

Lebende Statuen

Thomas Macho

1. Auch Statuen sterben

Vor sechs Jahren – an seinem 91. Geburtstag, am 29. Juli 2012 – ist der französische Schriftsteller, Fotograf und Filmregisseur Chris Marker (eigentlich Christian-François Bouche-Villeneuve) gestorben. Zu seinen frühesten Arbeiten gehört ein halbstündiger Dokumentarfilm, den er gemeinsam mit Alain Resnais (der am 1. März 2014 verstorben ist; er wurde einundneunzig Jahre alt) und dem belgischen Kameramann Ghislain Cloquet gedreht hatte. Der Film wurde 1953, nach der Uraufführung in Cannes, verboten; in Paris wurde er erstmals im November 1968 gezeigt, und eine erste DVD erschien 2004. Der Film trägt den Titel: *Les Statues meurent aussi* (*Auch Statuen sterben*); und er handelt von afrikanischer Kunst. Er beginnt mit den programmatischen Sätzen: “Wenn die Menschen sterben, treten sie in die Geschichte ein; wenn die Statuen sterben, werden sie Kunst. Es ist diese Botanik des Todes, die wir Kultur nennen.” Diese “Botanik des Todes” ist mehrdeutig: Was sie zu retten scheint, entleert sie zugleich. Sie erfasst die Spuren entlegener Vergangenheit; doch inventarisiert sie oft nur die toten Objekte, die ihren lebendigen Glanz verloren haben. “Wenn wir verschwinden”, so heißt es im Script Chris Markers, gesprochen von Jean Négroni, mit atemloser Geschwindigkeit, “werden unsere Objekte eingeschlossen an dem Ort, an den wir schwarze Dinge senden: das Museum”. Denn die Kunst ist schwarze Kunst, *art noir*; in ihr manifestiert sich ein Regime der Aneignung, nah verwandt mit kolonialen Herrschaftspraktiken. Während die Bedeutungen der ausgestellten Dinge oder Statuen – ihre Wurzeln in Mythen, Chroniken und Ritualen – längst vergessen sind, betrachten wir sie in den Regalen und Glasvitrinen, als ob ihre *raison d’être* allein in dem Vergnügen liegt, das sie unseren Augen bereiten.

“Botanik des Todes”: Am 16. September 2018 wird die Ausstellung “Mumien: Geheimnisse des Lebens” im Mannheimer Zeughaus-Museum neu eröffnet, nach einer ersten Schau unter dem Titel “Mumien – Der Traum vom ewigen Leben”, die vom 30. September 2007 bis zum 24. März 2008 und danach in sieben Ländern, mit mehr als drei Millionen Besuchern, gezeigt wurde. Zum Hintergrund: Im Jahr 2004 wurden im Depot des Mannheimer Zeughauses zwanzig Mumien entdeckt, die dort – verpackt in Kartons – seit mehr als hundert Jahren lagerten. Ein scheinbar glücklicher Zufall: Die offenkundig vergessenen Toten konnten nun akribisch untersucht und erforscht werden; mit allen Mitteln moderner Medizin

und Biologie – von der Computertomographie bis zur Genanalyse – ließen sich nicht nur die jeweiligen Mumifizierungstechniken in Erfahrung bringen, sondern auch Geschlecht, Lebensalter, Krankheiten oder Ursachen des Todes bestimmen. Schon die erste Mannheimer Ausstellung umfasste insgesamt sieben konservierte Leichname von Menschen und Tieren aus verschiedenen Kulturen und Epochen, darunter beispielsweise eine weibliche Mumie aus der Inkazeit, eine peruanische Kindermumie, das ausgetrocknete Skelett eines jungen Mannes aus der chilenischen Atacamawüste, neuseeländische und altägyptische Mumienschädel, das “Mädchen von Windeby” (Schleswig-Holstein), eine Frau, die sogar namentlich bekannt ist: Veronica Skripetz, sowie eine Familie aus einer ungarischen Kirche, die “Schwurhand” Rudolfs von Schwaben aus dem Merseburger Domstift, schließlich einige mumifizierte Tiere – ein eiszeitliches Mammut, ein Frettchen, eine Katze. Das Projekt war 2007 nicht unumstritten. So hatte etwa Dietrich Wildung, Ägyptologe und damals Direktor des Ägyptischen Museums Berlin, in einem Gespräch mit “Deutschlandradio Kultur” die “Mumien-Pornographie” angeprangert und betont, dass “hier ein Eingriff in die Persönlichkeitsrechte des Menschen stattfindet, die auch noch bestehen, wenn dieser Mensch in manchen Fällen seit tausenden von Jahren tot ist”.¹

“Der Traum vom ewigen Leben”, “Geheimnisse des Lebens”: Die Titel dieser Ausstellungen erinnern daran, dass wir die konservierten Toten für außerordentlich überlebensfähig halten. In seiner umfangreichen Darstellung von *Tod und jenseits im Alten Ägypten* (2001) hat Jan Assmann die komplexen Mumifizierungsrituale als eine Art von Kulturtechniken der “Auferstehung” beschrieben. Die Toten werden in Statuen verwandelt, die der Verwesung trotzen, ja sogar kommunizieren zu können scheinen; welchem Zweck sonst sollten die vierteiligen “Mundöffnungsrituale” für die aufgestellten Mumien dienen? Nicht umsonst werden die

Wörter für “Leichnam” (Leiche, Mumie, Leib) und “Bild” (Statue, Bild, Form usw.) [...] im Ägyptischen mit demselben Schriftzeichen determiniert. Aufrecht stehend bedeutet es “Bild”, liegend bedeutet es “Leichnam”. Auch dies ist ein deutlicher Hinweis auf die Verwandtschaft, ja Äquivalenz der beiden Begriffe im ägyptischen Denken. Richte eine Leiche auf, und sie wird zum Bild, lege eine Statue flach, und sie wird zum Leichnam. Entsprechend zentral ist die Symbolik von Liegen und

¹ Vgl. Gabi Wuttke: “‘Mumien-Pornographie’ in Mannheim. Ägyptologe Wildung sieht Persönlichkeitsrechte der Toten verletzt”, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 28. September 2007. Zugriff am 4. Juli 2018: https://www.deutschlandfunkkultur.de/mumien-pornografie-in-mannheim.945.de.html?dram:article_id=132615.

Stehen in ägyptischen Totentexten und -riten. Aufrichten ist gleichbedeutend mit Beleben und Erneuern.²

Wer zur Statue erhoben wird, lebt weiter – zumindest im Alten Ägypten. Tatsächlich hatte Alan Weisman in seinem Bestseller *The World Without Us* (2007) betont, dass etwa Bronzestatuen noch in zehn Millionen Jahren erkennbar bleiben,³ während Kernwaffen – nach einem möglichen Aussterben der Menschengattung – gerade einmal 250.000 Jahre lang nachweisbar sind. Aber was lässt sich aus solchen Berechnungen folgern? Dass die Statuen oder Mumien sogar einen Atomkrieg “überleben” würden, selbst wenn sie beispielsweise in den Kellern eines Museums vergessen wurden? Chris Marker und Alain Resnais würden die Köpfe schütteln. Denn gerade wenn die Statuen in keine rituellen, religiösen oder kosmologischen Kontexte mehr eingebunden, keiner Betrachtung und Kommunikation mehr zugänglich sind, sondern allenfalls in Ausstellungsspektakeln um die Welt reisen oder im Küstensand versinken wie die Freiheitsstatue am Ende von Franklin J. Schaffners Film *Planet of the Apes* von 1968, erfahren wir nur mehr die schwarze “Botanik des Todes”.

2. Frauen aus Elfenbein

Menschen sterben und werden gelegentlich als Statuen verewigt; Statuen bluten, weinen oder werden wieder zum Leben erweckt. Wo verläuft die Grenze zwischen Leben und Tod? Wie soll sie gezogen werden? Nicht alle Bildwerke können beseelt und lebendig gemacht werden; davon weiß bereits Pygmalion, dessen Geschichte im Angesicht von Statuen begann: vor den Töchtern des Propoitos, den zypriotischen Mädchen, die die Göttlichkeit der Venus leugneten, ihre eigene Schönheit prostituierten und von der Liebesgöttin – “nur noch klein war der Schritt” – in Steine verwandelt wurden. Der Bildhauer blieb unverheiratet und allein; “schon lange teilte kein Weib mehr sein Lager”. Doch gelegentlich beflügelt Einsamkeit die Phantasie; und so versuchte Pygmalion, die ideale Frau als Statue zu formen und ihr eine Gestalt zu verleihen, “wie keine Frau auf Erden sie haben kann”, und er

verliebte sich in sein eigenes Geschöpf. Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen!
Du möchtest glauben, sie lebe, wolle sich bewegen – nur die Sittsamkeit halte sie zurück. So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst! Pygmalion steht

² Jan Assmann, *Tod und jenseits im Alten Ägypten* (München: C.H. Beck, 2001), 145.

³ Vgl. Alan Weisman, *Die Welt ohne uns. Reise über eine unbevölkerte Erde*, übers. von Hainer Kober (München: Piper, 2007), 51.

bewundernd davor, und gierig trinkt seine Brust das Feuer in sich hinein, das von dem Scheinbild ausgeht.

Der Bildhauer schmückt und bekleidet die Statue, er redet mit ihr, er küsst und umarmt das Frauenbild, das er in sein Bett gelegt hat, so heftig, dass "er fürchtet, an den Gliedern, die er preßt, möchten blaue Male entstehen".⁴

Bekanntlich erbarmt sich die Göttin dieser Liebesnot, schenkt der Statue das Leben und dem Paar das eheliche Glück. Die Geschichte findet also ein Happy End; und die erotische Faszination der Verwandlung von Statuen in lebendige Frauen inspirierte – noch lange nach Ovids Tod im Exil am Schwarzen Meer – zahlreiche Bilder und Erzählungen, Theaterstücke und Filme. Schon im *Roman de Tristan* des anglo-normannischen Poeten Thomas (verfasst zwischen 1155 und 1160) errichtete der tragische Held – Vorbild abendländischer Liebesgewalt schlechthin⁵ – mit Hilfe zahlreicher Bildhauer und Schmiede eine unterirdische *Salle aux Images*; in dieser Bilderhöhle standen verschiedene Statuen aus Gold und Silber, im Zentrum jedoch ein Modell der geliebten Isolde: "Die Bildsäule war der Königin in Haltung, Schönheit und Wuchs so ähnlich, dass es schien, sie wäre selbst gekommen; sie wirkte so natürlich als ob sie lebend sei; sie war auch geschickt zurechtgemacht und prächtig gekleidet, wie es sich für eine Königin geziemte." Tristan, inzwischen längst verheiratet mit Isolde Weißhand, besuchte das Abbild der Gattin König Markes beinahe täglich; er genoss den Duft, den ein Parfum-Flacon in der Brust der Puppe verströmte, jeweils durch ein Röhrchen, das in den Nacken und in den Mund führte. "Jedesmal wenn er die Statue ansah, küßte er sie und nahm sie in die Arme, als ob sie lebte."⁶

Tristans Isolde wurde offenbar aus Metallen hergestellt, ähnlich wie die bronzene *Vénus d'Ille*, die Prosper Mérimée in seiner Novelle von 1837 beschrieb; die meisten bildlichen Darstellungen der Statue Pygmalions zeigen jedoch ein Werk aus Marmor. Sie stehen in Widerspruch zu Ovids Text, der von Elfenbein (lateinisch: *ebur*) spricht und das Mädchen als *eburnea virgo* bezeichnet; auch einige jüngere

⁴ P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*, Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht (Stuttgart: Reclam, 1997), 527–531 (X, 243–297).

⁵ Vgl. Denis de Rougemont, *Die Liebe und das Abendland*, übers. von Friedrich Scholz und Irène Kuhn (Zürich: Diogenes, 1987), 19–66.

⁶ Zitiert nach dem ausführlichen Nachwort des Herausgebers in: Klaus Völker, Hrsg., *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und lebende Statuen* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1994), 425–496; hier: 492.

Texte zitieren eine Statuette aus Elfenbein.⁷ Dabei verweist das *Bein der Elfen* gar nicht auf ätherische Mädchenknochen, beklagt sei die nüchterne Etymologie, sondern auf Elefanten. Das Material der Stoßzähne von Elefanten, Mammuts oder Walrossen wurde bereits in der Altsteinzeit gern bearbeitet; berühmte Beispiele sind das Frauenköpfchen von Brassempouy (um 30.000 a.C.)⁸ oder der Löwenmensch von der Schwäbischen Alb (um 32.000 a.C.).⁹

An Elfenbein wurden und werden die helle und doch warme Farbe, die seidenglatte und leicht transluzente Oberfläche und die einfache Bearbeitungsmöglichkeit durch Sägen, Schnitzen, Schaben, Drechseln sowie Färben geschätzt. Die Stoßzähne der Elefanten wurden entweder als ganze beschnitzt und zu Statuen, Hörnern und Zeremonialstäben bearbeitet. In Abschnitte zersägt ergaben sie das Grundmaterial für Dosen und Trinkgefäße. Oder sie wurden der Länge nach geteilt, um möglichst große Tafeln für die Anfertigung von Diptychen und Reliefs zu gewinnen.¹⁰

Die Hinweise auf Verfahrenstechniken illustrieren ein naheliegendes Problem. Elefantenstoßzähne können zwar eine beachtliche Länge erreichen; doch schon im 19. Jahrhundert waren Zähne, die deutlich mehr als 1,5 Meter maßen, ausgesprochen selten. Je älter und länger die Zähne waren, desto eher musste mit Schäden, Rissen oder Brüchen gerechnet werden; das beste und härteste Elfenbein fand sich ohnehin nur in den vorderen Zahnteilen. Anders gesagt: Die meisten Elfenbeinstatuetten waren zierlich und klein. Das Frauenköpfchen von Brassempouy ist 3,8 cm hoch, der Löwenmensch stolze 28 cm. Die lebensgroße Statue einer Frau, wie sie zahlreiche Pygmalion-Bilder – von mittelalterlichen Buchillustrationen bis zu romantischen Gemälden – zeigen, war wohl nicht aus Elfenbein geschnitzt: Was wir in Elfenbeinsammlungen bewundern können, ist erheblich kleiner; Elfenbeinskulpturen übertreffen nur in den seltensten Fällen einen halben Meter (und in keinem einzigen Fall einen Meter).¹¹ Wen also hat

⁷ Vgl. die Textbeispiele aus Mittelalter und früher Neuzeit in: *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*, hrsg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin (Leipzig: Reclam, 2003), 17–66.

⁸ Vgl. André Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, übers. von Wilfried Seipel, 3. Aufl. (Freiburg i.Br. et al.: Herder, 1982), 12, Abb. 6.

⁹ Vgl. Ulmer Museum, Hrsg., *Der Löwenmensch. Tier und Mensch in der Kunst der Eiszeit* (Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1994).

¹⁰ Wolfgang Kemp, "Elfenbein", in *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. von Monika Wagner et al. (München: C.H. Beck, 2002), 71–73; hier: 71f.

¹¹ Vgl. die rund 220 Abbildungen in Hans-Werner Hegemann, *Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas. Ein Überblick von der Antike bis zur Gegenwart* (Mainz: Philipp von Zabern, 1988).

Pygmalion umarmt? Wen hat die Göttin zum Leben erweckt? Die Texte sprechen von Elfenbein; doch fast alle Abbildungen zeigen Marmorstatuen, die mindestens so groß sind wie der Bildhauer. Als seltene Ausnahme gilt ein Blatt aus dem florentinischen *Codice Panciatichi 63* (um 1400): Es zeigt Pygmalion in seiner Werkstatt, mit einer Statuette auf dem Schoß, die – realistisch für Elfenbein – kaum 40 cm hoch ist.¹²

3. Es ist hell

Mehr als ein halbes Leben lang hat Jan Assmann die Sinngeschichte Altägyptens erforscht und ihre vielgestaltigen Einflüsse auf die europäische Kulturgeschichte dargestellt. So lässt sich das Motiv der lebenden Statuen – zwischen Körper und Bildwerk – vom christlichen Reliquienkult, der verbreiteten Praxis, Knochenfragmente eines Heiligen in dessen Statue einzufügen,¹³ bis zum Komtur in Mozarts *Don Giovanni*¹⁴ oder sogar bis zum letzten Roman von Erri De Luca verfolgen, der unter dem Titel *La Natura Esposta* (2016), in deutscher Übersetzung *Den Himmel finden*, 2018 erschienen ist.¹⁵ Und selbst das „Geheimnis des Lebens“ der Mumien hat in der Moderne nicht nur in fragwürdigen Ausstellungen Gestalt angenommen, sondern auch in der extremen Technik der Selbstmumifizierung, *Sokushinbutsu*, die in verschiedenen buddhistischen Klöstern Japans, beispielsweise in der Präfektur Yamagata auf der Insel Honshū, so verbreitet war, dass sie zeitweise verboten werden musste. *Sokushinbutsu* wird in einem Zeitraum von dreimal tausend Tagen – also insgesamt mehr als acht Jahren – ausgeübt. Während der ersten tausend Tage hält sich der Mönch an eine spezielle Diät aus Nüssen und Samen der Umgebung; er meditiert stundenlang unter eiskalten Wasserfällen. In der zweiten Periode von tausend Tagen reduziert er die Nahrung auf kleine Mengen von Baumrinde und Wurzeln; er trinkt einen giftigen Tee aus dem Harz des Urushi-Baums, das gewöhnlich verwendet wird, um Geschirr und Möbel zu lackieren. Der Tee bewirkt heftiges Erbrechen und eine Entwässerung des Körpers; zusätzlich soll er den Körper so giftig machen, dass er für Maden und Insekten ungenießbar wird. Während der letzten tausend Tage wird der Mönch in einer Gruft eingeschlossen, die kaum mehr Platz bietet, als sein Körper im Lotos-

¹² Vgl. Victor I. Stoichita, „Hitchcocks Pygmalion“, in *Das Double*, hrsg. von Victor I. Stoichita, Wolfenbütteler Forschungen 113 (Wiesbaden: Harrassowitz, 2006), 265–303, hier: 300, Abb. 18.

¹³ Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 2. Aufl. (München: C.H. Beck, 1991), 331, 336.

¹⁴ Vgl. Thomas Macho, *Steinerne Gäste. Vom Totenkult zum Theater*, in *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. von Hans Belting et al. (München: Fink, 2002), 53–65.

¹⁵ Vgl. Erri De Luca, *Den Himmel finden*. Roman, übers. von Annette Kopetzki (Berlin: Ullstein/List, 2018).

sitz einnimmt. Fortan läutet er täglich eine kleine Glocke, um mitzuteilen, dass er noch am Leben ist. Sobald die Glocke nicht mehr erklingt, wird die Gruft versiegelt und die Luftzufuhr unterbunden. Erst nach Ablauf der letzten tausend Tage wird die Gruft wieder geöffnet, um nachzusehen, ob der Prozess der Selbstmumifizierung geglückt ist. In diesem Fall wird der Mönch als Inkarnation des Buddha in den Tempel getragen und verehrt; er hat – so sagt man – seinen Weg ins Nirwana, die Befreiung vom Zyklus der Tode und Wiedergeburten, gefunden. Nicht wenige Fragen bleiben dennoch ungeklärt: Wieso braucht das Nichts, die Erlösung vom Schmerz des Daseins, eine solche materielle Repräsentation? Wofür zeugt der dauerhafte, nahezu triumphal versteinerte Körper? Worin besteht die magische Faszinationskraft der Mumie? Worauf zielt ihre kultische Verehrung im Tempel?

Im Winter 1990 publizierte der japanische Schriftsteller Masahiko Shimada eine kurze Erzählung, die unter dem Titel *Miira ni naru made (Bis ich zur Mumie werde)* im Magazin *Chûôkôron* erschien. Fast zwanzig Jahre später hat der Schweizer Filmemacher Peter Liechti diese Erzählung in seinem Film *Das Summen der Insekten – Bericht einer Mumie* (2009) verarbeitet. Die Erzählung bezog sich auf Ereignisse, die damals in den japanischen Medien ausführlich berichtet und kommentiert wurden. Mit einer Art von Zusammenfassung dieser Ausgangslage beginnt der Vorspann des Films:

Am 30. Januar letzten Jahres stiess der Fleischhändler S. auf der Hasenjagd im tief verschneiten Hochmoor des Nordens auf eine halb verfallene Hütte aus Plastikplanen. Er dachte, das wäre ein guter Ort zum Rasten, guckte hinein – und entdeckte zu seiner Überraschung, dass schon jemand da war: Auf einer strohbedeckten Pritsche lag eine Mumie. Sie trug warme Kleidung und war mit einer feinen Schicht aus Staub und Raureif überzogen. Irgendwie war der Leichnam der Verwesung entgangen und völlig ausgetrocknet; damit er zur Mumie werden konnte, hat er wohl schon zu Lebzeiten tüchtig abnehmen müssen. Zwischen den Beinen des Toten lag ein Notizheft. Der Mann war so freundlich, einen gewissenhaften Bericht zur eigenen Todesursache zu hinterlassen. Aufgrund dieser Aufzeichnungen und der Leichenschau kamen die Beamten zum Schluss, dass es sich um einen Selbstmord durch Verhungern handelte. Die Tat war minuziös geplant; das Motiv blieb jedoch unklar. Der Verstorbene war etwa 40 Jahre alt, 1,76 Meter gross und 36 Kilo schwer. Er war seit ungefähr 100 Tagen tot. Da es keinerlei Hinweise gab auf seinen Namen und Beruf oder wie er früher ausgesehen hatte, war eine Identifizierung äusserst schwierig. Anscheinend wurde er von niemandem vermisst. Er schien von der Welt vergessen zu sein, und man kann annehmen, dass er sich des-

sen sehr wohl bewusst war. Im Folgenden werden die Aufzeichnungen des Toten zur Gänze wiedergegeben.¹⁶

Der tote Namenlose überlebt als Mumie, freilich nicht stehend, sondern liegend, er überlebt als Text, als Tagebuch – und er überlebt als ein bewegender Film. Aus den Tagebucheinträgen erfahren wir, dass der Unbekannte Dantes *Inferno* und Becketts *Malone stirbt* liest, und dass er Musik von Johann Sebastian Bach im Radio hört. Seltsam: Die Bücher und die Musik repräsentieren einen europäischen, weniger einen japanischen Bildungskanon, ganz abgesehen davon, dass sich schwer vorstellen lässt, wie jemand sein eigenes Sterben mit Dante und Beckett begleitet. Am 20. September beginnt der Unbekannte eine Unterhaltung mit einer Frau aus dem Zwischenreich seiner Halluzinationen:

Aus dem Nichts stand plötzlich eine junge Frau am Kopfende meines Bettes. Sie trug eine zerrissene Bluse, löchrige Strümpfe und einen schmutzigen Rock. Doch mittlerweile kann mich nichts mehr erschrecken. Ich dachte, sie sei aus der anderen Welt gekommen, um mich abzuholen, streckte ihr die Hand entgegen und sagte: "Nimm mich bitte mit, egal wohin." "Ich kann nirgendwo hingehen", antwortete die Frau ungerührt. "Du kommst doch von der anderen Welt, nicht wahr?" "Ich war noch nie dort." "Dann lebst du also?" "Ich kann es wirklich nicht sagen." Sie wandte mir ihr trauriges Profil zu und begann ihre Geschichte zu erzählen. "Vor langer Zeit bin ich im Wald vergewaltigt und ermordet worden. Ich dachte, ich würde in die andere Welt gebracht, aber wie lange ich auch wartete, es kam niemand, um mich abzuholen. Da beschloss ich, selbst hinzugehen. Irgendwie schaffte ich es bis zum Ufer des Styx und bestieg ein Boot [...]" "Willst du damit sagen, du bist gar nie drüben angekommen?" "Ich war der einzige Fahrgast, und der Fährmann wollte mich nicht aussteigen lassen. Seiner Meinung nach *gibt* es kein Drüben." "Aber was geschieht denn mit den Toten? Sind sie verdammt, ewig umherzuirren, wenn es kein Totenreich gibt?" "Zuerst dachte ich, der Fährmann belüge mich. Doch er blieb hartnäckig, es *gäbe* kein Drüben." "Und was machst du denn jetzt?" "Der Fährmann nimmt mich mit an ganz verschiedene Orte. Zum Kap der guten Hoffnung, oder in die Antarktis, auch ans Tote Meer und an den Baikalsee. Er ist wirklich gut zu mir, und so leben wir jetzt zusammen." "Und wie bist du hierher gekommen?" "Via Amazonas." "Und wo ist dein Begleiter?" "Dort drüben [...]" Die Frau zeigte auf ein kleines schmutzige Boot, das im Sumpf vor meiner Hütte trieb. "Was soll ich tun?" Ohne mir zu antworten, verließ sie die Hütte. Als

¹⁶ Das Zitat ist dem Text zum Film entnommen, der als Download auf der Homepage Peter Liechtis, der am 4. April 2014 verstorben ist, nach wie vor angeboten wird. Zugriff am 5. Juli 2018: https://www.peterliechti.ch/downloads/dnl_1f.php?lg=de&fid=16.

ich ihr nachrief "Hey, warte!", sprang das Boot auf und davon. Als ich wieder zu mir kam und genau hinsah, bemerkte ich, dass das, was ich für ein Boot gehalten hatte, ein Hase war. Unseliges Hasenvieh! Vielleicht wird dies meine letzte Nacht.

Wer immer diesen Text verfasst hat, ist nicht beseelt von irgendwelchen Hoffnungen. Nicht einmal der Geist der jungen, vergewaltigten und ermordeten Frau, der ihm erscheint, glaubt an Geister, jenseitige Gerechtigkeit oder ein Reich der Toten. Peter Liechti hat die Trostlosigkeit dieses säkularen Sterbens ohne Versprechen in bedrückenden Bildern eingefangen; sie zitieren zuletzt sogar die Bildwelten der apokalyptischen Reiter, des Totentanzes, des gefleckten Pferdes und des Sensenmanns. Doch einen Ausweg zeigen sie ebenso wenig wie der Fährmann, der seine Passagierin vom Kap der Guten Hoffnung bis an den Baikalsee oder zum Amazonas bringt; seine Gestalt erinnert ein wenig an den fliegenden Holländer, der seine Senta gefunden hat, doch ohne selbst erlöst zu werden und ins Nichts zu vergehen. Die allerletzten Aufzeichnungen in Masahiko Shimadas *Bericht einer Mumie* bleiben freilich mehrdeutig, in einer Art von Balance zwischen Einsamkeit und Vertrauen auf eine Gemeinschaft der Lebenden und der Toten: "4.Oktober: Aus dem Radio ist Gelächter zu hören. 60. Tag, 5. Oktober: Irgendjemand ist gekommen. 61. Tag, 6. Oktober: Viele Leute sind da. Der Fluss fließt mir entgegen. 62. Tag: Es ist hell."¹⁷ – Peter Liechti selbst ist übrigens am 4. April 2014 im Alter von 63 Jahren gestorben.

Kurze Nachbemerkung

Jan Assmann hat den berühmten altägyptischen Papyrus (aus der Zeit um 1900 a.C.), der unter dem Titel *Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele* bekannt ist, neu übersetzt und interpretiert, zumal den poetischen Klagegesang, der in mancher Hinsicht dem *Bericht einer Mumie* nahezustehen scheint:

Der Tod steht mir heute vor Augen wie die Genesung eines Kranken, wie das Hervortreten nach Draußen, nachdem man eingesperrt war. Heute steht der Tod vor mir wie Myrrhenduft, wie das Sitzen unter einem Segel am Tag der Brise. Heute steht der Tod vor mir wie Lotusduft, wie das Sitzen am Gestade der Trunkenheit. Heute steht der Tod vor mir wie ein geebener Weg, wie wenn ein Mann heimkehrt aus dem Krieg. Heute steht der Tod vor mir wie eine Himmelsentwölkung, wie wenn einer entdeckt, was ihm unbekannt war. Heute steht der Tod vor mir

¹⁷ Vgl. auch Thomas Macho, *Das Leben nehmen, Suizid in der Moderne* (Berlin: Suhrkamp, 2017), 289–294.

wie wenn einer sich danach sehnt, sein Haus wiederzusehen, nachdem er viele Jahre in Gefangenschaft verbracht hat.¹⁸

Im Licht der *Zauberflöte*, dieser Oper von Mozart, die Jan Assmann nicht nur liebt, sondern bis in letzte Detail umfassend untersucht und analysiert hat, können freilich selbst die poetisch-düsteren Zeilen des altägyptischen Gesangs vom Lebensmüden als Prüfung, als eine Art von Initiationsritual – wie in den Suizidszenen Paminas und Papagenos – gedeutet werden.¹⁹ Sie erinnern an den Sinn jeder Initiation als Neugeburt, als Wiedergeburt; nicht umsonst spricht inzwischen selbst die nüchterne Psychiatrie nicht mehr nur von “Werther-Effekten”, sondern auch von heilsamen “Papageno-Effekten”. In diesem Sinn sollten wir möglichst viele Wiedergeburtstage feiern, Tage der Aufrichtung und Verwandlung, jenseits von Totenriten und schwarzer Botanik.

¹⁸ Vgl. Jan Assmann, *Tod und Jenseits*, 498 f. Vgl. auch Jan Assmann, “Der ‘leidende Gerechte’ im alten Ägypten. Zum Konfliktpotential der ägyptischen Religion” in: *Loyalitätskonflikte in der Religionsgeschichte*, hrsg. von Christoph Elsas et al., Festschrift für Carsten Colpe (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990), 203–224, hier: 216.

¹⁹ Vgl. Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium* (München: Carl Hanser, 2005), 228f.