Ars moriendi

»sirene operntheater« Vortrag zur Aufführung der Kammeroper »Abendsonne«
Jugendstiltheater am Steinhof, Baumgartner Höhe 1, A-1140 Wien
Montag, 17. November 2025, 18:30 Uhr

Thomas Macho

Am 5. April 2021 starb der US-amerikanische Anthropologe Marshall Sahlins in Chicago; der Lehrer von David Graeber war neunzig Jahre alt. Vor seinem Tod hatte er noch ein letztes Buch geschrieben, das sein Sohn Peter unter dem Titel *The New Science of the Enchanted Universe* 2022 bei Princeton University Press herausgab. In diesem Buch operiert Sahlins, unter Bezug u. a. auf den Historiker Alan Strathern,[1] mit der Leitdifferenz zwischen »immanentistischen« und »transzendentalistischen« Kulturen. Das »transzendentalistische« Denken habe sich erst in der – nach Karl Jaspers als »Achsenzeit« bezeichneten[2] – Spanne zwischen dem achten und zweiten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung durchgesetzt; und es habe »eine noch immer anhaltende kulturelle Revolution welthistorischen Maßstabs« eingeleitet. Diese »wesentliche Veränderung bestand in der Verschiebung des Göttlichen von einer dem menschlichen Handeln *immanenten* Präsenz in eine transzendentale ›andere Welt‹ mit ganz eigener Realität: Die Erde ist daraufhin den Menschen allein überlassen. Sie können sie seitdem mit ihren eigenen Mitteln und Überzeugungen entsprechend frei gestalten. Bis sie durch die kolonialen Ideologien der Achsenzeit – nicht zuletzt durch das Christentum – von Grund auf verändert werden, sind die verschiedenen Völker, also ein Großteil der Menschheit, von unzähligen Geisterwesen umgeben, Göttern, Vorfahren, den Seelen der Pflanzen und Tiere und so weiter. Im Grunde sind es diese kleineren und größeren Götter, die die menschliche Kultur erst erschaffen; sie gehören zuinnerst zur menschlichen Existenz und bestimmen im Guten wie im Schlechten über das Schicksal von Menschen – sogar über Leben und Tod.«[3] Sahlins bezeichnet diese »kleineren und größeren Götter« als »Metapersonen«, die ein »kosmisches Gemeinwesen« bewohnen.

Marshall Sahlins erzählt von einer Welt der Metamorphosen, der Verwandlungen und der vielfältigen Beziehungen zwischen Lebenden und Toten, Pflanzen, Tie-

[1] Vgl. Alan Strathern: *Unearthly Powers. Religious and Political Change in World History.* Cambridge/UK: Cambridge University Press 2019. S. 27–106.
[2] Vgl. Karl Jaspers: *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. München: Piper 1949. S. 19–42.
[3] Marshall Sahlins: *Neue Wissenschaft des verwunschenen Universums. Eine Anthropologie fast der gesamten Menschheit*. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Heide Lutosch. Berlin: Matthes & Seitz 2023. S. 10.

ren, Geistern und beseelten Dingen, jenseits vom Anthropozentrismus, der die Herrschaft des transzendentalistischen – und oft genug auch nihilistischen – Denkens geprägt habe. Inzwischen sieht es so aus, als ob die Wahrnehmung eines »enchanted universe«, eines »verzauberten Universums«, gerade angesichts der Klimakrise und des Artensterbens neues Gewicht erhalten könnte: ein Gewicht, das sich etwa in den Studien über indigene Kulturen von Eduardo Viveiros de Castro,[4] Adriana Petryna[5] oder Emanuele Coccia[6] ebenso manifestiert wie in diversen Werken zu den Plant und Animal Studies. In ihrem Roman *Pure Colour* (von 2022) schildert die kanadische Schriftstellerin Sheila Heti das Leben ihrer Protagonistin Mira, die andere Menschen als Vogel-, Fisch- oder Bärenwesen wahrnimmt und sich im Lauf der märchenhaften Erzählung vorübergehend sogar in ein Baumblatt verwandelt. »Überall umschwebten sie diverse Geister und Gespenster«, schreibt Heti; selbst in Miethäusern »gab es die Geister und alle möglichen Überbleibsel von Menschen, die dort gelebt hatten und gestorben waren, und von Menschen, die vor diesen dort gestorben waren, auch auf den Grundstücken und im Boden, und das alles formte den Kohlenstoff dessen, was die Bühne und das Amphitheater ihres eigenen Lebens ausmachte«.[7]

1. Was bleibt

Sheila Hetis Beobachtungen zum »Kohlenstoff« des Lebens zielen auf eine Frage, die in einem Roman nur am Rande aufgeworfen und beantwortet werden kann: Was bleibt übrig nach dem Tod eines Lebewesens? Naheliegend ist zunächst die Antwort: Was bleibt, ist ein toter Körper. Er kann begraben, verbrannt oder – im Zuge sogenannter Himmels- oder Luftbestattungen, die bis heute etwa in Tibet praktiziert werden – den Geiern überlassen werden. In ihrem Buch *alles, was bleibt. Mein Leben mit dem Tod* (2018) erzählt die forensische Anthropologin Sue Black vom medizinischen Umgang mit den Toten. Schon im Seziersaal während ihres Anatomiestudiums schließt sie mit dem ersten Toten, der seinen Körper der Wissenschaft gespendet hatte, geradezu eine Freundschaft. Sie nennt ihn Henry, nach dem Vornamen des Verfassers von *Gray's Anatomy*; und sie bewundert seine Großzügigkeit.[8] Nach dem Abschluss der Sezierarbeiten resümiert sie: »Als wir

---

[4] Vgl. Eduardo Viveiros de Castro: *Kannibalische Metaphysiken. Elemente einer post-strukturalen Anthropologie.* Aus dem brasilianischen Portugiesisch übersetzt von Theresa Mentrup. Berlin: Merve 2019.

[5] Vgl. Adriana Petryna: *Horizon Work. At the Edges of Knowledge in an Age of Runaway Climate Change*. Princeton/Oxford: Princeton University Press 2022.

[6] Vgl. Emanuele Coccia: *Metamorphosen. Das Leben hat viele Formen. Eine Philosophie der Verwandlung*. Aus dem Französischen übersetzt von Caroline Gutberlet. München: Carl Hanser 2021.

[7] Sheila Heti: *Reine Farbe*. Roman. Aus dem Englischen übersetzt von Thomas Überhoff. Hamburg: Rowohlt 2023. S. 35.

[8] Sue Black: *alles, was bleibt. Mein Leben mit dem Tod*. Aus dem Englischen übersetzt von Kathrin Bielfeldt und Jürgen Bürger. Köln: DuMont 2018. S. 27.

fertig waren, Henrys Körper zu katalogisieren, vom obersten Punkt des Schädels bis hinunter zum kleinen Zeh, gab es keinen Teil mehr von ihm, den wir nicht erforscht hatten. […] Ich war so stolz auf diesen Mann, den ich nie als lebenden, atmenden, sprechenden, aktiven Menschen kennengelernt hatte, doch mit dem ich auf eine so persönliche und innige Weise vertraut war, dass ich das Gefühl hatte, niemand hätte und würde ihn je so kennenlernen wie ich. Was er mich gelehrt hat, ist mir geblieben und wird mir für immer bleiben.«[9] Diese Haltung der Zuneigung und des Respekts gegenüber den Toten erfüllt auch ihre professionellen Aktivitäten, sei es bei der Ermittlung von Todesursachen mancher Verbrechensopfer, bei der Identifikation von Toten nach Katastrophen wie dem Tsunami vom 26. Dezember 2004 an den Küsten Thailands, Indonesiens, Sri Lankas und Indiens oder nach den grausamen Massakern im Kosovo-Krieg, angesichts von verstümmelten und verbrannten Leichen. In ihrem 2023 erschienenen Roman *Oben Erde, unten Himmel* erzählt Milena Michiko Flašar aus dem Leben einer japanischen »Leichenfundortreinigerin«, die Wohnungen nach der Auffindung von *Kodokusha*, den einsam Verstorbenen, deren Leichen lange Zeit nicht entdeckt wurden, säubert und aufräumt. Begrüßungen der Toten, Gebete und Rituale bezeugen den Respekt vor den Toten; den Hinterbliebenen werden einzelne Fundstücke aus den Wohnungen in einer Art von »Memorialbox« übergeben.[10]

Was bleibt, sind also nicht nur tote Körper, sondern auch Dinge und Grabbeigaben, mit deren Hilfe die Verstorbenen auf ihren letzten Wegen begleitet und unterstützt werden sollen. Was sollen wir mitnehmen, wenn wir die Welt wieder verlassen? Antworten auf diese Frage können bereits aus steinzeitlichen Gräbern erschlossen werden, in denen die Toten mit Werkzeugen, Tierresten, Schmuckstücken, Waffen, Blüten oder rotem Ocker – vielleicht als Farbe des Lebens – bestattet worden waren; manche Gräber wiesen eine signifikante Ost-West-Ausrichtung auf. Wurden Leben und Tod mit dem Sonnenlauf assoziiert? Ab wann wurden Ideen über eine zukünftige Existenz der Toten ausgebildet und rituell vertieft? In einer etwa dreißigtausend Jahre alten Grabanlage von Mammutjägern im russischen Sungir wurde ein Kindergrab mit zwei Kopf an Kopf bestatteten Skeletten entdeckt; der Junge, vermutlich zwölf Jahre alt, »war mit 5.000 Elfenbeinperlen bedeckt und trug eine Mütze mit 250 Fuchszähnen«, das Mädchen, rund neun Jahre alt, »war mit 5.250 Elfenbeinperlen geschmückt. Um die Kinder herum lagen Figürchen und andere Gegenstände aus Elfenbein.«[11] Zu Recht bestaunen wir heute den enormen Aufwand einer solchen Beisetzung, über deren

---

[9] Ebd. S. 41 f.

[10] Vgl. Milena Michiko Flašar: *Oben Erde, unten Himmel*. Roman. Berlin: Klaus Wagenbach 2023.

[11] Yuval Noah Harari: *Eine kurze Geschichte der Menschheit.* Aus dem Englischen übersetzt von Jürgen Neubauer. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2013. S. 79.

Motive und rituelle Gestaltung wir gar nichts wissen. Allenfalls können wir vermuten, dass es sich bei den Grabbeigaben um »Übergangsobjekte« (im Sinne von Donald W. Winnicott[12]) handelte, *transitional objects* im wörtlichen Sinne, um Reiseutensilien, die für den Weg in eine andere Welt benötigt wurden: Kleider und Schmuckstücke, die den eigenen Rang anzeigen sollten, Werkzeuge, Waffen für den Kampf gegen mögliche Feinde und Dämonen, viel später auch Münzen als Entlohnung für die Fährleute, die einen Toten über den Fluss des Vergessens geleiten sollten.

Die Vorstellung von einer letzten Reise der Verstorbenen findet in gewisser Hinsicht ihr Pendant in der Trauerzeit der Hinterbliebenen, aber auch in der raschen Verwandlung des Erscheinungsbilds der Toten, das im alten Ägypten durch elaborierte Mumifizierungspraktiken gleichsam aufgehalten werden sollte. Nicht umsonst haben Archäologinnen und Archäologen bei ihren Ausgrabungen zahlreiche Spuren von Mehrfachbestattungen entdeckt, oft in Verbindung mit Praktiken der Skelettierung. Solche Praktiken waren keineswegs selten; sie traten in zahlreichen Weltgegenden und Epochen auf. Im neolithischen Jericho wurden beispielsweise die Schädel von den Körpern abgetrennt und einer besonderen Konservierungsprozedur unterworfen. Nachdem man sie mit Hilfe von Lehm und Gips zu menschlichen Köpfen mit Gesichtern ausgeformt und bemalt hatte, wurden sie an speziellen Orten aufgestellt, um vielleicht als Elemente einer frühen Form des Ahnenkults zu fungieren. Der Totenkopf wurde gleichsam mit neuem Fleisch, dem Fleisch kultureller Aufmerksamkeit und Zuwendung, ausgerüstet. Solche Neueinkleidung der Knochen setzte deren Ablösung von den verweslichen, organischen Resten voraus; daher mussten Skelettierungstechniken und Rituale entwickelt werden, wie sie die zeitgenössische Ethnologie noch in Papua-Neuguinea, Melanesien, Nordsumatra, Madagaskar oder auf den Salomon-Inseln beobachten und untersuchen konnte. Skelette und Totenschädel sind seither immer wieder zitierbare Symbole der Vergänglichkeit, der Vanitas in barocken Stillleben, der Todesdrohung, aber auch der Hoffnung auf eine körperliche Wiederkehr der Toten geblieben, von der christlichen Erwartung der Auferstehung bis zur zeitgenössischen Kryotechnik.

2. Stimmen

In seiner *Bild-Anthropologie* hat der Kunsthistoriker Hans Belting die These entwickelt, der Tod habe die ersten Bilder erzeugt. Die Macht der Bilder könne aus

[12] Vgl. Donald W. Winnicott: »Übergangsobjekte und Übergangsphänomene«. In: *Vom Spiel zur Kreativität.* Aus dem Englischen übersetzt von Michael Ermann. Stuttgart: Klett-Cotta [12]2010. S. 10–36.

der existentiellen Grunderfahrung des Todes, der ebenso bedrängenden wie rätselhaften Verwandlung eines Lebewesens in ein besonderes Objekt, abgeleitet werden. Der Tod habe die ersten Bilder produziert: die Leichen. Der tote Körper sei ein »starres Bild«, das »dem lebenden Körper nur noch ähnelt«. Er sei kein Körper mehr, »sondern nur noch das Bild eines solchen. Niemand kann sich ähnlich sehen. Er tut es entweder nur im Bild oder nur als Leichnam.« Sterben heiße daher, sein Abbild zu werden: »Die Menschen waren hilflos der Erfahrung ausgeliefert, dass sich das Leben, wenn es stirbt, in sein eigenes Bild verwandelt.«[13] Der Tote als sein Abbild, womöglich als sein Foto? Gegen solche und ähnliche Überlegungen, wie sie etwa Susan Sontag in *On Photography* (1977) oder Roland Barthes in *La chambre claire* (1980) entfalten, hätte der irische Autor und Literaturwissenschaftler Clive Staples Lewis vermutlich protestiert. In seinem 1961 unter dem Pseudonym N. W. Clerk publizierten Essay *A Grief Observed*, den Lewis nach dem frühen Tod seiner Frau Helen Joy Davidman am 13. Juli 1960 in vier Schreibheften verfasst hatte, heißt es: »»Ich besitze keine Photographie von ihr, die etwas taugt. Nicht einmal in der Phantasie kann ich ihr Gesicht deutlich sehen. […] Die Erklärung ist zweifellos einfach. Die Gesichter derer, die uns am vertrautesten sind, haben wir so verschieden, aus so vielen Gesichtswinkeln, in so mancherlei Beleuchtung, mit so wechselndem Ausdruck gesehen – im Wachen, im Schlaf, lachend und weinend, beim Essen, beim Reden und Nachdenken –, dass sich all die Eindrücke zugleich ins Gedächtnis drängen und einander bis zur Unschärfe ausschließen. Ihre Stimme aber ist mir noch lebendig. Die Erinnerung an diese Stimme …«[14] Und später schreibt Lewis: »Jede Wirklichkeit ist bilderstürmerisch. Die irdische Geliebte triumphierte schon in diesem Leben unaufhörlich über deine Vorstellungen von ihr. […] Und noch nach ihrem Tod sollen wir diese lieben und nicht irgendein Bild oder eine Erinnerung.«[15]

Der Tote als Bild, Foto, Gemälde, Statue – oder als Stimme? Wir erinnern uns an Ovid und die Erzählung von Echo und Narziss im dritten Buch der *Metamorphosen*. Die Geschichte beginnt bekanntlich nicht mit der so oft dargestellten und zitierten visuellen Spiegelung des Narziss im Wasser, sondern mit einer akustischen Verdoppelung: Die Nymphe Echo verliebt sich in Narziss, den Sohn der Nymphe Liriope, einen als ebenso liebreizend wie hartherzig beschriebenen jungen Mann. »Kein Mann, kein Mädchen konnte ihn rühren. Ihn erblickt, während er aufgescheuchte Hirsche in die Netze jagt, die stimmbegabte Nymphe, die nie eine Antwort schuldig bleibt und nie als erste sprechen kann, Echo, die Stimme

[13] Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink 2001. S. 145.
[14] Clive S. Lewis: *Über die Trauer. Der Begleiter für schwere Stunden*. Aus dem Englischen übersetzt von Alfred Kuoni. Mit einem Vorwort von Verena Kast. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1999. S. 34 f.
[15] Ebd. S. 74.

des Widerhalls. […] Sie konnte nämlich von vielen Worten nur die letzten wiederholen. Das hatte Iuno so angeordnet, weil Echo oft, wenn Iuno auf den Bergen Nymphen in ihres Iuppiters Armen hätte ertappen können, die Göttin wohlweislich mit langen Gesprächen hinhielt, damit die Nymphen unterdessen entwischen konnten. […] Immerhin kann Echo die Laute am Ende einer Rede wiederholen und Worte erwidern, die sie gehört hat.« Kaum erblickt Echo den jungen Narziss, da verliebt sie sich und kann ihm doch ihre Zuneigung nicht gestehen: »Doch eines steht ihr frei: Sie ist bereit, Laute abzuwarten, auf die sie antworten kann. Zufällig hatte der Knabe, vom treuen Gefolge entfernt, gerufen: ›Ist jemand hier?‹, und ›hier‹ hatte Echo erwidert. Er staunt, lässt den Blick überallhin schweifen und ruft mit lauter Stimme: ›Komm!‹ Sie ruft ihn, wie er sie ruft. […] Er beharrt; getäuscht durch den Widerhall der antwortenden Stimme, spricht er: ›Lass uns hier zusammenkommen‹, und keinen Laut gab es, auf den sie jemals lieber geantwortet hätte. ›Zusammenkommen‹, wiederholt Echo, vertraut auf ihre eigenen Worte, verlässt den Wald.«[16] Doch die erhoffte Annäherung scheitert; und erst danach wird Narziss sich selbst in der Wasserspiegelung erblicken und sich in sein eigenes Abbild verlieben. Die Szene erinnert auch an eine Offenbarung, die der persische Prophet Mani – Begründer des Manichäismus – im dritten Jahrhundert vor unser Zeitrechnung erfahren hat. Nach den Berichten im Kölner Mani-Codex erschien ihm sein »Zwilling« oder »Gefährte« im vierundzwanzigsten Lebensjahr: »Zu dieser Zeit nun, als mein Körper die Vollendung erreicht hatte, kam alsbald jenes wohlgestaltete, gewaltige Spiegelbild meiner Person und erschien vor mir.« Mani wurde belehrt über die Geheimnisse seiner Herkunft, seiner himmlischen und irdischen Zeugung; er erfuhr, »wer ich bin und wer mein Gefährte ist, der zu mir gehört«.[17]

Die Religionsgeschichte berichtet häufiger von akustischen als von visuellen Offenbarungen. C. S. Lewis hat also recht: Die Götter und die Toten erscheinen – noch im Aufschwung des modernen Spiritismus – zumeist als Stimmen, in Trancereden oder als Zeichen auf dem Ouija-Brett, nicht als Bilder und sichtbare Gestalten. Neuerdings benutzen die Toten sogar das Telefon: In seinem jüngst erschienenen Roman *Der Gärtner und der Tod* bemerkt Georgi Gospodinov, nach dem Tod sei »das Handy eine Quelle metaphysischen Horrors«. Im Gespräch mit seiner Frau erzählt sie ihm folgende Geschichte »über einen ihrer Studenten: Der Student habe im Callcenter eines Mobilfunkanbieters gearbeitet. Mitten in der Nacht habe eine Frauenstimme angerufen und durch Tränen hindurch gesagt: *Ich*

[16] P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam 1997. S. 149 [355–370] und S. 151 [379–389].

[17] Vgl. *Die Gnosis. Dritter Band: Der Manichäismus*. Unter Mitwirkung von Jes Peter Asmussen eingeleitet und übersetzt von Alexander Böhlig. Zürich/München: Artemis 1980. S. 78.

habe einen Anruf von dieser und jener Nummer bekommen, sie gehört meinem Mann, vorgestern haben wir ihn begraben. Und wo ist sein Handy?, habe der Junge gefragt. *Na ja, es ist bei ihm, wir haben es ihm in den Sarg gelegt, und vor Kurzem hat er mich angerufen. Sind sie rangegangen? Mmm, anfangs nicht, ich bin erschrocken, danach rief ich aber zurück. Er hat nicht abgehoben*.«[18] Und in einer autobiographischen Erzählung über ihre Familie berichtet Sylvie Weil, Tochter des Mathematikers André Weil und Nichte der Philosophin Simone Weil, ihr verstorbener Vater pflege sie gelegentlich anzurufen: »Sehr zu Unrecht meint man, dass die Toten ein für allemal dahingegangen sind und nie wiederkehren, um mit den Lebenden zu sprechen. Zurückkommen, um mit den Lebenden zu sprechen, ist alles, was sie tun, es ist sogar ihre Haupttätigkeit. Mein Vater zum Beispiel ruft mich recht häufig an. […] Die Stimme erkenne ich selbstverständlich sofort. Seine Art, meinen Namen unter Betonung der zweiten Silbe auszusprechen, die er wiederum dehnt wie ein Gummiband, das mich dann herzerren und zu ihm bringen soll. Ich antworte, ja, André, ja, ich bin's. Zugegeben gerührt. ›Hol mich da raus, mich widert's an‹ sagt mein Vater, den wir immer André genannt haben, was ich sofort deutlich sagen möchte, er wollte nicht mit Papa angeredet werden.«[19] Wie Sylvie Weil ihrem Vater helfen soll, indem sie ihn aus welcher Lage auch immer herausholt, bleibt freilich unklar.

3. Totengespräche

Wer hütet Gräber und Knochen, wer hört die Stimmen der Toten? Unter den Grabbeigaben finden sich häufig – neben den Utensilien, die vielleicht für eine letzte Reise der Verstorbenen benötigt werden – zahlreiche Kunstwerke. Von den Perlen und Figürchen aus Elfenbein in einer vor dreißigtausend Jahren angelegten Grabanlage war schon die Rede; in ihrem jüngst erschienenen Buch zum *Urknall unserer Sprache* (2025) erzählt Laura Spinney von einem erst vor fünfzig Jahren entdeckten und teilweise ausgegrabenen Friedhof bei der bulgarischen Stadt Varna, der rund viertausendfünfhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung angelegt worden war. Zur Überraschung der Archäologie entdeckten sie in Varna die »Spuren einer der am höchsten entwickelten Gesellschaften des prähistorischen Europa«, bezeugt durch reichhaltige Grabbeigaben: »Neben fein gearbeiteten Waffen aus Kupfer und Werkzeugen aus Feuerstein und Geweih fanden sich Tausende Gegenstände aus Gold, darunter Diademe, Zepter, Figurinen in Stierge-

[18] Georgi Gospodinov: *Der Gärtner und der Tod*. Roman. Aus dem Bulgarischen übersetzt von Alexander Sitzmann. Berlin: Aufbau 2025. S. 127 f.

[19] Sylvie Weil: *André und Simone – Die Familie Weil*. Aus dem Französischen übersetzt von Ellen D. Fischer. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010. S. 14.

stalt und Astragale (Schafsknöchel, die in der Antike als Würfel verwendet wurden; die hier gefundenen waren mit Gold überzogen).« Spinney resümiert, das im Friedhof bei Varna gefundene Gold »übertraf bei Weitem die Gesamtmenge aller weltweiten ähnlich datierten Funde, selbst jenen in Mesopotamien und Ägypten. Und sie stammten aus einer Zeit, in der nur sehr wenige Menschen Metallgegenstände auch nur gesehen hatten.«[20]

Gerade die eingangs erwähnten »immanentistischen« Kulturen (im Sinne von Alan Strathern und Marshall Sahlins) begünstigen eine Allianz zwischen spirituellen Ideen, Imaginationen und Ritualen auf der einen Seite und den Praktiken und Techniken künstlerischer Kreativität auf der anderen Seite. Doch selbst im christlich-europäischen »Transzendentalismus« entfalteten sich neben dem Kult der Knochen und Reliquien von Heiligen vielfältige Formen künstlerischer Praxis und Gestaltung. Allmählich werden die Reliquien, ursprüngliche Elemente zahlreicher Kirchengründungen und missionarischer Aktivitäten, ersetzt, etwa durch Votivfiguren aus Wachs wie in der im 15. Jahrhundert erbauten Wallfahrtskirche »Santissima Annunziata« in Florenz.[21] Knochen, Schädel und Skelette erschienen daneben auch auf Kirchenwänden und Friedhofsmauern von Paris bis Basel oder Lübeck. Seit dem späten 14. Jahrhundert veranschaulichten die sogenannten »Totentänze« den finalen Triumph des Todes, der in Zeiten der Pest alle Stände und Zünfte traf, Frauen und Männer, Kinder und Alte. Viele Städte und Länder wurden heimgesucht; nach realistischen Schätzungen starben damals rund 25 Millionen Menschen, nahezu ein Drittel der gesamten Bevölkerung Europas. Bilder von Skeletten und Totenschädeln haben danach nicht nur in den bereits erwähnten Vanitas-Stillleben des Barock, sondern auch in der Moderne reüssiert: Davon zeugen zahlreiche Kunstwerke, nicht nur bildnerische Werke, sondern eben auch Trauerklagen, Gesänge, Requien oder Opern.

Spätestens seitdem wir die Stimmen einzelner Personen (oder sogar Tiere) aufzeichnen können, begleiten uns die Stimmen der Toten, die wir davor nur in Träumen, beim Lesen, in Filmen oder in auditiven Halluzinationen hören konnten. Zugleich blieben die Toten stets präsent in musikalischen Kunstwerken, in Chören der Trauer und Hoffnung, vom gregorianischen Choral »Media vita in morte sumus«, der gewöhnlich Notker I. von St. Gallen, dem »Stammler«, zugeschrieben wird, bis zu Requien, Oratorien, Passionen, Opern oder Liedern. So hat Gustav

[20] Laura Spinney: *Der Urknall unserer Sprache*. Aus dem Englischen übersetzt von Stephanie Singh. München: Carl Hanser 2025. S. 49.

[21] Vgl. Julius von Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch [1910/11]*. Herausgegeben von Thomas Medicus. Berlin: Akademie Verlag 1993. Vgl. auch Susann Waldmann: *Die lebensgroße Wachsfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert*. München: tuduv-Verlag 1990. S. 20–43.

Mahler einige Gedichte aus dem Zyklus der »Kindertotenlieder« von Friedrich Rückert in den Jahren zwischen 1901 und 1904 vertont. Zwar haben manche Komponisten – wie Franz Liszt, Modest Mussorgski, Camille Saint-Saëns, Arthur Honegger oder Dieter Schnebel – Werke komponiert, deren Titel direkt auf die Totentänze, *Danses macabres*, verweisen; doch geben selbst diese Stücke keine klare Antwort auf die Frage nach den Stimmen der Toten. Trauer ist das primäre Medium der Musik, vielleicht auch als das fortgesetzte Gespräch mit den Toten. In seinem vor zwei Jahren erschienenen Buch über *Song & Self* schreibt der Sänger, Historiker und Musikologe Ian Bostridge: »Musik hilft uns, mit dem Tod umzugehen, mit seiner Unausweichlichkeit, seiner Notwendigkeit. In bestimmten Musikstücken begegnen wir dem Tod inmitten einer Welt von Klängen, die definitiv lebendig, zugleich aber transitorisch, flüchtig ist und immer irgendwann verhallt. […] In der Welt der Klänge ist Stille das ultimative Symbol des Todes, aber ›bis wir sterben‹, so John Cage, der Komponist des bekanntermaßen stillen Musikstücks 4’33, ›wird es Klänge geben‹. Vollkommene Lautlosigkeit, wirkliche Stille ist für ein lebendiges Wesen nicht möglich.«[22] Denn selbst in sogenannten schalltoten Räumen hören wir zumindest den eigenen Herzschlag. Das Medium der Totengespräche – von Lukian bis zu Juan Rulfos großartigem Roman *Pedro Páramo* (von 1955)[23] – ist also nicht die Stille, sondern die Musik. In ihren *Briefen von einer imaginären Reise* schreibt Lea Goldberg, »es gibt keinen Eindruck, der individueller ist als der des Hörens. Das Ohr ist noch mehr Künstler als das Auge, sogar mein Ohr, das überhaupt nicht besonders musikalisch ist.«[24]

4. Neid der Götter

In der griechischen Antike wurde häufig vermutet, dass jedes Unglück, jede Niederlage und jeder Verlust auf den Neid (*phtonos*) der Götter zurückgeführt werden könne; noch Herodot verwendet dieses Motiv in seinen *Historien* an mehreren Stellen (etwa I.32, III.40, IV.205, VII.10). Was aber sollen denn die Unsterblichen den Menschen neiden? Was sollte denn ihre Missgunst erregen? Göttinnen und Götter sind schön (wie Aphrodite oder Apoll), klug (wie Athene oder Hermes), stark (wie Artemis oder Zeus), und sie sind unsterblich. Sie sind den Menschen restlos überlegen, auch wenn ein Sterblicher, selten genug, der Hybris zum

[22] Ian Bostridge: *Das Lied & das Ich. Betrachtungen eines Sängers über Musik, Performance und Identität*. Aus dem Englischen übersetzt von Annabel Zettel. München: C. H. Beck 2023. S. 92.

[23] Vgl. Lukian: »Totengespräche«. Aus dem Griechischen übersetzt von Christoph Martin Wieland. In: *Werke in drei Bänden. Erster Band*. Berlin/Weimar: Aufbau 1974. S. 362–421. Vgl. auch Juan Rulfo: *Pedro Páramo*. Roman. Aus dem Spanischen übersetzt von Dagmar Ploetz. Berlin: Suhrkamp ^{8}2010.

[24] Lea Goldberg: *Briefe von einer imaginären Reise*. Aus dem Hebräischen übersetzt von Lydia Böhmer. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2003. S. 74.

Opfer fällt und sich vorübergehend mit einer Gottheit verwechselt. Gewiss, die antiken – und insbesondere die griechischen – Göttinnen und Götter sind berüchtigt wegen ihrer Neigung zum Streit, zur Rivalität und zur agonalen Konkurrenz; aber zumeist wetteifern sie ja nur mit ihresgleichen, Zeus mit Poseidon oder Apoll, Hera mit Aphrodite oder Athene. Warum beneiden die Götter also die Menschen? Eine mögliche Antwort könnte lauten: Die Götter sind schön, klug, stark und unsterblich – aber womöglich nicht glücklich. Sie sind eifersüchtig auf alles, was Glücksgefühle auslösen kann: etwa auf den Genuss von Fleisch und Wein; völlig zu Recht fragte Jean-Pierre Vernant in seiner Kommentierung der *Theogonie* Hesiods, warum die Unsterblichen, die sich doch von Nektar, Ambrosia und allenfalls ein wenig Knochenmark ernähren, den angeblichen Betrug des Prometheus bestrafen. Haben sie denn nicht bekommen, was ihnen zuträglich ist, auch wenn sie es vielleicht nicht schmecken können? Wäre es möglich, dass die Götter neidisch sind auf Erfahrungen, die sie gar nicht machen können? Auf Opferfleisch, das sie riechen, aber nicht schmecken? Verlieben sich darum die Götter so gern in sterbliche Mädchen oder Männer (auch wenn sie dann so unpassende Verkleidungen wie als Blitz oder Ehemann wählen), um endlich das versagte Glück erotischer Begegnungen zu erfahren? Oder neiden sie den Menschen das Kriegsglück, weil sie ihrerseits zwar endlos streiten, parteilich in Konflikte eingreifen und sie mitgestalten, doch niemals siegen oder verlieren können? Im Trojanischen Krieg kämpften Athene, Hera, Hephaistos, Hermes und Poseidon auf Seiten der Griechen, auf Seiten der Trojaner Aphrodite, Apoll, Ares und Artemis. Am Ende brannte die verwüstete Stadt; die Göttinnen und Götter hatten dagegen nur ein Spiel verloren. Anders gesagt: Sie können gar nicht wissen, wie sich Triumph und Niederlage anfühlen – und also beneiden sie die Menschen auch um die Siegeserfahrung und den kurzlebigen Rausch des Erfolgs.

Die Götter sind nicht glücklich; denn das Glück – der Sättigung, des Siegs, des Rauschs, des Orgasmus – ist mit der Endlichkeit verbündet. Wer zum Augenblick sagen wollte: »Verweile doch, du bist so schön!«, landet rasch in der Ewigkeit der Hölle. Darum antwortet der weise Solon nach Herodot dem König Kroisos, er wisse, dass die Gottheit »durch und durch neidisch« ist; und selbst ein Mensch könne vor seinem Tod nicht glücklich genannt werden, denn vor »dem Tode darf man nicht sagen, dass jemand glücklich sei, sondern nur, ihn habe ein gutes Los getroffen«.[25] Die Sterblichkeit ist ein Glück; die Unsterblichkeit der Gottheiten entwertet dagegen alles, was sie tun und erleben. Nicht ist jemals ganz, nichts ist jemals vollendet und zu Ende gebracht. Daher schrieb Michel de Montaigne, wenige Jahre nach der Verbrennung des *Tractatus de immortalitate animae* von Pietro

[25] Herodot: *Historien*. Aus dem Griechischen übersetzt von August Horneffer. Stuttgart: Alfred Kröner 1971. S. 14 f. (I.32).

Pomponazzi, einem italienischen Philosophen und Humanisten, ein Denker sollte das Sterben lernen, denn: »Wer sterben gelernt hat, hat das Dienen verlernt.«[26] Und er zitiert den Kentauren Cheiron, Sohn des Kronos und also Halbbruder des Zeus, der die Gabe der Unsterblichkeit ablehnte, gemäß der Warnung seines Vaters, der ihm sagt: »Stell dir einmal ernsthaft vor, wieviel lästiger, ja unerträglicher als das von mir dem Menschen gegebene Leben ein ewiges für ihn wäre! Hättest du den Tod nicht, würdest du mich unablässig fluchend beschuldigen, ihn dir vorenthalten zu haben. Ich mengte ihm eigens ein wenig Wermut bei, um zu verhindern, dass du in Anbetracht seiner Vorzüge allzu gierig und bedenkenlos nach ihm greifst.«[27] Bereits Odysseus hatte das Angebot der wunderschönen Nymphe Kalypso abgelehnt, auf ihrer Insel zu bleiben und das Geschenk der Unsterblichkeit zu empfangen; darum behauptet der Gott Eros – nahezu drei Jahrtausende nach Homers Epos – in Irene Vallejos Roman von *Elyssa*, der *Königin von Karthago* (aus dem Jahr 2024): »Uns Göttern sind zwei Dinge versagt: die Liebe und der Tod. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass unsere Neugier auf beides kein Maß kennt.«[28]

[26] Michel de Montaigne: *Philosophieren heißt sterben lernen.* In: *Essais.* Aus dem Französischen übersetzt von Hans Stilett. Erstes Buch. München: dtv 2011. S. 127–147; hier: S. 134.

[27] Ebd. S. 146.

[28] Irene Vallejo: *Elyssa. Königin von Karthago*. Roman. Aus dem Spanischen übersetzt von Kristin Lohmann und Luis Ruby. Zürich: Diogenes 2024. S. 59.