

Hans Jürgen Scheuer



Polytropia.
Barbara Köhlers Erkundung des Griechischen
(Homer, *Odyssee* / Sappho, *Anaktoria*-Fragment)

If there were a Muse devoted solely to Barbara Köhler's poetry, her name would be 'Polytropia'. This chapter demonstrates how *Niemands Frau* bases its work of poetic memory upon the polytropy of its (male and female) trickster figures, so that Homer's *Odyssey* is no longer confined to the story of the homeward journey of the king of Ithaka, with whose life, deeds, and death the Greek mythical cycle ends and the reception of Homer's text has hitherto been almost exclusively concerned. Köhler's re-reading encompasses both the loosening counter-movement with which Penelope unravels the web of genealogy, domination and bloody revenge and also the tying of the 'artistic knot' that binds the topological model of the entire *Odyssey* to Circe. In the process, *Niemands Frau* undertakes not 'myth correction', but an archaeology of the myth. Barbara Köhler uncovers the voices woven into the texture of the *Odyssey* and lets loose a linguistic and philosophical dynamic which finds its model – retrospectively – in Sappho's ode to the choir-leader Anaktoria: in the lyrical poet's cunning attempt, through the dancing movement characteristic of her song, to wrest from the epic poet the power to define what is poetically the most beautiful.

„Mit Namen, sehen Sie, werden
Unterschiede gemacht.
Unterschiede zu *benennen* aber wär
wohl etwas anderes.“

Barbara Köhler

I.

Πολλοὶ οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἓν μέγα.¹

Auf vieles versteht sich der Fuchs; der Igel nur auf eines, aber das ist groß.

Archilochos' Spruchweisheit, sein λόγος, stellt zwei grundsätzliche Weisen des intellektuellen Weltverhaltens einander gegenüber. Auf den Mangel an Überlebenschancen reagiert der Fuchs wie in der Fabel – die griechisch ebenfalls λόγος heißt – mit der Beweglichkeit seines Denkens,

indem er eine Fülle von Schlichen ersinnt, die ihm Auswege versprechen. Der Fülle äußerer Bedrohungen antwortet der Igel mit einer entgegengesetzten Strategie: Er stoppt jede Bewegung und rollt sich in sein Stachelkleid ein. Der antike Philologe Zenobios, der das Archilochos-Fragment in seiner Sammlung griechischer Sprichwörter überliefert, bemerkt, dass schon Homer jenen *λόγος* verwendet habe: in seinem heute verlorenen satirischen Epos *Margites*.² Das wirft ein Licht auf die Erzähllogik auch der *Odyssee*³ und die Charakteristik ihres Protagonistenpaars: Hier ist Odysseus der Fuchs, Penelope die Igelin.

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass Barbara Köhlers Arbeit an Homer, ihre Lektüre und Kommentierung, Weiter- und Umdichtung der polytropen Trickstererzählung eben jene Differenz im Auge hat. Sie führt zugleich zu dem Punkt, an dem sich die Frage nach der Übersetzbarkeit der *Odyssee* neu und radikal stellt: Wie lassen sich die homerischen Eigennamen aus dem Altgriechischen ins moderne Deutsch übertragen? Denn gerade am dichten Netz des homerischen Namensgebrauchs lassen sich beide Intelligenztypen genauer studieren: Der Trickster Odysseus hat viele Namen. Er ist polynym bis zur Unkenntlichkeit. Selbst nennt er sich *Οὔτις*, ‚niemand‘, den Zyklopen gegenüber, in deren Munde *οὔτις* zu *μή τις* (‚keiner‘), das Pseudonym zum gleichlautenden Namen der List (*μητις*) mutiert.⁴ Den Geburts- und Klarnamen ‚Odysseus‘ hat er von seinem Großvater mütterlicherseits, dem begnadeten Dieb, Sohn des Hermes und Meister des Verschwinden-Lassens, Autolykos,⁵ der von sich sagt, er, der Wolfsmann, sei unter die Menschen gekommen *πολλοῖσιν [...] ὀδυσοάμενος* (τ 407): um vielen zu zürnen, ihnen Schmerz zuzufügen oder, umgekehrt, um Zorn auf sich zu ziehen und von vielen Schmerz zu erleiden – die mediale Verbform schwankt unentscheidbar zwischen aktivischer und passivischer Bedeutung.⁶ Nach dieser doppelten, ambivalenten Bestimmung benennt der großväterliche Trickster, mit dem patrilinear in Gestalt des Sisyphos ein weiterer, noch größerer Trickster an der Wiege des Odysseus steht, seinen Enkel, so dass man ihn nicht anzusprechen vermag, ohne Klage und Trauer aufzurufen (*ὀδύρομαι*), ja, den Tod zu beschwören, dem Odysseus als Leidender dauernd begegnet, den er selbst (sogar mehrfach) durchläuft, weil Poseidon ihm ‚entsetzlich zürnt‘ (*ὀδύσαστ’ ἐκπάγλως*, ε 340), und den er zugleich Ungezählten durch sein verdecktes, tückisches Agieren bringt.

Auf Autolykos geht auch Odysseus’ anderes, unveränderliches Merkmal zurück: die Narbe. Er zieht sie sich bei der Eberjagd mit dem Großvater zu. Als Zeichen des erfolgreich absolvierten Passage- oder

Mannbarkeitsritus bleibt sie auf Odysseus' Schenkel zurück (τ 392-394, 428-466). Für seine Amme Eurykleia wird sie schließlich zum untrüglichen Erkennungszeichen dafür, dass der totgeglaubte König von Ithaka zurückgekehrt ist. Doch auch im Sprachkörper scheint sie verewigt zu sein: Das griechische Wort für Narbe, οὐλή, klingt durch die Zeiten hindurch in den alternativen Namensformen der lateinischen, romanischen und angelsächsischen Odysseus-Tradition nach: οὐλή – Ulixes – Ulysses.

Die Zahl seiner Namen vermehrt sich noch einmal durch die Epitheta, die Homer mit seiner Figur verbindet. Es sind, wenn ich richtig gezählt habe, siebzehn verschiedene, keineswegs bloß ‚schmückende Beiwörter‘ (*epitheta ornantia*), sondern wie die Kultnamen der griechischen Götter notwendige Präzisierungen und Hypostasen des unfassbaren, buntschillernden Wesens (ποικιλία) in genau umschriebenen, genau zu beachtenden Kontexten. Ein Teil der Namensattribute bezieht sich auf die geographische oder genealogische Herkunft des Odysseus (Ιθακήσιος, Λαερτιάδης), auf seinen Adel (ἔσθλος, φαίδιμος, μεγαλήτωρ) und auf seine Verwandtschaft mit den Göttern (δῖος, θεῖος, ἀντίθεος, διογενής). Gelegentlich erinnert das Eponym πολίπορθος an seine strategische Leistung als Städtezerstörer. Den größten Anteil aber haben Zusammensetzungen mit -φρων (πολύφρων, δαίφρων, ταλασίφρων), mit -μητις (πολύμητις, ποικιλομήτις) und mit -μήχανος (πολυμήχανος), die auf die geistige Beweglichkeit ihres Trägers hinweisen. Der berühmte programmatische Beiname aus dem Prolog des Epos ist zugleich der seltenste in der Erzählung: πολύτροπος.⁷ Auch er behauptet Fülle und Vielgestaltigkeit (πολύ). Zudem kombiniert er das Verschlagen-Werden des Irrfahrers mit seiner Verschlagenheit in Worten und Taten, zeugt also wiederum vom Schwanken und der Schwenkbarkeit des λόγος (des sprachlichen und des pragmatischen Kalküls) zwischen den *genera verbi*: von der List, die den Sprachformen, Worten und Wörtern, *per se* innewohnt.

Odysseus'/Niemand's Frau, Penelope, erhält dagegen durch das ganze Epos hindurch nur zwei immer wiederkehrende Epitheta: Auch sie verfügt über außerordentliche Kräfte des Verstandes: ἐχέφρων (‚Verstand besitzend‘). Doch zeigen sie sich nicht wie bei ihrem Mann in Wendigkeit und Gewandtheit. Vielmehr wirken sie von einem Standpunkt aus, von wo Penelope sich als περίφρων erweist, weil sie die Lage der Dinge ‚sorgfältig und umsichtig von allen Seiten‘ (περί) zu betrachten versteht. Sie ist insofern das Gegenstück zur überall eindringenden, jederzeit fluchtbereiten Trickster-Figur. Denn sie widmet sich der ortsfesten

häuslichen (und das heißt antik immer auch: der genealogischen, dem Adelshaus gewidmeten) Arbeit des Erinnerns, indem sie an der Textur des Familiengedächtnisses tagsüber webt und es bei Nacht wieder auflöst, wie schon ihr Name sagt (πήνη – ‚Gewebe‘, λέπω – ‚abreißen‘).

Das Feld des homerischen Erzählens in der *Odyssee* entfaltet sich so zwischen Odysseus und Penelope, und das heißt nicht zuletzt: zwischen ihren sprechenden Namen. Sie sind als Figurationen zweier Denkweisen eingebunden in den Erzählprozess, dessen sprachliche Kerne sie bilden: der eine als Name des Fuchses, der in Gestalt des Odysseus über die Mannigfaltigkeit der Tropen, der sprachlichen, gedanklichen und handlungstechnischen Wendungen, verfügt; der andere als Name des Igels, der in Gestalt der Penelope Erinnerung schützt und Ansprüche wahr.

Zu Beginn des Epos zeigen sich jedoch beide Figuren isoliert voneinander in einer tiefen Krise: Odysseus sitzt nach dem Verlust aller Gefährten auf Ogygia in der Falle, gefesselt durch die Magie seiner Gastgeberin Kalypso, paralysiert vom Übermaß seiner Leiderfahrung und seines Heimwehs. Seine List kann keinen Ausweg mehr erdenken. Denn der Trickster hat sich verrannt, ist seinem eigenen Handlungsmuster zum Opfer gefallen: Am Nabel des Meeres (ὄμφαλός [...] θαλάσσης, α 50) gestrandet, sieht er sich, zur Immobilität verdammt, dort angekommen, wo seine polytrope Bewegung ihren Anfang nahm und wo sie ihr Ende finden soll, wenn es nach seinem Widersacher geht: am Ursprung der Welt Poseidons, dem er mit den Schlichen des Fuchses stets noch entkommen ist, dessen tödliche Unentrinnbarkeit sein Erfolg aber nur zeitweilig verschleiern konnte.

Währenddessen antizipiert, ja beschwört Penelopes Erinnerungsarbeit bereits den Untergang des Ithakesischen Königshauses: Sie webt noch zu Lebzeiten des Laertes dessen Leichentuch und versucht dadurch zugleich, das Eintreten der Zukunft in die Gegenwart aufzuschieben. Denn sie bindet ihre Entscheidung für einen der Freier an die Vollendung des Grabtuchs, die sie selbst Nacht für Nacht hintertreibt, indem sie das Neugewebe – ebenfalls listig – wieder auftrennt. Sie hält sich an den Schleier der Erinnerung, den sie zugleich auflöst, so dass er unter ihren Händen keine beständige Textur ausbilden kann, von der sich etwas ableiten und an die nächste Generation – Telemachos – weitergeben ließe. Auch ihr Denken führt also nirgendwohin, hat, verstrickt in Selbstbezogenheit, seine Grenze erreicht: Das Einigeln vor dem Lauf der Zeit garantiert ebenso wenig Unversehrtheit und Selbsterhaltung wie die fuchsschlaue Manipulationskunst dem absoluten Stillstand entgehen

kann – dem sicheren Tod, der zuletzt weder Fuchs noch Igel Aufschub gewährt.

All dies wird bei Homer vernehmbar durch die Interferenz von Name und Narrativ:⁸ Der Name erscheint im antiken Erzählen als dichteste, gedrängteste und intensivste Form der Fabel (μῦθος),⁹ die Erzählung (ἔπος) im Gegenzug als detaillierteste Schilderung des Namens und seines inhärenten Kalküls (λόγος). Die Vernehmbarkeit oder Nicht-Vernehmbarkeit dieses Verhältnisses macht das Problem jeder Übersetzung oder Nachdichtung Homers aus: Die Distanz zum Altgriechischen als einer für uns ‚toten Sprache‘ erlaubt es nicht, die epische Dimension der Namen bzw. das Erzählen als Extension der Namen in einem anderen Idiom zu erhalten. Deshalb benötigen die Namen Homers in der poetischen Übertragung ein dichtereres und abstrakteres Bezugsfeld als das Epos, wenn es darum geht, ihr Potential, Unterschiede zu benennen, von neuem entfalten zu können. Wie nun setzt Barbara Köhlers lyrische Revision der *Odyssee* an diesem Übertragungsproblem zwischen den Sprachen an, wie rückt es ins Zentrum der Poetik von *Niemand's Frau*?

II.

In ihrer Bearbeitung des Kapitels I,44 ‚Von der minne weg‘ aus Mechthilts von Magdeburg *Fließendem Licht der Gottheit* spricht Barbara Köhler mit Blick auf das Mittelhochdeutsche, den Gottesacker ihrer eigenen Sprache, davon, dass jedes einzelne ausgestorbene Wort wie der schwer entzifferbare Name auf einem verwitterten Grabstein erscheine. Daran werde ‚ersichtlich, was namen sind: ihren lebendigen beziehungen entfallne wörter‘.¹⁰

Solchem Entfallen und In-Vergessenheit-Geraten setzt *Niemand's Frau* ein poetisches Gedächtnis entgegen, das die Beziehungen der Namen nicht etwa nostalgisch wiederherstellt, sondern in ein neues, gedichtetes Beziehungsnetz einbindet. Darin steht die Poetik der Köhlerschen Gesänge Penelopes Arbeit näher als der des Odysseus. Ihm ist es vorbehalten, in der Rolle des königlichen Erlösers, geleitet von der *dea ex machina* Athene, die totale Denk- und Handlungsblockade aufzuheben, die Menschen und Götter gleichermaßen umfasst. Der Trickster als Heilsbringer ist die Personifikation dessen, was die *Odyssee* ihren Lesern zu versprechen scheint: eine gleichnishafte, politisch-theologische Lösung, derer sich ihre Nachdichter von Vergil bis Botho Strauß¹¹ gerne zu eigenen ideologischen Zwecken bedienten. Es ist ein erinnerungs-

mächtiges, machtzentriertes und daher immer wieder beschworenes Programm von Herrschaft, das schließlich, forciert durch Athene, gebilligt durch Zeus, durch *mastermind* Odysseus todbringend exekutiert wird. Aber ist es das einzige oder gar ein unvermeidliches? Wie sähe ein anderes, Penelopeisches Erinnern aus, wie die Gegenlist der Igelin zu Ausnahmezustand und nachträglich sanktioniertem Massaker? Und wäre ein solches von Barbara Köhler initiiertes poetisches ‚Gegenspiel‘ zur dominanten männlichen Memoria des Odysseus als eine ‚Mythenkorrektur‘ aus weiblicher Perspektive zu verstehen?¹²

Will man mit Mythenkorrektur keine bloße Variantenbildung bezeichnen, sondern den radikalen und pointierten Eingriff in das Handlungs- oder Wertgefüge einer wiedererkennbar traditionellen Erzählform,¹³ dann charakterisiert eine solche Operation nicht erst die moderne Revision, sondern bereits den Umgang Homers mit dem Mythos. Deshalb hatte schon Herodot dem Dichter der *Ilias* vorgeworfen, er habe um der Disposition seiner Gesänge willen die ägyptische Überlieferung zu Helenas Entführung umgeschrieben und nur in marginalen Andeutungen gewahrt.¹⁴ Ähnliches gilt für die *Odyssee*, deren Bauform aus vielerlei Erzählungen zusammengesetzt ist: aus der Telemachie, den Irrfahrten und der Heimkehrer-Geschichte, was den Plot der *Odyssee* im engeren Sinne betrifft; aus den Einsprengseln der Atriden-Genealogie (Tod Agamemnons, Orestie), den Erinnerungen des Menelaos und der Helena; aus den Gesängen des Demodokos (Zerwürfnis unter den Griechen, das Netz des Hephaistos, die Zerstörung Trojas) und den mannigfachen Lügengeschichten des Odysseus; und nicht zuletzt aus der Stimme der Muse oder Mnemosynes, der Erinnerung selbst, die den Ursprung des Erzählens von Odysseus sucht und großräumig umkreist. Dabei durchlaufen die Gesänge in ständigem Wechsel unterschiedliche narrative Modi, die das Epos formelhaft bezeichnet als ein Arrangement des Mythos:

- κατὰ μοῖραν (linear nach dem ‚Lauf des abgespulten Schicksalsfadens‘);
- κατὰ θυμόν (aleatorisch nach der ‚Gestimmtheit‘ des Erzählenden);
- κατὰ κόσμον (zyklisch nach der artifiziellen ‚Ordnung‘ des Weltmodells und seiner Totalität).

Die Windungen und Verwicklungen jener Modi ineinander bilden eine hochkomplexe Topologie und lassen Homers Dichtung jenem von Kirke erlernten ‚kunstvollen Knoten‘ (δεσμόν [...] ποικίλον, θ 447f.) ähneln, mit dem Odysseus die Truhe der Phäakischen Geschenke unauflöslich verschließt. Eben hier, auf Scheria, laufen denn auch die narrativen

Stränge zusammen, wo der blinde Sänger Demodokos sein Trojalied κατὰ κόσμον vorträgt¹⁵ und, durch sein Vorbild zu Tränen gerührt, Odysseus dazu bringt, κατὰ θυμόν mit seinem eigenen Gesang anzuheben, in dem wiederum Teiresias dem Lebensweg des Helden κατὰ μοῖραν ein deutliches Ziel setzt: Er prophezeit, Odysseus werde in hohem Alter ein sanfter Tod ἐξ ἄλλος ereilen (λ 134: ‚ferne dem Meere‘ oder – ganz im Gegenteil – ‚aus dem Meere‘), nachdem er sich durch ein feierliches Opfer mit Poseidon versöhnt habe in einem Land, dessen Bewohner nie mit der See in Berührung kamen und daher sein Ruder für eine Worfchaufel halten.

An diesem aus griechischer Sicht *utopischen* Punkt zeigt sich freilich nicht weniger deutlich, dass die Teleologie des Sehers dem Wissen des Mythos zuwiderläuft und entschieden widerspricht: Homers *Odyssee* wird ihn nie einholen; stattdessen holt der unversöhnliche Meergott seinen Widersacher ein. Denn der epische Kyklos der Griechen schließt mit der *Telegonie*. Sie aber handelt von Odysseus' Ermordung durch Telegonos, seinen zweiten, ihm unbekanntem Sohn. Ohne zu wissen, wen er vor sich hat, tötet der seinen Vater mit einer Harpune, die in einen vergifteten Rochenstachel ausläuft: ein Tod – in der Tat – ‚aus dem Meere‘! Dass Homer diese ‚Variante‘ nicht gekannt hätte, ist ganz unwahrscheinlich, macht er den Hörer/Leser im 10. Gesang doch insgeheim zum Zeugen einer Schlüsselszene des Mythos: Telegonos' Zeugung, der aus der Verbindung zwischen Odysseus und Kirke hervorgeht, wie sie in κ 346f. erzählt und vollzogen wird. Das aber unterstreicht, dass Herodots doppelte Beobachtung an der *Ilias* – die Umschrift der Tradition und ihre Wahrung in Spuren – auch auf die Mythenkorrektur der *Odyssee* zutrifft: Indem Homer die vor dem Hintergrund der Tradition falsche oder doch ambigie Prophetie des Teiresias seinem Protagonisten in den Mund legt, stellt er einerseits die männliche Perspektive souveräner Problemlösung in den Vordergrund. Andererseits schreibt er jedoch latent die alte Überlieferung fort, indem er Anfang und Ende des narrativen Kosmos der *Odyssee* untergründig an weibliche Stimmen zurückbindet: an Kirke, ihre diversen göttlichen Hypostasen (Ino, Kalypso) oder menschlichen Gegenspielerinnen (Nausikaa, Penelope), deren Spuren die Muse/Mnemosyne auf verschlungenen Wegen durch Odysseus' Geschichte hindurch nachgeht und so die Polytropie des Erzählens allererst erzeugt.¹⁶

Barbara Köhler ist sich jener Komplexität der *Odyssee* und ihrer Erinnerungsarbeit vollständig bewusst. Sie braucht daher keine Mythen zu korrigieren, sondern betreibt mit ihrer Relektüre Homers vielmehr

eine Archäologie, die am Mythos freilegt, was er in seinen epischen Transformationen an Denk- und Beziehungsweisen – mehr oder weniger versteckt unter dem Schutt der Rezeptionsgeschichte – mit sich führt.¹⁷ Deshalb kann sich *Niemand's Frau* der Kette der Namen bei Homer durchaus anvertrauen: vom Anruf der Muse über Polyphem, Kirke, Hades/Persephone, die Sirenen, Skylla, Kalypso und Ino/Leukothea bis zu Penelope. Wo sie mit Nausikaa und Helena die vorgegebene chronologische Reihe des homerischen Erzählens verlässt, verabschiedet sie das epische Modell keineswegs, das seine Stoffe ja auch nicht nur nach einem *ordo naturalis* linear erzählt, sondern zu einem raumzeitlich verwickelten *ordo artificialis* ausspinnt.

Analog zur *Odyssee* bilden die Gesänge in *Niemand's Frau* zudem Gruppen: insgesamt sechs Quartette, wenn man, wie die Zählung es nahelegt, Epilog und dreigliedriges Prosa-Nachwort als Einheit hinzuzählt.¹⁸ Das wiederum erinnert an die strukturgebende Sequenz der epischen Räume, die Odysseus zu durchqueren hat: an die Reihe der sechs Inseln Aiolia – Aiaia – Thrinakia – Ogygia – Scheria – Ithaka. Barbara Köhler geht es freilich nicht um die Nachahmung oder Symbolisierung geographischer Schauplätze.¹⁹ Sie arbeitet vielmehr an einer Topo- oder Choreographie formaler Zwischen- oder Beziehungsräume, die sie mehrdeutig und vielschichtig ‚Areale‘ nennt.²⁰

Entwickelt aus dem Viereck des Seitenspiegels, bestimmt das Formkonzept ‚Areal‘ auf allen Ebenen das Schriftbild der Gesänge, von den sechs mit Titeln versehenen thematischen Einheiten über die einzelnen Gesänge und deren strophische Textblöcke bis zu den Buchstabentypen: Barbara Köhler verwendet nämlich durchgehend eine nicht-proportionale Schrifttype, bei der jede Letter aus einer quadratischen Grundform entwickelt ist, so dass im Gegensatz zur Proportionalchrift jeder Buchstabe den gleichen Raum, keiner ein optisches Übergewicht für sich beanspruchen kann. In dem so erzeugten Schriftband, in dem von Interpunktionszeichen nur ein reduzierter, dafür umso gewichtigerer Gebrauch gemacht wird, entstehen zwischen den nicht interpungierten Syntagmen Apokoinu-Strukturen und an den typographisch definierten Rändern versanalogue Enjambements, die beide den Sprechrhythmus hervorheben, brechen und so vom einsinnigen Sprachfluss der Prosaperiode ebenso entfernen wie vom festgelegten Metrum des Verses. Im Extremfall kann das Schrift- und Intonationsband sogar unterhalb der Wort- oder Silbengrenze zwischen den Buchstabenarealen aufgetrennt werden, wie im Musenanruf des ersten Gesangs, wo der Einschnitt zwischen zwei strophischen Arealen ein endständiges ‚m‘ vom

neu anhebenden ‚nemotechnik‘ trennt. Dadurch wird die Erinnerung (μνήμη) von Nemos Technik, den μηχανήματα (Tricks) des Herrn Niemand, abgespalten oder – umgekehrt – der List des Odysseus die fehlende Erinnerung aufgepfropft.²¹ Entsprechend wird Penelope im 19. Gesang, ‚NACHTSTÜCK : ARRHYTHMIE‘, konfrontiert mit der Gegenwart ihres Mannes, unter dem Neologismus der ‚Mnemopause‘ angesprochen.²² So bleiben die Charakteristika der Homerischen Odysseus- und Penelope-Figur erkennbar und werden mit ihrem Gegenstück zu einem durchbrochenen mnemonischen Muster verflochten.

Was nun leistet dieses Muster? In Gesang 07 tritt unter dem Titel ‚MIT ANDEREN WORTEN: WAS ODYSSEUS ERZÄHLT‘ ‚Mnemosis‘ an die Stelle der Nemesis als Bewegerin einer anderen, nicht mehr heroischen Geschichte. Ihre ‚OPERATION UNDO‘ lässt Penelopes nächtliches Auflösen der Webarbeit auf das Erzählen des/von Odysseus übergreifen:

Ein krieg im rückwärtsgang: SLOW MOTION. Zuerst verlieren die sieger die beute. Es fließt blut. Zu den toten zurück. Die stehen auf. Und töten. Vergewaltiger kastriert, mit steinen erschlagen die die stadtmauern schleiften. Wer getötet hat stirbt wer sich da einen namen gemacht hat wird Niemand. Die schlächter werden zerfleischt. Die killer gekillt. Niemand überlebt es nur Niemand kann das überleben. Zehn spiegeljahre bilder im verkehrten Film: das ungeschehen eines krieges. BACKLASH. OPERATION UNDO. Dies überlebt nur wer begreift dass ihm geschieht was er getan hat es wieder tun wird.²³

‚[I]m rückwärtsgang‘ und unter Zeitlupe, im Modus zugleich der Repetition und des In-Sich-Zurücklaufens von Geschehenem, wird das Bewegungsmuster des Tricksters aus dem Webrahmen seiner heroischen Kriegsgeschichte gelöst: Er erleidet am eigenen Leib, was er anderen angetan hat; muss umgekehrt zwanghaft an anderen wiederholen, was ihm selbst widerfahren ist. Solch traumatischer Wiederholungszwang, wie er in der Formel ausgesprochen wird: ‚Dies überlebt nur wer / begreift dass ihm geschieht was er getan hat es / wieder tun wird‘, kann zwar nicht aufgehalten und ungeschehen gemacht werden, ist aber auch nicht mehr Teil des affirmierenden Mythos: weder im Sinne der Weltklärung noch im Sinne der narrativen Disposition von Handlungen. Beides wird durch den Rhythmus des webenden Vor und Zurück zum Bewegungsbild eines ‚Ungeschehens‘, ablaufend zwischen Gewesen- und

Nicht-Mehr-Sein: ‚Zehn spiegeljahre bilder im / verkehrten Film‘. So realisiert der 7. Gesang wie das listig aufgelöste Gewebe, das Penelope ebenso den Namen gibt wie die Überlistung Polyphems den Namen des Odysseus ergründet, ‚eine geschichte von aufschub‘ oder – wie Barbara Köhler im bisher nicht publizierten Entwurf einer ‚Vorgeschichte‘ zu *Niemand's Frau* fortfährt:

- möglicherweise sogar das Gegenteil einer geschichte: de[n] versuch, die geschichte zu verhindern, zu verzögern, den lauf der dinge aufzuhalten, zeit zu recyceln, gemachtes immer wieder rückgängig zu machen, aufzuheben. Es ist die bewegung des webens und die gegenbewegung, das hin und her des schiffchens und umgekehrt und in die dimension zeit erweitert: eine asymptote, bewegung um eine nullstelle von bewegung, eine endlosschleife gegen die entropie. Es ist ein text, der wiederholt wird, wortwörtlich wiederholt wird, an verschiedenen orten, von verschiedenen personen: ein gedicht. Ein gedicht, das man nicht erzählt, sondern spricht, ein wortlauten, klangbilden, ein auswenden, ein erinnern. Ein sprachnetz, das wörter, personen, situationen verknüpft, vielfach verbindet, zusammenspielen lässt, tanzen, sie aufhebt.²⁴

Die letzte Volte der zitierten Vor-Geschichte, die Verknüpfung von Sprache und Tanz, hat Barbara Köhler an anderer Stelle weiter verfolgt, von der aus zusätzlich Licht auf das Verhältnis zwischen Lyrik und heroischem Epos fällt: Im Prosatext ‚The Most Beautiful‘, der Schönheit als Möglichkeit der Sprache reflektiert, wendet sie sich einer Ode Sapphos zu, dem ‚Anaktoria‘-Fragment (195 Page). Darin wird eine Rettung Helenas lyrisch erprobt, die als Vorbild der Schönsten *im Epos* nichts als sämtliche Formen des Kriegs (zu Fuss, zu Pferd, zu Schiff) nach sich zog, weil sie Mann, Kind und Eltern hinter sich ließ und vergaß, um Paris nach Troja zu folgen:

οἱ μὲν ἰπήων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,	Die einen der Reiter ein Heer, die andern der Fußsoldaten,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν	(noch) andere der Schiffe sagen sie auf schwarzer Erde
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-	sei das Schönste, ich aber jenes,
τω τις ἔραται	was eine(r) liebt.

πάγχυ δ' εὔμαρες σύνετον πόησαι	Ganz aber mühelos (ist es) verständlich zu machen
πάντι τοῦτ', ἃ γὰρ πόλυ περσκέθοισα	jedem dies: die nämlich bei weitem überragende
κάλλος ἀνθρώπων Ἑλένα τὸν ἄνδρα τὸν πανάριστον	an Schönheit unter den Menschen, Helena, den Mann, den allerbesten,
καλλίποισ' ἔβα ἕς Τροίαν πλείοισα	zurücklassend ging sie nach Troja (hinweg)segelnd
καὐδὲ παῖδος οὐδὲ φίλων τοκῆων	und weder des Kindes noch der lieben Eltern
πάμπαν ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν	überhaupt erinnerte sie sich, sondern es zog weiter sie
[...]	[...]

Im lyrischen Modus dagegen wird das, was sie weiterzieht, verdichtet im Namen Anaktorias, an die sich das Ich der Ode, die Sängerin Sappho, ihrerseits erinnert: an ihren liebreizenden Gang und ihr strahlendes Gesicht – schöner als alles, was der epische Kriegsgesang nach Art der *Ilias* zu bieten hat.

[...] με νῦν Ἀνακτορίας ὀνέμναι- σ' οὐ παραιοίσας,	auch mich nun an Anaktoria zu denken, die nicht da ist.
τᾶς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω ἦ τὰ Λύδων ἄρματα καὶ πανόπλοις πεσομάχεντας. ²⁵	Ihren wohl möchte ich lieber liebreizenden Gang und das Funkeln, das strahlende, sehen in (ihrem) Gesicht als die der Lyder Streitwagen und in (ihren) Rüstungen die zu Fuss Kämpfenden.

Barbara Köhlers Übersetzung der Ode lautet folgendermaßen:

Manchen erscheinen Reiterei oder das
Fussvolk, andern Kriegsschiffe **auf schwarzem Grund**
am allerschönsten, doch mir: das, was jemand
zu lieben bewegt.

Allen dies **sinnfällig** zu machen ist ja
ganz leicht: Sie, **die weithin gesehn wird** als *die*

Schönheit von allen Männern, Helena: den
 allerbesten Mann

verließ sie und segelte nach Troja hin,
 ohne an Kind oder Eltern auch nur zu
 denken, denn sie **folgte diesem Impuls**, sie
 widerstand dem nicht

[...] (folgen zwei Zeilen, wo nur das Wort *κοίφῃς*:
 [...], „leicthin, flüchtig“ sicher überliefert ist)

lässt mich nun an Anaktoria denken,
 die nicht da ist, an

ihren Gang, der mich bewegt hat zu lieben,
 an das Leuchten auf ihrem Gesicht, das ich
 lieber sehn will als Kampfwagen der Lyder
 und Infanterie.

[.....]
 [...] zwar vermögen nicht es zu erzeugen
 [...] Menschen [...] doch Teilhabe wünschen
 [.....]

[.....]
 [.....]
 [.....]
 ganz unerwartet²⁶

Was Sapphos Ode über Jahrtausende und Sprachgrenzen hinweg in dieser Übertragung wieder und noch einmal *most beautifully* aufscheinen lässt, sind feine Akzentuierungen und Pointierungen, die dem Lied näherkommen als philologisch motivierte Worttreue. Denn was gegen die *epische* Verknüpfung von Schönheit und Krieg *lyrisch* ‚das Schönste‘ sei, wird als *Differenz der Formen* erst deutlich, wenn das Prädikat ‚Schönstes sein‘ (ἔμμεναι κάλλιστον) weder dem Kanon der Gattungshierarchie (φαῖς) noch dem Belieben des Betrachters überlassen wird (‚was eine(r) liebt‘). Statt dessen – so kommt die Übersetzung unserem Verstehen entgegen – geht vom Schönen eine Dynamik aus, die Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen auf's Höchste empfänglich macht, indem es das Ich (ἔγω δὲ) von den fertigen Urteilen der Vielen (οἱ μὲν [...] οἱ δὲ [...] οἱ δὲ) entbindet und es (sie oder ihn) ‚zu lieben

bewegt. In Strophe 3 spricht Barbara Köhler – modern und doch präzise auf Sappho eingehend – vom ‚Impuls‘, der jener Kraft gleicht, die Helena Paris nach Troja folgen ließ.²⁷ Anders als im Epos wird dieser Impuls weder an einen Ursprung zurückgebunden – im Kontext der Troja-Sage wäre es das Parisurteil, das Kypris/Aphrodite zur Schönsten im Wettbewerb um den goldenen Apfel der Iris erklärt – noch auf seine desaströsen Folgen hin bewertet und verdammt – die Zerstörung Trojas und das schwere Schicksal der heimkehrenden Griechen. Vielmehr führt Anaktoria – ihrem geschmeidigen, leichtfüßigen Gang nach eine Tänzerin, ihrem Namen nach eine Choregetin – jene Bewegung zu lieben aus dem Rahmen des Erzählens heraus.²⁸ So entführt sie Helena ein weiteres Mal: tänzerisch aus dem Epos in die dynamisch areale Imagination der Lyrik. Oder anders gesagt: Helena wird dem Homer von Sappho listig entwunden und so das Schönste im Namen Anaktorias, der Chorführerin, als ein rein von der Ode bewegtes Phantasma der Abwesenden freigesetzt.²⁹

So findet sich – nachträglich – in Sapphos ‚Anaktoria‘-Fragment das Modell für Barbara Köhlers *Niemands Frau*: für die Suche nach der eigenen, nicht-epischen Stimme einer anderen Erinnerung zumal im ersten Gesang ‚MUSE : POLYTROP‘.³⁰ Darin wird der klassische Musenanruf serialisiert. Insgesamt achtmal hebt er an, bricht wieder ab – nach dem syntaktischen Muster Homers in der *Ilias* (ἄειδε θεά) und in der *Odyssee* (ἔννεπε Μοῦσα), wo die Göttin, Tochter des Zeus (θεά, θυγάτηρ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν) – die Muse als solche, ungeachtet ihrer Vielstimmigkeit – darum gebeten wird, einen kunstvollen Anfang zu setzen im Namen des Mannes: seiner Raserei (μῆνιν [...] Ἀχιλλῆος) oder seiner Gewandtheit (ἄνδρα [...] πολύτροπον). Die Erzählerstimme soll dadurch in ein Unisono mit dem göttlichen Gesang und seinem ungebrochenen Wort gebracht werden.

Von Anfang an lenkt Barbara Köhlers erster Gesang dagegen: statt Unisono Polytropie! So gewinnt jeder einzelne Aufruf der Imperativformel durch syntaktische Permutationen eine zusätzliche Drehung und Wendung. Der Gesang, ja, die Sängerin selbst werden polytrop, auch und gerade da, wo mit der Geisterbeschwörung der Lady Macbeth eine andere Stimme zitatweise eindringt. Ihr Ruf an die ‚SPIRITS ... UNSEX ME: HERE‘ wird erst durch Interpunktion zäsuriert, in der Wiederholung dann so rekombiniert, dass der Appell – wie in der Reduplikation falsch abgelesen – nun ‚UNSEX YOU‘ lautet und an die Subjektposition der Geister die Gedanken treten. Was immer die – noch

viel komplexere – Permutation des Zitats zu sagen hat,³¹ formal bildet sie ein Paradigma, das auch die erste, sich selbst suchende Stimme an ihrem eigenen Sprechen über acht Stationen hinweg – in einem durchaus musikalischen Sinne – durcharbeitet. Die Gesamtbewegung führt dabei

- von der Frage/Bitte nach einem Redegegenstand („Sage mir muse wer“)
- über zwei Aposiopesen/Abrisse des Intonationskontinuums/des Tonbandes mit jeweils anschließendem Twisting des Redegegenstandes über die Strophengrenze hinweg („sage m // ihr sage muse“ – „sage m // nemo sag -technik sag vers und sag zeile maschine / sag READ ONLY MEMORY & vergisses“)
- bis zu jenem Wendepunkt, wo eine andere, anstotternde Muse („a amused muse“) – Sapphos Anaktoria vergleichbar – sich dem Traditionsstrom aller Musenanrufe nach Homer entwindet.

Sie erscheint nun als ein medialer Echoraum, als Areal einer vokalen Reperkussion (wie Ovids Echo), auf das treffend sich die polytrope Stimme an ihre eigene Artikulationsstelle zurückwendet, so dass sie, die Sängerin, sich selbst den Namen ‚Muse‘ zuspricht: ‚mir sage: muse‘.

Eine der Töchter Mnemosynes hat sich hier und jetzt den Impuls erarbeitet. Sie hat über die Erkundung des Griechischen in der eigenen Sprache – amüsiert spricht sie es aus – einen Namen generiert, der Bewegungen auslöst. Nun kann der Tanz zwischen den Sprachen beginnen.

Anmerkungen

¹ S. Archilochos 201 (West), in: Martin Litchfield West, Hrsg., *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis*, Oxford: Oxford University Press, 1980, S. 67 (mit Kontext aus Zenobios’ Sprichwörtersammlung).

² Ebd.

³ Ich zitiere im Folgenden nach der Ausgabe Homer, *Odysee. Griechisch/Deutsch*, Übersetzung, Nachwort u. Register v. Roland Hampe, Stuttgart: Reclam, 2010.

⁴ Zur Namenslist des Odysseus vgl. Hannes Fricke, „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe“. *Über den Niemand in der Literatur*, Göttingen: Wallstein, 1998, S. 47-61; Hans Jürgen Scheuer, „Was ist fröhlicher als der Glaube an einen Hausgott!“ Gleichnis, Etymologie und Genealogie als Spielarten der List in

Franz Kafkas „Die Sorge des Hausvaters“, in: Elmar Locher, Isolde Schiffermüller, Hrsg., *Franz Kafka, „Ein Landarzt“. Interpretationen* (essay & poesie 17), Bozen: edition sturzflüge, 2004, S. 169-83 (hier: S. 170-72, mit Anm. 10-12); Elisabeth Strowick, „Lauter Niemand“. Zur List des Namens bei Homer und Kafka, *Modern Language Notes* 119:3 (2004), 564-79.

⁵ In einem Hesiodfragment heißt es zu Autolykos, dass er alles, was er mit seinen Händen anfasste, habe unsichtbar werden lassen; vgl. Hes. fr. 67b (Merkelbach – West), in: *Hesiodi Theogonia. Opera et dies. Scutum*, ed. Friedrich Solmsen, *Fragmenta Selecta*, ed. Rudolph Merkelbach et Martin Litchfield, Oxford: Oxford University Press, 21983, S. 141.

⁶ Genau das charakterisiert das Wesen des Tricksters: ‚Trickreichtum und Ausgetrickstwerden in aktiver, passiver und reflexiver (sich selbst austricksender) Hinsicht‘: Erhard Schüttpelz, ‚Der Trickster‘, in: Eva Esslinger u.a., Hrsg., *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 208-24 (hier: S. 212). Hierher gehört besonders ein Attribut, das Hesiod in der ‚Theogonie‘ als Beinamen des Prometheus verwendet: ἀγκυλομήτης (Hes. Th. 546), der Krummes, Verschlungenes denkende, ‚was Kerényi in seiner bahnbrechenden Studie (*Prometheus*, Hamburg 1959) als „zu schlaue für sein eigenes Wohl“ übersetzt‘: Klaus-Peter Koepping, ‚Trickster, Schelme, Pikaro. Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen‘, in: Ernst Wilhelm Müller u.a., Hrsg., *Ethnologie als Sozialwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1984, S. 195-215 (hier: S. 203).

⁷ Abgesehen vom zweiten Vers im Prolog der *Odyssee*, wird dem Protagonisten dieser Name nur noch ein weiteres Mal im zehnten Buch (κ 333) zugesprochen: von Kirke, als sie bemerkt, dass es Odysseus gelungen ist, dank eines Gegenzaubers ihren eigenen Zauber zu unterlaufen: durch das schwarzweiße Zauberkraut μῶλον (κ 305), das er zuvor von Hermes erhalten hat. In der Erzählung steht also eine ‚Frau oder Göttin‘ (ἡ θεὸς ἢ γυνή, κ 228.255) hinter der wichtigsten Benennung des Odysseus: Sie allererst spricht ihn mit vollem Namen an und vollendet damit die Suche, die im Prolog mit der Aufforderung an die Muse oder an die Erinnerung, Mnemosyne, begann, den vielgewandten Mann zu (be-)nennen: ἦ σύ γ’ Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος (κ 350). Das ist umso bedeutsamer, als genau wie Penelope auch Kirke (und mit ihr nahezu alle wichtigen Frauengestalten der *Odyssee* – außer Helena) als Weberin eingeführt wird: ‚Und sie [die Gefährten des Odysseus, die bald darauf in Schweine verwandelt werden] traten in das Vortor der flechtenschönen Göttin und hörten drinnen Kirke singen mit schöner Stimme, während sie an einem Gewebe hin- und herschritt, einem großen, unsterblichen, so wie der Göttinnen feine und

liebliche und prangende Werke sind‘ (κ 220-223, Übers. Schadewaldt). Die polytrope Geschichte des Odysseus wird so immer von Frauen als Weberinnen textualisiert, der Faden des Erzählens und das Gewebe der Erinnerung auch bei Homer stets vom Gesang weiblicher Stimmen angeleitet. Vgl. dazu auch Elizabeth Boa, ‚Revoicing Silenced Sirens: A Changing Motif in Works by Franz Kafka, Frank Wedekind and Barbara Köhler‘, *German Life and Letters* 57:1 (2004), 8-20.

⁸ Die Verschränktheit von Name und Narrativ ist charakteristisch für die vormoderne Epik. Der Grund dafür liegt in der Bindung des Erzählens an die psychischen Vorgänge phantasmatischer Verlebendigung durch die Imagination, deren Einbildungskraft sich nirgends stärker sprachlich verdichtet als im Namen; vgl. dazu die am spätmittelalterlichen Roman gewonnenen Einsichten in Björn Reichs Untersuchung *Name und maere. Eigennamen als narrative Zentren mittelalterlicher Epik. Mit exemplarischen Einzeluntersuchungen zum ‚Meleranz‘ des Pleier, ‚Göttweiger Trojanerkrieg‘ und ‚Wolfdietrich D‘* (Studien zur historischen Poetik 8), Heidelberg: Winter, 2011, S. 25-91.

⁹ Nach der Definition aus der *Poetik* des Aristoteles bedeutet μῦθος rein dispositionstechnisch eine Reihung von Handlungen (σύστασις τῶν πραγμάτων): Arist. Poet. 1450^a15, zitiert nach: Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982, S. 20.

¹⁰ S. Barbara Köhler, *Neufundland. Schriften, teils bestimmt*, Wien: Edition Korrespondenzen, 2012, S. 95.

¹¹ Vgl. Hans Jürgen Scheuer, „Von der Gestalt der künftigen Tragödie wissen wir nichts“ – Zur Bearbeitungstendenz der dramatisierten Homer-Lektüre ‚Ithaka‘ von Botho Strauß, in: *Text + Kritik*, H. 81: *Botho Strauß* (2. Aufl.: Neufassung VI/1998), S. 129-40.

¹² Vgl. Annela Metzger, ‚Weibliche Mythenadaption als „Gegenspiel“. Zu Barbara Köhlers Gedichtzyklus ‚Niemandes Frau. Gesänge‘, in: Ana-Maria Pălimariu, Elisabeth Berger, Hrsg., *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*, Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2009, S. 347-64, sowie Annela Knoblich, „BIBLIOTHEKEN SIND MEINE ABGEZOGENEN HÄUTE“. Identität und Intertextualität in Barbara Köhlers Gesängen ‚Niemandes Frau‘, in: Stefan Elit, Kai Bremer, Friederike Reents, Hrsg., *Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart*, Remscheid: Gardez!, 2010, S. 241-60 (hier: S. 259-60).

¹³ Vgl. Martin Vöhler, Bernd Seidensticker, Wolfgang Emmerich, ‚Zum Begriff der Mythenkorrektur‘, in: dies., Hrsg., *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption* (spectrum Literaturwissenschaft 3), Berlin, New York: de Gruyter, 2005, S. 1-18.

¹⁴ Vgl. Hdt. hist. II 116,1.

¹⁵ Dies ist die einzige Stelle, an der das Erzählprinzip *κατὰ κόσμον* paradigmatisch vorgestellt wird. Sonst taucht die Wendung in der *Odyssee* nur in Negation auf (*οὐ κατὰ κόσμον*).

¹⁶ In Barbara Köhlers ‚Kirke‘-Gesang (08) führt dieser Weg für die draufgängerischen ‚jungs‘, die ‚KriegerSchlägerMörderVergewaltiger‘, die keiner polytropen Erzählung, sondern einem Befehl folgen, geradewegs, regressiv und erinnerungslos zur ‚reine[n] gegenwart im dreck‘: s. Barbara Köhler, *Niemand's Frau. Gesänge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007, S. 28-9.

¹⁷ Die Köhlersche Archäologie beruht auf einem akribischen Studium der homerischen Wörter, narrativen Kalküle und mythischen Texturen der *Odyssee*. Zu den wohl verblüffendsten Ergebnissen zählt die in den ‚Noten‘ zu Gesang 11 (HADES : LEKTÜRE : HADES) enthaltene Rekonstruktion des genealogischen Netzes der Mütter, das die patrilineare Genealogie des Epos unterfängt. Barbara Köhler erkennt in diesem Frauenkatalog ‚in drei generationen die drei wichtigsten sagenkreise des „heroischen“ zeitalters: die argonauten, den Trojanischen krieg und die Sieben gegen Theben‘: ebd., S. 96. Damit deckt sie nichts weniger als eine von Homer implizit vorgenommene weibliche Revision des mythischen Kyklos der Griechen auf und schafft zugleich eine Allegorie ihrer eigenen Tropik des Lesens.

¹⁸ So bleibt letztlich auch in der Summe von 24 die formale Totalität (von Buch Alpha bis Omega) der Homertradition unangetastet, wenn auch nicht ohne markierte Differenz zum epischen Erinnern.

¹⁹ Genausowenig wie Homer, der in seinen Raumbezeichnungen eine deutlich vernehmliche Tonspur legt: ‚αἰᾶτ‘ und ‚*ᾠγῶς‘, die Phoneme, die in den Namen derjenigen Inseln den Ton angeben, die von ‚Niemand's Frauen‘, Kirke und Kalypso, dominiert werden, sind Laute der Klage und heftigsten Schmerzes.

²⁰ Das Konzept der Areale durchzieht die jüngeren Arbeiten Barbara Köhlers. Es ist entscheidend für ihre Invention der literarischen Form, in der sich lyrische und Prosa-Techniken, klangliche und visuelle Effekte stilistisch überschneiden (vergleichbar dem Formfindungsprozess in Hölderlins Oden und

Hymnen). Ein Prosatext, der das Areal im Hinblick auf das Homer-Projekt vorstellt, liegt in folgender Publikation vor: Barbara Köhler, ‚DAS GEGEN-SPIEL. Nicht-Ich und *undo*: Penelopes Gewebe‘, in: Malda Denana, Julia Hillgärtner, Eva Holling, Anneka Metzger, Hrsg., *BLICK.SPIEL.FELD*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 135-49. Der Formgedanke des Areals wäre darüber hinaus im Dialog mit Oswald Eggers Dichtung zu untersuchen.

²¹ S. Köhler, *Niemands Frau*, S. 11-12.

²² Ebd., S. 64.

²³ Ebd., S. 26.

²⁴ Herzlich danke ich Barbara Köhler für die Erlaubnis, aus ihrem unpublizierten Entwurf zu zitieren.

²⁵ S. Sappho 195 (Page), in: Denys Lionel Page, Hrsg., *Lyrica Graeca Selecta*, Oxford: Oxford University Press, 1986, S. 101-2 (Interlinearübersetzung von mir).

²⁶ S. Köhler, *Neufundland*, S. 241, 243 (Fettungen von mir). Der Übersetzung liegt der Text der Ausgabe von Eva-Maria Voigt zugrunde. Der dort unter ‚Sappho 16‘ konstituierte Text des Liedes umfasst die stark fragmentierten Verse 21-32, von denen umstritten ist, ob sie zur Anaktoria-Ode gehören oder den Anfang eines neuen Gedichtes bilden: vgl. Eva-Maria Voigt, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam: Athenaeum, 1971, S. 42-4. Zur umfangreichen gräzistischen Kommentierung des Fragments, auf die ich hier nicht eingehen kann, vgl. Susanne Gödde, ‚Erôs mythoplokos. Figuren des Begehrens in der griechischen Antike: Homer – Sappho – Gorgias‘, in: Martin Baisch, Beatrice Trinca, Hrsg., *Der Tod der Nachtigall. Liebe als Selbstreflexivität von Kunst*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, S. 17-53 (hier: S. 36-46).

²⁷ Eine philologische Konjektur ergänzt die Textlücke, in der das fehlende Satzsubjekt, die treibende Kraft hinter Helenas Weitergezogen-Werden, mit dem Kultnamen der Aphrodite, *Κύπρις*, identifiziert wird: vgl. Voigt, *Sappho*, S. 44. Im Kontext der antiken Psychologie gilt Eros in der Tat als der größte und mächtigste ‚Impulsgeber‘; vgl. Gorgias, ‚Enkomion Helenes‘, in: Thomas Buchheim, Hrsg., *Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien. Griechisch – Deutsch* (Philosophische Bibliothek 404), Hamburg: Meiner, 1989, S. 2-16 und – als philosophischen Kommentar dazu – Richard Heinrich, ‚Die Sprache der

Verführung. Gorgias über den Fall der Helena', in: Wolfgang Pircher, Martin Treml, Hrsg., *Tyrannis und Verführung*, Wien: Turia & Kant, 2000, S. 179-90.

²⁸ Eine vergleichbare Beobachtung zur Freisetzung (sprachlicher) Bewegung aus dem Mythos hat Georgina Paul an Barbara Köhlers Zyklus ‚Elektra. Spiegelungen‘ gemacht, vgl. ‚Multiple Refractions, or Winning Movement out of Myth: Barbara Köhler’s Poem Cycle ‚Elektra. Spiegelungen‘, *German Life and Letters* 57:1 (2004), 21-32 sowie in Kapitel 8, ‚Beyond the Impasse?: Barbara Köhler’s ‚Elektra. Spiegelungen‘, in: Georgina Paul, *Perspectives on Gender in Post-1945 German Literature*, Rochester: Camden House, 2009, S. 222-35.

²⁹ In diesem Zusammenhang ist die Übertragung von ἐπὶ γᾶν μέλαιναν (‚auf schwarzer Erde‘) signifikant, einer topischen Formel, wie sie häufiger in der *Ilias* verwendet wird. Wiedergegeben mit ‚auf schwarzem Grund‘, verschiebt sie ihre Bedeutung ins Feld der (Vasen-)Malerei, die den Griechen als ζωγραφία, als Kunst der Verlebendigung und der Bewegung innerer (also nicht starrer, abbildender, sondern animierter) Bilder galt.

³⁰ Für die folgenden Zitate s. Köhler, *Niemands Frau*, S. 10-12.

³¹ Vgl. Helmut Schmitz, ‚Grammatik der Differenz – Barbara Köhlers Suche nach einer nichtidentischen Subjektivität‘, in: Bettina Gruber, Heinz-Peter Preußner, Hrsg., *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 167-81 (hier: S. 175-6).