

Sterben, um zu leben?

Der Tod und das Kino

Werner C. Barg

Im Editorial der *tv diskurs* 72 hat Prof. Joachim von Gottberg auf das mediale Mood-Management im Zuge des Absturzes der Germanwings-Maschine im März 2015 aufmerksam gemacht. Gibt es solch ein Management von Gefühlen und Stimmungen auch durch fiktionale Formate? Der folgende Beitrag geht dieser Frage nach, bezogen auf Darstellungsweisen des Tabuthemas „Tod“ im Kinospießfilm.

Die Begegnung

Kino ist der Ort, an dem das Publikum mediale Grenzerfahrungen erlebt und erleben möchte. Die Begegnung mit übernatürlichen Wesen, mit Sauriern und Piraten, Aliens und Abenteurern ist ganz ungefährlich. Sie findet im filmischen Erzähluniversum als Fiktion auf der Leinwand statt und erlaubt es den Betrachtern, sensomotorische Erfahrungen (Angst, Spannung, Spaß) zu erleben, ohne doch je physisch beteiligt, gar bedroht zu sein. Im wirklichen Leben würde man manches Milieu und viele Situationen wohl eher nicht erleben wollen; im Kino durchlebt man sie dagegen mit Angstlust oder Freude, Schauern oder Erschüttern.

So verhält es sich auch mit der Grenzerfahrung des Todes. Jeder Zuschauer weiß, spürt oder ahnt zumindest, dass er dem Tod irgendwann leibhaftig begegnen wird – durch den Tod naher Verwandter oder Freunde und schließlich als Endpunkt des eigenen Lebens.

Im Kino kann das Publikum dem Kampf ums Leben, dem Sterben, schließlich dem Tod fiktiver Figuren in virtueller Form schon einmal begegnen, z. B. in Andreas Dresens Filmdrama *Halt auf freier Strecke* (2011). Mit großem Realismus¹ und in einem ruhigen beobachtenden Erzählgestus begleitet der Regisseur und mit ihm der Zuschauer das Sterben eines Familienvaters, seine und die Reaktionen seiner Frau, ihrer beiden Kinder, naher Freunde von der Diagnose „Bösartiger Hirntumor“ bis zum Tod. Jeder, der durch den Tod von Verwandten und Freunden dem Sterben schon begegnet ist, kann an Dresens Film auch aufgrund seiner Inszenierung, die mit langen Einstellungen und vielen transparenten, ja kristallinen Bildern arbeitet, eigene Erfahrungen von Trauer und Verlust anlagern. Für alle anderen ist Dresens Film eine Art „Teststrecke“, ein fiktionales Durchleben von Gefühlen, bezogen auf ein Was-wäre-wenn-Szenario. Doch Dresens Film leistet durchaus noch mehr: Am Ende sagt die Tochter, nachdem der Vater gerade gestorben ist: „Ich muss zum Training.“ Ein lapidarer Satz, gesagt im Angesicht des Todes, der diskussionswürdig ist. Gleich zu Beginn des Films erhalten der Todgeweihte und seine Frau vom Arzt die erschreckende Diagnose. Mitten hinein in die Anspannung und Stille klingelt das Telefon. Auch hier durchkreuzt das da-



Halt auf freier Strecke

Anmerkung:

1

So besetzt Regisseur Andreas Dresen die Figur des Diagnosearztes, der dem Ehepaar in der eindrucksvollen Eingangsszene des Films die Diagnose „Bösartiger Hirntumor“ übermittelt, mit einem Laiendarsteller, der sich quasi selbst spielt: Der Arzt Dr. Uwe Träger spielt Dr. Uwe Träger.

17.07.2014

Ein Flugzeug der Malaysia-Airlines wird auf dem Flug von Amsterdam nach Kuala Lumpur über der Ostukraine abgeschossen. 298 Menschen finden den Tod. Bis heute ist nicht sicher geklärt, wer Flug MH17 zum Absturz brachte.

hinfließende Alltagsleben die Ausnahme-situation. Während das Paar die Todesbot-schaft noch sichtlich zu verkraften sucht, klärt der Diagnosearzt am Telefon Be-legungsprobleme von OP-Sälen. Seine Stimme ist nur im Off zu hören, während die Kamera derweil den Blick des Zuschauers an den Ge-sichtern des Paares „festsaugt“.

Dresens Film führt dem Zuschauer nicht nur vor, wie eine Familie mit dem Sterben umgehen kann; *Halt auf freier Strecke* gibt dem Zuschauer auch Hinweise, das Sterben und den Tod als Teil des Lebens annehmen zu können. Das Sterben wird vorgeführt, um den Zuschauer zu befähigen, damit im eigen-ten Leben besser umgehen zu können. Das Publikum stellt sich dieser Situation, um dar-aus auch eigene Gefühlsstrategien für den Ernstfall ableiten zu können, wenngleich der Ernstfall – wenn und wann immer er dann eintritt – ungleich schlimmer, furchtbarer und schmerzvoller sein wird.

Gleichfalls mehr als den Sterbeprozess eines alten, sich liebenden Paares mit der Kamera in realistischer Beobachtung zu be-gleiten, leistet auch Michael Hanekes Film *Liebe* (2012). Die Handlungsanleitung zum Umgang mit Sterben und Tod, die sein Film am Ende präsentiert – Sterbehilfe als einen letzten Akt großer Liebe –, bleibt allerdings höchst umstritten. Es ist jedem Betrachter überlassen, ob er dieser Zuspitzung in Hane-kes Geschichte folgen möchte.

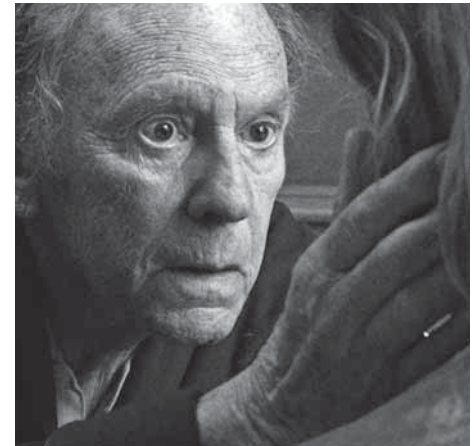
Schabernack und Spektakel

Aber auch Lachen hilft. Die schwarze briti-sche Komödie *Sterben für Anfänger* (2007) in der Regie von Frank Oz ist hierfür ein Bei-spiel, treibt eine Menge Schabernack mit dem Tod und lässt eine Trauerfeier mehr und mehr ins Chaos abgleiten.

Auch die Gespräche von Woody Allens Titelfigur Boris mit dem „Gevatter Tod“ sowie die philosophischen Diskurse mit seiner Part-nerin Diane Keaton alias der Figur seiner Cousine Sonja in der Historienkomödie *Die letzte Nacht des Boris Gruschenko* (1975) sind weitere Beispiele dafür, im Kinospielefilm auf humorvolle Weise mit dem Thema „Sterben und Tod“ umzugehen. Die pseudophilosophi-schen Diskurse der beiden Hauptfiguren in Allens Parodie auf Kostümfilm, die klas-sische russische Literatur und auf den intel-lektuellen Film münden in einen Schluss-

monolog, in dem Allen alias Boris Gruschenko so amüsante „Wahrheiten“ über den Tod preiszugeben weiß wie: „Man darf sich den Tod nicht als ein Ende vorstellen. Man muss sich den Tod eher als eine Möglichkeit vor-stellen, weniger Geld auszugeben“ oder: „Es gibt Schlimmeres als den Tod. Wer den Abend schon einmal mit einem Versicherungsver-reter verbracht hat, weiß, wovon ich spre-che.“ Solche Gags des „Spötters“ Allen über den Tod mögen auf den ersten Blick taktlos erscheinen. Es sind Tabubrüche, in der Tat, aber solche, die im Kino dazu beigetragen haben, dem Zuschauer den Mythos des Todes zu entmystifizieren.

In der überaus erfolgreichen Kino-Mys-teryserie *Final Destination* (2000 – 2011) wird das Thema „Tod“ dagegen eher als Mys-teryspektakel und Basis für eine actionreiche Thrillerhandlung betrachtet. Der Wettlauf mit dem Tod, der es auf bestimmte Personen besonders abgesehen hat, steht im Mittel-punkt der Handlung. Dabei bleibt der Tod als Antagonist meist unsichtbar, wird als Wind-hauch visualisiert und oft von mysteriösen Nebenfiguren vorverweisend angekündigt, wie etwa gleich zu Beginn im ersten Film der Reihe von der Figur eines religiösen Sekten-mitglieds, das auf einem Flughafen Flyer ver-teilt mit dem Hinweis: „Der Tod ist nicht das Ende!“ Die Hauptfigur Alex weiß diesen Hin-weis als Signal zu deuten, dass etwas Unge-wöhnliches vorgeht. Er hat weitere mysteri-öse Beobachtungen und Visionen beim Ein-checken für einen Flug nach Paris, den er mit seiner Schulklasse unternehmen will. Als er die Vision hat, dass das Flugzeug gleich nach dem Start explodieren und abstürzen wird, löst er in der Maschine einen Tumult aus und wird vom Flugpersonal zusammen mit eini-gen Schulkameraden und einer Lehrerin aus dem Flugzeug geworfen. Sie alle werden wenig später Zeugen, wie Alex' Vision wahr wird. Alex wird ihnen unheimlich. Und Alex gerät sogar in Verdacht, an weiteren Todes-fällen schuld zu sein, als der Tod bald auch nach anderen aus der Clique greift, die den Flugzeugabsturz wider Erwarten überlebt hatten. Der Tod wird hier nicht personifiziert. Sein Handeln – und hierin liegt der Mystery- und Thrilleffekt der Filmserie – manifestiert sich in der geschickten Verkettung von Zufäl-len, von denen die Suggestion aufgebaut wird, sie seien von jener mysteriösen Macht, die wir den Tod nennen, gleichsam schicksal-



Liebe
Sterben für Anfänger
Final Destination

haft zusammengestellt worden. Diese Verkettung von Zufällen zu Todesfällen wird im Laufe der Kinoserie allerdings immer absonderlicher und unrealistischer.

Nichtsdestoweniger zeigt die hohe Publikumsresonanz auf die *Final-Destination*-Kinoserie mit mittlerweile fünf Filmen, dass die Darstellung von Grenzsituationen zum Thema „Sterben und Tod“ auf großes Interesse im Kinosaal stößt. Keine der in den Filmen vorgeführten Sterbesituationen möchte je ein Zuschauer wohl in der Wirklichkeit erleben, deren Beobachtung in der fiktiven Erzählung eines Mysterythrillers nimmt man aber nur zu gern in Kauf.

Bis zum Jupiter und darüber hinaus

Doch das Kino hat in seiner Geschichte des narrativen Films das Publikum nicht nur mit Bildern des Todes vertraut gemacht, sondern – besonders in den Versuchen des intellektuellen Films der 1970er-Jahre – auch versucht, den Moment des Todes selbst darzustellen und hieran die Frage nach dem Sinn unseres Daseins und die Bedeutung des Todes für das Leben zu knüpfen.

In Nicolas Roegs Mysterythriller *Wenn die Gondeln Trauer tragen* (1973) wird die Hauptfigur, ein britischer Restaurator, den Donald Sutherland spielt, am Ende des Films von einem Serienmörder, einem Wicht in roter Robe, brutal ermordet. Diese Mordszene besteht im Wesentlichen aus einer Montagesequenz, die die Behauptung von Menschen mit Nahtoderfahrung visualisiert, im Moment des Todes laufe vor dem geistigen Auge des Sterbenden dessen Leben noch einmal in den wichtigen Stationen ab. Hier zeigt das Kino die Todeserfahrung also nicht nur von „außen“, als Beobachtung, sondern subjektiv, als Verschmelzung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft im Erleben und in der Wahrnehmung „innerer Bilder“ der fiktiven Hauptfigur eines Films.

Für den französischen Philosophen Gilles Deleuze sind die Einstellungen solcher Filmmontagen „Zeitbilder“ (vgl. Deleuze 1991), weil sich in ihnen verschiedene Ebenen und Dimensionen von Zeit in der filmischen Bewegung verbinden, ohne dass die filmische Bewegung selbst die Montage der Bilder bestimmt, um das Kontinuum eines bruchlosen Erzählflusses zu suggerieren, wie es in den „Bewegungsbildern“ (vgl. Deleuze 1989) des klassischen Kinos noch der Fall ist.



Wenn die Gondeln Trauer tragen



2001: Odyssee im Weltraum

Eines der markantesten „Zeitbilder“ des Todes ist für Deleuze die Schlusssequenz von Stanley Kubricks Film *2001: Odyssee im Welt-raum* (1968). Die Verfilmung einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke ist eine groß angelegte Metapher über die Entwicklung der ganzen Menschheit durch den Einfluss einer außerirdischen Macht: In grauer Vorzeit findet und berührt ein Menschenaffe zu Beginn des Films einen mysteriösen schwarzen Monolithen. Daraufhin weiß dieser Affe einen Knochen nicht nur als Werkzeug, sondern als Waffe auch gegen seine Artgenossen einzusetzen. Der von nun an durch Gewalt und Krieg geprägte technologische Fortschritt der Menschheit findet seinen Endpunkt im denkenden und fühlenden Computergehirn HAL. Es führt in damals naher Zukunft (2001) ein Raumschiff auf geheimer Mission, die eine Gruppe von Astronauten bis zum Jupiter und darüber hinaus bringen soll. Doch HAL, der Computer, ist menschlicher, als die Piloten des Raumschiffes denken. Er entwickelt Gefühle, auch negative: Eifersucht, Hass und die Angst, dass die Menschen ihm die Kontrolle über das Raumschiff entziehen könnten. So beginnt er, den Großteil der Mannschaft, die sich in einem künstlichen Schlaf bis zum Zielort befindet, einen nach dem anderen zu töten. Astronaut Dave Bowman, einer der Piloten, kann das Superhirn HAL schließlich hirnamputieren. Doch der Tod des Computers offenbart dem überraschten Astronauten nun die eigentliche Wahrheit über die Raummission: Ein Video läuft ab, in dem berichtet wird, dass vor Monaten auf der dunklen Seite des Mondes jener schwarze Monolith, der den ganzen Menschheitsfortschritt in Gang brachte, wiedergefunden wurde. Das Raumschiff mit Bowman und HAL an Bord folgte den Funksignalen, die der Monolith aus den Weiten des Alls empfing.

Der Tod der höchstentwickelten Maschine als Sinnbild einer „untrennbar mit Todeskräften verbundenen Gehirn-Welt“ (Deleuze 1991, S. 166) offenbart am Ende menschlicher Technikentwicklung den eigentlichen Sinn der Mission. Bowman gerät auf den legendären Farb- und Bilder-Trip durch die Welt werdender und sterbender Sterne, um schließlich in seiner Raumkapsel in einem ominösen historischen Zimmer zu landen. Dort erblickt er sein – im wahren Wortsinne – Alter Ego in verschiedenen Phasen des Al-

terns. Am Ende verschwindet Bowman in der Unendlichkeit des Universums, wo die Sphäre des Blauen Planeten und die Fruchtblase des Embryos einander fast wieder berühren. Der Embryo trägt die Gesichtszüge des Astronauten. Der ewige Kreislauf von Geburt und Tod in der Unendlichkeit des Alls – Kubricks Visualisierung einer möglichen Erklärung des Unfassbaren, sie wurde in ihrem cineastischen Raffinement bislang nie wieder erreicht. Wenngleich Regisseur Luc Besson kürzlich versuchte, mit seinem Film *Lucy* (2014) eine filmische Neuinterpretation des Todes zu zeigen – ein Versuch, der aber ungleich banaler blieb als Kubricks filmphilosophischer Wurf: „Am Ende von *2001* haben die Sphäre des Fötus und die Sphäre der Erde in einer vierten Dimension die Möglichkeit, in ein neues, unvergleichbares und unbekanntes Verhältnis einzutreten, welche den Tod in ein neues Leben übergehen lässt“ (ebd., S. 166).

Fazit

Bilder des Todes zu zeigen und erklärbar zu machen, Grenzsituationen des Sterbens dramatisch, komödiantisch und/oder auch actionreich im Kino zu gestalten, erlauben es dem Publikum, „spielerisch“ mit dem Thema „Tod, Sterben, Trauer und Verlust“ umzugehen. Das Wissen um die Fiktion der Darstellung ist wie ein Schutzmantel, der dem Publikum hilft, dem Tod ins Auge zu blicken, ja ihn vielleicht sogar ein bisschen zu verstehen. „Der Tod gibt uns seine Versprechungen durch den Kinematographen“, schrieb Filmtheoretiker Jean Epstein schon 1974. Und der italienische Filmregisseur Pier Paolo Pasolini, der fest an die Einheit von Leben und Film glaubte, ergänzte 1977: „Der Tod vollendet die gewaltige Montage unseres Lebens“ (Jansen/Schütte 1977).

Literatur:

Deleuze, G.:
Das Bewegungs-Bild.
Kino 1. Frankfurt am Main
1989

Deleuze, G.:
Das Zeit-Bild. Kino 2.
Frankfurt am Main 1991

Epstein, J.:
Ecrits sur le cinema.
Paris 1974

Jansen, P. W./Schütte, W.
(Hrsg.):
Pier Paolo Pasolini.
In: Reihe Film 12. München/
Wien 1977

Dr. Werner C. Barg ist Autor, Produzent und Dramaturg für Kino und Fernsehen. Außerdem ist er Regisseur von Kurz- und Dokumentarfilmen sowie Filmjournalist. Seit 2011 betreibt er als Produzent neben seiner Vulkan-Film die herzfild productions im Geschäftsbereich der Berliner OPAL Filmproduktion GmbH.

