

# Einleitung: Der Film und der Tod

*Was wäre unser Bild vom Tod, wenn wir noch nie einen Film gesehen hätten?*

## Killing for Culture

S tändig musste ich töten«, selbst dem Schauspieler Christopher Lee, der als Dracula Weltberühmtheit erlangte, wurde es irgendwann einmal zu viel. Lee ging von London nach Los Angeles – nur um den bösen Zauberer in *THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING* (Der Herr der Ringe – Die Gefährten; 2001; R: Peter Jackson) zu geben. Lee hat die Toten nicht gezählt. *Killing for Culture* nennt das ein Buchtitel zum vorliegenden Thema: der Tod im Film. Aber man braucht ja nur sich selbst zu fragen: Wie oft war ich bei Sterben und Tod im Film »dabei«, und wie viel Erfahrung konnte ich dazu in meiner eigenen Lebensgeschichte sammeln?

Diese Allgegenwart des Todes in Spielfilmen ist der Anlass, die Repräsentation des Todes im Spielfilm einmal in den Mittelpunkt einer filmtheoretisch und ethnologisch ausgerichteten Untersuchung zu stellen. Weil im Kino die unterschweligen, zugleich prägenden Vorstellungen lebendig werden, weil Tod überhaupt nach Sinnggebung ruft, sind Todesszenen das Grabungsfeld par excellence auf der Suche nach den verborgenen Wertvorstellungen unserer Zeit (Lenne 1977: 3). Die Frage zielt auf die Generierung und Vermittlung von kulturellen Botschaften in Todesszenen. Die zentrale Frage lautet dabei: Welche rituellen ästhetischen Strategien gibt es

zur Darstellung von Sterben und Tod im Film, und welche Botschaften werden damit transportiert?

Diese Fragestellung hat umso mehr Gewicht, je populärer ein Film ist, je mehr Akzeptanz er bei Publikum und Kritik gefunden hat und je stärker er demnach im Alltagsleben der maßgeblichen Film-landschaften unserer Zeit integriert ist. Die Filme, um die es hier geht, sollen als Konsensprodukte der modernen Massenkultur gelten können, sie haben also in irgendeiner Hinsicht »Kultstatus« erlangt, sei es aufgrund von Schauspielern, Regie, Festivalpreisen oder anderen Faktoren. Insofern werden sich für jedes gewählte Beispiel andere finden, die ähnlich sind. Was daher rührt, dass in der internationalen, kommerziellen und industriellen Kunstform Spielfilm die Todesszenen in einem Spannungsfeld zwischen den ontologischen Bedingungen des Filmmediums, globalen wirtschafts- und kulturpolitischen Kräften und den Weltbildern einzelner Gesellschaften liegen.

## Die Todeswahrnehmung im Westen

Was könnten die Gründe für die massenhafte Zahl der Filmtoten sein? Eine geläufige Erklärung zieht eine indirekte Verbindung mit der relativen Erfahrungslosigkeit des modernen Menschen im Umgang mit Sterben und Tod. Von vielen Autoren ist darüber geschrieben worden, wie weit in der westlichen Welt die existenzielle Bedrohung des Todes aus der alltäglichen Er-

## Einleitung

fahrungswelt hinausgedrängt worden ist; man hat analysiert, wie diese Verdrängung synchron mit kulturellen und ökonomischen Faktoren eines Gesellschaftssystems zusammenspielt und wie es historisch dazu gekommen ist. Die Hintergründe unserer Verengung der Todeswahrnehmung werden in den groß angelegten Werken von Ariès (1980) in historischer Hinsicht, von Kübler-Ross (1971) in psychologischer, von Ziegler (1975) in soziologischer und von Baudrillard (1982) und Elias (1982) in philosophischer Hinsicht ausgeleuchtet. Seit der Untersuchung von Émile Durkheim zum Selbstmord (1897) gehört der Tod in nicht-westlichen wie auch unserer Gesellschaft zum Kanon der ethnologischen Forschung, sei es in Monographien oder vergleichenden Untersuchungen (z.B. Bloch 1992, Barley 1995, Bloch/Perry 1999)<sup>1</sup>. Und immer drängt es die Menschen, den Sterbenden weiter zu begleiten, als denkbar ist (Moody 2000). So wie die Medizinstudenten im Film *FLATLINERS* (1990; R: Joel Schumacher), die aus Neugier einen Trip ins Jenseits unternehmen und dabei fast die Kontrolle verlieren.

Gerade im Vergleich mit anderen Gesellschaftsformen erscheint der Umgang mit dem Tod hierzulande umso beklagenswerter: »Hat man schon einmal über die äußerste Bedürftigkeit des abendländischen Menschen nachgedacht, der in seiner versteinerten Einsamkeit die meiste Zeit absolut nichts über die existenziellen Erfahrungen weiß, die diejenigen gesammelt haben, die ihm vorangegangen sind?« (Ziegler 1977: 264). Im Gegensatz dazu der afrikanische Tod:

»Zwischen den Menschen, deren Generationen sich auf Erden folgen und die am Ende ihres irdischen Weges zu ihren Ahnen im Orun gelangen, errichten die Egun

einen Kommunikationskanal, durch den die gelebten Erfahrungen der Völker und die praktischen und theoretischen Lehren, die aus jedem Leben gezogen werden, vermittelt werden. Hier bekundet der Nago-Mensch eine offensichtliche Überlegenheit. Dank der Egun weiß er, was vor ihm gelebt, gelitten und geträumt wurde; er kennt im eigentlichen Sinne des Wortes das gelebte Leben, die erlittenen Erfahrungen, die geträumten Liebesempfindungen seiner Vorfahren. Aus diesem Berg des Lebens bezieht er seine unersetzlichen Lehren. Selbst in seinem unsicheren Leben als schwarzer Subproletarier findet der Nago-Mensch durch eine ontologische Perspektive seinen Halt. Sie nimmt ihm weitgehend seine Angst vor dem Tod. Sie verleiht ihm in festen Strukturen, in einer klaren rituellen Sprache die Gewissheit seiner eigenen Unsterblichkeit.« (Ziegler 1977: 265)

Was aus diesem Vergleich objektiv hervorgeht, ist die Sehnsucht des westlichen Schreibenden nach einer anderen, besseren, mit dem Tod vertrauteren Welt; dieses Zitat dokumentiert spiegelbildlich, in welcher »entzauberten Welt« (Max Weber) wir leben.

Es ist aber nicht allein einer folkloristischen Anwendung der EthnologInnen zuzuschreiben, dass anderswo tatsächlich der Tod eine stärkere Verankerung im Leben hat, als es im Westen der Fall ist. Anderswo werden Kinder nicht vor Begräbnissen verschont, sie kennen die Abläufe und haben gelernt, mit einer Selbstverständlichkeit stundenlang neben einem Toten auszuharren; Beispiele dafür sind in der Ethnologie Legion. Während in unseren Tagen und Breitengraden 80 Prozent der Sterbefälle in Kliniken abgehandelt werden. Wenn man Glück hat und alles gut geht, wird man hierzulande erst

spät im Leben mit der realen Seite, dem Sterben im Leben, konfrontiert. Der Tod war früher ein durch vielfältige Rituale gezähmter, heißt es bei Ariès, während er heute, da abgeschoben und gemieden, ein »wilder« Tod geworden ist, ein marodierender (Ariès 1980: 13–42). Ist dies nur eine weitere rückwärtsgewandte, romantisierende Sicht, wie Norbert Elias kritisiert (Elias 1982: 28; zitiert in Macho 1987: 443–444)? Fest steht, dass sich die verschiedenen Diskurse zum Tod innerhalb unserer Gesellschaft so stark unterscheiden, dass man in einer Schizophrenie mit dem Tod lebt: An welchen Erfahrungen nimmt man selber lebenspraktischen Anteil? Worüber darf mit wem wann noch gesprochen werden? Was darf man fragen? Und was nicht? Wie weit äußert sich der literarische Tod? Wie wird in der Wissenschaft über den Tod reflektiert? Was wird in den Filmen eigentlich gezeigt – und was alles nicht?

Deshalb hat Geoffrey Gorer schon 1956 eine »Pornographie des Todes« in den westlichen Massenmedien diagnostiziert, die die Kehrseite unserer Schamhaftigkeit im Umgang mit dem Tod sei: »In the 20th century [...] there seems to have been an unremarked shift in prudery; whereas copulation has become more and more ›mentionable‹ [...] death has become more and more ›unmentionable‹ as a natural process« (Gorer 1976: 73). Das würde heißen, dass wir einen großen Mangel an existenziell bedeutendem Wissen durch die peinlichen Seitenblicke auffüllen müssen, die wir riskieren, wenn wir einen Unfallort passieren und uns dabei den Kopf verdrehen. Der Grund für die immer wiederkehrende Katastrophenberichterstattung in den Nachrichtensendungen ebenso wie für die vielen Hinweggefegten in einem Actionfilm wäre partiell derselbe: die

Neugier, der Wissensdurst. Unsere Unerfahrenheit mit dem Tod – Das Kino, ein Leichen-Schau-Haus?

Andererseits stellt der Tod immer einen Skandal ersten Ranges dar. Damit ist er automatisch das ultimative Thema der Künste, besonders der narrativen – in der Literatur, der Malerei und der Musik. Und der Filmtod wäre so bemerkenswert auch wieder nicht. Eine exklusive Erklärung liegt möglicherweise in der inneren Affinität des Films zum Tod. Wie hängen Tod und Film zusammen?

### Film- und Forschungsgeschichte

In das Geburtsjahr des Filmes, 1895, fällt auch die erste fiktionale Darstellung eines Todes mit dem kurzen Film EXECUTION OF MARY, QUEEN OF SCOTS (1895; R: Alfred Clark). Der erste dokumentarisch aufgezeichnete Tod ereignete sich im Jahr 1897; jedoch ist das Filmmaterial nicht erhalten. Es war zwei Tage nach seiner Krönung, als sich der neue Zar Nikolaus II dem russischen Volk präsentierte. Hunderttausende strömten zusammen, es kam zu einer Massenpanik, bei der geschätzte 5000 Menschen ums Leben kamen. Der Kameramann Francis Doublier berichtet:

»When we came to our senses we began to film the horrible scene. We had brought only five or six of the 60-foot rolls, and we used up three of these on the shrieking, milling, dying mass around the Tsar's canopy where we had expected to film a very different scene. I saw the police charging the crowd in an effort to stop the tidal wave of human beings. We were completely surrounded and it was only two hours later that we were able to think about leaving the place strewn with mangled bodies. Before we could get away the police spotted

## Einleitung

us, and added us to the bands of arrested correspondents and witnesses. All our equipment was confiscated and we never saw our precious camera again.« (Doublie berichtet dies später Jay Leyda; zitiert in Barnouw 1983: 14–15)

Das Filmmaterial wurde wahrscheinlich von der Obrigkeit zerstört. (Barnouw 1983: 15).

Damals, 1895, rief man erstaunt: Film, das ist das Leben auf frischer Tat ertappt! Man war gerührt von der Sensation, die von sommerlichen Blättern ausgeht, bewegt vom unspürbaren Wind, so wie man es noch nie zuvor gesehen hatte. In der Theorie definiert man die Filmeinstellung als einen »Abdruck der Dauer« (Deleuze), sich auf ein Zeitkonzept von Bergson beziehend. André Bazin hat es auf die kürzeste Formel gebracht: »Film = Art du temps« (Bazin 1956: 68). Von Bazin liegt mit dem Aufsatz »La mort tous les après-midi« (1951) auch die erste Erörterung zum Tod im Film in einer modernen Filmtheorie vor. In dieser Rezension eines Dokumentarfilms über einen Stierkampf spricht er das höchst paradoxe Verhältnis des Films zur Vergänglichkeit an: Dokumentarische Aufzeichnungen unterstreichen und unterlaufen die Vergänglichkeit der materiellen Welt.

Mit einem verblüffenden Handstreich gelingt es dem Filmbild zu konservieren, aber gleichzeitig den Vergänglichkeitsgrad festzuhalten. Oder verhält es sich umgekehrt? Es dokumentiert den Verfall, lässt aber die alte Pracht wieder auferstehen? Gerade am inszenierten Tod wird klar, dass sich der Film eigene Wirklichkeits- und Denkräume geschaffen hat, die über eindimensionale Zeichenschichten hinausgehen. Der Film schafft sein eigenes Universum, im gefilmten Tod werden die

semiotischen Karten von Referent, Signifikat und Signifikant neu gemischt.

Ist schon mit der Photographie ein »materieller Triumph über die Zeit« (Bazin) gelungen, so ist der Welt mit dem Bewegungs-Bild eine spezielle Form von Vergänglichkeit hinzugefügt, die Bazin mit »halluzinogenem« Grausen erfüllte. Jemand hat Bilder einer Exekution während der antikommunistischen Repressalien von 1949 aufgenommen. Bazin: »Spectacle intolérable non pas tant dans son horreur objective que par son espèce d'obscénité ontologique.«<sup>2</sup> (Bazin 1956: 70) Diese Art von Eindringlichkeit kann nur von Filmbildern ausgehen. Denn während ein Foto entweder einen Menschen in Agonie oder eine Leiche zeigt, sind dem Film zeitliche Transformationsprozesse wie das Sterben auf einzigartige Weise zugänglich, weshalb das Todesereignis sowohl die Bezeichnung einer »spécificité cinématographique« (Bazin) wie auch einer »obscénité ontologique« rechtfertigt. Mit anderen, mit Wim Wenders' Worten, ist Filmen »dem Tod bei der Arbeit zusehen« (zitiert in Russel 1995: 67). Ist das schon eine Metapher? Ob die ersten Spektateure des Lumière'schen Kinetographen sich schon dessen bewusst waren? Im Jahr 1897, im späteren Verlauf der Vorführungen im *Grand Café* in Paris ereignete sich die Katastrophe. Das hochbrennbare Filmmaterial entzündete sich und über hundert Mitglieder der *crème de la crème* der Pariser Gesellschaft kamen in den Flammen um (Toeplitz 1984: 19).

Auch spätere filmwissenschaftliche Beiträge thematisieren den Tod im Film zumeist mit dem Ziel, Grundlagen der Filmtheorie und des Filmmediums auszuloten (Doane 2002, Mulvey 2005). Die Schnittstelle zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm steht häufig im Mittelpunkt, da zwischen indexikalischer und symboli-

scher sowie ikonischer Darstellung allgemeine Probleme der Abbildfähigkeit, des Realismus und der Authentizität deutlich hervortreten (Lenne 1977, Sobchack 1984 u. 2000, Russel 1995). Die akademischen Beiträger stellen die Todesdarstellungen häufig in die Nähe von Ritualen oder Zeremonien, im naiven Gebrauch der Worte (Sobchack 1974 u. 1984, Lenne 1977), was die Erfahrung der Praktiker bestätigt: »What you see as spectacle is in fact a ceremony« (Louis Malle; zitiert in Kerekes u. Slater 1994: 1).

Wenn die Natur des Films mit der des Sterbens über den Zeitverlauf (die Dauer) verschwimmt ist, dann ist das Zusammenreffen zwischen dem Film und dem Tod kein zufälliges. Das mag der Grund dafür sein, warum einige der schönsten Filmszenen, die je gedreht wurden, Sterbeszenen sind. Als ob sich das Medium in den Sterbeszenen vollendete. Ob subtil, wie der Tod bei Fritz Lang, ein Mann, der mit unendlicher Zärtlichkeit und mit schützender Hand eine Kerze ausbläst – das Lebenslicht eines Kindes (DER MÜDE TOD; 1921). Ob mit leichter Hand surreal, wie der Tod bei Jean Cocteau, der sich durch die Spiegeloberfläche vom Diesseits ins Jenseits und zurück bewegen kann (ORPHÉE; 1950) oder wie zum Beispiel die Frau, die gar nicht weiß, dass sie schon tot ist und eine Postkarte vom Boden aufheben will – sie schafft es nicht EROSU PURASU GYAKUSATSU (Eros und Massaker; 1969; R: Yoshishige Yoshida). Ob fachmännisch ausgeweidet und zum Lehrstoff eingemacht wie in Hitchcocks Zerstückelungsmontage unter der Dusche PSYCHO (1960; R: Alfred Hitchcock) oder wie bei Jean-Marie Straub CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (1967), wo die Lebenden und Toten ganz ohne Markierung in Bildräumen nebeneinander existieren. Oder fulminant wie in der *flashbackmontage*

des sterbenden David »Noodles« Aaronson in ONCE UPON A TIME IN AMERICA (Es war einmal in Amerika; 1984; R: Sergio Leone), oder opulent, wie die Operndiva während ihres Auftritts in THE FIFTH ELEMENT (Das fünfte Element; 1997; R: Luc Besson), oder wie BONNIE AND CLYDE (1967; R: Arthur Penn) in ihrem endlos währenden spasitischen Todestanz. Oder auch verstörend gewöhnlich so wie die Pflastersteine, auf denen Jean-Paul Belmondo in À BOUT DE SOUFFLE (Außer Atem; 1959; R: Jean-Luc Godard) zu liegen kommt.

An zweiter Stelle möchte ich Amos Vogels legendäres Buch *Film as Subversive Art* (1974) nennen. Es ist ein sympathisches Dokument einer Zeit, als Spielfilme Tod romantisierten und Dokumentarfilme das Sterben ganz aussparten, wenn der Autor die Avantgarde- und Undergroundfilme über Sex, Geburt, Tod und Blasphemie, und nur von diesen handelt sein Buch, als positive Vorboten einer nahen gesellschaftlichen Liberalisierung deutet. Indem der Autor anhand der oftmals zensurierten Filme eigentlich das kulturelle »Tabu des Schauens« (Vogel) zum Thema erhebt, beweist er Originalität und Weitsicht bis in unsere Tage, in denen die dokumentarischen Fernsehserien neue gesellschaftliche Maßstäbe des öffentlich Zur-Schau-Gestellten setzen.

Weniger idealistisch als von Amos Vogel gedacht wird während der nächsten zwanzig Jahre, wie David Kerekes und David Slater in *Killing for Culture* (1994) zeigen, der Tod, echt oder täuschend echt ins Bild gesetzt, zu einer Ware auf dem explodierenden Markt der visuellen Medien, wobei die Empörung über die Bilder geschickt in die Vermarktung mit eingerechnet wird. In ihren Recherchen können die Autoren nachweisen, dass die angeblich echten Todesszenen in extremen Horrorfilmen In-

## Einleitung

szenierungen kruder Art sind, sodass die mit den Filmen kursierenden Geschichten über Morde vor und für die Kamera in den Bereich der *urban legends* verwiesen werden können. Das Nicht-Unterscheiden-Können zwischen echt und unecht ist nach Kerekes und Slater konstitutiver Charakter der filmischen Inszenierung des Todes, weshalb ein Realitätsverständnis, das nur zwischen dokumentarisch und fiktiv einer Darstellung zu unterscheiden weiß, ergänzungsbedürftig wäre. An der Art der Marketingstrategie der anstößigen Filme wird deutlich, was Bazin schon ansprach, dass Todesszenen an zwei kulturelle Tabus rühren: den Tod und, über den Blick darauf, seine visuelle Repräsentation.

Dem Ziel der geplanten Untersuchung am nächsten hat Gérard Lenne in *La mort à voir* (1977) die Frage aufgeworfen, welcher Sinn dem Tod durch die Art der Darstellung zugeschrieben wird. Die erste zu enthüllende kulturelle Verpackung wäre schon die Tatsache der Fiktionalisierung selbst. Der Action- und Katastrophenfilm, der sozialkritische Film, der Science-Fiction-Film und andere Genres bilden jeweils eigenständige, die physische Realität des Todes deformierende und sublimierende, symbolische Systeme: Der Tod kann darin entweder als Werk der Gewalt, des Zufalls, der Poesie oder der letzten Wahrheit erscheinen. Entgegen der Erwartung, dass der filmischen Phantasie bei Todesszenen keine Grenzen gesetzt sind, wird der »gespielte Tod« (Lenne) von einigen wenigen stereotypen Inszenierungsweisen (»Zeremonien«, Lenne) überformt, die die Palette seiner möglichen Bedeutsamkeit stark einschränken.

Während der Tod im Horrorfilm Mittelpunkt zahlreicher Abhandlungen (zum Beispiel Carroll 1990) ist, bleibt die Arbeit von Lenne die einzige vergleichende Unter-

suchung zur Todesrepräsentation im populären Film, der einen Teil der weltweit verbreiteten Popkultur ausmacht; wenn sein Buch auch auf euro-amerikanische Filme beschränkt bleibt.

Die englische Zeitschrift *Total Film* hat im Juli 2004 ihre Leser nach den fünfzig besten Filmtoten gefragt. Ganz oben auf der Hitliste steht PSYCHO, gefolgt von DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Dr. Selt-sam, oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben; 1964; R: Stanley Kubrick), dann KING KONG (1933; R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) vor DIE HARD (Stirb langsam; 1988; R: John McTiernan) und BONNIE AND CLYDE; auf Platz sechs der Trickfilm BAMBI (1942; R: David Hand), danach SCREAM (1996; R: Wes Craven), der GLADIATOR (2000; R: Ridley Scott) vor STAR WARS (Krieg der Sterne; 1977; R: George Lucas) und WHITE HEAT (1949; R: Raoul Walsh).

## Weshalb Spielfilme? Weshalb Todesszenen?

Der größte Unterschied zwischen Realität und Film bricht am Tod auf: Im Film hat alles seinen »Sinn«, erst recht der Tod. Wenn es überhaupt möglich wäre, einen sinnfreien Tod zu inszenieren, so hätte die Todesszene immer noch eine unterschwellige Bedeutung, und wenn auch das nicht, so wird er, der »Sinn«, vom Publikum, das vermeint, einen Anspruch darauf zu haben, hineingelesen, sagen die Konstruktivisten. Vladimir Jankélévitch, der unter dem Eindruck von Faschismus, Krieg und Massenvernichtung zu einem Philosophen des Todes (*La Mort*, 1966) geworden ist, hat ontologisch gesehen gewiss recht. Er sieht im Tod einen unerträglichen Un-Sinn, der dem Leben dadurch Sinn verleiht, indem er den Sinn gerade verweigert. Auf dem

Feld der Repräsentationen aber ändern sich die Vorzeichen. In dieser Arbeit gehe ich davon aus, dass fiktionale Filme Dokumente des Imaginären sind; damit stellen sie symbolische Inszenierungen ersten Ranges vor, deren Charakter es eben ist, sich über den Un-Sinn des Todes hinwegsetzen zu wollen.

So sind die Bilder und Inszenierungen in einem fiktionalen Film, wie die Ethnologie nahelegt, »etwas Gemachtes«. Wenn Spielfilme auch manche Aspekte des Lebens genau beobachten mögen, so ist nicht dieser dokumentarische Aspekt weiterführend, sondern die symbolische Ausdrucksebene (Weakland 1975: 233). Diese »images« (Weakland) von kulturellem Verhalten zeichnen sich, wie Geertz präzisiert, durch einen Doppelaspekt aus (Geertz 1983: 53). Die Informationen, die durch Symbole vermittelt werden, zielen zum einen darauf ab, Verhältnisse der Wirklichkeit zu simulieren und begreiflich zu machen, zum anderen übermitteln sie ein ideales Regelsystem, wonach in der Welt gehandelt werden sollte. Darin liegt das Einzigartige an Kulturmustern, und das gilt auch für Spielfilme, dass sie sowohl als »Modelle für etwas und Modelle von etwas« (Geertz 1983: 54) gebraucht werden. Für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang bedeutet das, dass Filmszenen als Abbild wie auch als Vorbild dienen. Mit anderen Worten: »What people see shapes what and how they think, and what people think shapes what and how they see« (Motto zur Konferenz 2004 der International Visual Sociology Association).

Umso weniger Wissen über den Tod existiert, desto erheblicher wird der Akt seiner Repräsentation. Und es ist wenig Wissen zur Hand. Das aber: Erstens gehört der Tod als biologisches Faktum zur Klasse der materiellen Lebensprozesse, der Um-

wandlung von Materie von einem Zustand in einen anderen, wie zum Beispiel die Fortpflanzung oder die Nahrungsaufnahme (Vogel 1979: 263). Zweitens setzt der Tod als soziokulturelles Faktum der Kontinuität des menschlichen Seins ein Ende. Für die Gesellschaft bedeutet das beständige Verlöschen ihrer Mitglieder einen gefährlichen Angriff auf ihren Kontinuitätsanspruch in Raum und Zeit. Erklärungen für den Tod und damit Sinngebungen für das Leben drängen sich auf (Bauman 1994: 20, 48; Becker 1976: 33). Mittels regelhafter kultureller Systeme versucht die Gesellschaft, sich der existenziellen Bedrohung durch das Chaos Tod zu erwehren (Bauman 1994: 18). Und drittens, philosophisch betrachtet, sperren sich Geburt und Tod der empirischen Erfahrung (Merleau-Ponty 1966: 253). So sind, was über den Tod zur Hand ist, Todesvorstellungen (Bauman 1992: 75). Weil der Tod das Ende für das handelnde Subjekt und seiner Wahrnehmungstätigkeit bedeutet, ist nur das Sterben und die Trauer, der Tod selbst aber nicht darzustellen (Bauman 1994: 9; s. a. Russel 1995: 70, Peitz 1993: 12; Wahlert 1993: 19). Daraus folgt, dass ein vages Bild vom eigenen Tod entweder über das Ableben der anderen (Schulz 1979: 82) erfahren oder über symbolische Repräsentationen gewonnen werden muss.

Für diese Untersuchung heißt das, dass Todesszenen, wie in der bildenden Kunst allgemein, eine besondere Darstellungsproblematik aufwerfen, dass sie in hohem Maße von gesellschaftlichen Normen und Werten durchdrungen sind, dass sie zur kulturellen Konstruktion und Vermittlung des Todes beitragen und universell bei jedem Individuum Beachtung finden. Und für die Todesdarstellung im Film bleibt festzuhalten, dass der Referent der Darstellung kein Gegenstand der objektiven Wirklichkeit ist,

## Einleitung

sondern im Bereich des Imaginären liegt. Über die indexikalische Abbildung, indem sich die Oberfläche der Dinge quasi »dokumentarisch« in die Bilder einschriebe, sind die Todesvorstellungen nur unbefriedigend zu erzählen und darzustellen. Um vom eigenen Tod erzählen zu können, müsste man schon einmal gestorben sein; das ist der Unterschied zu anderen emotionalen Themen wie Liebe, Sehnsucht, Eifersucht, Hass, Rache. Bei Todesszenen haben wir es mit Vorstellungsbildern im doppelten Sinn zu tun: Was wir in Filmen sehen, sind Visualisierungen von mentalen Konstrukten, denen in der Dingwelt kein Gegenstand unmittelbar entspricht – wir sehen Imitate ohne wahrhaftige Originale.

Deshalb Spielfilme.

## Die Hypothese

Aufgrund der Häufigkeit von Todesszenen in populären Filmen bei gleichzeitiger Unsichtbarkeit des Todes im modernen Leben sowie der Dringlichkeit der kulturellen Bewältigung des physischen Todes wird hier postuliert, dass der fiktionale Film einen eigenen und wichtigen Diskurs zur Todesproblematik hervorgebracht hat, der mit dieser Arbeit in das Forschungsfeld der Visuellen Anthropologie eingebracht werden soll. Im Zentrum steht dabei die Frage nach den ästhetischen Merkmalen der Darstellung von Sterben und Tod und ihren impliziten Bedeutungen.

Mein Forschungsinteresse wird insbesondere dadurch geweckt, dass sich in Todesszenen entscheidende Repräsentationsprobleme verdichten: Erstens bietet der Tod, wie erwähnt, der menschlichen Vorstellung unbegrenzte Möglichkeiten, von denen letztlich keine verifizierbar ist; zweitens kann das filmische Oberflächenabbild mit den Publikumserwartungen

kaum Schritt halten. Das mag auch der Grund dafür sein, dass sich die sogenannte Gewaltspirale in den Filmen immer weiter dreht. Im Gegensatz dazu werde ich, um zu einer brauchbaren Forschungsfrage zu kommen, die Schraube ein Stück zurückdrehen. Der Ausgangspunkt zu dieser Untersuchung über Todesrepräsentationen im Film ist die einfache Frage:

»Wie sterben Filmhelden eigentlich?«

Zum Zweck der Abgrenzung soll erwähnt sein, dass es nicht um den Vergleich von Wirklichkeit und Darstellung gehen wird, nicht um den Kontrast von alltäglicher Praxis im Umgang mit dem Tod und ihrer filmischen Repräsentation. Spielfilme, in diesem Fall Todesszenen, werden als Modelle der Wirklichkeit, als eigene kulturell konstruierte Realitäten ernst genommen: »This is visual anthropology, because it is the anthropological study of visual media« (Crawford u. Turton 1993: 165).

Das Fragenstellen muss zuerst immer in einem amoralischen Rahmen geschehen, vor allem bei Todesszenen. Da es ja in den filmischen symbolischen Inszenierungen darum geht, dem Tod mit filmischen Mitteln einen Sinn hinzuzufügen, wird es Aufgabe der Analyse sein, diese Sinnzuschreibungen zuerst einmal freizulegen, ohne diese moralisch zu bewerten. Rein moralisch betrachtet wäre sogar im Anti-Kriegsfilm zu bezweifeln, ob denn wirklich noch Leichengrauen gezeigt werden muss, um die Sinnlosigkeit von Kriegen aufzudecken. So wie sich Ingeborg Bachmann in ihrer Erzählung *Unter Mördern und Irren* (1961) darüber erregt, die Toten des Zweiten Weltkrieges als Opfer zu deuten:

»Nein, das versteht niemand, dass die Opfer zu nichts sind! Genau das versteht niemand und darum beleidigt es auch niemand, dass diese Opfer auch noch für Einsichten



herhalten müssen. Es bedarf doch dieser Einsichten gar nicht! Wer weiß denn hier nicht, dass man nicht töten soll?! Das ist doch schon zweitausend Jahre bekannt. Ist darüber noch ein Wort zu verlieren?« (Bachmann 1978: 100)

Und wenn Ingeborg Bachmann recht hat: Wäre denn darüber noch ein Bild zu verlieren? Sind nicht deshalb viele Anti-Kriegsfilme irgendwie zwiespältige, wenn nicht sogar grandios gescheiterte Produkte?

Wenn der Tod wirklich »wild« geworden ist, außer Rand und Band als Outsider der Gesellschaft sein Unwesen treibend (Ariès 1980), wenn besonders die Todesbilder massiv medial verwildert sind (Russell 1995: 9), warum kommen dann seine Bilder so hochgradig genormt daher, warum wirken Todesszenen dann enorm stereotypisiert und ritualisiert? Denn entgegen der Erwartung, dass der filmischen Phantasie bei Todesszenen keine Grenzen gesetzt sind, wird der »gespielte Tod« (Lenne) von einigen wenigen stereotypen Inszenierungsweisen (»Zeremonien«, Lenne) überformt,

die die Palette seiner möglichen Bedeutungen stark einschränken. In dieser Hinsicht hätte dann Vivian Sobchack recht, wenn sie trotz der Allgegenwart des Todes im Spielfilm sagt: »Sex is available to us in hardcore porno films, death remains the one last taboo in cinema« (Sobchack 1984: 283). Oder meint sie etwa, in Anlehnung an Woody Allens Bonmot »Is Sex always about Sex?«, dass es bei Todesdarstellungen gar nicht um den Tod geht? Geht es Todesszenen überhaupt um den Tod? Und wenn nicht, um was dann? Nicht zu vergessen die allererste Fragestellung, die da lautet: Wie wird in Filmen gestorben? Was läuft vor der Kamera ab? □

### Anmerkungen

- 1 Mehr zur ethnologischen Forschungsgeschichte und den fachspezifischen Fragestellungen zu Sterben und Tod ist im Kapitel »Reise zu den Leinwandvölkern: Die Methode« zu lesen.
- 2 »Ein unerträgliches Spektakel, nicht so sehr wegen des offensichtlichen objektiven Horrors, vielmehr weil sich dieser obszöne Horror auf dem ontologischen Feld entfaltet.« [meine Übersetzung; Anm. WK]

Auszug aus: Wilma Kiener: Leben und Sterben bei den Leinwandvölkern. Todesrituale im Spielfilm © Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-393-0  
<http://www.bertz-fischer.de/lebenundsterben.html>