

**A**m 5. April 1923 verkündet die „New York Times“ auf ihrer Titelseite ein plötzliches Ableben: George Edward Stanhope Molyneux Herbert, der fünfte Earl of Carnarvon, ist infolge eines Insektenstichs im Alter von 56 Jahren einer Streptokokken-Infektion erlegen. Der Sterbeort des Earls ist Kairo, und – das ist der Kern dieser Meldung – die Spur der Infektion führt die Nachrichtenagenturen zurück zu jener Grabstätte, die der Grableiter des Earls, Howard Carter, in dessen Anwesenheit am 26. November 1922 geöffnet hatte: die Grabstätte des Tutanchamun. Und während sich zunächst noch Mediziner über den Zusammenhang des Verlaufs von Lungenentzündungen und klimatischen Bedingungen auslassen, melden sich in der zweiten Hälfte des Beitrags Stimmen zu Wort, die hier ganz andere Kräfte am Werk sehen, nämlich einen altägyptischen Fluch.

Wohlgekannt: Es gibt für diesen Fluch im konkreten Fall keinen Anhaltspunkt. Die Inschrift, die sich angeblich über dem Eingang zum Grab befunden haben soll und dem, der die Ruhe des Pharaos zu stören wagt, verspricht, dass „der Tod ihn auf schnellen Schwingen“ ereilen möge, wurde von einem Reporter der „Daily Mail“ erfunden; tatsächlich besitzt die Grabkammer keine Botschaften an Eindringlinge. Und doch: Die Vorstellung einer Heimsuchung der archaischen Moderne durch die von ihr freigelegte Vorwelt haftet an dieser Graböffnung als eine unabwiesbare Erzählung, der im Folgenden auch weitere, für sich genommen unspektakuläre Todesfälle führender Ägyptologen eingeschrieben werden, namentlich der Tod von Georges Bénédite 1926 und der von Albert Lythgoe 1934 – auch sie einst Besucher der Grabstätte Tutanchamuns. Der Fluch überkommt und überdauert sie alle. Noch 1980 lässt er sich in Philip Leacocks heute eher mit Befremden anzuschauende Fernsehproduktion »The curse of King Tut's tomb« überführen und ausgestalten, in der in Carnarvons Sterbesekunde alle sechs Stromkraftwerke Kairo zugleich den Geist aufgeben, während die mit Osiris und Ra eins gewordene Seele Tutanchamuns den Earl zu sich holt.

Leacocks Adaption ist indessen nur eine ephemere und keineswegs die letzte Brechung des Fluchs, sodass sich beileibe nicht die Frage stellt, ob dieser wirklich existiert und wirksam ist. Natürlich ist er wirksam. Zu klären wäre freilich, woher er stammt, warum wir uns von ihm erzählen. Herausfinden lässt sich das nur, wenn man jene Gestalt aufsucht, zu der sich der Fluch aus den Gräbern verdichtet: die Mumie.

# Die Toten verraten uns, wer wir sind

Vor hundert Jahren wurde das Grab des Tutanchamun geöffnet. Das brachte nicht nur die Wissenschaft voran. Auch die Populärkultur geriet in den festen Griff der Mumie und ihres Fluchs.



Ende zu einer Dreifachhochzeit führt. Doch ist die Mumie nicht nur ein Lenkmedium der futurischen Phantasie, dessen Stimme das Romanpersonal aber und abermals in seinen Bann schlägt. Auf ihr selbst lastet eine Schuld: Cheops, so enthüllt es die letzte Rede der Mumie, hat den Vater erschlagen, um mit der geliebten Schwester Arsinoë in Inzest zu leben.

Seine Auferstehung ist daher vor allem ein Sühneweg. Gekommen, um das „Gute zu befördern und die Bosheit zu bestrafen“, spricht Cheops dem künftigen Europa das Urteil: Die Techné, das automatisierte Wissen, in das in Loudons Roman etwa die Rechtsprechung aufgegangen ist, spricht stets mit doppelter Zunge. Natürlich kann sie sich scheinbar überzeitlicher Weisheitsmaschinen bemächtigen und das metaphysisch begabtere Altertum zum Sprechen bringen, indem sie die Überreste ägyptischer Herrscher wieder mithilfe deutscher Ingenieurskunst (verantwortlich: ein „Dr. Entfernern“) ins Leben zurückholt. Aber die Worte, die das alte Ägypten an Europa richtet, sind vergiftet: Am Ende der Konversation, so warnt die Mumie, wartet auf die Utopisten das Elend. Und mit dieser Warnung kehrt sie schließlich auch in ihren Tod zurück.

Fraglos steht dieses erste Erscheinen der Mumie im Schatten von Mary Shelleys „Frankenstein“, dessen Monster bereits mit einer wiederbelebten Mumie verglichen wird. Ungeachtet dessen weist Loudons Roman den Weg in Richtung einer ersten Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Fluchs: Man sucht die Mumien auf, weil wir ahnen, dass sie mehr über uns wissen als wir über sie – und nur langsam dringt ins Bewusstsein, dass es besser gewesen wäre, der moderne Mensch hätte von den Toten niemals erfahren, wer er eigentlich ist, denn dieses Wissen verwandelt ihn. So bringen auch die Samenkörner, die in Louisa May Alcotts Erzählung „Lost in a Pyramid, or: The Mummy's Curse“ (1869) Expeditionsteilnehmer einem Sarkophag entnehmen, in der englischen Heimat auch nur eine verdorbene wie verderbende Schönheit hervor. Der Fluch der Mumie verkündet dem Imperialismus seinen Untergang im verfeinerten exotistischen Geschmack, befallen wird er von „evil-looking flowers“, Blumen des Bösen, die ihren Trägerinnen eine kurze voluptuöse Blüte, gefolgt von einer mumifizierenden Verwitterung schenken.

**D**ie Ägyptomanie des 19. Jahrhunderts, zu deren Fiebersymptomen das Auswickeln von Mumien in guter Gesellschaft gehört (Théophile Gautier beschreibt

unversehens stellt sich die Machtfrage, wer hier eigentlich wessen Geschichte erzählt. So künden die Hieroglyphen in Teras Grabkammer von ihren dämonischen Kräften und ihrem Vorhaben, von den Toten zurückzukehren.

Mit anderen Worten: Die Mumie (sie besitzt im Übrigen an einer Hand sieben Finger) wird nicht exhumiert, sondern sie lässt sich exhumieren. Die archaischen Abenteurer entdecken, dass sie selbst womöglich nur ein Mittel zum Zweck sind, ja dass die Welt, als deren Kolonialherren sie sich noch begreifen mögen, gerade dabei ist, wieder zu verlöschen und Gewalten anheimzufallen, die sich keineswegs in eine wie auch immer geartete „Kulturgeschichte“ fügen wollen. Stokers Roman reflektiert die Konsequenzen, die aus der Heraufkunft der alten Mächte erwachsen, in aller Breite und dringt dabei bis zur Erkenntnis vor, dass in den Mumien auch eine grundlegende Revision der Zivilisationshistorie einbalsamiert würde. Wer sie birgt und freisetzt, läuft Gefahr, in eine andere Zeitlichkeit einzutreten, in der nichts vergehen kann, ja in der Vergänglichkeit grundsätzlich verneint wird.

Oswald Spengler hat im „Untergang des Abendlandes“ gerade hierin den besonderen Beitrag der ägyptischen Hochkultur und entsprechend in der Mumie „ein Symbol von höchstem Range“ erkennen wollen. Die Ahnung, dass neben einer auf „Entwicklung“, der Zurückdrängung des Vergangenen mit Blick auf das Künftige sich gründenden Mentalität eine Wirklichkeit existiert, in der alles materiell fortbesteht und in der jedes Aufbrauchen und Entfernen von scheinbar leblosem Material eine Tod-sünde ist: Das ist der geistige Horizont, vor dem sich die Grabkammer Tutanchamuns öffnet. Es liegt ein Fluch auf ihr, aber er kommt von außen, sucht sich nur neue Protagonisten, die er seiner Erzählung einverleiben kann.

Unterstützt wird er dabei aus beruflichem Munde, namentlich von Arthur Conan Doyle, einem der viktorianischen Chefkonstruktoren des okkulten Ägyptens, der 1892 in seiner Horrorstory „Lot No. 249“ eine Mumie als rächenden Diener eines Oxforder Collegestudenten auferstehen lässt – und der bereits einen Tag nach der Verkündung von Carnarvons Tod einen Reporter der „Times“ darüber unterrichtet, dass dessen Ursache mit Sicherheit in einem Fluch, in den Sarkophag bewachenden „evil elements“ zu suchen sei.

Und doch: Das Grab Tutanchamuns ist kein Grab wie ein anderes, entsteht ihm doch in der Folge die Mumie als Ikone einer antiwestlichen Nekropole, die als Erster Harry Houdini in H.P. Lovecrafts Geschichte „Under the Pyramids“ (1924) besichtigt. Der literarische Houdini, ein

gelangen, die sie dann jedoch in der Halbägypterin Helen Grosvenor reinkarniert findet. Die Jahrtausende überbrückende Romanze, an deren Ende dann der scheiternde Versuch steht, Helen in einem Ritual zu töten, zu mumifizieren und in ihrer Urform wiederauferstehen zu lassen, führt über Abgründe. Es hat nämlich schon seinen tieferen Sinn, dass, wie Imhotep ausführte, es „Ägyptern nicht erlaubt sei, ihre eigenen Vorfahren auszugraben, ausländischen Museen aber durchaus“. Es ist der Verfall der imperialen Kultur, der die Europäer die Toten anderer Völker begehren und zum Schauobjekt umfunktionieren lässt. Die Unterseite dieser Begierde aber ist die Sehnsucht nach einer metaphysisch fest gegründeten, unbestechlichen und buchstäblich über Leichen gehenden Gottes-herrschaft, wie sie sich im durchdringenden Blick von Karloffs Imhotep Geltung verschafft.

**E**s ist diese Überblendung von kolonialer Degradierung und autokratischer Unterwerfung, die die Mumie für den frühen Tonfilm so interessant macht und die mit ihr auch dann weiterwandelt, als sich zwischen 1940 und 1942 dann in dem von den Universal Studios produzierten vierteiligen „Mummy“-Zyklus in den Vierzigern die Mumie dann in das lumpenumhüllte marodierende Monster verwandelt, das bis heute ihre populärkulturelle Repräsentation bis hin zu Marvels Mumie „N'Kantu“ maßgeblich bestimmt. Tritt sie dabei auch in direkte Konkurrenz zum anderen kolonialen Untoten, dem Zombie, so trennt sie von diesem doch Entscheidendes. Der Zombie repräsentiert einen futurischen Tod, das bloße Überleben der Materie, die entseelt und gefühllos sich selbst verschlingt. Die Mumie jedoch ist ihrem Wesen nach Historikerin. Ihr Schrecken haftet nicht an ihrem doch vergleichsweise hygienischen Äußeren, sondern in der kultischen Ordnung der unsterblichen Polis, für deren Restitution sie steht.

In den skabäus- und CGI-verseuchten Mumien-Filmen von Stephen Sommers von 1999 und 2001 (sowie in der vollkommen missratenen Wiedervorlage des Sujets von 2017) drängt – wenn auch ungewollt – jene theokratische Körperschaft unter den Ruinen übermächtig an die Oberfläche. Einen adäquaten Umgang mit ihr finden die Filme natürlich nicht. Nicht nur in der zeitlichen Situierung des Geschehens, sondern auch in der Faszination an der Zeichenpolitik der Vorwelt, der ägyptischen Koordination von Symbol, Herrschaft und Masse, wird hier zweifelsfrei eine Art Faschismus exotisiert und ethnisiert, dem durch das clownesque durchsetzte Abenteuerum der Ägyptologen und

