

TODES- BEGEGNUNGEN IM FILM

Laura Räuber

Zuschauerrezeption zwischen
Zeichen und Körper



[transcript] Film

Aus:

Laura Räuber

Todesbegegnungen im Film

Zuschauerrezeption zwischen Zeichen und Körper

Juni 2019, 384 S., kart., Klebebindung, 4 SW-Abbildungen, 17 Farbabbildungen

44,99 € (DE), 978-3-8376-4829-4

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4829-8

Wie nah kommen die Bildmedien Malerei, Fotografie und Film dem Phänomen Tod? Die zeichentheoretischen Unterschiede einbeziehend, beschreibt Laura Räuber Film als erfolgreichstes Medium für eine »Begegnung« mit dem Tod. Der Film erweitert die Symbolismen der Malerei und die Realitätsbezüge der Fotografie um lebensnahe, bewegte und auditive Eindrücke und bietet dem Publikum ästhetische Erfahrungen tödlicher Gewaltakte. Dabei werden gängige Filmtheorien mit psychoanalytischem oder kognitivem Fokus aus der Perspektive des Körpers neu gedacht. Es zeigt sich: Somatische Anteilnahme gleicht die künstliche Abstraktion von Realität aus und scheint zugleich als gefahrlose Nähe zum Tod die grundlegende Motivation für eine Rezeption darzustellen.

Laura Räuber studierte Literatur-Kunst-Medien in Konstanz und Filmwissenschaft in Berlin. Sie lebt in München und arbeitet bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4829-4

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Danksagung | 7

1 Einführung | 9

- 1.1 Untersuchungsgegenstand und Fragestellung | 9
- 1.2 Forschungsstand | 12
- 1.3 Methodische Vorgehensweise | 21

2 Die Macht der Bilder.

(Nicht-)Darstellbarkeit des Phänomens Tod | 25

- 2.1 Symbole der Malerei, Film und Tod | 25
 - 2.1.1 Malerei, Fotografie, Film: Eine kurze Geschichte des Todes | 25
 - 2.1.2 Transi, Totentänze und Zombies im Film | 31
 - 2.1.3 Der Tod als Skelett und der Animationsfilm | 45
- 2.2 Realitätsbezug der Fotografie und Tod | 55
 - 2.2.1 Die Fotografie als Medium des Sichtbaren und Dagewesenen | 55
 - 2.2.2 Ikon, Index und Symbol – und der ›reale‹ Tod
in den Massenmedien | 61
 - 2.2.3 Der Tote und der entscheidende Todesmoment
in der Fotografie | 75
 - 2.2.4 Fotografien des Unsichtbaren –
Die Bildfolgen von Duane Michals | 81
- 2.3 Bewegung des Films und Tod | 87
 - 2.3.1 Das bewegte Bild – Übergänge und Prozesse | 87
 - 2.3.2 Freeze Frames – Der Stillstand im bewegten Film | 97
 - 2.3.3 Todessymbole in den Filmen Ingmar Bergmans | 101
- 2.4 Zwischenresümee: Der Film ist ein Totentanz | 112

3 Hinter den Zeichen.

Erfahrungspotentiale des gewaltsamen Todes | 119

- 3.1 Vom Bild zum Körper | 119
 - 3.1.1 Zeichen und Körper | 119
 - 3.1.2 Den Tod erleben: Explizite Gewalt in Bildern | 135
 - 3.1.3 Körpersemiotik, Gewalt und Tod | 142
 - 3.1.4 Fleischliche Zeichen und christliche *compassio* | 154
 - 3.1.5 Filmische Illusion und der Leihkörper | 168

- 3.2 Sadismus, Masochismus und Empathie im Film | 180
 - 3.2.1 Sadismus, psychoanalytische Filmtheorie und der Körper | 180
 - 3.2.2 Masochismus und Opferinszenierung | 198
 - 3.2.3 Empathie, Gehirn und Körper | 212
- 3.3 Tötungen im postklassischen und New Extremity Kino | 227
 - 3.3.1 Exkurs: (Post-)Klassisches Kino, New Extremity und Genres | 227
 - 3.3.2 Horror und Geschlechtergrenzen | 239
 - 3.3.2.1 Der Slasherfilm der 1970er | 239
 - 3.3.2.2 Der New Extremity Horrorfilm der 2000er | 255
 - 3.3.3 Action, gute und böse Gewalt | 272
 - 3.3.3.1 Der Actionfilm der 1980er | 272
 - 3.3.3.2 Der Actionfilm der 2000er | 285
 - 3.3.4 Drama und Gewalt als Strafe | 299
 - 3.3.4.1 Drama der 1990er und Strafe von außen | 299
 - 3.3.4.2 Drama der 2000er und Selbststrafe | 315

4 Schlussbetrachtung. Der Reiz unlustvoller Kinoerfahrung | 333

Anhang | 355

Filmographie | 355

Bibliographie | 357

Internetquellen | 379

Bilderverzeichnis | 381

Danksagung

Meiner Doktormutter Prof. Dr. Gertrud Koch und meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. Christiane Voss möchte ich für den Input zu dieser Arbeit danken. Die Denkanstöße und Lektüreempfehlungen waren sehr hilfreich für eine Fokussierung bei einer Thematik, die sonst leicht aus dem Ruder gelaufen wäre.

Prof. Dr. Carlos Collado Seidel danke ich für die (kunst-)historischen Anregungen. Dr. Michael Öllinger und Prof. Dr. Ernst Pöppel danke ich für die Gespräche und das Feedback zu neurowissenschaftlichen Schnittpunkten zu meiner Arbeit. Vieles davon hätte den Rahmen leider gesprengt, dennoch war es interessant und für mein Verständnis der Thematik sehr hilfreich.

Katja Mollenhauer, Maja Schneider und Dr. Andreas Ströhle danke ich für die Lektüre von und die Anmerkungen zu dieser Arbeit. Nach all der Zeit allein am Schreibtisch und allen damit verbundenen Zweifeln, war es sehr beruhigend zu hören, dass sie meiner Argumentation folgen konnten und ich mich nicht völlig verzettelt habe. Vielen Dank an das LWL-Museum für Kunst und Kultur, besonders Anke Killing und thank you as well to The Thanatos Archive, especially Jack Mord, and to the Swedish Film Institute, especially Krister Collin, for providing me with pictures.

Außerdem möchte ich meiner (erweiterten) Familie und den wichtigen Menschen in meinem Leben danken, ohne die ich diese lange Zeit mit einem Themengebiet, das einzig um Tod und Gewalt kreist, nicht überstanden hätte. Allen, die mich auf unterschiedliche Weise unterstützt haben und mit denen ich immer so viel Spaß habe! Von diesen – neben schon genannten – insbesondere meiner Mutter Birgitt Räuber und meiner Tante Sabine Schiebel-Zimmermann für ihren unerschütterlichen Glauben an mich sowie Ralf Räuber und Ursula Klement für die Endspurt-Unterstützung. Jana M. Großmann, Julia Fröbel und Dr. Humphrey Morhenn danke ich für Anmerkungen, Formatierungs-Hilfen, zweifelhafte Peptalks und besonders die vielen gemeinsamen Jahre. Mareike Richter für unseren Fern-Alltag, Dr. Andrea Weniger für den unbeirrten Optimismus und alles, was wir immer weiter von- und miteinander lernen. Uwe Zerwes fürs Zuhören und Computerkram, Sophia Pritscher für die Nächte und unsere parallelen (absurden) Lebensbedingungen und Marlon Metzger für unsere endlosen, witzigen Uneinigkeiten und Diskussionen. Last but not least danke ich den Menschen, die hier noch nicht vorkommen können, die aber auf dem langen Weg von der fertig geschriebenen Diss zur Publikation wichtig wurden. Für alles, was seitdem passiert und was nichts hiermit zu tun hat.

1 Einführung

1.1 UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND UND FRAGESTELLUNG

Verbildlichungen des unbegreiflichen Todes sind insbesondere deshalb interessant, weil der Tod im Grunde gar nicht darstellbar ist. Man fürchtet demnach etwas, das man sich nicht vorstellen kann und die vielfältigen Darstellungen des Todes in der Kunst- und Bildgeschichte sind nichts weiter als ein unzureichender Ersatz für eine absolute Leerstelle. Wie nah kann man dem Tod so kommen?

Zu den vielen Arten, den Tod künstlerisch zu verarbeiten, zählen der Tote als Stellvertreter¹ in Portraits der Malerei und dokumentarischen Bildern, Symbolisierungen, etwa karge Landschaften und Ruinen,² oder im Experimentalfilm,³ oder auch das ›Sterben‹ des Stummfilms mit Einzug des Tonfilms und der natürliche Verfall des

1 Mit der Nennung der männlichen Bezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

2 »Die allegorische Urlandschaft des Verfalls bebildert weniger das Naturfaktum ›Tod‹, als daß sie vielmehr in der Todesverfallenheit der Dinge den Verfall des semiotischen Prozesses selbst darstellt. Sinn bröckelt von Bildern und Wörtern ab wie die Form (der Geist) von den Ruinen und hinterläßt die Rätselspur der Vergängnis.« Böhme, Hartmut: »Die Ästhetik der Ruinen«, in: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.), Der Schein des Schönen, Göttingen: Steidl Gerhard Verlag 1989, S. 287-304, hier ohne Seitenzahlen, <https://www.hartmut-boehme.de/media/Ruinen.pdf> (Abgerufen 24.01.2019).

3 Vgl. bspw. LIFE-DEATH (Deutschland 1969, R: Katharina Sieverding): »Der Film ›Life-Death‹ von Katharina Sieverding bündelt wesentliche Aspekte, die für das gesamte Schaffen der Künstlerin charakteristisch sind. Themen wie die Polarität von Leben und Tod, die Fragilität des Individuums und die Überlagerung des Ich durch die politischen Verhältnisse finden in diesem Frühwerk bereits kraftvollen Ausdruck [...] Einzige Protagonistin des 48-minütigen Films ist Katharina Sieverding selbst. Ihre Hände und ihr Gesicht interagieren mit einem leuchtend roten Mantel. Sein Stoff umfließt, überlappt und kontrastiert ihre Züge. Hände, Augen, Mund und Nase drohen in seinen Falten zu verschwinden.« o. A., Life-Death, Berlin, http://www.musterraum.net/programm/13/live_death.htm (Abgerufen 21.01.2019).

Filmmaterials selbst.⁴ Gerade weil niemand den eigenen Tod erleben kann, geschieht der Umgang der Bildmedien mit diesem ungreifbaren Phänomen besonders häufig innerhalb von Fiktionen. Will man versuchen, seiner habhaft zu werden, dem Phänomen Tod einen figürlichen Körper zu geben, begibt man sich in eine Abstraktion von Realität, die Zeichensysteme der Bildmedien⁵ – und damit im Grunde weg vom realen Tod. Statt ihn nur zu symbolisieren oder in der Abbildung in ein Ikon zu verwandeln, wie die Malerei, vermögen die fotografischen Medien auch indexikalisch auf vergangenes, echtes Leben zu verweisen. Etwas, das zu einem bestimmten Zeitpunkt wirklich existiert hat, wird durch einen mechanischen Prozess abgebildet und – so zumindest in der analogen Fotografie – photochemisch bewahrt. Der Bezug zu einer vergangenen Wirklichkeit bleibt so erhalten. Die Fähigkeit des fiktionalen Films, diesen Wahrheitsanspruch der Fotografie mit seiner illusionsfördernden Bewegungsfähigkeit, die etwa Übergänge und Prozesse vorführt, zu verbinden, macht ihn zu einem besonders ergiebigen Untersuchungsgegenstand. Der Bezug zum Tod wird somit, trotz der Realität transformierenden Künstlichkeit, wieder realer, das Vergängliche im Ablauf speicherbar. Der ursprünglich gesichtslose Tod, dieses erschreckende, unheimliche Phänomen, wird zwar nicht restlos greifbar, er bleibt flüchtig wie der Film selbst, aber man kommt ihm immerhin – gefahrlos – näher. Er scheint durch die Bildhaftigkeit, durch die Zeichen, hindurch zu schimmern, wie das Gespenst, in dessen Nähe die Künste ihn zum Teil gerückt haben.

Obwohl der Film den Tod somit, wie schon Malerei und Fotografie, nicht gänzlich erfassen kann, da sich dieser einer direkten Darstellung, wie auch Erfahrbarkeit entzieht, kann er die Vorstufen und Übergänge des Todes – Verwundungen, Tötungen und Überlebenskämpfe – eindringlicher und nachvollziehbarer als seine Vorgänger zur Schau stellen. Der gewaltsame Tod des Anderen, so Vivian Sobchack, stehe somit im Film für das unrepräsentierbare Phänomen Tod ein: »It is the visible mortification of – or violence to – the intentional, responsive, and representable lived body that stands as the index of dying, and it is the visible cessation of that body's intentional and responsive behavior that stands as the symbol of death.«⁶ Bei Tötungen im Film wird die reine Abbildung, die Zeichenhaftigkeit, die dem Tod erst einen Körper gab, im Zuge einer körperlichen Erfahrung des Publikums überschritten. Trotz der räumlich

4 Vgl. LYRISCH NITRAAT (Niederlande 1991, R: Peter Delpout). Hierbei handelt es sich um eine »[c]ompilation of film clips from 1905-1915, found footage of silent movies and documentaries from the Jean Desmet Archive of the Netherlands Film Museum. Jean Desmet was one of the first Dutch film distributors. Lyrisch nitraat is a tribute to the craftsmanship of early filmmakers, but also shows the brittleness of old nitrate films. Composed as an opera about love and death, set to music by Bizet, Masek and Puccini.« o. A., Nederlands Film Festival, Lyrisch Nitraat, <https://www.filmfestival.nl/en/archive/lyrisch-nitraat/> (Abgerufen 11.01.2019).

5 Der Tod lässt dazu auch bspw. in der abstrakten Malerei, durch den Einsatz von Farben, die Intensität der Pinselstriche, etwaige Verletzungen der Leinwand etc. thematisieren. Dies lässt etwa Assoziationen zwischen Leinwand und Haut entstehen.

6 Sobchack, Vivian: »Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary«, in: Dies., Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture, Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, S. 235. Im Original kursiv hervorgehoben.

und zeitlich abtrennenden Leinwand, werden wir von extrem brutalen filmischen Tötungen unmittelbar erschüttert. Wir sind dabei konfrontiert mit zunehmend versehrten Körpern und schmerzverzerrten Gesichtern und die Grenzen zwischen Leben und Tod, von Tabus in der Darstellung, Nähe und Distanz, Leinwand und Zuschauerraum, können verschwimmen.

Das Töten, mehr als das sanfte Entschlafen, hat einen festen Platz in der Kunst- und Filmgeschichte. Die Vielzahl an gewaltsamen Themen spricht, wie beim Tod selbst, für den Wunsch nach einer Auseinandersetzung. Die Frage, warum man derart schonungslose Darstellungen rezipieren könne, ist eng an Thesen zum Wesen des Menschen, gut oder böse, friedlich oder aggressiv, gebunden, so etwa bei Augustinus⁷, Spinoza⁸, Kant⁹, Nietzsche¹⁰ oder Hannah Arendt¹¹, Baudrillard¹², Machiavelli¹³, Hobbes¹⁴, Rousseau¹⁵ und vielen anderen.¹⁶ Hinzu kommt eine anhaltende Medien-Gewalt-Debatte zum Einfluss von gewaltsamen Medien auf Rezipienten.¹⁷ Die vorliegende

-
- 7 Vgl. Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat. Vollständige Ausgabe in einem Band. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007 [De Civitate Dei. 413-426 n. Chr.].
 - 8 Vgl. Hampe, Michael/Schnepf, Robert (Hg.): Baruch de Spinoza: Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt, Berlin: Akademie Verlag 2006 [Ethica, ordine geometrico demonstrata. 1677].
 - 9 Vgl. Kant, Immanuel: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, Stuttgart: Reclam Verlag 1986 [1793].
 - 10 Nietzsche, Friedrich: Jenseits von gut und böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, Köln: Anaconda Verlag 2006 [1886].
 - 11 Vgl. Arendt, Hannah: Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik, München: Piper 2007 [Some Questions of Moral Philosophy, 1965].
 - 12 Vgl. Baudrillard, Jean: Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene, Berlin: Merve Verlag 1992.
 - 13 Vgl. Machiavelli, Niccolò: Der Fürst, Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft 2009 [Il Principe, 1532].
 - 14 Vgl. Mayer-Tasch, Peter Cornelius (Hg): Thomas Hobbes. Leviathan oder Wesen, Form und Gewalt des kirchlichen und bürgerlichen Staates, Stuttgart: S. Hirzel Verlag 2012 [Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil, 1651].
 - 15 Vgl. Rousseau, Jean-Jacques: Der Gesellschaftsvertrag oder Die Grundsätze des Staatsrechtes, Stuttgart: Reclam Verlag 1958 [Du Contract Social Ou Principes du Droit Politique, 1762].
 - 16 Vgl. bspw. Lorenz, Konrad: Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004 [1963] und Eibl-Eibesfeldt, Ireneäus: Liebe und Haß. Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen, München: R. Piper & Co. Verlag 1970; Vgl. Girard, René: Das Heilige und die Gewalt, Ostfildern: Patmos Verlag 2006. [La Violence et le sacre, 1972]; Vgl. Pinker, Steven: The Better Angels of our Nature. Why Violence has declined, New York: Viking Books 2011.
 - 17 Zur Medien-Gewalt-Forschung vgl. insbesondere Kunczik, Michael: Medien und Gewalt. Überblick über den aktuellen Stand der Forschung und der Theoriediskussion, Wiesbaden: Springer Verlag 2017 sowie Kunczik, Michael/Zipfel, Astrid: Medien und Gewalt. Befunde der Forschung 2004-2009. Bericht für das Bundesministerium für Familie und Senioren, Frauen und Jugend. Vorgelegt im März 2010. <https://www.bmfsfj.de/blob/94294/fff44cf>

Arbeit wird dagegen untersucht, was die Künste, insbesondere der Film, uns bezüglich der Erfahrungspotentiale von Tötungen im Film während der Rezeption bieten können und wo hierin ein augenblicklicher Genuss liegen könnte. Dies setzt den (lebendigen) Zuschauerkörper als empfindsamen phänomenologischen Leib an den Ausgangspunkt jedweder Wahrnehmung und als Bedingung weiterführender Reflexionen. Hierauf aufbauend unterscheidet sich eine Theorie zur Erfahrung des Tötens im Film, die den Körper ins Zentrum rückt, grundlegend von Thesen zu rein kognitiven Schlüssen oder einer nur sadistischen bzw. masochistischen Befriedigung psychoanalytischer Ausrichtung. Die Motivation für eine Auseinandersetzung mit dem Tod bzw. Töten im Kino scheint zutiefst in dieser körperlichen Komponente der Filmrezeption selbst verankert sein.

1.2 FORSCHUNGSSTAND

Die christliche Malerei ist eng verbunden mit Motiven des Todes und deshalb Ausgangspunkt der Arbeit. Gert Kaiser untersucht in *Der tanzende Tod* den Totentanz als Sinnbild von Bewegung, die in der unbewegten Malerei nur angedeutet werden kann.¹⁸ Im Wiederaufgreifen traditioneller Todessymbole im bewegten Film, lassen sich entsprechend neue Bezüge erkennen und medienspezifisch erweitern.¹⁹ Gemäß dem Kunsthistoriker Winfried Nerdinger verweisen Vanitas-Stilleben auf die Vergänglichkeit allen Lebens, während sie durch die Malerei konserviert werden.²⁰ Ihre detailreiche Perfektion, so wird hier ausgeführt, steht einer Speicherung von Leben durch die Fotografie nah, welches wiederum der Film reanimieren und in der Bewegung festhalten kann. Die Fotografie stellt als Bindeglied zwischen Malerei und Film eine Erweiterung der Malerei dar, da sie, nach Philippe Dubois,²¹ als mechanische

4772413da5bd7637262eeaa8/medien-und-gewalt-befunde-der-forschung-langfassung-data.pdf (Abgerufen 11.01.2019).

- 18 Vgl. Kaiser, Gert: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1982.
- 19 Vgl. dazu Mischke, Marianne: *Der Umgang mit dem Tod. Vom Wandel in der abendländischen Geschichte*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1996; Richard, Birgit: *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*. München: Wilhelm Fink Verlag 1995; Richter, Isabel: *Der phantasierte Tod. Bilder und Vorstellungen vom Lebensende im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2010; Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz Verlag 1991; Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Ditzingen: Reclam Verlag 2011 [1936]; Sontag, Susan: *Über Fotografie*, München/Wien: Hanser Verlag 1978.
- 20 Vgl. Nerdinger, Winfried: *Perspektiven der Kunst. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, München: Martin Lurz Verlag 1994, S. 153ff.
- 21 Vgl. Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998. Vgl. außerdem zu Fotografie auch Talbot, William Henry Fox: »Der Zeichenstift der Natur«, in: Wiegand, Wilfried (Hg.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt am Main: S.

Apparatur erstmals Dinge darstellen konnte, wie sie wirklich waren. Eng verbunden mit semiotischen Aspekten, wie sie Charles Sanders Peirce untersucht hat,²² ergeben sich durch den Abbildcharakter der Fotografie Potentiale zur Verbindung von (realer) Vergangenheit und Gegenwart, wie von Roland Barthes diskutiert²³ und echtes Leben kann in der Bewegung bewahrt werden, wie von André Bazin postuliert.²⁴

Über diese Ansätze zum Realitätsbezug hinaus – wie auch den unterschiedlichen Umgang mit Zeitlichkeit, etwa Henri Cartier-Bressons entscheidenden Augenblick,²⁵ die reanimierten Bewegungsstudien Eadweard Muybridges²⁶ oder die fotografischen Fiktionen Duane Michals²⁷ – nähert sich die Untersuchung zunächst schrittweise dem Potential einer indirekten ›Todesbegegnung‹ durch die fotografischen Medien, insbesondere den bewegten Film, an. Dies baut auf Untersuchungen von Audrey Linkman

Fischer Verlag 1981 [1844-1846] und Flusser, Vilém: »Für eine Philosophie der Fotografie.«, in: von Amelunxen, Hubertus (Hg.), Theorie der Fotografie IV. München: Schirmer/Mosel Verlag 2000 [1983].

- 22 Vgl. dazu Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983, Short, T. L.: Peirce's Theory of Signs, New York: Cambridge University Press 2007; Blanke, Börries: Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2003 [Dissertation Technische Universität Berlin 1999] sowie Eco, Umberto: »Die Gliederung des filmischen Codes«, in: Knili, Friedrich (Hg.), Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme. München: Carl Hanser Verlag 1971, S. 70-93.
- 23 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985.
- 24 Bazin, André: »Ontologie des fotografischen Bildes«, in: Ders., Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln: DuMont Verlag 1975, S. 21-27. Natürlich gab es hierzu auch gegenläufige Stimmen, wie die von Siegfried Kracauer, der die bloße Kopie der Fotografie als wahllos und oberflächlich einstuft. Kracauer, Siegfried: »Die Fotografie«, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), Theorie der Fotografie II. 1912-1945. München: Schirmer/Mosel Verlag 1979 [1927], S. 101-112.
- 25 Cartier-Bresson, Henri: »Der entscheidende Augenblick«, in: Henri Cartier-Bresson. Meisterwerke. München: Schirmer/Mosel Verlag 2004, S. 5-16.
- 26 Vgl. Puttkamer, Jesco von: »Illustrierte Chronik zur Bewegungsdarstellung in der Photographie«, in: von Amelunxen, Hubertus (Hg.), Sprung in die Zeit – Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin: Ars Nicolai Verlag 1992. [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. 20. November 1992 – 17. Januar 1993], S. 231-251, hier S. 234 und Stelzer, Otto: Kunst und Photographie. München: R. Piper & Co. Verlag 1966, S. 109 f.
- 27 Vgl. Dinkla, Söke: »Das Drama des täglichen Lebens. Duane Michals' Fotogeschichten in Duisburg«, in: Bildau, Gerd/Dinkla, Söke (Hg.), Duane Michals. The Theatre Of Real Life 2001, Duisburg: Klartext Verlag 2004 [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. 25. April – 16. Mai 2004 im Landschaftspark Duisburg-Nord], S. 6-17, hier S. 12 und Foucault, Michel: »Denken, Fühlen«, in: Dits et Écrits. Schriften. Band IV, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 294-303, hier S. 297.

auf, die sich mit Postmortem-Fotografien befasst,²⁸ Thomas Machos und Kristin Mareks *Die neue Sichtbarkeit des Todes*,²⁹ mit verschiedenen künstlerischen Ansätzen zu Fotografie und Tod, sowie Katharina Sykoras *Die Tode der Fotografie II*³⁰ zur medialen Parallelität von Fotografie und Tod in der Fotografiegeschichte. Spezieller zum Film nimmt die Untersuchung Bezug auf Laura Mulveys *Death 24x a Second*³¹, Christiane Peitz' *Das Kino, ein Schattenreich*³² und Susanne Marschalls *Poetik der Vergänglichkeit*,³³ die jeweils die medienspezifischen Potentiale des Films mit dem Tod in Beziehung setzen, aber dabei noch vorwiegend auf Bewegung und Stillstand bzw. die Flüchtigkeit der Bilder beschränkt bleiben, ohne weiterführend den fotografischen Abbildcharakter, filmische Bewegungsfähigkeit und das Wiederaufgreifen kollektiver Todessymbole zu verbinden und für eine (indirekte) ›Todesbegegnung‹ verwertbar zu machen.

In drastischen Todes- und Gewaltdarstellungen wird der Körper des Publikums durch somatische Empathie bzw. *motor mimicry* direkt adressiert. Es handelt sich um »basale[...] Reaktionen der Zuschauer auf die filmischen Figuren, die auf einer weitgehend unbewussten Leib-Koppelung an das Leinwandgeschehen beruhen.«³⁴ Hiervon ausgehend können bei der Rezeption weiterführende Ebenen und Bezüge greifen. Ein reiner Sadismus oder Masochismus, wie ihn die psychoanalytische Filmtheorie zugrunde gelegt hatte, lässt sich somit in Frage stellen.³⁵ Der empfindsame

-
- 28 Vgl. Linkman, Audrey: *Photography and Death*, London: Reaktion Books 2011.
- 29 Vgl. hieraus folgende: Macho, Thomas: »Ästhetik der Verwesung. Zur künstlerischen Arbeit von Teresa Margolles«, in: Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 337-353; Schulz, Martin: »Die Sichtbarkeit des Todes in der Fotografie«, ebd., S. 401-426.; Geimer, Peter: »Das Letzte«, ebd., S. 463-474; Marek, Kristin. »Der Leichnam als Bild – Der Leichnam im Bild. ›Der Leichnam Christi im Grabe‹ von Hans Holbein d. J. und seine modernen Derivate«, ebd., S. 295-313; Macho, Thomas/Marek, Kristin: »Die neue Sichtbarkeit des Todes«, ebd., S. 9-21; Lutz, Helga: »Sue Fox. Proben mit dem Unerträglichen«, ebd., S. 133-149.
- 30 Vgl. Sykora, Katharina: *Die Tode der Fotografie II. Tod, Theorie und Fotokunst*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2015.
- 31 Vgl. Mulvey, Laura: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books Ltd 2006.
- 32 Vgl. Peitz, Christiane: »Das Kino, ein Schattenreich. Stichworte zu einem Verhältnis besonderer Art.«, in: Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hg.), *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*, Berlin: Schüren Presseverlag 1993, S. 9-16.
- 33 Vgl. Marschall, Susanne: »Poetik der Vergänglichkeit. Sinn-Bilder des Flüchtigen in Malerei und Film.«, in: Keazor, Henry/Liptay, Fabienne/Marschall, Susanne (Hg.), *Filmkunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, Marburg: Schüren Verlag 2011, S. 370-393.
- 34 Wulff, Hans J.: »Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier«, in: *Montage AV. Digitales Kino. Filmologie und Psychologie* (2003), S. 136-161, hier S. 138. Vgl. dazu auch Kapitel 3.1.1.
- 35 Vgl. zu Sadismus und psychoanalytischer Filmtheorie insbesondere Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: Braudy, Leo/Cohen, Marshall (Hg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford University Press 1999 [1975], S. 833-

Körper wird von psychoanalytisch-poststrukturalistischen Theorien lediglich gestreift. Insbesondere für den Tod und das Töten kann man hier an das Abjekt Julia Kristevas³⁶ bzw. das Phantasma einer körperlichen *jouissance* bei Jacques Lacan³⁷ anschließen.

Die ersten Vertreter des Neoformalismus, David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger, gehen der Frage nach, welche *cues*, Hinweise, Filme Zuschauern bieten, um sie bewusst zu erschließen,³⁸ statt sich unbewusst zu identifizieren. Der ›kühle‹, rein kognitive Neoformalismus wurde später durch Theoretiker wie Murray Smith³⁹ oder Ed Tan⁴⁰ durch affektive und emotive Anteile erweitert und öffnet sich damit bereits für eine stärkere Einbeziehung des Zuschauerkörpers. Auch der Exzess bei Kristin Thompson (alles, was nicht ausreichend durch die Narration motiviert ist⁴¹) schafft Raum für eine Überschreitung der Narration durch filmische Mittel, die mitunter den Zuschauerkörper direkt adressieren. Kognitive Theorien ordnen den Körper aber noch

844 und Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, Münster: Nodus Publikationen 2000 [1977]. Zu Masochismus vgl. Studlar, Gaylyn: »Schaulust und masochistische Ästhetik«, in: Gramann, Karola/Koch, Gertrud/Schlüpmann, Heide (Hg.), Frauen und Film. Heft 39. Masochismus (1985) S.15-39. Außerdem Doane, Mary Ann: »Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator.«, in: Screen Vol. 25, Nr. 3-4 (1982), S.74-87. Dies wird in Kapitel 3.2 eingehender diskutiert.

- 36 Gemäß Julia Kristeva muss das Kind die Mutter als etwas Unreines verwerfen, um sich von ihr zu lösen und in die symbolische Ordnung einzutreten. Die Mutter werde zu einem Abjekt, einem Kadaver gleich, etwas Abstoßendem, das dem Ich entgegensteht. Vgl. Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press 1982 [Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, 1980.] S. 13.
- 37 Das allem hintergründige Reale bei Lacan ist weder imaginär noch symbolisierbar, sondern bleibt immer unsagbar und unkontrollierbar. Vgl. Lacan, Jacques: »Seminar on ›The Purloined Letter‹«, in: Ders., Écrits. The First Complete Edition in English. New York/London: W. W. Norton & Company. 2006 [1956], S. 6-48, hier S. 17. Es ist ein Trauma, vgl. Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan Buch XI (1964). Olten/Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1978, S. 61. Die Lacan'sche *jouissance* ist ein im Realen beheimateter schmerzhafter Genuss fernab der Grenzen der symbolischen Ordnung. Vgl. Lacan, Jacques: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII, London/New York: Tavistock/Routledge 1992. [Le Seminaire, Livre VII. L'ethique de la psychanalyse, 1959-1960, Erschienen 1986]. Dies hat schon Thomas Morsch indirekt in seiner *Medienästhetik des Films* angesprochen, ohne dies jedoch direkt auf explizite Gewaltszenen anzuwenden. Vgl. Morsch, Thomas: Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino. München: Wilhelm Fink Verlag 2011 [Diss. FU Berlin 2008], S. 228/229.
- 38 Vgl. bspw. Thompson, Kristin: Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, Princeton, N.J./Oxford: Princeton University Press 1988, S. 6.
- 39 Smith, Murray: Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema. Oxford: Clarendon Press 1995.
- 40 Tan, Ed: Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as Emotion Machine. Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates 1996.
- 41 Vgl. Thompson, Kristin: »The Concept of Cinematic Excess«, in: Rosen, Philip (Hg.), Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader, New York/Oxford: Columbia University Press 1986, S. 130-142, hier S. 131ff.

immer dem Geist unter, so dass eine sinnliche Wahrnehmung ein Ausnahmezustand in der Theorie bleibt. Gerade explizite Gewalt bei Tötungen kann, wie Linda Williams ähnlich für die *body genres* Horror, Porno und Melodrama analysiert hat,⁴² einen Exzess darstellen, der somatisch erfasst wird. Entsprechend wird der Versuch unternommen, die bestehenden Theorien zumindest bedingt zu versöhnen und für eine Todeserfahrung verwertbar zu machen.

Vom Körper geht auch die Phänomenologie aus: Statt ein Primat des *cogito*, der Seele bzw. des Bewusstseins anzunehmen, wie noch der Leib-Seele-Dualismus René Descartes,⁴³ konzentriert sich diese gerade auf unmittelbare Wahrnehmungseindrücke der Außenwelt. Anders als ihr Begründer, Edmund Husserl, der in seiner Transzendentalphilosophie noch von Vorstellungen eines Subjekts ausgeht,⁴⁴ gab Maurice Merleau-Ponty der Leibgebundenheit ein stärkeres Gewicht.⁴⁵ Der Körper als Leib oder *lived body*⁴⁶ ist immer bereits einem Milieu zugehörig, erhält somit eine eingeschränkte Perspektive und wird in seiner Wahrnehmung beeinflusst.⁴⁷ An die direkte phänomenologische Wahrnehmung lassen sich Vivian Sobchacks Thesen zur Filmwahrnehmung anschließen.⁴⁸ Die Philosophie Merleau-Pontys lässt sich außerdem in Verbindung zu den soziologischen Thesen Pierre Bourdieus setzen, der die Theorie einer Inkorporierung eines Habitus entwirft – spezifische Verhaltensweisen sozialer Schichten, die auf den Körper einwirken.⁴⁹ Unmittelbare Sinnesempfindungen stünden

42 Vgl. Williams, Linda: »Film Bodies. Gender, Genre, and Excess«, in: *Film Quarterly*, Vol. 44, Nr. 4 (1991), S. 2-13.

43 Diesem einzig könnten wir uns nach Descartes sicher sein, da die Außenwelt ein Trugbild sein könnte. Vgl. Hirschberger, Johannes: *Geschichte der Philosophie. Band II: Neuzeit und Gegenwart*. Frechen: Komet Verlag 1980, S. 93. Oder direkt Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia /Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Lateinisch-deutsch. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2008 [1641].

44 Vgl. Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers 1995 [1913].

45 Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter Verlag 1974. [*Phénoménologie de la perception*, 1945].

46 Der *lived body*, bei Merleau-Ponty *corps propre*, ist der echte, wahrnehmende Leib, der in der Welt verortet ist. Damit haben wir immer einen Körper, der von außen wahrnehmbar ist und sind zugleich ein empfindsamer Leib. Vgl. Rappe, Guido: *Interkulturelle Ethik. Band II. Teil 1. Ethische Anthropologie I. Der Leib als Fundament von Ethik*, Berlin/Bochum/London/Paris: Europäischer Universitätsverlag 2005, S. 407.

47 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 7.

48 Vgl. Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1992 und Sobchack, Vivian: »What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh«, in: Dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkely/Los Angeles/London: University of California Press 2004, S. 53-84.

49 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987 [*La distinction, Critique sociale du jugement*. 1979]. und Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012. [*La domination masculine*, 1998].

allerdings allem voran, so Steven Shaviro. In *The Cinematic Body* untersucht er entgegen weiterführenden Einflüssen und psychoanalytischen Blickregimen die Direktheit des Filmbildes selbst.⁵⁰ Auch Siegfried Kracauer hat bereits in seiner *Theorie des Films* eingeräumt, Filmbilder würden den Zuschauerkörper unmittelbar affizieren, ehe der Intellekt greife.⁵¹ Laura Marks bringt in *The Skin of the Film* und *Touch* eine Haptik ein, die in der visuellen Filmrezeption unmittelbar mit angesprochen werde.⁵²

Um die leibliche Seite der Filmrezeption für eine Filmtheorie verwertbar zu machen, müsse man Affekt, reines, phänomenologisches Erleben,⁵³ und körperliches Verstehen als Erfahrung, die bereits intuitive Bezüge zur echten Welt herstellt, unterscheiden, so Hans Peter Preusser in *Sinn und Sinnlichkeit im Kino*.⁵⁴ Bereits auf einer rein körperlichen Ebene könne eine Sinnstiftung stattfinden, die Bewusstsein und Sprache voransteht und nicht immer verbalisiert werden kann. Hierauf beruhen auch neuere Theorien zu ästhetischer Erfahrung:⁵⁵ Der Begriff Ästhetik als ›aisthesis‹ für sinnliche Wahrnehmung, geht auf den Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten, bzw. sein Werk *Aesthetica* von 1750 zurück.⁵⁶ In der Folge diene der Begriff, neben seiner Auffassung als Philosophie der Kunst (nach Hegel⁵⁷), meist als Bezeichnung für

50 Vgl. Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.

51 Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Erettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964 [Theory of Film, 1960], S. 216.

52 Vgl. Marks, Laura: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema. Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press 2000 und Marks, Laura: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002. Auch Jennifer M. Barker konzentriert sich in *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience* auf die somatische Beteiligung und taktile Anteile an der Filmwahrnehmung. Vgl. Barker, M. Jennifer: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2009.

53 Affekt bedeute, so Josef Früchtl, »[...] alles zu ›eliminieren‹ (Virginia Woolf), sich von allem zu ›reinigen‹ (Kant), was an unseren geläufigen Perzeptionen ›klebt‹. ›Affekt‹ meint also die von ihrer alltäglichen Beschreibung gereinigte oder befreite Affektion, befreit von dem, was Deleuze in platonischer Tradition verächtlich ›Meinung‹ nennt.« Früchtl, Josef: »Den Glauben an die Welt fiktiv wiederherstellen. Zu einer These aus dem Kino-Buch von Gilles Deleuze«, in: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.), ›Es ist, als ob‹. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München: Wilhelm Fink Verlag 2009, S. 13-26, hier S. 21.

54 Vgl. Preusser, Heinz Peter: »Sinnlichkeit und Sinn im Kino. Eine Einführung«. in: Ders., *Sinnlichkeit und Sinn im Kino. Zur Interdependenz von Körperlichkeit und Textualität in der Filmrezeption*, Marburg: Schüren Verlag 2015, S. 7-36, hier S. 13.

55 Vgl. Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2016 [2003]; Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 2000.

56 Vgl. Mirbach, Dagmar (Hg.): *Alexander G. Baumgarten. Ästhetik*. Hamburg: Meiner Verlag 2007 [1750].

57 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004 [1826].

das Schöne und Ansprechende, so der Philosoph Max Schasler.⁵⁸ Karl Rosenkranz stellt – für diese Arbeit bereits relevanter – dem Schönen 1853 das Hässliche gegenüber. Durch die Überwindung des Hässlichen könne Wohlgefallen ausgelöst werden.⁵⁹ Edmund Burke dagegen postuliert, gerade negative Motive, nicht Schönheit, könnten eine Quelle für das Erhabene darstellen.⁶⁰ Es handle sich um einen abgemilderten Schrecken, der nur etwas Anziehendes habe, wenn man nicht selbst in Lebensgefahr sei.⁶¹ Auch Theodor W. Adorno sieht einen Mehrwert in Kunstwerken mit negativem Inhalt, da sie auf Missstände in der Welt hinweisen könnten.⁶² Dem distanzierten Erhabenen steht unmittelbarer, den Körper durchdringender Ekel gegenüber, wie er von dem Philosophen Aurel Kolnai diskutiert wurde.⁶³ Mit Ekel in der Filmrezeption haben sich bereits Winfried Menninghaus⁶⁴ und Julian Hanich⁶⁵ befasst, dies soll hier auf eine direkte Beteiligung des Publikums am Filmgeschehen erweitert werden, die zwischen unterschiedlichen, auch widersprüchlichen, Empfindungen changiert.

Wie die phänomenologische, basiere auch die ästhetische Erfahrung auf unmittelbarer Sinnlichkeit,⁶⁶ so die Philosophen Deines, Liptow und Seel. Hinzu kämen hier aber auch kognitive und epistemische Anteile.⁶⁷ In der distanzlosen Anteilnahme an der teils überbordenden Gewalt filmischer Tötungen fallen die ästhetische Erfahrung des Hässlichen, im Sinne eines todbringenden Filmmonsters oder schwerverletzten

58 Vgl. Schasler, Max: *Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*. Abtheilung 1. Kritische Geschichte der Aesthetik von Plato bis zum 19. Jahrhundert: Grundlegung, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1872. Digitalisierte Version des Münchener Digitalisierungszentrums der Bayerischen Staatsbibliothek, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11009634-5>, S. XI.

59 Vgl. Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig: Reclam Verlag 1996 [1853], S. 48.

60 Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: Routledge and Kegan Paul 1958 [1757]. Das Erhabene wird u.a. auch von Immanuel Kant diskutiert: Weischedel, Wilhelm (Hg.), *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft* (= Werkausgabe, Band 10), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968 [1790]. Die Auslegung Burkes ist für die vorliegende Untersuchung zu Tod und Gewalt jedoch ergebiger.

61 Vgl. Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 48ff.

62 Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977 [1970] S. 58f.

63 Vgl. Kolnai, Aurel: *Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007 [1929 bis 1935].

64 Vgl. Menninghaus, Winfried: *Disgust: Theory and History of a Strong Sensation*, Albany: State University of New York Press 2003.

65 Vgl. Hanich, Julian: »Dis/Liking Disgust. The Revulsion Experience at the Movies«, in: *New Reviews of Film and Television Studies*, Vol. 7, Nr. 3 (2009), S. 293–309.

66 Immerhin steht Ästhetik im ursprünglichen Sinne, bei Alexander Gottlieb Baumgarten, zunächst einmal für sinnliche Erkenntnis. Vgl. Mirbach, Dagmar (Hg.), *Alexander G. Baumgarten. Ästhetik*, S.11.

67 Vgl. Deines, Stefan/Liptow, Jasper/Seel, Martin: »Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte«, in: *Dies., Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2013, S. 7.-37, hier S. 13.

Gewaltopfers und die medienpezifischen Potentiale des Films zusammen, um gemeinsam das Publikum zu überwältigen. Thomas Morsch spricht deshalb eben von einer *Medienästhetik des Films*, Chris Tedjasukmana sucht in *Mechanische Verlebendigung* ebenfalls eine Verbindung der Technizität des Films und der durch und mit ihm generierten ästhetischen Erfahrungen.⁶⁸ Gertrud Koch und Christiane Voss haben sich in mehreren Sammelbänden der Illusionsbildung in Kunst und Film gewidmet und gegen einen reinen Abbildcharakter des Films ausgesprochen.⁶⁹

Sabine Nessel sieht, wie auch Thomas Morsch, deshalb in der Filmrezeption ein Ereignis erfüllt,⁷⁰ wie man es sonst aus Theater und Performance-Kunst kennt,⁷¹ was den Film weiter von seiner bloßen Reproduktion löst. Christiane Voss hat Vivian Sobchacks somatische Thesen zum Konzept eines Leihkörpers⁷² ausgebaut, den der Zuschauer dem Film für die Dauer einer Filmvorführung zur Verfügung stelle. So werde der Zuschauer räumlich, wie auch zeitlich mit dem Filmgeschehen verschränkt. Das dem nahestehende Konzept der Einfühlung wurde 1873 durch Robert Vischer in seiner Dissertation *Ueber das optische Formgefühl* erstmals klar benannt.⁷³ Der Philosoph David Hume ebnete der Theorie aber bereits im 18. Jahrhundert den Weg. Er unterscheidet zunächst unmittelbare Sinnesempfindungen (impressions) und Vorstellungen (ideas).⁷⁴ Theodor Lipps greift die Einfühlung Humes wieder auf, dessen Sympathie mit Anderen wird dabei zu Empathie.⁷⁵

68 Vgl. Tedjasukmana, Chris: *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2014.

69 Vgl. Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.): *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005; Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.): *...kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006; Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.): *›Es ist, als ob‹. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag 2009.

70 Vgl. Nessel, Sabine: *Kino und Ereignis: das Kinematografische zwischen Text und Körper*, Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2008.

71 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004 und Fischer-Lichte, Erika: *›Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung‹*, in: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2016 [2003], S. 138-161.

72 Vgl. Voss, Christiane: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013.

73 Curtis, Scott: *›Einfühlung und die frühe deutsche Filmtheorie‹*, in: Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2009, S. 79-102, hier S. 85.

74 Vgl. Hume, David: *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Mineola, N.Y.: Dover Publications 2004 [1748] S. 9. Vorstellungen wirken demnach weniger stark auf uns ein, als Sinnesempfindungen. Ebd., S. 38.

75 Vgl. Lipps, Theodor: *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg/Leipzig: Leopold Voss Verlag 1906, S. 1. Empathie wird im Zuge kognitiver Theorien in Kapitel 3.2.3 näher behandelt.

Zur Frage nach dem Mehrwert unlustvoller Filminhalte zum Tod gibt es verschiedene Erklärungsansätze, so etwa bzgl. einer Sinnstiftung.⁷⁶ Der Fokus dieser Untersuchung liegt erneut auf einer körperlichen Ebene. Marco Dohle bringt hierfür bereits Metaemotionen ein, bezieht sich dabei jedoch auf traurige Filme.⁷⁷ Benjamin Moldenhauer hat bereits die Erfahrung von Gewalt im Film untersucht, bleibt dabei aber noch auf Verstörung und Sinnstiftung des (jugendlichen) Publikums durch den drastischen Horrorfilm beschränkt.⁷⁸ Demgegenüber sollen hier gängige Theorien zu gewaltsamen Tötungen im Horrorfilm,⁷⁹ Actionfilm⁸⁰ und Drama⁸¹ durch eine somatische Perspektive in Frage gestellt und erweitert werden.

76 Vgl. Bartsch, Anne/Mares, Marie-Louise: »Making Sense of Violence: Perceived Meaningfulness as a Predictor of Audience Interest in Violent Media Content«, in: *Journal of Communication*, Vol. 64, Nr. 5 (2014), S. 956-976.

77 Dohle, Marco: *Unterhaltung durch traurige Filme. Die Bedeutung von Metaemotionen für die Medienrezeption*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2011.

78 Moldenhauer, Benjamin: *Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*, Berlin: Bertz + Fischer Verlag 2016, S. 264f.

79 Vgl. dazu Clover, Carol J.: *Men, Women and Chainsaws. Gender In The Modern Horror Film*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1992; Rockoff, Adam: *Going to Pieces. The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*, Jefferson/London: McFarland & Company 2002; Hagelin, Sarah: *Reel Vulnerability. Power, Pain and Gender in Contemporary American Film and Television*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press 2013; Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/New York: Routledge 1993. Bronfen, Elisabeth: »Nachwort«, in: Dies., *Die schöne Leiche. Texte von Clemens Brentano, Eta Hoffmann, Edgar Allan Poe, Arthur Schnitzler und Anderen*, München: Goldmann Verlag 1992, S. 376-429.

80 Vgl. O'Brien, Daniel: *Classical Masculinity And the Spectacular Body on Film. The Mighty Sons of Hercules*, London/New York: Palgrave MacMillan 2014; Tasker, Yvonne: »Dumb Movies For Dumb People. Masculinity, the body, and the voice in contemporary action cinema«, in: Cohan, Steven/Hark, Ina Rae (Hg.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York: Routledge 1993, S. 230-244; Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema*, London/New York: Routledge 1993; Hanich, Julian: »Mr. Schnitzelicious, the Muscle Man. Somatic Empathy and Imaginary Self-Extension in Arnold Schwarzenegger's Hard-Body Movies«, in: Wendt, Simon/Butter, Michael/Keller, Patrick (Hg.), *Arnold Schwarzenegger. Interdisciplinary Perspectives on Body and Image*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2011, S. 103-127; Neale, Steve: »Masculinity As Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema«, in: Cohan, Steven/Hark, Ina Rae (Hg.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York: Routledge 1993, S. 9-20.

81 Halberstam, Judith: *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York/London: New York University Press 2005; Koch, Angela: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, in: Deuber-Mankowsky, Astrid/Holzhey, Christoph/Michaelsen, Anja (Hg.), *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*, Berlin: b-books 2009, S. 175-189; Hanrahan, Rebecca: »Popping it in: Gender Identity in *Boys Don't Cry*«, in: Blessing, Kimberly A./Tudico, Paul J. (Hg.), *Movies and the Meaning of Life. Philosophers Take on Hollywood*, Chicago/La Salle: Carus Publishing 2005, S. 77-93; Nicodemo, Timothy: »Cinematography and Sensorial Assault in Gaspar Noé's *Irreversible*«,

1.3 METHODISCHE VORGEHENSWEISE

Diese Arbeit geht zunächst von einer bildsemiotischen Ebene bzw. der Fähigkeit der Bildmedien Malerei, Fotografie und Film aus, das Phänomen Tod darzustellen. Malerei und Fotografie dienen dabei hauptsächlich einer Untermauerung filmischer Potentiale, die insgesamt im Vordergrund der Untersuchung stehen und werden jeweils mit diesen in Beziehung gesetzt. Anschließend werden die Bildzeichen im Hinblick auf filmische Tötungen und eine Erfahrbarkeit von Figurenkörpern ›überschritten‹. Die beispielhaften Todessymbole der Malerei, Transi und Skelett, dienen nicht nur der Veranschaulichung einer möglichen Verkörperung des eigentlich unsichtbaren Phänomens Tod, sondern lassen zugleich historische und religiöse Bedeutungsebenen sowie eine unterschiedliche Wirkungsweise erkennen: Während der Transi für eine Grenzüberschreitung steht, die schockiert und verängstigt und mitunter die Distanz zum Bildmedium einbrechen lässt, ist das Skelett ästhetisch schön und beruhigender. Diese traditionellen Todessymbole erhalten sich über die Jahrhunderte bis zum Film, der Transi als Zombie – hier beispielhaft an *28 Days Later* (2001)⁸² veranschaulicht, das Skelett insbesondere im Animationsfilm, hier *THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS* (1993)⁸³ und *CORPSE BRIDE* (2005).⁸⁴ Es lässt sich außerdem eine Verstrickung mit der filmischen Medialität selbst erkennen: Der Film reanimiert das eigentlich Tote und doppelt so die inhaltliche Ebene zum Tod. Bezüglich der Fotografie werden verbunden mit der Semiotik Charles Sanders Peirce's Potentiale und Einschränkungen diskutiert, die Realität mimetisch abzubilden, um dies zwischen Theorien zur getreuen Wiedergabe und solchen zur starken Abstraktion von Realität für eine Annäherung an das reale Phänomen Tod verwertbar zu machen. Über fotografische Potentiale wie die Bewahrung von Toten in Postmortem-Fotografien oder das Erfassen des entscheidenden Todesmoments hinaus, erlaubt die Fiktionalisierung – zumal im Rahmen von Bildfolgen – der Arbeit des Fotografen Duane Michals eine Annäherung an den fiktionalen Film und seinen Umgang mit dem echten Tod.

Dessen Bewegungsfähigkeit schafft, obgleich auf der Fotografie beruhend, einen völlig anderen Eindruck in der Rezeption, die indexikalische Verbindung der Fotografie bleibt jedoch erhalten⁸⁵ und wird durch den lebensnahen Ablauf, eine Speicher- und Wiederholbarkeit erweitert, wie an *ZARDOZ* (1974)⁸⁶ veranschaulicht wird. *Freeze Frames* wiederum bringen den stillgestellten Tod der Fotografie in den bewegten Film zurück. Das Kino Ingmar Bergmans schließlich, insbesondere *DAS SIEBENTE SIEGEL* (*Det sjunde inseglet*, 1957),⁸⁷ verbindet die Todessymbole der Malerei mit den

in: Birks, Chelsea/Keller, Dana (Hg.), *Cinephile*. The University of British Columbia's Film Journal. Vol. 8, Nr. 2: Contemporary Extremism (2012), S. 33-39.

82 *28 DAYS LATER* (Vereinigtes Königreich 2001, R: Danny Boyle)

83 *THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS* (USA 1993, R: Henry Selick).

84 *CORPSE BRIDE* (USA 2005, R: Tim Burton/Mike Johnson).

85 Dies gilt selbst – zumindest bedingt – bei digitalen Bildern, wie noch diskutiert wird.

86 *ZARDOZ* (Vereinigtes Königreich 1974, R: John Boorman).

87 *DAS SIEBENTE SIEGEL* (*Det sjunde inseglet*, Schweden 1957, R: Ingmar Bergman).

fotografischen und filmischen Potentialen und erlaubt es zuletzt, die Möglichkeit einer indirekten ›Todesbegegnung‹ im Film zu diskutieren.

Das Kapitel 3 zur Erfahrbarkeit des gewaltsamen Todes geht sozusagen den Weg durch die Zeichen hindurch zum Figurenkörper, der mit dem Zuschauerkörper ›in Kontakt tritt.‹ Hier scheint eine direktere ›Todesbegegnung‹ möglich zu sein als in Kapitel 2 zur Darstellbarkeit des Phänomens Tod diskutiert wird, die sich unmittelbar am Zuschauerkörper vollzieht. Über die medialen Schwierigkeiten einen abwesenden, unbewegten Körper der bildenden Kunst oder abwesenden, bewegten Körper aus Lichtbündeln des Films für einen Rezipienten erfahrbar zu machen, wird zunächst die Frage ergründet, wo der Unterschied zwischen bildlich nur angedeuteten Tötungen und direkter Konfrontation mit diesen liegen könnte. Für eine somatische Erfahrbarkeit der Gewalt an Figurenkörpern ist zudem Körpersemiotik einzubeziehen: die Art wie das Äußere eines Körpers – seine Hautfarbe und sein Geschlecht etwa – sowie die Handlungen, die er ausführt, Bedeutungen erzeugen. Weder der Körper selbst, noch ein Thema wie tödliche Gewalt, kann je neutral dargestellt werden. Für eine direkte somatische Erfahrung, bei der man einem anderen Körper nicht nur distanziert äußerlich bleibt, müssen diese Strukturen überwunden werden. Dieser Weg von der Oberfläche der Körpersemiotik zum fühlbaren, ‚echten‹ Körper wird im Vergleich von Matthias Grünewalds *Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes*⁸⁸ und Mel Gibsons Film *THE PASSION OF THE CHRIST*⁸⁹ diskutiert. Die christliche Blutsymbolik geht dabei über realitätsgetreue Darstellungen hinaus, trifft in Gibsons Film aber auf eine extreme Darstellungsweise, die gerade auf ein Authentizitätsbestreben zurückgeht. Der zweidimensionale Bild-Körper soll, im Sinne von Christiane Voss' Leihkörper-Theorie, wie der ganze Film, in eine Dreidimensionalität gekippt und gegenwärtig körperlich nachvollzogen werden.

Für den Umgang des Films mit Tötungen müssen auch voyeuristisch-sadistische bzw. nachfühlend-masochistische Anteile der Filmrezeption einbezogen werden. Über die Blickkonstellationen der psychoanalytisch-poststrukturalistisch geprägten Theorien sowie die bewusste kognitive Auseinandersetzung mit dem Filmgeschehen in neoformalistischen Theorien hinaus, wird eine körperliche Erfahrung diskutiert, die ähnlich in der die Sprache übersteigenden Schmerzlust der Lacan'schen *jouissance* bzw. im neoformalistischen Exzess zu finden ist. Die in Kapitel 2 diskutierten repräsentierenden bildlichen Zeichensysteme werden, wie die Narration, zugunsten einer ambivalenten Körpererfahrung überschritten, die sich nicht nur durch starke Affekte bezüglich dem Tod auszeichnet, sondern selbst eine Ebene der Sinnstiftung bilden kann. Dies wird zuletzt beispielhaft anhand von Ausschnitten aus verschiedenen Genres zu ihren jeweiligen Hochzeiten veranschaulicht, dem Slasherfilm der 1970er, dem Actionfilm der 1980er und dem Drama der 1990er.

Diese werden jeweils internationalen *New Extremity* Produktionen⁹⁰ der 2000er Jahre gegenübergestellt, um bestehende Debatten um eine somatische Grundlage zu

88 Grünewald, Matthias: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (1523/24), Harz-Tempera/Holz, 195,5 x 142,5 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inventarnummer: 994.

89 *THE PASSION OF THE CHRIST* (USA/Italien 2004, R: Mel Gibson).

90 Diese Art Film thematisiert Grenzfälle des Körpers in expliziten Bildern zu Sex und Gewalt und adressiert darin, Zeichensysteme überschreitend, auch direkt den Zuschauerkörper.

erweitern. Dies betrifft im Horror- bzw. Slasherfilm Geschlechterrollen – hierzu dienen Ausschnitte aus *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (1974)⁹¹, *HALLOWEEN* (1978)⁹², und *FRIDAY THE 13TH* (1980)⁹³ sowie *HIGH TENSION* (2003),⁹⁴ *HOSTEL* (2005)⁹⁵ und *MARTYRS* (2008).⁹⁶ Eine Einbeziehung des Körpers als direkt erlebende und sinnstiftende Instanz kann Diskussionen um den männlichen Blick bzw. Geschlechterrollen-Differenzen unterlaufen. Dies erlaubt eine übergeschlechtliche Nähe zum Tod im leidenden und sterbenden Körper des anderen.

Für den Actionfilm wird die Opposition von Gut und Böse behandelt – als Beispiele dienen *CONAN THE BARBARIAN* (1982)⁹⁷, *RAMBO: FIRST BLOOD PART II* (1985)⁹⁸ und *DIE HARD* (1988)⁹⁹, sowie als Gegenentwürfe *RAMBO* (2008),¹⁰⁰ *THE RAID 2: BERANDAL* (2014)¹⁰¹ und *HARDCORE HENRY* (2015).¹⁰² Der typische Dualismus von Gut und Böse wird nicht nur narrativ, sondern auch auf der Bildebene ausgetragen – gewaltsamen Tötungen, die man sehen darf/muss und solchen, die gezielt ausgespart werden. Die Tötungen zu zeigen lässt nicht nur gute Protagonisten böse – da Tod bringend, statt Leben rettend – erscheinen, sondern macht jenseits moralischer Einschränkungen auch ›böse Gewalt‹ rezipierbar und für eine Annäherung an eine Todeserfahrung verwertbar.

Für das Drama werden Fragestellungen zur Gesellschaft, die sich gewaltsam gegen das Individuum richtet, anhand von den Vergewaltigungsszenen als Vorstufen von Tötungen in *BOYS DON'T CRY* (1999)¹⁰³ und *AMERICAN HISTORY X* (1998)¹⁰⁴ sowie *IRRÉVERSIBLE* (2002)¹⁰⁵ untersucht, wobei die Botschaft des Films jeweils an Körpern

Vgl. Kerner, Aaron Michael/Knapp, Jonathan L.: *Extreme Cinema: Affective Strategies in Transnational Media*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2016, S.3.

Meist wird in der Literatur zum Thema zwischen US-amerikanischem *torture porn* und nicht minder brutalem europäischen Kunstkino unterschieden. Sofern nicht eigens benannt, werden in dieser Arbeit die extrem brutalen Produktionen der 2000er allgemein unter dem Begriff New Extremity Kino geführt. Das Kapitel 3.3.1 wird dies noch ausführen und filmhistorisch einordnen, ehe in den Folgekapiteln konkrete Filmbeispiele behandelt werden.

- 91 *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (USA 1974, R: Tobe Hooper).
- 92 *HALLOWEEN* (USA 1978, R: John Carpenter).
- 93 *FRIDAY THE 13TH* (USA 1980, R: Sean S. Cunningham).
- 94 *HIGH TENSION* (Haute Tension, Frankreich 2003, R: Alexandre Aja).
- 95 *HOSTEL* (USA 2005, R: Eli Roth).
- 96 *MARTYRS* (Frankreich/Kanada 2008, R: Pascal Laugier).
- 97 *CONAN THE BARBARIAN* (USA 1982, R: John Milius), dazu ausschnittsweise zwei weitere Filme mit Arnold Schwarzenegger: *COMMANDO* (USA 1985, R: Mark L. Lester) und *RED HEAT* (USA 1988, R: Walter Hill).
- 98 *RAMBO: FIRST BLOOD PART II* (USA 1985, R: George Cosmatos).
- 99 *Die Hard* (USA 1988, R: John McTiernan).
- 100 *RAMBO* (USA/Deutschland 2008, R: Sylvester Stallone).
- 101 *THE RAID 2: BERANDAL* (Indonesien 2014, R: Gareth Evans).
- 102 *HARDCORE HENRY* (USA/Russland 2015, R: Ilya Naishuller).
- 103 *BOYS DON'T CRY* (USA 1999, R: Kimberley Peirce).
- 104 *AMERICAN HISTORY X* (USA 1998, R: Tony Kaye).
- 105 *IRRÉVERSIBLE* (Frankreich 2002, R: Gaspar Noé).

vorgeführt wird, bei *IRRÉVERSIBLE* jedoch auch beinahe ausschließlich somatisch erfasst wird. Im Folgekapitel geht es um das Individuum, das sich durch selbstgerichtete Gewalt gegen die Gesellschaft zur Wehr setzt, bzw. die Funktion der Selbstverletzungen in *BLACK SWAN* (2010),¹⁰⁶ *DIE KLAVIERSPIELERIN* (*La Pianiste*, 2001)¹⁰⁷ und *DANS MA PEAU* (2002).¹⁰⁸ Insbesondere *DANS MA PEAU* ist intensiv körperlich erfahrbar und bietet kaum eine erklärende narrative Rahmung mehr. Eine Filmrezeption, die ,einmal durch den Körper gegangen ist, könnte entsprechend gerade im Angesicht von erschütternden Themengebieten wie Tod und Tötungen, zu Erkenntnissen aus dem fiktionalen Film führen. Diese Erfahrung selbst, ihre Eindringlichkeit und Lebendigkeit, könnte, zumindest für einige Zuschauer, in sich lohnend sein

106 *BLACK SWAN* (USA 2010, R: Darren Aronofsky).

107 *DIE KLAVIERSPIELERIN* (*La Pianiste*, Österreich/Deutschland/Frankreich/Polen 2001, R: Michael Haneke).

108 *DANS MA PEAU* (Frankreich 2002, R: de Van, Marina).

2 Die Macht der Bilder

(Nicht-)Darstellbarkeit des Phänomens Tod

2.1 SYMBOLE DER MALEREI, FILM UND TOD

2.1.1 Malerei, Fotografie, Film: Eine kurze Geschichte des Todes

»Die[...] ›Unschärfe‹ des Todes, daß er unentrinnbarer Teil des eigenen Lebens ist und wir ihn doch nicht er-›leben‹ können, diese Nichtdarstellbarkeit des eigenen Endes stellt in der Geschichte der Bildenden Kunst eine außerordentlich starke Herausforderung an die ästhetische Vernunft dar. Der Tod also, das zeigt jeder Blick in die Kunstgeschichte, gibt ein Darstellungsproblem auf, das weit älter ist als das Medium Fotografie und Film.«¹

Der Tod ist eine schwer zu fassende Begebenheit, er ist das Ende allen Lebens, allen Denkens und Fühlens, all dessen, was man gekannt hat. Sich ihn vorzustellen ist unmöglich. Schwierig ist selbst die genaue Festlegung des Todeszeitpunkts: Eine schwere Krankheit kann sich als ein langsames Sterben über Monate hinziehen. Aber wann ist man tot? Wenn das Herz aufhört zu schlagen? Wenn das Gehirn seine Arbeit aufgibt? Wie lassen sich die subjektive Erfahrung eines Eintritts von leben zu nicht mehr leben mit einem schlichten Ende der Körperfunktionen vereinen? Der Tod befindet sich außerhalb des Bekannten und Lebendigen, ist ein Nichts, eine Leerstelle und steht dem Leben damit – so zumindest im Dualismus christlich geprägter Kulturen – als etwas grundlegend Anderes gegenüber, wie die Leiche einem lebenden Zeugen. Hier liegt das Unheimliche des Todes verborgen, der den Lebenden stets droht und es verwundert nicht, dass sich im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche Mythen um ihn gebildet haben, wie der Glaube an Vampire. Sind unsere Vorstellungen nicht immer schon geprägt von (Aber-)Glaube und Ersatzdarstellungen vergangener Jahrhunderte, also eigentlich ganz irdischen Bildern? Wie kann man etwas nicht Darstellbares in einem Bildmedium erfassen? Wie soll man der Größe eines Ereignisses, das alles Bekannte beendet, gerecht werden und den Lebenden den Tod verständlich machen?

1 Wahlert, Christiane von: »Die dunkle Kammer. Präliminarien zu ›Film und Tod‹«, in: Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hg.), Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit, Berlin: Schüren Presseverlag 1993, S. 17-24, hier S.19. Die Rechtschreibung in Zitaten wird in dieser Untersuchung nicht an die aktuelle Schreibweise angeglichen.

Es besteht seit jeher ein Bedürfnis den Tod bildlich zu thematisieren und sich ihm anzunähern, ohne ihn je direkt zeigen zu können. Die Malerei kennt allerlei Allegorien und Symbole, die Fotografie bewahrt Menschen über ihren realen Tod hinaus. Der Film kann dies vereinen und vermag zudem Übergänge festzuhalten, den Weg vom Leben zum Tod, Prozesse, Zeitlupen und -raffer, in immer neuen Perspektiven. Könnte der Film damit das geeignetste Medium darstellen, um sich dem ungreifbaren Phänomen Tod anzunähern? Das ist die entscheidende Frage dieser Arbeit.

Als ein Lebewesen mit einem Bewusstsein kann der Mensch anhand der Tode Anderer den eigenen Tod gedanklich vorwegnehmen. Gertrud Koch bestätigt in *Der unsterbliche Körper – Kino und Todesangst*, Heidegger folgend:² »Im Tod der Anderen findet das Wissen, dass man stirbt, zwar immer wieder seine Versicherung, ohne aber je mit der Erfahrung des eigenen Todes zusammenfallen zu können. Man kann weder den eigenen Tod erfahren, noch den Tod eines anderen sterben – man kann zwar sein eigenes Leben opfern für einen anderen, aber damit schiebt man dessen Tod als seinen eigenen allenfalls nur hinaus.«³ Der Tod bleibt somit als unabänderliches Phantasma in der eigenen unbestimmten Zukunft verortet. Doch »je klarer das Sterblichkeitsbewusstsein wurde«, so Marianne Mischke in *Der Umgang mit dem Tod*, »desto größer wurde das Bedürfnis, das Unvermeidliche symbolisch zu bewältigen.«⁴ Der Tod ist nicht darstellbar, motiviert seit Anbeginn der Bild- und Kunstgeschichte aber Ersatzdarstellungen, die ihn sicht- und damit begreifbar machen sollen. Die künstlerische Verarbeitung hat sich im Laufe der Zeit verändert, die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen hatten darauf jeweils starken Einfluss und bieten den historischen Kontext für die folgenden Kapitel:

Bei frühen Naturvölkern gab es noch feste Riten, auch im Übergang vom Leben zum Tod, die im Mittelalter, christlich geprägt, ebenfalls existierten. Bis zum 11. Jahrhundert, so Marianne Mischke, waren Diesseits und Jenseits nicht getrennt, sondern standen im regen Austausch. Die Toten fungierten als Ratgeber und Helfer. Eine Rückkehr von den Toten zu den Lebenden wurde zudem als möglich erachtet.⁵ Nach den großen Pestwellen, dem »schwarzen Tod«, kamen ab dem 14. Jahrhundert schauderhafte Darstellungen des verwesenden Transi auf – häufig im Zuge von Totentänzen⁶ – wie das Kapitel 2.1.2 untersucht und mit dem Filmzombie in Beziehung setzt. In dieser Zeit, so Mischke, hatte jeder einen festen Platz in der Gesellschaft, die von Kaiser und Papst bestimmt war. Die Kirche gab von der Geburt bis zum Tod feste Rituale vor, sei es bei der Taufe, der Hochzeit oder der Einnahme von Speisen.

Man fühlte sich einer Gruppe, einem gottgewollten System, zugehörig und erhielt Trost und Antworten im Glauben, alles unterliege dem Willen Gottes und man werde im himmlischen Jenseits für das schwierige Diesseits entlohnt.⁷ Auch bei der Bestattung ging man nach festgelegten Regeln vor, die aus heutiger Sicht viel mit Furcht und

2 Vgl. Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006 [1927].

3 Koch, Gertrud: »Der unsterbliche Körper – Kino und Todesangst«, in: Wyss, Beat/Buschhaus, Markus (Hg.), Den Körper im Blick, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 35-49, hier S. 35.

4 Mischke, Marianne: Der Umgang mit dem Tod, S. 26.

5 Vgl. ebd., S. 52.

6 Vgl. Richard, Birgit: Todesbilder, S.52.

7 Vgl. Mischke, Marianne: Der Umgang mit dem Tod, S. 37.

Aberglaube zu tun haben: so schloss man etwa dem Toten Augen und Mund, um sich vor dem bösen Blick zu schützen, bzw. die Seele des Verstorbenen daran zu hindern, in den Körper zurück zu kehren und aus ihm einen Wiedergänger zu machen⁸ – was später Stoff für zahlreiche Zombie- und Vampirfilme bieten sollte. Jean Baudrillard sieht in den Darstellungen von Totentänzen eine Möglichkeit zum kollektiven Umgang mit dem Tod erfüllt, der in den folgenden Jahrhunderten zunehmend verloren gehen sollte:

»Könige, Bischöfe, Prinzen, Bürger und Bauernlummel sind vor dem Tode alle gleich, eine Herausforderung an die ungleiche Ordnung nach Geburt, Reichtum und Macht. Ein letzter großer Augenblick, in dem der Tod als offensiver Mythos und kollektive Sprache erscheinen konnte. Seitdem ist der Tod bekanntlich ein individueller und tragischer Gedanke ›von rechts‹ geworden, der im Hinblick auf Bewegungen der Revolte und sozialen Revolution ›reaktionär‹ ist. Unser Tod wurde tatsächlich im 16. Jahrhundert geboren. Seine Sense und seine Totenuhr, die Reiter der Apokalypse und die grotesken und makabren Spiele des Mittelalters hat er verloren. All das war noch Volkskunst und Fest, in denen sich der Tod noch austauschte, sicherlich nicht mehr mit der ›symbolischen Wirksamkeit‹ der Primitiven, aber zumindest als kollektives Phantasma am Giebel der Kathedralen oder in den Passionsspielen, die in der Hölle spielten.«⁹

Weg von der Personalisierung des Todes, wird er im Laufe der Zeit demnach zunehmend zu einem asymbolischen Phänomen, dem nicht mehr in der Gruppe begegnet wird. Das bedeutet jedoch nicht, dass kollektive Rituale rund um den Tod bzw. die Toten im weiteren Verlauf der Geschichte gänzlich aus der Gesellschaft verschwunden wären, wie etwa die Untersuchung *Der Kriegstoten gedenken* von Isabel Leicht zu Erinnerungskulturen nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt.¹⁰

Im 17. Jahrhundert verlor die Kirche einen Großteil ihrer Vormachtstellung und die Gesellschaft wurde immer stärker individualisiert, was zu Unsicherheiten für den Einzelnen führte, der nicht mehr im selben Maß in einer Gruppe mit festen Ritualen aufgehoben war.¹¹ Als Sinnbild für das Lebensende setzte sich nun das Skelett, das in Kapitel 2.1.3 im Fokus steht, immer mehr durch. Der Tod als bis heute bekannte Figur mit Kutte und Stundenglas existierte ebenso in der Vorstellung der Menschen, die Personifizierung des Todes fand mit dem Zerfallen des Skeletts in seine Einzelteile aber allmählich ein Ende.¹² Auch Vanitas-Stillleben, Arrangements aus scheinbar zufällig angesammelten Alltagsgegenständen, führen symbolisch die Vergänglichkeit von materiellem Reichtum und körperlicher Schönheit vor.¹³ Das eindeutigste Todessymbol ist dabei noch immer der Totenschädel. Als filmische Beispiele zum Skelett dienen hier *THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS* (1993) und *CORPSE BRIDE* (2005). Die Bewegungsfähigkeit des Mediums Film übertrifft dabei die angedeutete Bewegung der

8 Vgl. Mischke, Marianne: *Der Umgang mit dem Tod*, S. 43.

9 Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 230/231.

10 Vgl. Leicht, Isabel: *Der Kriegstoten gedenken. Lokale Erinnerungskulturen in Rosenheim und Penzberg nach 1945*, Rosenheim: Historischer Verein Rosenheim 2016 [Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 2014].

11 Vgl. Mischke, Marianne: *Der Umgang mit dem Tod*, S. 95.

12 Vgl. Richard, Birgit: *Todesbilder*, S. 55f.

13 Vgl. Nerdinger, Winfried: *Perspektiven der Kunst*, S. 153ff.

gemalten Totentänze und setzt sich scheinbar selbst über den Stillstand des Todes hinweg.

Die Hoffnungen auf ein himmlisches Jenseits erstarben spätestens im 18. Jahrhundert. Zu dieser Zeit, so Birgit Richard, distanzieren sich die Lebenden immer mehr von den Toten. Friedhöfe galten als unrein und wurden weiter außerhalb der Wohnstätten angelegt. Man wollte sich nicht mit dem Sterben befassen.¹⁴ Christliche Versprechungen auf ein himmlisches Leben nach dem Tod wurden von der Angst vor einem »Schritt ins Nichts«¹⁵ abgelöst, die christlich geprägte Kunst geriet somit auch zunehmend ins Abseits. Im 19. Jahrhundert, dem Zeitalter der Fotografie, wurden Friedhöfe rehabilitiert und ein respektvoller Umgang mit Toten (mit Sterbebegleitung) propagiert. Die Medizin befasste sich mit dem toten zerlegten Körper und verlor so die Todesfurcht. Das abbildende Medium Fotografie wirft zudem ganz neue Fragen zu Tod und Todessymbolen auf, die in Kapitel 2.2 bearbeitet werden: Kann man mit einer mechanischen Reproduktion der Wirklichkeit einen Menschen dauerhaft bewahren? Kann man den Tod darstellen bzw. wie sehen die neuen Todessymbole aus?

Beim Fotografieren handelt es sich um einen mechanischen Prozess, das Dargestellte ist nicht mehr länger der Phantasie eines Künstlers entsprungen, sondern muss zu einem bestimmten Zeitpunkt so da gewesen sein, wie Roland Barthes feststellt.¹⁶ Schrittweise ablaufendes Leben, der Tod in den Phasen einer Krankheit oder als einzelner, flüchtiger Moment, können aus der Zeit gehoben betrachtet werden. Ob die modernen Künste Fotografie und Film dadurch dem Mythos Tod gerecht werden können, daran scheiden sich die Geister. Für Walter Benjamin fehlt es ihnen auf Grund ihrer Reproduzierbarkeit an einer gewissen *Aura*, die sie als Kunstwerke einzigartig macht. Im ursprünglichen kollektiven Ritual sieht Benjamin das traditionelle (auratische) Kunstwerk beheimatet. Diese Aura entspringt eben dem rituellen Umgang, den das *Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (also Fotografie und Film), nicht mehr aufweist:

»Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: Der einzigartige Wert des ›echten‹ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.«¹⁷

Diese alten Kunstwerke hatten einen ausgesprochenen Kultwert, waren magische Objekte, die erst später auch für eine künstlerische Fertigkeit anerkannt wurden.¹⁸ Im Umgang mit dem Tod gab es gemeinsame Riten und kollektive Bilder. Das einheitliche Bild, das die Gesellschaft vom Tod hatte, existiert heute aber nicht mehr. Es gibt keinen Austausch mit den Toten mehr, aber der verdrängte Tod bedeutet auch keinen Sieg über ihn. Im Gegenteil, man kann ihm keinen (etwa christlich geprägten) Sinn mehr

14 Richard, Birgit: Todesbilder, S. 59ff.

15 Ebd., S.62.

16 Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer, S.12.

17 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S.19.

18 Vgl. ebd., S. 24.

geben.¹⁹ Das letzte Bild einer Person allerdings wird ihren Hinterbliebenen immer von Bedeutung sein. Solche Bilder, ebenso wie die eines geliebten Menschen im Geldbeutel, zeugen von einem an alte Rituale erinnernden »talismanartige[n] Gebrauch von Fotos [...] aus Sentimentalität und verborgenem Glauben an magische Kräfte«²⁰, so Susan Sontag.

Damit wäre etwas verloren Geglaubtes Rituelles durch die Fotografie wiederbelebt worden, was also auch für den Film gelten muss.²¹ Obwohl die fotografische Fixierung eines Moments an den Tod erinnert (auch ohne den Versuch, ihn wie bei den Personifizierungen direkt darzustellen), geht es ihr immer darum Leben zu bewahren. Statt kollektiver Todesbilder helfen demnach heute oft umgekehrt individuelle »Lebensbilder« bei der Todesbewältigung. Wenn man sich einer Wiederbegegnung im Jenseits nicht mehr sicher sein kann, muss man den verlorenen Menschen, von dem man nun abgeschnitten ist, irgendwie festhalten. Die Fotos die häufig an Grabsteinen angebracht werden, sollen dabei helfen, auf ewig den Menschen zu bewahren, wie er war. Selbst Walter Benjamin bewertet die Aura früher fotografischer Portraits dementsprechend anders:

»In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen.«²²

Der Kultwert ist demnach noch vorhanden, wenn eine Person portraitiert wird, die deren Hinterbliebene bewahren wollen. Fotos sind bis heute ein wichtiger Bestandteil der individuellen Trauerarbeit. Seitdem kompakte Geräte für jedermann erschwinglich sind, sammelt jeder Fotos und Videos von seinen Lieben, um im schnellen Ablauf der Zeit Augenblicke zu bewahren. Wenn jemand stirbt, werden diese Bilder zum Zeugnis seines Lebens. Für Siegfried Kracauer, so wird das Kapitel 2.2.2 zeigen, stellt ein Foto dagegen nur eine Augenblickaufnahme dar und kann einem Menschen(leben) nicht

19 Vgl. Mischke, Marianne: Der Umgang mit dem Tod, S. 110.

20 Sontag, Susan: Über Fotografie, S. 21.

21 »Man findet auch Vermutungen über das Potential des photographischen Mediums, den Tod in der Photographie zu ritualisieren, zu zivilisieren und in eine zivilisatorische Strategie der Bewahrung zu überführen. Damit korrespondiert der Gedanke, beim Bildgebrauch und der Aufbewahrung der Photographien in Familienalben handle es sich in erster Linie um Reliquienverehrung. Gerade die persönlichen, sentimental und todesverliebten Verwendungsweisen zeigen, wie sehr diese technisch produzierten Bilder zu Gegenständen des Glaubens werden und in die Spiele des Begehrens und des Todes verstrickt sind [...]« Richter, Isabel: Der phantasierte Tod, S. 293.

22 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S.25.

gerecht werden.²³ Roland Barthes und André Bazin argumentieren jeweils für die Fotografie und den Film und gestehen diesen zu, eine bleibende ›magische‹ Verbindung in die Vergangenheit²⁴ zu schaffen bzw. einen Menschen (annähernd) zu konservieren.²⁵

Seit dem Aufkommen technischer Bilder gibt es kein einheitliches gesellschaftliches Bild des symbolischen Todes mehr, wie den Transi oder das Skelett. Dennoch gibt es in den modernen Medien Fotografie und Film zahlreiche Todessymbole, die eben teils an traditionelle Motive anknüpfen, teils neue schaffen (etwa ein EKG mit gerader Linie). Zusätzlich existiert immer eine Symbolik auf medialer Ebene, da stets eine lebendige, dreidimensionale Wirklichkeit auf einen zweidimensionalen Träger übertragen wird und somit beispielsweise der Eindruck von Tiefe nur angedeutet werden kann.

Etwa ab den 1930er Jahren hatte der Tod seine Macht verloren, er war kein Schreckgespenst mehr, sondern ein schlichtes Ende der Körperfunktionen. Er war damit de facto aus der Gesellschaft verschwunden und man starb in der Isolation des Krankenhauses, statt, wie noch im 19. Jahrhundert, im Kreise der Familie.²⁶ «Die Kultur des 20. Jhs.», so Birgit Richard, «ist im Umgang mit dem toten Körper allgemein auf Hygiene und Sauberkeit ausgerichtet, so muß der schmutzige, tote Körper desinfiziert, sterilisiert, geschminkt, re-designed werden. Die Toten sollen durch Schminken lebendig wirken, sie werden posthum in hübsche Fertigware verwandelt, um den Tod als Verfall des Körpers zu leugnen.»²⁷ Wegen der zunehmenden Distanzierung vom Tod, der einen persönlich betrifft, übernahmen nun Bestatter sämtliche Schritte zu einer pietätvollen Beisetzung.²⁸ Dafür wird seitdem der spektakuläre Tod, z.B. durch Mord oder Unfall, über die Massenmedien verbreitet. Die Reproduzierbarkeit, die die fotografischen Medien mit sich bringen, läßt aus dem Tod ein Massenphänomen werden. So sind z.B. Beerdigungen von Prominenten für jedermann über sein Fernsehgerät zugänglich. Obwohl sich diese Medien der Authentizität verschrieben haben, gibt es zahlreiche Manipulationen und sie sind medienspezifisch zwangsläufig immer codiert. Dies ist für eine Annäherung an das Phänomen Tod äußerst problematisch. Als Beispiel für den Tod in den Massenmedien dient hier Thomas Demands *Badezimmer*,²⁹ eine Nachbearbeitung des Pressefotos zum mysteriösen Tod des Politikers Uwe Barschel, bei der dieser gerade *nicht* im Bild vorkommt.

23 Vgl. Kracauer, Siegfried: »Die Fotografie«, S. 103ff.

24 Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer, S. 99.

25 Vgl. Bazin, André: »Ontologie des fotografischen Bildes«, S. 21.

26 »Im Krankenhaus finden keine Riten und Zeremonien mehr statt. Der Tod ist vielmehr in einen technischen Prozeß eingebunden, und sein Eintreten ist am ›Abbruch der Betreuung‹ zu erkennen [...] Der Mensch fühlt seinen Tod nicht mehr kommen, im Gegenteil, ihm wird sein Zustand verheimlicht [...] Der Mensch ist um den ›eigenen Tod‹ gebracht.« Mischke, Marianne: Der Umgang mit dem Tod, S. 103.

27 Richard, Birgit: Todesbilder, S. 69.

28 Vgl. ebd., S.64ff.

29 Demand, Thomas: *Badezimmer* (1997), C-Print, Diasec, 160 x 122 cm, Thomas Demand/VG Bild-Kunst Bonn.

Natürlich kann die Fotografie neben Lebenden auch Tote dauerhaft bewahren, wie die Postmortem-Fotografie des 19. Jahrhunderts zeigt.³⁰ Die Sterbebegleitung wird durch diese letzten Fotografien der Toten ersetzt und eine ›Begegnung mit dem Tod‹ über das Medium ermöglicht, wobei den Toten häufig ein Anschein von Leben gegeben wird. Die Fotografie kann sich außerdem dem Tod annähern, indem sie einen entscheidenden Todesmoment, etwa durch einen Gewehrschuss verursacht, einfängt. Eine weitere Variante ist die Darstellung der eigentlich unsichtbaren Bilder rund um den Tod (z.B. Seelenwanderung), wie sie der Fotograf Duane Michals mit seinen inszenierten Bildfolgen verwirklicht hat.³¹ Diese Fotoserien stellen zugleich einen Übergang zum Film dar, der gleichfalls nur eine Aneinanderreihung von Bildern ist und durch seine Fiktion Ebenen beleuchtet, die im echten Leben nicht existieren.

Der Film selbst kann Prozesse umkehren und Tode ungeschehen machen. Durch seine Bewegung steht er dem ewigen Stillstand des Todes entgegen, der sich in der unbewegten Malerei zeigt. Die Fähigkeit der Fotografie, ein Stückchen Realität aus dem Verlauf der Zeit zu reißen und dauerhaft zu bewahren, wird durch die Mobilität des Films noch übertroffen. Er transformiert unsere bewegte Realität in eine Leinwandrealität. Der filmische Tod zeichnet sich – im Gegensatz zum realen, einmaligen Tod – durch seine Wiederholbarkeit aus.³² Allerdings ist der Film durch seinen immer gleichen Ablauf auch eingeschränkter als Fotografien und es bleibt keine Zeit für Assoziationen und Erinnerungen, die das Einzelbild im Betrachter auslöst. Anders verhält es sich bei seiner Stillstellung durch *Freeze Frames*. Nun bleibt Zeit zur genauen Betrachtung und Reflexion. Im Kontrast zur Bewegung lässt sich aber auch hier, wie bei der unbewegten Fotografie, eine Parallele zum Tod erkennen.³³

Die Filme Ingmar Bergmans sind voll von Todessymbolen und werden deshalb abschließend betrachtet.³⁴ Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf *DAS SIEBENTE SIEGEL*. Hier gibt es einige Todes-Motive aus der bildenden Kunst, die der Film wieder aufgreift. Dazu lässt sich in mehreren Großaufnahmen die ›Begegnung‹ mit dem Tod am Mienenspiel der Figuren ablesen.

2.1.2 Transi, Totentänze und Zombies im Film

Der Tod ist eigentlich das Ende der Bilder, das Ende jeglicher Wahrnehmung. Doch wie sollten die bildenden Künste anders mit ihm umgehen als durch (Ersatz-)Bilder? Gleichzeitig stellen diese häufig eine Bewältigung dar. Etwas Flüchtliges wird greifbar gemacht, etwas Schreckliches im Bild gebannt.

»Daß wir in der Kunstgeschichte so vielen Todessymbolen und Todes-Bildern begegnen, mag angesichts der eigentlichen Bildlosigkeit des Todes paradox erscheinen. Immer waren es Bildvorstellungen, die das eigentlich Unvorstellbare in menschengerechten Formen zu begreifen

30 Vgl. Kapitel 2.2.3

31 Vgl. Kapitel 2.2.4

32 Vgl. Kapitel 2.3.1

33 Vgl. Kapitel 2.3.2

34 Vgl. Kapitel 2.3.3

helfen sollten. Religiöse Jenseitsvorstellungen basierten auf Projektionen, die das Diesseits spiegelten und verlängerten. Der Tod wurde unter anderem wiederholt als Reise vorgestellt, und zwar in den unterschiedlichsten Gesellschaften und Kulturen [...] Zahllose bildliche Vorstellungsversuche zeugen von dem Willen, sich dieses Phänomens in effigie zu bemächtigen.«³⁵

Über die Jahrhunderte hinweg wurde der Tod auf sehr unterschiedliche Arten dargestellt,³⁶ die folgenden Kapitel müssen sich der Fülle wegen aber auf den verwesenden Transi und das fertige Skelett beschränken. Die Figur des Transi erhält sich als Zombie im Film bis heute. Hier lässt sich erkennen, wie eine Personifizierung des Todes diesen zugleich greifbarer und besonders erschreckend macht. Anders als das Skelett, an dem der Prozess des Vergehens bereits abgeschlossen ist, konfrontiert der Transi den Betrachter mit dieser anwidernenden prozesshaften Verwesung. Damit erfassen Transi- und Zombiefiguren den Rezipienten mitunter schockartig, direkt somatisch, durch Angst oder Ekel. Das stillgestellte Skelett dagegen kann auch als etwas sonderbar Schönes aufgefasst werden und lädt damit eher auf kognitiver Ebene zu einer Reflexion über den Tod ein. Ganz ähnlich bewegt sich diese Arbeit vom stillgestellten Studienobjekt Tod hin zum unmittelbaren, erschütternden Erleben filmischer Schrecken angesichts lebensbedrohlicher Grenzgänge zwischen Leben und Tod: so zu finden bereits im faulen Fleisch des Zombies und noch mehr dem aufgerissenen, blutenden Körper des Gewaltopfers in Kapitel 3. Die klare Trennung von Dort und Hier, Tod und Leben, verwischt dann ebenso, wie die Grenze zwischen Leinwandwelt zum Zuschauerraum. Während die Malerei den Tod einst im Bild gebannt hatte – endlich sichtbar, dabei abgetrennt und somit kognitiv zu bewältigen – bricht er im bewegten Film (re-)animiert, mit voller Wucht aus der Leinwand hervor.

Der Transi ist nicht mehr vollständiger Mensch, aber auch noch nicht Skelett. In der makabren Ära, so Birgit Richard erlebte er seine Hochzeit:

»Die entscheidende Epoche für die Darstellung des toten Körpers mit Nachwirkungen für das imaginäre Todesbild in unserem Jahrhundert ist die Zeit zwischen dem 14. und dem 16. Jh: Es ist die erste makabre Ära, in der man sich direkt mit den Vorgängen in der unterirdischen Welt des Todes, mit dem Grab beschäftigt. Die makabren Themen, dazu zählen auch die makabren Totentänze, bzw. »danse macabre«, die als Friedhofsmauerdekoration dienen und die Darstellungen der artes moriendi, bestimmen in der genannten Zeit Ikonographie und Literatur.«³⁷

35 Lang, Walther K.: Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1995, S. 59/60.

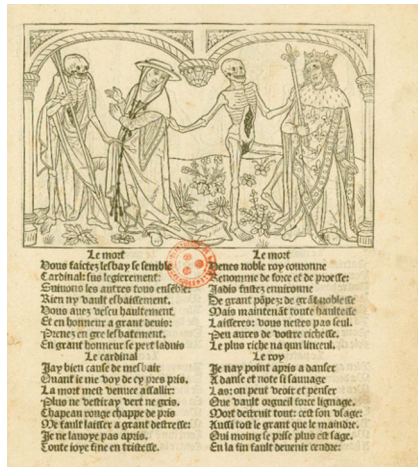
36 »Die Menschen gaben ihm in früheren Zeiten eine Gestalt, sahen ihn als Gerippe, mörderischen Würger, unversöhnlichen Widersacher, Jäger, Krieger, Totengräber, Spielmann, Sensenmann, »Schnitter Tod«, apokalyptischen Reiter, »Gevatter Hein«, barmherzigen Erlöser, Liebhaber, Vampir, Mutter Erde oder als Todesgöttin. Sie bewaffneten ihn mit Pfeil und Bogen, Speeren, Lanzen, Messern, Stacheln, Keulen, Hacken, Beilen, Schwertern, Schaufeln, Sensen, Sichel, gaben ihm Stricke, Seile, Schlingen und Netze. Sie definierten ihn als eine letzte Reise, als Abschied, als Heimkehr [...] Diese Symbole und Bilder können dem Individuum Halt geben oder auch Angst auslösen«. Mischke, Marianne: Der Umgang mit dem Tod, S. 27.

37 Richard, Birgit: Todesbilder, S. 52.

Gerade der Übergang zwischen Leben und Tod, den die Verwesung darstellt, ist besonders grauenhaft. Hier spiegeln sich Ängste vor dem Verwesungsprozess selbst, der Wiederkehr der Toten, wie auch der grotesken Verlebendigung der Toten im Tanz wider. Ursprünglich aus dem Volksglauben heraus entstanden, die Toten würden um Mitternacht aus ihren Gräbern steigen und auf den Friedhöfen tanzen,³⁸ taucht der Totentanz künstlerisch umgesetzt immer dann auf, wenn in der Bevölkerung ein »unterschwelliges Krisengefühl, [...] verborgene Ängste und Befürchtungen«³⁹ auftreten, so Gert Kaiser in seinem Buch *Der tanzende Tod*. Die Anfänge der Totentanzdarstellungen liegen vermutlich im Frankreich des Mittelalters, als Reaktion auf die Schrecken der Pest. Das Motiv hält sich aber bis in die Gegenwart. Inspiriert durch die *Vado Mori*-Gedichte des 13. Jahrhunderts, in denen Angehörige verschiedener Stände ihren bevorstehenden Tod beweinen, erläutert auch in den Totentanzdarstellungen der beigegebene Text das Bild.⁴⁰ Frank Link bestätigt in *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*:

»Als eines der frühen Beispiele wird gewöhnlich der Totentanz auf dem Friedhof des Franziskanerklosters Aux S.S. Innocents in Paris genannt. Er bestand aus einem Wandgemälde, das die verschiedenen Stände – angeführt von Papst und Kaiser – in Begleitung eines Toten bzw. des Todes sich im Tanz bewegend darstellte. Eingeleitet und begleitet wurde das Gemalte durch einen leicht fasslichen Text, der auf die Unausweichlichkeit des Todes verwies.«⁴¹

Abbildung 1: Guyot Marchant. *La Danse macabre*. Paris 1485



Quelle: Ville de Grenoble, Bibliothèque municipale

38 Vgl. Mischke, Marianne: Der Umgang mit dem Tod, S. 77.

39 Kaiser, Gert: Der tanzende Tod, S. 9.

40 Vgl. Kaiser, Gert: Der tanzende Tod, S. 23 ff.

41 Link, Frank: »Tanz und Tod in Kunst und Literatur: Beispiele«, in: Ders., Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin: Duncker & Humblot Verlag 1993, S. 11-68, hier S. 11.

Dieses Fresko (ca. 1424-1425) zog sich über 35 Meter auf der Innenseite der Friedhofsmauer entlang und stellte beinahe lebensgroß verschiedene Tanzpaare dar. Der personifizierte Tod geleitete geistliche und weltliche Vertreter aus dem Leben. Trotz der Zerstörung des ursprünglichen Wandgemäldes, sind die einzelnen Szenen dank eines Drucks von Guyot Marchant von 1485 (Abbildung 1) weitgehend erhalten. Bilder und beigegebene Texte wurden durch den Abdruck handlich und portabel und eine wiederholte Auseinandersetzung mit den Motiven dadurch vereinfacht.⁴² Auch das berühmte Motiv vom Tod und dem Mädchen findet sich bereits innerhalb der frühen Totentanzdarstellungen, es trat aber auch unabhängig davon in Kunst, Musik und Literatur auf.⁴³

Es verwundert nicht, dass auch anlässlich der beiden Weltkriege von verschiedenen Künstlern auf Totentanzmotive zurückgegriffen wurde: So etwa Otto Dix (1891-1969) mit seinem *Totentanz anno 17 (Höhe Toter Mann, 1924)*.⁴⁴ Das Bild ist Teil eines Zyklus (*Der Krieg*), der die Schrecken des Ersten Weltkrieges darstellt. Zu sehen sind tote Soldaten, die auf dem Schlachtfeld im Stacheldraht qualvoll ihren Verwundungen erlegen sind. Getanzt wird hier nicht, der Tod tritt auch nicht in Person auf, die Leichen selbst stehen für den einst tanzenden Tod. Dix' Motivation den Tod (im Krieg) zu thematisieren ist der früherer Künstler sehr ähnlich: er selbst hat den Alltag an der Front miterlebt, jedoch ist der »Schwerpunkt des Motivspektrums [...] weniger der Soldatenalltag, vielmehr die bizarre Kriegsästhetik der Trümmer-, Trichter- und Grabenlandschaft. Im Vergleich zur veristischen Polemik der späteren Kriegskompositionen sucht der MG-Schütze das Grauen durch Stil zu ›bannen‹.«⁴⁵

Den Tod darzustellen und dadurch zu bannen, haben viele Künstler vor und nach Dix versucht. Es ist eine zentrale Motivation aller Todesdarstellungen, vom Transi bis zu zeitgenössischen Ausdrucksformen. Auch Arnulf Rainer beschäftigte sich 1977 gezielt mit Zerfallsprozessen. Wiederholt übermalte er als »künstlerisches Analogon zum Verwesungsprozeß«⁴⁶ Fotos von Totenmasken und Leichengesichtern. Seine Übermalungsarbeiten kommentiert Rainer: »Die Fotografie allein ist [...] nicht in der Lage, eine bewegte oder statisch-konzentrierte Anspannung adäquat zu vermitteln. Um dem näher zu kommen, überzeichne ich das Foto. Es ist dies keine Retuschierung, sondern eine Akzentuierung, eine Wiederdynamisierung des erstarrten Moments.«⁴⁷ Gilt es

42 Vgl. Fein, David A.: »Text and Image Mirror Play in Guyot Marchant's 1485 *Danse Macabre*«, *Neophilologus*, Vol. 98, Nr. 2 (2014), S. 225–239, hier S. 225/226.

43 »Schon Zeitgenossen haben diese Bildidee, die wie keine andere die Vanitas-Allegorie zu illustrieren vermag, außerhalb des Totentanz-Kontextes gestellt, und so reicht ihre Dynamik bis in die unmittelbare Gegenwart [...] Es wirkt diese Bildidee allemal durch den Schock, den das Beieinander von blühendem Mädchenleib und skelettiertem Liebhaber auslöst.« Kaiser, Gert: *Der tanzende Tod*, S. 19.

44 Dix, Otto: *Totentanz anno 17*. (*Höhe Toter Mann, 1924*), Radierung. 24,5 x 30 cm. Kunstsammlung Gera, Otto-Dix-Haus, Inventarnummer D/G 72.

45 o. A., 1914-1918. *Weltkrieg*, http://www.otto-dix.de/werk/c_weltkrieg (Abgerufen 22.01.2019).

46 Lang, Walther K.: *Der Tod und das Bild*, S. 117.

47 Thierolf, Corinna (Hg.): Arnulf Rainer. *Schriften*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2010. [Anlässlich der Ausstellung Arnulf Rainer: *Der Übermalter*. Alte Pinakothek München. 10. Juni bis 5. September 2010], S.112.

also den Tod, oder besser das Vergehen in seinem Prozess darzustellen, sind die immobilen Medien Malerei und Fotografie dem bewegten Medium Film unterlegen und müssen sich in Andeutungen retten.

Das Grauen gegenüber dem verwesenden Körper setzt sich entsprechend bis in den bewegten Kinofilm fort, in dem etwa Zombies auf der Suche nach Menschenfleisch über die Leinwand wandeln. Neben der schaurigen Komponente der lebenden Toten spielen im Zombiefilm auch immer moralische und gesellschaftskritische Aspekte eine Rolle: Fürchtet man um das eigene Leben, dann ist man zu Dingen bereit, die man nicht für möglich gehalten hätte, man schützt den eigenen Leib vor dem jedes Anderen. Die niedersten Triebe kommen zum Vorschein, was einer modernen Zivilisation und jeglichen gesellschaftlichen Normen entgegensteht. Zudem spielen sich diese Szenarien teilweise in Stätten der Konsumgesellschaft ab, wie z.B. riesigen Malls,⁴⁸ ein ironischer Verweis auf die amerikanische Alltagskultur. Steven Shaviro dazu: »The zombies are not an exception to, but a positive expression of, consumerist desire [...] They embody and mimetically reproduce those very aspects of contemporary American life that are openly celebrated by the media.«⁴⁹ Die Malls bieten den Überlebenden zunächst einen gewissen Schutz und versorgen sie mit den notwendigen Utensilien um am Leben zu bleiben, aber im Grunde sind sie genau darauf zurückgeworfen: das blanke Überleben, bei dem Geld und Konsum keine Rettung bieten.

Die in Europa grassierende Pest im 14. und 15. Jahrhundert stellte für die damalige Gesellschaft eine Krise dar, wie sie Kaiser beschrieben hat. Diese war Ausgangspunkt für die zahlreichen Transi-Darstellungen zur Bewältigung und Bannung des schwarzen Todes. Eine Analogie zum Verhalten der Überlebenden im Zombiefilm lässt sich nicht leugnen:

»Sehen wir die zahlreichen Pestberichte zusammen, so fällt auf, daß fast einhellig eine schockartige Destabilisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse vermerkt wird. Das Zerbrechen von Familienbindungen, von Freundschaften, von Gruppenbeziehungen aller Art, das oft panische Hinwerfen von Berufspflichten besonders der Ärzte, Notare und Priester, die schamlose Bereicherung an herrenlos gewordenem Gut, das Verschachern der Sterbenssakramente gegen Testierungen für die Kirche erzeugen offensichtlich das Gefühl allgemeinen Niedergangs und kollektiver Trostlosigkeit.«⁵⁰

Wo liegt also die von Kaiser beschriebene Erschütterung der Gesellschaft, die sich in Horrorfilmen bis in die Gegenwart zeigt? Unterschwellige Ängste vor Krieg, radioaktiver Verseuchung oder Epidemien könnten ein Beweggrund sein. Hinzu kommt eine offene Kritik an Autoritäten: Regierung und Militär versuchen in Zombiefilmen häufig die Lage mit Gewalt in den Griff zu bekommen, scheitern jedoch. Zudem werde durch ihre Vertreter die patriarchale Gesellschaft selbst in Frage gestellt, so Steven Shaviro:

»The[...] white males' fear of zombies seems indistinguishable from the dread and hatred they display toward women. The self-congratulatory attitudes that they continually project are shown

48 Vgl. DAWN OF THE DEAD (USA 1978, R: George Romero) und das Remake DAWN OF THE DEAD (USA 2004, Zack Snyder).

49 Shaviro, Steven: The Cinematic Body, S. 92.

50 Kaiser, Gert: Der tanzende Tod, S. 31.

to be ineffective at best, and radically counterproductive at worst, in dealing with the actual perils that the zombies represent. The macho, paternalistic traits of typical Hollywood action heroes are repeatedly exposed as stupid and dysfunctional.«⁵¹

Dennoch sind die Überlebenden diesen unfähigen Machthabern ausgeliefert und finden in ihnen weitere Antagonisten neben den Zombies, statt Verbündete, so zu sehen etwa in *28 DAYS LATER*. Hier erreicht die Hauptfigur Jim (Cillian Murphy) mit seinen Begleiterinnen Selena (Naomie Harris) und Hannah (Megan Burns) nach einem langen Überlebenskampf endlich die vermeintliche Sicherheit eines Militärcamps, nur um festzustellen, dass der Major Henri West (Christopher Eccleston) seinen Soldaten Frauen versprochen hat, um ihnen Hoffnungen für die Zukunft zu geben. Selena und Hannah sind also in großer Gefahr und Jim muss mit ihnen fliehen (TC 01:16:36-01:23:48).

28 DAYS LATER arbeitet nicht mit klassischen Transi-Zombies, man sieht ihnen die Verwesung nicht so direkt an, wie beispielsweise denen in *DAWN OF THE DEAD* (1978),⁵² wo Soldaten leichenblasse Zombies mit offenen Wunden durch gezielte Schüsse ins Gehirn töten müssen (TC 00:09:08-00:10:25). Das Augenmerk in *28 DAYS LATER* liegt auf ihrem Raubtiercharakter mit roten Augen, Sie bewegen sich auch schnell wie Raubtiere. Catherine Shelton erläutert in *Unheimliche Inskriptionen*:

»Die Angriffe der kannibalischen Zombies werden in extrem schnell montierten Sequenzen dargestellt, die eine Bewegungskette in zahlreiche Fragmente auflösen. Gleichzeitig erscheinen sie beschleunigt, sind also in fast motion gedreht, was den Überfall einerseits noch desorientierender wirken lässt, andererseits den Eindruck natürlicher Bewegung verfremdet und die Begegnung mit den monströsen Gestalten noch irrealer und bedrohlicher, diese noch entmenslichter erscheinen lässt. Der unerwartete Schock aufgrund der Konfrontation mit dem Monstrum findet seinen Ausdruck in einer filmischen Inszenierung, die diesen als Affekt ›gegen‹ den Zuschauer richtet.«⁵³

Die Dynamisierung der Bewegungsfähigkeit eigentlich toter Zombiegestalten setzt damit, wie ihr abstoßender Anblick selbst, auf einen somatisch spürbaren Schock beim Publikum, das distanzlos ergriffen wird,⁵⁴ wenn die Toten rennend Lebende verfolgen. Dennoch bleiben die Zombies typische Wiedergänger, der wandelnde Tod, der kommt, um die Lebenden zu holen. Dies zeigt, wie sich die Sehgewohnheiten geändert haben.⁵⁵

51 Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*, S. 88.

52 *DAWN OF THE DEAD* (USA 1978, R: George Romero).

53 Shelton, Catherine: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 148.

54 Vgl. Kapitel 3.2.2 und 3.3.2.2

55 Der Medienwissenschaftler Dolf Zillmann macht bereits 1982 die These der Gewöhnung des Zuschauers an Medieninhalte stark. Dies erfordere die kontinuierliche Steigerung von Stimuli, um den Zuschauer noch zu erreichen: »It appears that stronger and stronger stimuli were called upon to provide the audience with excitement and, more important here, that the use of more and more powerful material became necessary to get the job done [...] initially strong excitatory reactions have become weak or have vanished entirely with repeated exposure to stimuli of a certain kind, and correspondingly, initially strong effective reactions have