologische Reflexionsfigur im Spannungsfeld zwischen Gender- und Medienkritik.

2. Gegenspiel und M-nemo-Technik

Barbara Köhlers 2007 im Suhrkamp Verlag erschienenen *Odyssee*-Projekt *Niemands Frau*³³ stellt eines der Hauptwerke des *classical turns* der 2000er Jahre dar. Zugleich wurde es als vorläufige Summe der 1959 in Burgstädt bei Chemnitz geborenen, 2021 verstorbenen Lyrikerin (z. B. *Deutsches Roulette. Gedichte*, 1991) wahrgenommen.³⁴ Zahlreiche Rezensionen, wissenschaftliche Artikel und sogar ein ausschließlich *Niemands Frau* gewidmeter englischsprachiger (!) Sammelband³⁵ dokumentieren die Wirkung des schmalen, nur gut 110 Seiten umfassenden Werkes, das – so Köhler in einem 2006 publizierten Essay – das Ergebnis einer zehnjährigen „reise“ zu Homer, „eine odyssee“³⁶ darstelle. Das Nachwort von *Niemands Frau* setzt die Nach-Schrift mit der Heim-Kehr des Odysseus parallel:

Nocheinmal zurückkommen: auf unerreichbare orte.
Wo sein ist, doch keines bleibens. [...]
[...] An unerreichbare orte, an andere zeiten,
anderwelten, unterwelten, schwimmende inseln,
wortfelder, areale, nicht-orte: ou τόποι. (74)

33 BARBARA KÖHLER: *Niemands Frau. Gesänge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007. (Weitere Nachweise mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.)

34 Vgl. grundlegend zu *Niemands Frau* MIRJAM BITTER: „Transpositionen von Text, Textil und Textur. Barbara Köhlers und Rosi Braidottis Entwürfe beweglicher, aber nicht haltloser Subjektivitäten“. In: GEORGINA PAUL (Hg.): *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler's Niemands Frau*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2013, S. 117–138; ANIELA KNOBLICH: „Bibliotheken sind meine abgezogenen Häute“. Identität und Intertextualität in Barbara Köhlers Gesängen ‚Niemands Frau‘. In: KAI BREMER/STEFAN ELIT/FRIEDRIKE REENTS (Hg.): *Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart*. Remscheid: Gardez 2010, S. 241–260; VALÉRIA LENGYEL: „Eine weibliche Odyssee als Selbstsuche. Barbara Köhlers ‚Niemands Frau‘“. In: STEPHAN KRAUSE/FRIEDRIKE PARTZSCH (Hg.): *Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen. Zur Literatur in Deutschland und Mitteleuropa nach 1989/90*. Berlin: Frank & Timme 2012, S. 243–255.

35 GEORGINA PAUL (Hg.): *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler's Niemands Frau*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2013.

36 BARBARA KÖHLER: „Das Gegenspiel. Nicht-Ich und undo: Penelopes Gewebe“. In: DIES.: *Neufundland. Schriften, teils bestimmt*. Wien: Edition Korrespondenzen 2012, S. 201–214, hier: S. 203. Vgl. auch *Niemands Frau*: „Zehn, vielleicht auch zwölf jahre lang bin ich immer wieder zurückgekommen auf diesen stoff“ (82).

Die intertextuelle Heimkehr zu Homer ist in fünf mal vier durchnummerierte Stationen untergliedert, die von einem Epilog abgeschlossen werden. Zu diesen 21 Stationen kommen drei weitere hinzu, die im Sinne eines Nachwortes die Poetologie des Werkes entfalten (mitgezählt als Stücke 22–24); damit ist die Zahl von 24 ‚Gesängen‘ erreicht, entsprechend der Homerischen *Odysee*. Text und Paratext (Nachwort) bilden eine untrennbare Einheit. Zwei Leitbegriffe prägen die Poetik von Barbara Köhler: Spiel und Erinnerung. In ihrem *Odysee*-Essay („odd essay“³⁷) von 2006 schließt Köhler einerseits an Wittgensteins Theorie des Sprachspiels, andererseits an den ästhetischen Spielbegriff in Schiller’scher Tradition an. Die *Odysee* ist „grund für spiel und gegenspiel“³⁸; die Autorin trete in dieses Spiel nicht als „alt- oder überhaupt philologin“, sondern als „beobachtender teil des systems, als lyrikerin, als übersetzerin“³⁹ ein, die sich das Altgriechische autodidaktisch angeeignet habe. Diese Sprachkompetenz ist – jenseits einer gewissen akademischen Beflissenheit – strukturell bedeutsam für die Poetologie von *Niemand’s Frau*, die immer wieder Etymologien bzw. Pseudo-Etymologien griechischer Namen und Begriffe entfaltet.⁴⁰ Diese Praxis eines ins Serielle, bisweilen Litaneihafte ausgreifenden Sprachspiels erweist Köhler nicht nur als „Wittgensteins Nichte“⁴¹, sondern als geistige Tochter Oskar Pastiors, dessen experimentell-verfremdende Petrarca-Übertragungen (1983)⁴² eine wichtige Inspiration für Köhler darstellten. Es ist kein Zufall, dass *Niemand’s Frau* dem großen Sprachspieler Pastior gewidmet ist. Das dazu passende Motto – „Oh die see!“ (6) – stammt aus Pastiors Gedichtband *O du roher iasmin*⁴³, einem Versuch, Baudelaires Gedicht *Harmonie du soir* in 43 Annäherungen und Zergliederungen umzuschreiben. *Niemand’s Frau* ist Pastiors Poetik tief verpflichtet: Schlagworte wie „textgenese als vivisektion“⁴⁴ oder „weltlyrik als

37 KÖHLER: *Gegenspiel*, S. 203.

38 Ebd. Vgl. zudem ANNEKA METZGER: „Weibliche Mythenadaption als ‚Gegenspiel‘. Zu Barbara Köhlers Gedichtzyklus ‚Niemand’s Frau. Gesänge““. In: ANA-MARIA PÄLIMARIU/ELISABETH BERGER (Hg.): *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*. Konstanz: Hartung-Gorre 2009, S. 347–364.

39 KÖHLER: *Gegenspiel*, S. 202f.

40 Es ist vielleicht kein Zufall, dass auch Raoul Schrott in seiner Suche nach *Homers Heimat* immer wieder auf die Etymologie als Beweismittel setzt. Was Schrott *wissenschaftlich* inszeniert, ist für Köhler poetisches Wort- und Sprachspiel-Material, das Vergangenes durch Assoziation beschwört.

41 BARBARA KÖHLER: *Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften, mixed media*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

42 OSKAR PASTIOR/FRANCESCO PETRARCA: *33 Gedichte*. München u. a.: Hanser 1983.

43 OSKAR PASTIOR: *O du roher iasmin. 43 intonationen zu „Harmonie du soir“ von charles baudelaire*. Weil am Rhein u. a.: Engeler 2002.

44 OSKAR PASTIOR: „gedichte schreiben heute“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, 20 (2001), S. 7–15, hier: S. 14.

eselsbrücke“⁴⁵ würden auch Köhlers Verfahren spielerischen Zer-Singens weltliterarischer Höchst-Autoritäten von Homer über Dante bis T. S. Eliot und Ezra Pound treffend charakterisieren.⁴⁶ Wie Pastior in seinem Petrarca-Projekt unternimmt es auch Köhler, ihren Homer „abzuklopfen, anzurubbeln, wie Abziehbilder“⁴⁷, es geht ihr um „ein sukzessives Abstandnehmen im Vollzug der Annäherung“⁴⁸. Im letzten Abschnitt von *Niemand’s Frau*, der ein poetologisches Nachwort darstellt, formuliert es Köhler beinahe gleichlautend:

Eine andere art von übersetzung: eine erwidernung,
entgegnung, für die ein wechsellkurs von bedeutung
nicht von vornherein feststeht, angelegt ist als
1:1, geradlinig »zielführend« zum (zu)treffenden,
>richtigen< wort-oder-ort; [...] (87)

Pastiors humoristische Mutwilligkeit, das dadaistische Erbe und Ethos gehen Köhlers *Odysee* dagegen völlig ab: Köhler, Absolventin des Literaturinstituts „Johannes R. Becher“, kann selbst als Pastior-Schülerin ihre akademischen Wurzeln – um nicht zu sagen: ihren Akademismus und Alexandrinismus – nicht verleugnen. Als *poeta docta*, die den Text im Stile Goethes (*West-östlicher Divan*) und T. S. Eliots (*The Waste Land*) mit gelehrten „Noten“ versieht, verbindet sie den *classical turn* mit einer ins Kosmopolitisch-Weltliterarische gedehnten *Erbe*-Doktrin.⁴⁹ *Niemand’s Frau* macht ernst mit dem postmodernen Text- und Sprachspiel, das Köhler durchgehend mit mehr oder minder begründeten Verweisen auf moderne Wissenschaftstheorien (Quantentheorie, Unschärferelation, Turingmaschine, Gödel’scher Unvollständigkeitssatz usw.) garniert.⁵⁰ Vor allem aber ist Köhler Philologin mit **literaturwissenschaftlichem** Hintergrund. Dieser erstreckt sich nicht nur auf Homer, sondern auch auf seine Rezeption und Re-Modellierung durch die klassische Moderne, die für Köhler eine „patrilinie“ (39) darstellt: *Niemand’s Frau* ist der ambitionierte Versuch, sich ostentativ in den Kanon der internationa-

45 Ebd., S. 8.

46 Vgl. zu T. S. Eliot GEORGINA PAUL: „Different Voices. Other Poets in Barbara Köhler’s *Niemand’s Frau*, with a Special Study of the Significance of T. S. Eliot’s *The Waste Land*“. In: DIES. (Hg.): *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler’s Niemand’s Frau*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2013, S. 185–210.

47 PASTIOR: *33 Gedichte*, S. 78.

48 Ebd., S. 80.

49 Vgl. EMMERICH: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 334–347.

50 Vgl. MARGARET LITTLER: „Strange Loops and Quantum Turns in Barbara Köhler’s *Niemand’s Frau*“. In: GEORGINA PAUL (Hg.): *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler’s Niemand’s Frau*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2013, S. 163–184.

len klassischen Moderne ein- bzw. an diesen heranzuschreiben. Homer erscheint immer auch im Lichte der großen Epigonen Joyce, Pound oder T. S. Eliot. Der Untertitel *Gesänge* referiert nicht nur auf Homer, sondern auch auf Ezra Pound, mit dem Barbara Köhler die Verpflichtung auf Dantes *Divina Commedia* teilt. Wenn wir Intertextualität – mit Renate Lachmann – als Operation verstehen, die auf Erinnerung und Evokation beruht⁵¹, dann lässt sich Barbara Köhlers Werk in der Tat als ein multisensorisches Archiv und Text-Ton-Dokument beschreiben, in dem die Stimmen der Vergangenheit ‚mnemo-technisch‘ registriert und konserviert werden.

Köhler spricht an einer Stelle von „MNEMESIS“ (27) und verbindet so *mneme* (= Erinnerung) mit *Nemesis* (= Rache), wie sie an anderer Stelle aus dem deutschen Wort ‚Sprache‘ durch Zeilenumbruch die „sp | rache“ (12) gewinnt. Damit ist die inter- bzw. multimediale Dimension des Projekts angesprochen: *Niemands Frau* liegt eine Audio-Einspielung auf CD-ROM bei, auf der die Autorin, in der ‚Stimme‘ und *persona* Penelopes, ihr Werk vorträgt.⁵² Köhler betreibt ‚Mythenkorrektur‘ in genderkritischer Perspektive. Dem männlichen *Text* (dem Werk Homers) und seiner ‚patrilinearen‘ Fortschreibung, Übersetzung und Tradition, die den Helden „in heldenhaft nahmen“ (84), soll die verschüttete weibliche ‚Stimme‘ entgegengestellt werden:

[...] Wie sich zwischen den verschiedenen
übersetzungen oder zwischen deutung und erzählung
lücken auftaten, in denen zumal frauen sang- und
klanglos verschwanden. (ebd.)

In ihrer Umschrift des *Odyssee*-Proömiums stellt Köhler die ‚Homerische Frage‘ gleich doppelt neu: als Frage nach der Einheit des Autors und als Frage nach dem männlichen Text, der doch schon bei Homer auf die Inspiration einer weiblichen Instanz der Erinnerung, der Muse, zurückgeht:

51 RENATE LACHMANN: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 12.

52 Die Künstlerin Andrea Wolfensberger hat in Zusammenarbeit mit der Autorin Videosequenzen erstellt (*NO ONE'S BOX*. Luzern u. a.: Edizioni Periferia/Suhrkamp 2007), die wiederum von der Rezitation der Autorin untermalt werden. Eine dieser Sequenzen, zum fünften Gedicht des Bandes („NAUSIKAA: RAPPORT“), liefert die Illustration für das Cover des Bandes. Die instabile Position der Kamera, die mit den Wellen auf und ab getragen zu werden scheint, spiegelt die „Wellenbewegung der Stimme, die den Text fortträgt und von ihm fortgetragen wird“. METZGER: *Mythenadaption*, S. 359.

Sage mir muse wer Es ist was Er wer Homer & warum
ist Es wichtig & Es zu wissen sag mir wer du bist
was Ich ist sag mir dich frage ich mich sage wenn
ich meine er seiner die oder der irrt so ich irre
wäre eine gewordene wäre die frage mich irre mich
muse sage mir. [...]

[...] wenn er ist bin ich dann muse sage mir
seine: worte für: mich sag mir: YOU SPIRITS: THAT
TEND: ON MORTAL: THOUGHTS: UNSEX ME: HERE [...]. (10)

Köhlers Homer ist einer und viele, Mann und Frau, ein Schemen und ein(e) Hybride – analog zur Figur des Sehers Teiresias, der in der *Nékyia*-Episode bei Homer die zentrale Funktion hat, Odysseus über seinen weiteren Weg in Kenntnis zu setzen.

Damit sind drei Problemkreise eröffnet: *Subjektivität*, *Geschlecht* und *Autorschaft*. Sprachlich wird diese Engführung durch eine Technik erreicht, die den „fluss, ablauf, *riverrun*“ (77) der Wörter, die „taktlose springende stolpernd holpernde klingende & tanzende“ (12) Diktion hervorbringt. Sie beruht immer wieder auf der *Apokoinu*-Stellung einzelner Wörter, die in semantisch-syntaktischer Ambiguität als Kettenglieder zwischen Sätzen und Phrasen fungieren. In Zeile acht des eben Zitierten ergibt sich dadurch eine Ambiguität, die die Frage der Subjektivität an die der Intertextualität bindet: Die Muse wiederholt ‚seine Worte für mich‘ – denkbar ist aber auch die Lesart: „mich sag mir“. Die Arbeit am Text, die Reise zu Homer, wird zur Entdeckerfahrt ins eigene, weibliche Ich. Den eigentlichen Musenanruf entlehnt Köhler daher den bekannten Worten der Lady Macbeth: „UNSEX ME: HERE“. Am Ende verschmilzt das Gewebe (‚web‘) des Textes mit „Penelopes *web*“ (75), jenem Leinentuch, das Penelope für ihren Schwiegervater Laertes webt, aber jede Nacht wieder auftrennt, um die versprochene Einwilligung in die Werbung der Freier hinauszuzögern. Barbara Köhler – ausgebildete Facharbeiterin für textile Flächenherstellung – identifiziert sich mit der webenden Penelope: ‚Niemands Frau‘, die zur ‚Gegenspielerin‘ des männlichen Helden *und* des Autors Homer wird.⁵³

53 Dieser ‚Webstruktur‘ des Textes entspricht typographisch die gewählte Monospace-Schriftart mit fester Zeichenbreite (Courier), die – etwas nostalgisch – Schreibmaschinenstil und frühe Computertechnik assoziiert. Der Text-Körper *ist* das Gewebe, auf das er referiert. Damit stellt sich *Niemands Frau* in die Tradition der konkreten bzw. visuellen Poesie, mit der Köhler zugleich die Vorliebe für Serialität, Technizität und eben diese Courier-Type teilt – ich erinnere v. a. an Eugen Gomringer (deutlich S. 55). Die ‚Gesänge‘ von *Niemands Land* sind Ikonotexte, sie stehen konstitutiv zwischen Text und Bild. Diese mediale bzw. intermediale Ambiguität zeigt sich darin, dass sie sich – wie die konkrete Poesie – nicht umstandslos transkribieren oder typographisch verwandeln, d. h. in andere *fonts* konvertieren lassen. Das Textgitter von *Niemands Frau* bildet vielmehr im Sinne Eugen Gomringers eine stabile ikonotextuelle ‚Konstellation‘. Für die Wiedergabe des Textes bzw. Textbildes

Das *web* der Penelope wiederum verweist nicht nur auf „[t]extile Texte“⁵⁴, sondern auch auf das Internet, das bei Köhler stellvertretend für elektronische Speicher- und Dokumentationsmedien steht, die in der digitalen Gegenwart an die Stelle des natürlichen Gedächtnisses des Dichters und Rhapsoden Homer getreten sind:

[...] sage m
nemo sag -technik sag vers und sag zeile maschine
sag READ ONLY MEMORY & vergisses vergiss diese sp
rache als eine als seine beherrschte PRESS UNDO &
HOLD ON [...]. (11f.)

Der Musenanruf wird zum Speicherbefehl transformiert; die Mnemotechnik der Rhapsoden, die den epischen Vortrag zu Zeiten einer *oral poetry* trugen, weicht dem digitalen Speichermedium der CD-ROM („READ ONLY MEMORY“). Doch es bleibt nicht beim Erinnern: Vielmehr wird die Löschung und Umkehr des Gespeicherten („UNDO“) gefordert, die aus einer „beherrschte[n]“ eine freie Sprache machen könnten.

Die in ihrer Künstlichkeit verstörende Stimme der rezitierenden Dichterin weckt ganz verschiedene Assoziationen, lässt älteste und neueste Mediologien aufscheinen. Einerseits spricht Köhler als neue Rhapsodin und – nunmehr weibliche – Homeridin, in die der Geist der Muse fährt. Andererseits fühlt sich der Zuhörer an automatische, computergenerierte Stimmen erinnert. In der Medio-Logik des Zyklus hören wir eine Computer-Stimme, die immer wieder zu stocken und zu ersterben droht. Eindrucksvoll arbeitet Köhler den „traumatische[n] Wiederholungszwang“⁵⁵ heraus, der sich aus den technischen Möglichkeiten moderner Aufzeichnungsmedien wie Film, Tonband und digitalen Speichermedien ergibt. Sie transformieren die Welt in ein ungeheures Bild- und Tonarchiv, das zugleich ein Totenreich darstellt. Wo der Buchstabe tötet, bewirken die neuen Medien ein Scheinleben der Schemen und Schatten. Die Spannung von lebendiger Stimme und totem Buchstaben wird durch die modernen Aufzeichnungsmedien ad absurdum

in der folgenden Argumentation wähle ich daher einen pragmatischen Kompromiss: Längere Zitate erscheinen in abgesetzter Form unter mimetischer Bewahrung der ikonotextuellen Konstellation; kürzere Zitate in meinem Text werden unter Absehung von Auszeichnungen typographisch assimiliert.

54 ERIKA GREBER: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln u. a.: Böhlau 2002.

55 HANS JÜRGEN SCHEUER: „Polytropia. Barbara Köhlers Erkundung des Griechischen (Homer, *Odyssee*/Sappho, *Anaktoria*-Fragment“. In: GEORGINA PAUL (Hg.): *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler's Niemand's Frau*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2013, S. 51–69, hier: S. 59.

geführt. Mit solchen Reflexionen situiert sich Köhler innerhalb einer langen „Literaturgeschichte am Leitfaden der Intermedialität“⁵⁶. Vor allem spinnt sie die bei Homer angelegte Spannung zwischen Stimme und Schrift, konzeptioneller Oralität und Skripturalität fort.⁵⁷ Intermedialität ist dabei sowohl als *Medienkombination* – im Nebeneinander zwischen Schrift und Performanz – wie als *Medienreflexion* und *-transposition* gegenwärtig. In Analogie zum ‚filmischen Erzählen‘ könnte man von ‚digitaler Lyrik‘ oder ‚digitaler Poesie‘ sprechen.

3. „Hell's a bluebox“ – Medienkritik und Gender-Utopie

Der Blick auf das Inhaltsverzeichnis von *Niemand's Frau* deutet eine strukturelle Auffälligkeit, einen Akzent im intertextuellen Dialog mit Homer an. Köhler zeigt sich fasziniert vom Handlungselement *Nékýia*, ihre Poetologie ist *Hades*-affin. Nicht nur die Stücke zehn „Hades : Projektion : Hades“ (35–38) und elf „Hades : Lektüre : Hades“ (39–41) referieren auf das Motiv der Unterweltsreise. Schon das zweite Kapitel „02 Autopilot“ (13–15), das den Abschied der Griechen aus Troja und damit den Beginn der odysseischen Irrfahrten aufnimmt, ist nicht allein Heimkehr (*nóstos*), sondern zugleich Reise in die Unterwelt – *Nékýia*. Auch hier überlagern sich Antikes und Modernes. Die Reise erfolgt nicht mehr mit dem Schiff, sondern mit dem Flugzeug, das im Autopilot-Modus fliegt, subjekt- und führerlos; die Stimme des Captains ist die der ‚voicebox‘:

[...] THIS IS MY VOICE MY SELF
I AM THE VOICEBOX I AM THE PILOT THE AUTO
PILOT I AM THE MACHINE. [...] (13)

Damit setzt sich die Arbeit am alten Topos ‚Schreiben als Seefahrt‘ fort: Unter den Bedingungen einer Gegenwart *nach* 9/11 ist Schreiben nicht nur Flugreise, sondern Höllenfahrt mit einer Fluglinie namens „LIMBO AIR“ (15). Der Abschied von „Trojas FALLING TOWERS“ (13) assoziiert – via T. S. Eliot (*What the Thunder said*) – den Todesflug der United Airlines in die Twin Towers, der zugleich eine Reise in Dantes *Inferno* ist: „wir nähern uns einem ereignishorizont dem achten kreis der hölle wir treten ein wir sind im ernstfall“ (13). Der Hinweis auf den achten Höllenkreis (*Malebolge*) stellt die Verbindung zu Odysseus her, der in Dantes *Commedia* zusammen mit Diomedes im achten Ring dieses achten Höllenkreises für

56 JÖRG ROBERT: *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2014, S. 28.

57 PAUL: *Different Voices*, S. 188.

die Hinterlist des Trojanischen Pferdes⁵⁸ büßt. Von Vergil angesprochen, berichtet Odysseus den *wahren* Ausgang seiner Irrfahrten. Weder die Liebe zu Penelope noch die zum Vater hat „[i]n mir die heiße Glut besiegen können, | Die mich hinaustrieb, nach der Welt zu forschen“ („Vincer poter dentro da me l'ardore | Ch'io ebbi a divenir del mondo esperto“, Inf. 26, 97f.). Seine *curiositas* treibt Odysseus an, über die Säulen des Herakles hinaus auf das offene Meer zu segeln, um „virtude e conoscenza“ (Inf. 26, 120) zu erreichen, eine Kühnheit, die Odysseus und seine Mannschaft mit dem Tod bezahlen.

Dantes *Inferno* ist in Köhlers *Niemands Frau* der Leittext des zweiten Kapitels, das als ‚zweites Proömium‘ fungiert. So wird auch der Leser durch das Dante'sche Höllentor geführt, das zunächst italienisch („PER ME SI VA NELLA CITTA DOLENTE“, 14), schließlich ganz am Ende des Kapitels – als Schwelle und Übergang zum Folgenden – in englischer Version zitiert wird. Höllenfahrt und Jenseitsreise gewinnen auf diese Weise *strukturelle* Bedeutung. Köhler verwandelt Dantes *Inferno* in einen ungeheuren Projektions- und Resonanzraum, in dem sich, „entlegene gegenden vergangenheit | en & verlassenschaften“ versammeln, „totes material das spricht“ (ebd.), wie etwa Francesca da Rimini, die sich Dante im fünften Gesang des *Inferno* „per l'aer perso“ „per l'aer maligno“ (Inf. 5, 89 bzw. 86) nähert, um von ihrer unglücklichen Liebe zu berichten. Köhlers Hölle ist ein ungeheures, multimodales Speichermedium und Literaturarchiv, in dem „stimmen aus laut | sprechen in kopfhörern wortfetzen“ (ebd.), aber auch „lichtbilder fast verblasst“ (15) aufgezeichnet werden. Sie erscheint wie eine Video-Installation, ein *Simulacrum* zweiter Ordnung, das Aufzeichnungsmedien wie Phonograph, Tonband und Anrufbeantworter („im knistern kratzen rauschen alter aufnahmen“, ebd.) integriert.

Jenseitsräume sind bei Köhler intermediale Räume, Räume der Medienreflexion: Schon bei Homer werden die Toten als *eidola* – ‚Simulakren‘ – bezeichnet, während Dantes Verdammte immer wieder als ‚Stimmen‘ ohne Körper erscheinen. In Köhlers Fall ist diese Engführung von Höllenfahrt, 9/11 und mediologischer Umdeutung des *descensus ad inferos* als Replik auf eine medienkritische Debatte der 2000er Jahre erklärbar, die sich an den Namen Jean Baudrillards und seine These von der *Präzession der Simulakra*⁵⁹ knüpft. Köhler schließt an Baudrillards umstrittenes Verständnis des Terrorismus als „reines Ereignis“⁶⁰ (vgl. „ereignishorizont“, 13)

58 Vgl. DANTE ALIGHIERI: *Divina Commedia. Inferno* (1321). Übers. v. Hermann Gmelin als *Die göttliche Komödie*, Bd. 1: *Die Hölle*. 5. Aufl. Stuttgart: Klett 1998, hier: Inf. 26, 59. (Weitere Nachweise mit Angabe des italienischen Originals unter Verweis auf Gesang und Verszeile direkt im Text.)

59 JEAN BAUDRILLARD: *La précession des simulacres* (1978). Übers. v. Lothar Kurzawa/Volker Schaefer als *Die Präzession der Simulakra*. In: DERS.: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve 1978, S. 7–69.

60 JEAN BAUDRILLARD: *Lesprit du terrorisme* (2001). Übers. v. Michaela Ott/Markus Sedlaczek. Hg. v. Peter Engelmann als *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen-Verlag 2002, S. 70.

bzw. an seine Skandalinterpretation von 9/11 als „Mutter aller Ereignisse“⁶¹ an. Dantes *città dolente* ist zugleich jene „Unreal City“⁶², von der T. S. Eliot in *The Waste Land* spricht, ein mediales Phantasma. Das Vergangene, die „entlegene[n] gegenden vergangenheit | en“ (14), sind uns nur als Simulakren, als ‚untote‘ Geister des Wirklichen verfügbar, die sich technisch wie poetisch beschwören und ‚zitieren‘ lassen.

Konsequent schließt das zwölfte Kapitel – „Matrix/Amatrix“ (42f.) – an jenen Film an, der in besonderer Weise auf Baudrillards These von der *Agonie des Realen* rekurriert. „Helena: die ist die sie nicht ist – nur der name in dem ein krieg statt fand“ (42). Köhler greift eine Mythenvariante an, die auf die *Helena* des Euripides zurückgeht und in Goethes *Faust II* eine zentrale Rolle spielt: Der Krieg um Troja sei gegenstandslos gewesen; Paris habe von den Göttern nur ein ‚Trugbild‘ (*eidolon*) erhalten, während die echte Helena nach Ägypten entrückt und dem Proteus in die Obhut gegeben worden sei.⁶³ So ist Helena, die Geliebte (*amatrix*), immer nur Spiegel, Projektionsfläche und Hohlform (*Matrix*) männlichen Begehrens: „Der name am kriegsgrund silbrig verschleiert das bild auf seiner oberfläche in seinem spiegel das jeden du nennt der es anschaut: Du“ (ebd.).⁶⁴

Die beiden Hades-Kapitel stehen exakt im Zentrum von *Niemands Frau*. Dies entspricht der Scharnierposition, die der Unterweltsfahrt innerhalb der epischen Struktur und Handlung seit Homer zukommt. *Nékylia* ist Durcharbeitung des Traumas, ein Akt der Katharsis – daher die Faszination, die Freud für Vergils *descensus* entwickelte.⁶⁵ Die Jenseitsnarrative von *Odyssee* und *Aeneis* bezeichnen jenen Moment, an dem der Held die Schatten der Vergangenheit noch einmal beschwört bzw. besucht, um frei zu werden für seine eigentliche Destination – die Heimkehr nach Ithaka oder die Eroberung Latiums und die Gründung Roms. Eine solche kathartische Funktion lässt sich bei Barbara Köhler nicht mehr erkennen. Die *Nékylia* wird vielmehr – wie wir gesehen haben – zur „unterwelt der story“ (39),

61 Ebd., S. 11.

62 THOMAS STEARNS ELIOT: *The Waste Land* (1922). Übers. v. Norbert Hummelt als *Das öde Land*. Englisch und deutsch. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 8.

63 Vgl. STEFFEN SCHNEIDER: „Helena“. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= *Der neue Pauly* – Supplemente, Bd. 5). Stuttgart u. a.: Metzler 2008, S. 308–317, hier: S. 310.

64 Damit schließt Köhler an Goethe an: „Die ontologische Differenz von Idee und Eidolon, die Euripides' Tragödie zugrundeliegt, wird hier zersetzt und der Schein als Medium der poetischen Schönheit gedacht“. Ebd., S. 314.

65 Vgl. JÖRG ROBERT: „Topos und Archetyp. Die Höllenfahrten der Moderne. Eine Skizze“. In: DERS./JOACHIM HAMM (Hg.): *Unterwelten. Modelle und Transformationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 211–226; PAOLA TRAVERSO: „Psyche ist ein griechisches Wort...“. *Rezeption und Wirkung der Antike im Werk von Sigmund Freud*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 78–112; PLATTHAUS: *Höllenfahrten*, S. 55–90.

zur Strukturmetapher der Intertextualität. In „Hades : Projektion : Hades“ setzt Köhler die Einführung von Erinnerungs- und Mediendiskurs fort. Schon in der *Odysee* ist der *Hades* ein Ort am Rande der Wirklichkeit:

Himmel und meer verödet blau: ein abgelaufnes
video flimmern das einzige programm die sonne
steht: und hoch: im fels: ein weisses: kaff am
ende: aller küstenstraßen: hochglanzkopie vom
letzten: urlaubsfilm: still: and forever very
picturesque, you know? you don't. Ask for the
blind. er sieht: nicht: was du siehst: nichts
was er sieht: siehst du! [...] (35)

Das Zitat unterstreicht Köhlers Technik des *dissolve*, der Überblendung. Odysseus' Fahrt an den Rand des Okeanos, zu den Kimmerern, wird von modernen Urlaubsbildern griechischer Traum-*locations* überlagert. Die Heroen finden ihr schattenhaftes Nachleben nicht am Rande der Welt, sondern in der Trivialität der Unterhaltungs- und Tourismusindustrie. Die „häuser des hades“ sind heutzutage touristische Einrichtungen und Hotspots – übrigens alle auf Kreta: „Villa Ariadne Taverna Tyro Café Epikaste Rent Rooms Antiope Club-Hotel Agamemnon Minos Palace“ (ebd.). „[B]lutleer“ drohen der Mythos, die „schatten | haften stories“ (ebd.) Homers, zu verschwinden; sie sind die *eidola*, die der Dichter als Nekyomant und ‚Pilot‘ unter der schalen, abgeleiteten Wirklichkeit der medialen Surrogate wiederbeleben muss.

In Teiresias, dem blinden Seher, findet die Dichterin eine Reflexionsfigur ihrer eigenen Bestimmung, „die augen- die punkt- die blindenschrift erinnerungen“ (36) neu zu lernen, die hinter jene scheinhafte Wirklichkeit der Simulationen und Simulakren zurückgreift, hinter „den blinden schirm die abschirmung der bilder“ (37). Wie Teiresias inmitten der Schattenbilder, so ist die Dichterin inmitten der medialen Simulakren der Gegenwart die einzig (wirklich) Sehende. Im Umkehrschluss gilt daher: Wenn die Realität eine Hölle der Bilder ist, dann ist die Hölle eine ‚bluebox‘ („*life's but a walking shadow: HELL'S A BLUEBOX*“, ebd.), eine Projektionsfläche, auf der sich „talking heads“ (ebd., bekanntlich eine Musikgruppe der 80er Jahre), d. h. medial inszenierte Wirklichkeiten so „blutleer“ (35) bewegen wie die Schatten der Homerischen Toten. Hier, an solchen Stellen, wird die Medienkritik der Frankfurter Schule (‚Unterhaltungsindustrie‘) oder Susan Sontags Essay *In Platos Höhle*⁶⁶ geradezu paraphrasiert. Diese Medienkritik richtet sich mit Abscheu

66 SUSAN SONTAG: *In Plato's Cave* (1977). Übers. v. Gertrud Baruch als *In Platos Höhle*. In: DIES.: *Über Fotografie*. München u. a.: Hanser 1989, S. 9–28.

gegen den Voyeurismus medial aufbereiteter und ‚eingebetteter‘ Kriegsführung und -berichterstattung:

[...] vor allen bildern der entfernte seher
/TELEVISOR/ im obskuren der kamera jenseits
der objektive das abwesen & seine kameraden
kameramänner zuschauer beim töten die hände
fest am apparat das auge im visier [...] (16)

In Köhlers Hölle sind die Medien ambivalent: Ausdruck avantgardistischer Kunst und Instrument der ‚Unterhaltungsindustrie‘ im Sinne der kritischen Frankfurter Schule. Die Bilderwelten von *Niemands Frau* erinnern einerseits an Video-Installationen, wie sie Köhler selbst mit entworfen und entwickelt hat, andererseits an die ‚falsche‘ phantasmagorische Bilderflut, wie sie Film, Fernsehen und Tourismusindustrie vermitteln. *Nékyia* heißt, hinter den „blinden schirm“ der Bilder vorzudringen, zu jener Figur, die ein authentisches Sehen bzw. das Sehen des Authentischen verbürgt – zu Teiresias. In seiner Figur (des Dritten) heben sich die Widersprüche auf: Teiresias ist blind und doch wahrhaft Sehender, zugleich Mann und Frau, ein transsexuelles Neutrum: „es hat das mannsein wie das frausein hinter sich“ (38).⁶⁷ Hier findet *Niemands Frau* eine positive Identifikationsfigur, die Medien- und Genderreflexion, das Ideal der Transmedialität mit dem der Transsexualität verbindet. Nur der Priester Teiresias „liest tastend die unsichtbare in schrift des lebens das stirbt“ (37). Das „haruspizium“ (37), das Lesen in den Eingeweiden, greift auf die wahre, die „blindenschrift“ (36) zurück, die im Buch des Lebens niedergelegt ist. So ist Teiresias schließlich auch bei Köhler in der Lage, als „*bocca della verità*“ (38) dem *Fragenden* Auskunft über seine weiteren Irrfahrten zu erteilen. Die Quintessenz lautet – mit T. S. Eliot – „*fear death by water*“ (ebd.).⁶⁸

67 Barbara Köhler weist in ihrem Autorkommentar (S. 93f.) darauf hin, dass sich hinter dem ‚transsexuellen‘ Teiresias die Figur des (homosexuellen) Mathematikers Alan Mathison Turing (1912–1954) verberge, der Erfinder der Turingmaschine, dem die Enträtselung des Enigma-Codes der Nazis gelungen war; in Folge einer Östrogenbehandlung aufgrund einer Verurteilung wegen Homosexualität hatte auch er „das mannsein wie das frausein hinter sich“ gelassen (38). In Turing-Teiresias, dem wahrhaft sehenden Blinden, dem blinden Sehenden, spiegelt sich wiederum der blinde Sänger Homeros.

68 ELIOT: *The Waste Land*, S. 8.

4. Ausblick – *Nékýia* als Archiv und Poetik

Das zweite *Hades*-Kapitel setzt die genderkritische Lesart, die von der Forschung intensiver untersucht wurde, fort. Sie folgt der These: „Die unterwelt der story also hölle der frauen“ (39). Die Homerische *Nékýia* präsentiere, so Köhler, allein eine „patrilinie“ (ebd.), obwohl doch „alles mit mama“ (ebd.) – also Odysseus' Mutter Antikleia – beginne. Dies richtet sich vor allem gegen „diese reihe 14 disparater namen“ (41) – „Frauen und Töchter von Helden“ (Od. 11, 226) –, die – so Köhler –

[...] scheinbar nichts zu sagen haben als frau von: mutter von: von welchem gott begattet & miteinander nichts zu schaffen keine von ihnen hat eigenen text eigne verwandtschaft aber alle ungenannt versippt verknüpft verbunden sind sie DAS NETZ die mütter mütter schauderts dich [...] (41)

Im Zitat aus *Faust II (Finstere Galerie)* verbirgt sich die genderkritische Pointe: Köhler korrigiert Homer durch Goethe. Der Katalog der Heroinnen, so schattenhaft und stumm diese selbst bleiben, bietet den Grund für diese intertextuelle Aufpfropfung und Hybridisierung zweier Jenseitsnarrative. Köhler zieht damit die Konsequenzen aus einer Erkenntnis, die Horkheimer und Adorno in ihrer *Dialektik der Aufklärung* formulieren: „Die Bilder, die der Abenteurer in der ersten *Nékýia* anschaut, sind vorweg jene matriarchalen, welche die Lichtreligion verbannt“⁶⁹. Und weiter: „Das gelobte Land des Odysseus ist nicht das archaische Bilderreich. Alle die Bilder geben ihm [Odysseus] endlich als Schatten in der Totenwelt ihr wahres Wesen frei, den Schein“⁷⁰. Köhler ist eine aufmerksame Leserin der *Dialektik der Aufklärung*. Sie entwickelt nicht nur – wie Sigrid Weigel es genannt hat – eine „weibliche[] Dialektik der Aufklärung“⁷¹, die an die Kritik des männlichen Subjekts und Bewusstseins bei Adorno und Horkheimer anschließt, sondern greift auch die Kritik der Medien und der Kulturindustrie auf, die in der *Dialektik der Aufklärung* ebenfalls verhandelt wird.⁷² Adorno und Horkheimer gewinnen im

69 MAX HORKHEIMER/THEODOR W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1955). Sonderausg. Frankfurt/M.: Fischer 2002, S. 83.

70 Ebd.

71 SIGRID WEIGEL: „Leib- und Bildraum‘ (Benjamin). Zur Problematik und Darstellbarkeit einer weiblichen Dialektik der Aufklärung“. In: DIES.: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 15–39.

72 Vgl. HELMUT SCHMITZ: „The ‚nachtseite des abendlands‘: Barbara Köhler's *Niemand's Frau* and the Dialectic of Enlightenment“. In: GEORGINA PAUL (Hg.): *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler's Niemand's Frau*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2013, S. 139–161, hier: S. 139; Schmitz sieht die

Lichte der Matrix-Debatten der ‚Nuller Jahre‘ neue Aktualität. Köhler formuliert – vor allem im ersten der beiden *Hades*-Kapitel – eine medienkritische Position, die über den Verlust des Authentischen, d. h. der Substanz der alten Mythen, klagt. Auch der neueste *classical turn* hat seine tief deutschen, elegisch-sentimentalischen Vorzeichen. Innerhalb der allgemeinen *Agonie des Realen*, der Simulationen und Simulakren, leben die Götter und Helden Griechenlandes nur als Schemen und Schatten, als Projektionen und „stimmen aus laut | sprechern“ (14) oder „anruf-beantworter[n]“ (15) fort. Damit wird die Erfahrung der *Nékýia* universal. Sie ist kein Ort *jenseits* der Welt, sondern durchdringt diese selbst in der Allgegenwart entkörperter, substanzloser Stimmen und Bilder, die die moderne Welt prägen. Für Köhler ist der *Hades* kein Ander-Ort, sondern Archiv und Wissensspeicher, in dem „vergangenheit | en & verlassenschaftens totes material“ (14) sich ansammeln, ein multimediales Dokumentationszentrum – man denke an Yad Vashem und vergleichbare Holocaust-Mahnmale –, das die Funktionen der Bibliothek, des Filmarchivs und der Videokunst integriert. Köhlers *classical turn* ist aufs Engste mit den Debatten um Erinnerung, Intertextualität und Intermedialität verbunden, wie sie in den 2000er Jahren intensiv geführt wurden. Gleichzeitig verwandelt sich die *Nékýia* von einem episodischen Element zu einer poetologischen Reflexionsfigur. Jedes Schreiben ist Jenseitsnarrativ, sofern es das „stargate in eine anderwelt“ (87) durchstößt. Es ist Aufzeichnungs-„maschine“ (12) und „m | nemo-technik“ (11f.) – zumal wenn es dem Nemo/,Niemand' Odysseus und seiner Frau gilt.

Beziehung zwischen Köhler und Adorno/Horkheimer als „less one of influence than of affinity and commonality in purpose.“ Köhler „essentially follows Horkheimer's and Adorno's reading of Homer as a foundational text for the dialectics of subjectivity in Western culture.“