

ÜBER ZEIT UND BILDER

ZUM SELBSTVERSTÄNDNIS VON KABAKAI

Peter Lachmann

KA geistiger Doppelgänger von Menschen und Göttern, Spender von Nahrung und Lebenskraft, Garant der Fortsetzung des Lebens nach dem Tod. Bildliche Darstellung - zwei geöffnete Arme. Besonders relevant im Zusammenhang mit Geburt und Tod, bestimmt der KA das Schicksal eines jeden Lebewesens und seine generativen Formen. Der Tod versetzt den KA in den Ruhestand, aus dem ihn die Beerdigungsriten befreien. Der Tote vereint sich dann erneut mit seinem KA.

BA alter ego des Toten, Personifizierung seiner physischen und seelischen Kräfte, eine der Formen der Fortsetzung des Lebens nach dem Tod. BA nimmt die Gestalt eines Vogels an (häufig mit dem Kopf des Verstorbenen) und ist frei beweglich im (Welt)-Raum. Wurden die Beerdigungsriten ordnungsgemäß verrichtet, so übernimmt der BA alle vitalen Funktionen des Toten, solche wie Essen, Trinken, Kopulieren usw. Der BA besucht den Himmel in der Sonnenbarke, erfrischt sich im Schatten am Wasserbecken, kehrt zum mumifizierten Körper zurück, um in ihm zu ruhen. Schließlich vereint sich der BA mit der Mumie, dringt in sie ein „wie in ein Bild“ und wiederbelebt sie.

KAI wörtlich „mein KA“, der einfachste ägyptische Vorname, der das Wort „KA“ enthält. Hier Vorname der Toten, deren Mumie mit der Papyrus-Schriftrolle ausgestattet wurde, dem „Totenbuch der Kinderfrau Kai“, im Besitz des Warschauer Nationalmuseums

*Die Bilder informieren uns über unser Entferntsein von unserem Tod."
Helmut Kajzar, „Kaufhaus des Westens“, Fernsehop(f)er.*

Daß wir in einer Zeit der elektronischen Renaissance leben, sieht jeder, der hinsieht. Die Bilder ersetzen den Körper, der Körper setzt sich den Bildern aus, damit diese sich an seine Stelle setzen, an die Stelle des im Bild mumifizierten Körpers. Doch die Bilder sind noch nicht völlig autark, noch bedürfen sie des Körpers, um gesehen zu werden. Vorausgesetzt, die Unterstellung, daß Bilder erst einmal gesehen werden müssen, um zu existieren ist nicht zu naiv. Lacan jedenfalls teilte diese Naivität noch, als er von seinem Seh-Erlebnis auf Hoher See berichtete (in „Linie und Licht“) Ihn erschütterte die Annahme, daß die auf ihn zutreibende, ins Auge schneidende Sardinenbüchse ihn nicht sehen konnte, während er sie sah. „Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie, sie sieht Dich nicht!“, rief ihm ein Bootsgenosse zu.

Gesetzt also den Fall, die Bilder sehen uns nicht „ihrerseits“ und sehen sich auch „gegenseitig“ nicht, noch nicht, so bedürfen sie weiterhin des sehenden Subjekts, des „Blicks“, so sind sie selber noch lange keine „Subjekte“, sondern „nur“ Subjekt-Doubles (im Morinschen Sinne). Dieser Umstand aber kompliziert und relativiert das scheinbar so einleuchtende Paradigma der neuen Zeitlichkeit der (digitalen) Bilder, die die traditionelle Zeittriade außer Kraft gesetzt und die Zukunft zu einer „Möglichkeit“ der stets abrufbaren Vergangenheitskonserve gemacht hat. Auch heute existiert das Wort „Bildbewußtsein“ noch im Sprachgebrauch. Ist es bereits überholt, bedeutet es gar das genaue Gegenteil, nämlich, daß Bilder selber Bewußtsein besitzen? Es scheint immer noch des überkommenen Bildbewußtseins zu bedürfen, um Bilder zu sehen, bewußt zu sehen. Doch wer sieht Bilder heutzutage noch bewußt? Wer sieht im Bild einen Appell ans Bildbewußtsein? Diese Dimension des Bildes, das in der Ikone eine einsame ontologische Höhe erreichte, scheint nunmehr in die halbleeren Kinosäle abgewandert zu sein, in denen die Kinoleinwand die Rolle des Leichentuchs der Gattung spielt. Bedarf es also überhaupt des Bewußtseins, um Bilder zu sehen, bewußt oder nicht? Sind sie nicht selber die dienstfertigen Boten des Unbewußten, leben sie infolgedessen nicht selber

am liebsten in einer Schattenzone des unbewußten Blickens, das kein Blicken mehr ist im Sinne der Lacanschen Opposition von Auge und Blick? Kann ein Bild auch ohne unser Bewußtsein und ohne unseren Blick existieren, gar erst recht und für alle Zeit? Wie/ was wäre eine Existenz im Bild ohne Bewußtsein?

Die altägyptische Bildersprache, den Ägyptologen weiterhin ein nur streckenweise und unschlüssig entschlüsseltes Rätsel, schien eine Sprache des Bildbewußtseins und -unbewußten zugleich zu sein, eine hochentwickelte, zu unendlichen Kombinationen fähige, Bild und Wort legierende Zeichensprache. Die gleichfalls Bild und Wort verschränkende Reklamesprache von heute ist nur ein primitiver Abklatsch dieser zu Kettenreaktionen fähigen Ausdruckstechnik. Die „Totenbücher“, die sich dieser Technik in besonderer Funktion bedienten,-sollten, mit Bildern und Wörtern, deren Komplizenschaft voraussetzend und voll einsetzend, auf ihre magische Potenzierung vertrauend und diese beschwörend, die Fortdauer des Körpers gewährleisten. KA und BA, die beiden relevanten „Hauptakteure“ dieser „Totenbücher“, bildeten zusammen mit anderen Komponenten ein komplexes, vernetztes System, das die Umformung des toten Körpers zum ewig lebendigen Licht-Körper durchsetzen sollte. Doch auch diese frappante Vorwegnahme von Software-Doubles, die an den Hardware-Mumienleib gebunden waren und diesen immer nur zeitweilig im Stich ließen, anders als die spätere christliche Seele ihren Ursprungskörper, existierte nicht ohne fortgesetzte Energiezufuhr. Die Ägypter wußten um die Unentbehrlichkeit der kontinuierlichen Energiebelieferung genauso gut wie die Computer- und Elektronikmenschen von heute. Doch höher als diese schätzten sie die Ressourcen der Zeichenenergie ein, die heute nur noch den Künstlern und Kunstobjekten eignen. Es bedurfte stets des Stroms, des Stroms der Rede und der in den Wörtern und Bildern gespeicherten Energie des Begehrens, weiterzuleben nach dem Tod, nicht aber im Nichts sich aufzulösen, weiterzubestehen, und sei es als pure Information, als Auto-Information eines neuen, verklärten Körpers: auch der Name sollte nicht ausgelöscht werden. Triumphierend berichten die Subjekte der „Totenbücher“ von ihrem Sieg über den Zerfall und ihre Raumfahrterfolge. Alles blieb jedoch an einen materiellen Träger gebunden, wie die geistigseelischen Komponenten KA und BA, die seltsam konsumfreudig sind und noch dem Körper seine Opfergaben entreißen. Besondere Aufmerksamkeit galt der Haltbarmachung jener Zeichenträger, die mit der Haltbarkeit der Mumie konkurrierten, die wiederum an das Idealbild des Toten rückgekoppelt wurde. Die Papyri der „Totenbücher“ scheinen haltbarer als die Videokassetten von heute, die, wie unsere Zeit, „schnellebiger“ sind, obwohl sie ähnliche Funktionen übernommen haben, wie die „Totenbücher“: Leben im Bild „festzuhalten“, aufzubewahren, für „alle Zeit“.

Das Warschauer „Totenbuch der Kinderfrau Kai des Knaben, den sie 'mein Lamm' nannte“, wie der volle Titel des Papyrus lautet, hat sogar die Zeit des Zweiten Weltkriegs in Polen heil überstanden (allerdings zeitweilig versteckt, wie viele Verfolgte), so daß er nach dem Krieg jahrzehntelang im Warschauer Nationalmuseum ausgestellt war, dort ediert, übersetzt und kommentiert wurde. Erst jetzt scheint sich die dreieinhalbtausend Jahre standhaltende Materie irreversibel zu verändern; die Farben zeigen sich spektakulär: aus der schwarzhaarigen Amme wird eine schneeweiße Greisin mit entblößten Brüsten. „Sie lebt also“, kommentierte eine Zuschauerin, die die Schule Becketts absolviert hat. Der Papyrus, ohnedies nur fragmentarisch einem ägyptischen Grab entrissen, wird nicht mehr öffentlich ausgestellt, bleibt in einer sargähnlichen Holzkiste verwahrt, Viren ausgesetzt. Ich habe ihn für den Zweck der Produktion sehen und filmen dürfen, im schwachen Licht, das für Videofilmer ein Vergnügen ist. Nun scheint eine nachträgliche „Mumifizierung“ auch dieses Ersatz-Textkörpers angezeigt, der der Kinderfrau Kai aus der Zeit des Neuen Reiches beigelegt wurde, als Versicherungspolice für die Ewigkeit. Der „multimediale“ Text, der vor dem Zerfall retten sollte, wurde nun von dem - unbekanntem - aber wahrscheinlichen und typischen Schicksal der Mumie selber eingeholt. Verwesung auch des Zeichenkörpers, wenngleich die sich verändernden Farben den Eindruck digitaler Effekte erwecken, denen mit vergleichbaren Mitteln beizukommen wäre. Ohnedies ist die Parallele zwischen Elektronik-Bildtechniken und den Zeichenpraktiken der Ägypter eine Untersuchung wert. Schon allein der Terminus „Solarisierung“, hier wie dort, ähnlich/unähnlich. „Nicht möge ich mich auflösen“, heißt es im „Totenbuch“. Nun wird daraus ein doppelter Appell. Die stereotypen Bilder und Wörter sind nicht mehr dazu imstande, den konkreten Text quasi zu überspielen, zu löschen, wie man ein altes Band löscht. Das neu zu bespielende, mit seinen sagenhaften Metamorphosen und Aussichten auf Vergottung und Sonnenleichtheit (eben „Solarisierung“!), sollte das alte übertrumpfen und die gesamte Ir-Rationalität des Todes in sich aufsaugen. Nun ver-löscht es selber.

„Man kann Trauer nur durch Verklärung oder Entstellung auf sich nehmen. Es gibt keine rationale Form der Absorption des Todes“, schrieb J. Baudrillard in seinen „Cool Memories 1980-1985“.

Als ich im ermländischen Reszel (ehem. Rössel) kurz vor der Uraufführung von „KaBaKai“ die vergoldeten Letter eines frischgegründeten Beerdigungsinstituts „Neues Leben“ las, das sich im Taumel der freien Marktwirtschaft und ihrer Verheißungen auch den Toten der kleinen Stadt mit „komplexen Diensten“ empfahl, sah ich den „aktuellen Bezug“ der „Totenbuch“-Inszenierung durchscheinen. Auch im hochkatholischen Polen, in dem das weiterhin gültige Dogma von der „Auferstehung des Fleisches“ allein kaum Kunden fände, durfte ich auf intuitives Verständnis für die ägyptische, spektakuläre Vorform dieses Dogmas hoffen. Für das Beerdigungsinstitut in Reszel scheint das Diktum des hl. Antonius, der laut E.A. Wallis („Osiris“) den Ägyptern erst Jahrhunderte nach Christus die „Unsitte“ der Mumifizierung austrieb und den Glauben an die Rückerstattung des Körpers beim Jüngsten Gericht durchsetzte, nicht mehr voll zu gelten. Die „komplexen Dienste“, die ganz gewiß auch, wie das Schaufenster verriet, umfangreiche Foto- und Videoleistungen einschlossen, verraten eine nicht mehr nur heimliche Sehnsucht nach Anubis-Praktiken, die unser elektronisches Zeitalter mit postmodernen Methoden fortsetzt.

Nie waren Eros und Thanatos so eng umschlungen wie in dem altägyptischen BA- und KA-Konzept, indem eine Liebesbeziehung zum Körper den Geistern und quasi-Seelen den Aufwind sicherte. Wenn E. Hornung, sehr schüchtern noch, von Affinität zwischen „Totenbuch“ und moderner Tiefenpsychologie spricht, schien eine - in Liedform realisierte - Parodie auf das Freudsche „Jenseits des Lustprinzips“, aus altägyptischer Perspektive, die auch die Irrfahrt einer christlichen Seele in der Zeit vor dem jüngsten Gericht und ihre Sehnsucht nach dem aufgegebenen Körper miteinbezog, legitim.

Auflehnung gegen die eskalierende Rationalisierung eines Phänomens, dem man nicht anders begegnen kann, als „durch Verklärung und Entstellung“? Fortsetzung der altägyptischen Schreibpraxis, die sich im „Totenbuch“ als sepulkrale Geste ausweist, eines Schreibers, der seine Tinte aus dem Leichensekret des Osiris bezieht?

Die Trauer über das absehbare Ende der Gattung kann m. E. nur auf diese Weise „verarbeitet“ werden; das Gesicht des Menschen, das, wie Foucault es kühl vorausgesagt hat, langsam im Sand der schmutzigen Strände einsinkt, kann noch - im Bild - „verewigt“ und verklärt werden. Die letzte „Ikone“? Die Frage aber ist, wer wird sie sehen? Denn die Flussersche Rechnung, daß Geschichte sich im Bild aufzulösen beginnt, geht ja nur auf, wenn auch das Bild ein eigenes Bewußtsein besitzt. Es sei denn, der Hegelsche absolute Geist ist zwar ein allsehendes, aber bewußtlos dreinschauendes Auge, das wie das Cusanische Gottesauge als allumfassende kreisende Kamera alles simultan „aufnimmt“ und an die Zuschauer weitergibt, die vom Fernseh-Sehen geistig getötet werden. An der Ägyptenparallele ist eines bestürzend: die Umkehrung der Zeichen und Funktionen des Bildes und seiner „Zeitlichkeit“. In Ägypten waren die magischen Wort-Bilder als Nahrung für die Toten gedacht, als Ding-Ersatz. Uns dienen die - kaum noch magisch zu nennenden - Bild-Wörter als Nahrung zu Lebzeiten. In unserer Über-Zivilisation der visuellen Medien und des Untergangs des Alphabets (das sich in der Hip-Hop-Kunst ein grelles Grabmal setzt) ersetzen die Bilder den scheinbar Lebenden das „wahre“ Leben, während sie in Ägypten den scheinbar Toten das ewige Leben programmierten. In den Wohnungssarkophagen von heute werden die Bilder unverdaut oder wiedergekaut vom „gefräßigen Auge“ (P. Mattenklott) geschluckt, ohne ausgeschieden zu werden. In Ägypten vermochten die Bilder den Glauben an die Mumie als Übergangsphase zu begründen. Die Mumiengestalt war nur eine paradoxe Verjüngungskur, eine Zeit der Regenerierung, so wie die sterbende Sonne sich nachts regeneriert, um am nächsten Morgen als junger Gott wieder aufzuerstehen. Die alte, so verblüffende Partnerschaft der konkurrierenden und dennoch kooperierenden Götter RE und Osiris wurde aufgekündigt. „Das Fernsehen weiß nichts von der Nacht. Es ist ewiger Tag. Das TV verkörpert unsere Angst vor der Dunkelheit der Nacht, der Kehrseite der Dinge. Es ist das unausgesetzte Licht, die unausgesetzte Beleuchtung, die dem Wechsel von Tag und Nacht ein Ende setzt“, schrieb J. Baudrillard in „Cool Memories“.

Doch diese Diagnose scheint noch aus dem „alten Zeitgeist“ zu stammen. Genauso wie das Fernsehen die Nacht köpft, kastriert es den Tag. Das Ganztagsfernsehen verwandelt das Auge in ein Eulenaugen aus einem Nachtzoo, in dem die Zeit zum perfekten Simulacrum wird. Welchen Glauben aber begründet das Fernsehen? Welche Ewigkeit umschließt die Sendezeit? Immer nur die eigene, immer nur die Zeit des totalen Anspruchs, Stellvertreter der Wirklichkeit, ihr Double zu sein, diese durch das eigene Bild zu ersetzen, auszuschalten. Die alte Wirklichkeit wird durch das Fernsehen - überflüssig. Als Überflüssige kann sie mit computergesteuerten Waffen vernichtet werden, vorausgesetzt, dieselben Waffen vernichten nicht auch die „Bildreserven“ der Gattung. Die Verwandlung der Welt in ein elektronisches „Lichtbild“ ist im Gange. Kritik an diesem Bild, wenngleich

kaum noch gesellschaftsfähig und irgendwie altmodisch, weil an der überholten „Realität“ sich orientierend, ist die einzig mögliche Gesellschaftskritik. Doch muß sie stets mit den Mitteln der Bilder selber und ihrer Aufhebbarkeit erfolgen. „Die Bilder kritisieren heißt nicht, zu enthüllen, was sie verhüllen; sondern es heißt, zu zeigen, welche Möglichkeiten in ihnen verwirklicht und welche nicht verwirklicht werden. Das lineare, historische, das alphabetische Denken ist inkompetent für eine derartige Kritik und muß ausgelöscht werden „V. Flusser, „Die Schrift“).

Man sollte die konventionellen Schrift-Bild-Rollen, mit denen die (reicheren) Ägypterinnen ausgestattet wurden, „Drehbücher für die Doppelgängerrollen Ka und Ba“ nennen (in dem Flusserschen Sinn von „Drehbuch“, zumal die ägyptischen Totenpriester den Dreh raushatten!). Doch ist dieser konkrete Papyrus nur der Ausgangspunkt, wenngleich auch ein Interesse an dem speziellen „Warschauer Totenbuch“ als Nebeneffekt der Aufführung erhofft wird, und sei es in Form einer Bildbandausgabe, die überfällig ist. Wichtiger scheint die Umformung, die elektronische Verfremdung und die RE-Generierung, die Nutzenanwendung für die Scheinlebenden von heute. Anvisiert wird, als Botschaft, die sich selber liest, der noch nicht endgültig eingetretene „Kältetod des Auges“, das eine Pyramide von toten Körpern wachsen sieht, die nicht mehr anders zu bergen und zu „verarbeiten“ sind als in der Ungeborgenheit der Fernsehkameras, die sie in die zweifelhafte Geborgenheit der privaten Grabkammern weiterliefern.

„Kältetod des Auges“, eine neue „Sehgewohnheit“, oder die endgültige Antwort auf die stereotype Frage der ägyptischen „Totenbücher“: „Was geschah heut mit deinem Auge?“

Adorno glaubte, die Eskalation der Kälte des Blickes letztendlich legitimierend, sie sei die einzig mögliche Waffe: „Es ist keine Schönheit und kein Trost mehr außer in dem Blick, der aufs Grauen geht; ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält“. Was man unter dem „Besseren“ zu verstehen habe, verriet bereits die „Negative Dialektik“: „Das Unmenschliche daran, die Fähigkeit, im Zuschauen sich zu distanzieren und zu erheben, ist am Ende das Humane, dessen Ideologen sich dagegen sträuben: Nicht enträt es aller Plausibilität, daß jenes Teil, das sich so verhält, das unsterbliche sei.“

Baudrillard resümiert: „Vom Holocaust zum Hologramm: ein schönes Programm“.

Die Zeit der Computerpogrome ist gekommen. In dieser Endphase der (menschlichen) Geschichte sieht auch das Theater nur auf seine eigene Sendezeit. Die Zeit seiner Sendung aber ist es.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 14/ 1995,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>