

Matthias Wörther

Wie wir sterben

Inszenierungen des Lebensendes im Film

♦ Durch eine mit Beispielen angereicherte Typologie filmischer Lebensenden eröffnet der Autor die Möglichkeit, sich dem Phänomen des Sterbens und des Todes in diesem Medium auch mit theologischen Schlüsseln zu nähern. Der Typus eines unspektakulären und natürlichen Todes, filmisch eingebettet in eine gewisse Normalität, führt zu pastoralen Fragen. Forderungen nach selbstbestimmtem Sterben wiederum, argumentiert mit lebensnahen und gefühlvollen Bildern, können ethische und moraltheologische Diskussionen anstoßen. Der Typus „Opfertod“ verlangt nach einer theologisch-kritischen Auseinandersetzung besonders im Blick auf seine Ideologiegefährdung, während die erträumte Abschaffung des Todes bzw. die Unsterblichkeit in das Zentrum der Christologie und ihrer anthropologischen Konsequenzen führen kann. „Wie zu sterben ist und was der Tod bedeutet, bleibt nicht nur im Kino eine offene Frage.“ (Redaktion)

„Wie wir sterben“ ist der Titel eines zu Recht immer noch bekannten Buches¹ von Sherwin B. Nuland, in dem der Chirurg und Medizinhistoriker an Fallbeispielen auf nüchterne Weise menschliche Sterbeprozesse darstellt. Es geht in diesem Buch um klare Information und um die Konfrontation des Lesers mit den oft unerfreulichen Tatsachen, die sich ergeben, wenn ein menschliches Leben an sein Ende kommt. Die Lektüre ist nicht erquicklich und vermag auf das Gemüt zu schlagen, aber Nuland ist weder ein Zyniker, noch ist er ein Ideologe. Er will weder anklagen noch schockieren. Seiner Überzeugung nach ist es aber notwendig, hilfreich und menschendienlich, sich vorausdenkend dem Sterbeprozess zu stellen und sich mit ihm auseinanderzusetzen, weil er in dieser oder jener Form auf jede und jeden zukommt.

Tatsächlich ist das Filmgenre, das sich mit der physischen Dimension des Körpers und seiner Zerstörung durch innere und äußere Einwirkungen am direktesten und unvermitteltsten auseinandersetzt der Horror- und Splatterfilm. Er schreckt nicht vor der Darstellung von Blut, grässlichen Verletzungen, offenen Wunden, Körperdeformationen, extremen Schmerzen und anderen Schattenseiten kreatürlicher Existenz zurück. Bedrohungen, die von innen kommen, Körper, die verfaulen und zerfallen oder Menschen, deren Entfremdung von sich selbst zur Selbstzerstörung führt, gehören zu seinen gängigen Topoi.

Aus der Schilderung der bei Nuland im medizinischen Detail beschriebenen Sterbeprozesse einen hyperrealistischen Horrorfilm zu machen, wäre also sicherlich kein Problem. Aber niemand tut das,

¹ Sherwin B. Nuland, *Wie wir sterben. Ein Ende in Würde?*, München 1994.

sieht man vielleicht von medizinischen Lehrfilmen einerseits und filmischen Perversitäten wie Snuff-Videos² andererseits ab. Auch der Horrorfilm inszeniert das Sterben und ist sich dabei seiner Inszenierungen, Fiktionen und Mystifikationen immer bewusst: Sie sind Teil seiner Botschaft. Selbst wenn er gesellschafts- oder zivilisationskritische Intentionen verfolgt, geht es ihm in erster Linie um Schauwerte, Gruselgefühle und Unterhaltung. Das lässt sich schon daran ablesen, dass in der Regel niemand nach einem Horrorfilm ernsthaft damit rechnet, von Zombies verfolgt oder von in die Gegenwart zurückgekehrten Sauriern zerfleischt zu werden. Natürlich goutieren nicht alle Kinobesucher solche Formen von Unterhaltung, aber das steht auf einem anderen Blatt.

Der Horrorfilm soll auch nicht den Mittelpunkt dieser Überlegungen bilden. Das Genre macht nur besonders anschaulich, wie Film sich der unterschiedlichsten Mittel bedienen kann, um sich zu artikulieren. Er stellt in gleicher Weise wie die Literatur oder die Malerei eine künstlerische Ausdrucksform dar. Seine Wirklichkeiten sind Inszenierungen wie die anderer Künste, auch wenn der ihm mögliche visuelle Realismus leichter als „Abbildung“ oder Verdoppelung eines „Wirklichen“ verkannt werden kann. Wie Kunst überhaupt, setzt er sich im Horizont seiner Zeit tendenziell mit allen Aspekten des menschlichen Lebens auseinander und versucht sie darzustellen und zu deuten. Vielleicht ist die

Filmkunst dem Thema „Sterben“ sogar näher als andere Ausdrucksweisen. Ein verschiedener Regisseuren zugeschriebenes Bonmot lautet, Film sei die einzige Kunstform, die es erlaube, dem Tod tatsächlich (hinter und unabhängig von der Inszenierung) bei der Arbeit zuzuschauen.

Aber zurück zu den filmischen *Inszenierungen* des Sterbens. Es ist sicherlich etwas übertrieben, wollte man behaupten, es gäbe kaum einen Film, in dem nicht (wie im richtigen Leben) irgendjemand stirbt. Andererseits gibt es Filmgenres vom Actionfilm über den Thriller bis zum Western, in denen der Tod von Menschen sich häuft und an der filmischen Tagesordnung ist. Man könnte durchaus auch darlegen, dass und inwiefern ein „Sterbehorizont“ selbst in Filmen vorhanden ist, in denen niemand stirbt: Jede Erzählung über das Leben steht unter dem allen Menschen zumindest implizit immer präsenten Vorbehalt eines in jedem Moment möglichen Erzählungsabbruchs durch den Tod. Für das Kino gilt jedoch ungeachtet seiner Inhalte, also auch dann, wenn es Sterben und Tod thematisiert, ein „Fiktionsvertrag“: „Der ‚Fiktionsvertrag‘ garantiert, dass jeder das Kino wieder heil verlassen wird, egal wie grausam oder erschütternd das Geschehen auf der Leinwand war und wie sehr es die eigenen Gefühle aufzuwühlen verstand.“³ Wir sterben (noch) nicht, wenn wir uns im Kino mit dem Lebensende konfrontiert sehen, sondern wir begegnen dort, wie gesagt, *Inszenierungen*

² Vgl. z. B. die Diskussion um die Existenz der sogenannten „Snuff-Filme“, als deren aktuellste und widerwärtigste Variante die Hinrichtungsvideos extremer politischer Gruppen betrachtet werden können. (<http://de.wikipedia.org/wiki/Snuff-Film> [Abruf: 22.01.2015]).

³ Josef Lederle, Alles wird gut. Zur Darstellung des Todes in Hollywoodfilmen, in: Thomas Bohrmann / Werner Veith / Stephan Zöller (Hg.), Handbuch Theologie und populärer Film. Band 1, Paderborn u. a. 2007, 269–283, hier 282. Den Begriff „Fiktionsvertrag“ hat Lederle von Karsten Witte übernommen. Vgl. Ernst Karpf (Hg.), Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit, Marburg 1993, 51.

des Sterbens. Als Inszenierung verbinden sie theoretische Auffassungen (weltanschaulicher, theologischer, ideologischer Natur), Emotionen schaffende Strategien (Besetzung, Bildgestaltung, Dramaturgie usw.) und allgemein entschlüsselbare Sinn-elemente (Symbole, Bildanalogien, lyrische Versatzstücke usw.), um Erlebnisse hervorzu-rufen, Positionen zu vertreten und Diskurse sowie Auseinandersetzungen über das Gezeigte anzustoßen. Die nachfolgende skizzenhafte Typologie filmischer Inszenierungsstrategien des Sterbens versucht vier Grund-Typen solcher Strategien zu charakterisieren, Beispiele für sie zu benennen und deren Intention und Wirkung zu beschreiben.

1 Menschen müssen sterben

Ungeachtet der immer neu vorgebrachten Proteste und Auflehnungsgebärden gegen die *conditio humana*, die sich durch die Jahrhunderte in Dokumenten der verschiedensten Kulturen finden lassen, wurden Sterben und Tod immer auch als etwas Unvermeidliches, Selbstverständliches und zum Leben Gehöriges verstanden. Diese Selbstverständlichkeit ist heute nicht allein deshalb schon als ideologisch zu verdammen, weil es ein „normales“ Sterben aus Sicht der Sterbenden vielleicht nicht gibt. Andererseits belegt etwa Philippe Ariès große Studie „Geschichte des Todes“⁴, wie unterschiedlich, aber auch wie ruhig und beherrscht der Umgang mit Sterbenden und dem Tod, eingebettet in naturbezogene, religiöse oder philosophische Entwürfe, gedacht und gelebt werden kann.

Im Kino gibt es Resonanzen dieser Gelassenheit in Historienfilmen, Familien-epen und bis in den Kinderfilm hinein, wo alte Menschen, hier meist Oma oder Opa, friedvoll im Kreis der Familie sterben. Die Trauer wird nicht zwangsläufig relativiert, gleichzeitig aber wird signalisiert: So ist das mit dem Leben, und das ist auch in Ordnung so.

Diese Sicht hat affirmative, utopische und realistische Elemente. Wir wissen, dass das Sterben in Wirklichkeit oft ganz anders aussieht, aber wir verbergen dieses Wissen im Kino routiniert in Bildklischees und schönen (auch beschönigenden) Formen. Nur zu gerne lassen wir uns deshalb von einem Film wie „Vier Leben“⁵ die Angemessenheit und Glaubwürdigkeit einer versöhnlichen und einvernehmlichen Einbettung unseres Lebens in die großen Zusammenhänge der Natur bestätigen. „Vier Leben“ zeigt den Alltag von Menschen in einem entlegenen Dorf in Kalabrien, wo die Zeit still zu stehen scheint. Köhler bauen einen Meiler auf, ein Zicklein wird geboren, ein großer Baum wird gefällt, ein alter Mann stirbt. Viel mehr geschieht nicht. Der Tod erscheint in dieser Szenerie so unspektakulär und natürlich, wie das unspektakuläre Geschehen im Dorf und in den Bergen, die es umgeben. Das inszenatorische Ziel des Films ist es, die Größe und Schönheit des menschlichen Lebens zu behaupten, ohne eine falsche Idylle zu entwerfen. Auf den großstädtischen Betrachter mag der Film mit seinen archaischen Schwarzweißbildern dennoch retrospektiv, nostalgisch und unglaublich wirken. Falsch muss die Perspektive von „Vier Leben“ deshalb nicht sein.

⁴ Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München 1982.

⁵ *Vier Leben (Le quattro volte)*. Regie Michelangelo Frammartino. Italien, Schweiz, Deutschland 2010. www.vier-leben-derfilm.de.

Auch Filme, die in einem uns vertrauteren und moderneren Milieu spielen und das Sterben mit viel drastischeren Bildern ins Bewusstsein rücken, wie es „Halt auf freier Strecke“⁶ tut, können sich der Tragik des Sterbens stellen, ohne grundsätzlich anzuklagen. Wir erleben die letzten Lebensmonate von Frank, einem Familienvater mit zwei Kindern, bei dem ein inoperabler Gehirntumor diagnostiziert wird. Trotz aller Verwerfungen in der Familie zeigt der Film ein bewusst wahrgenommenes und liebevoll begleitetes Sterben, das die Schrecken dieses Schicksals zumindest moderiert⁷ und in eine gewisse „Normalität“ einzubetten versucht.

Die Verfilmung des autobiografischen Buches „Das Ende ist mein Anfang: Ein Vater, ein Sohn und die große Reise des Lebens“⁸ mit Bruno Ganz als Tiziano Terzani schließlich bettet das Sterben des an Krebs erkrankten Protagonisten in dessen breit erzählte Lebenserinnerungen und durch östliche Philosophie und Lebensweisheit bestimmte Reflexionen ein. Das Verhältnis von Realismus und Metaphorik erscheint

genau umgekehrt wie in „Vier Leben“: Naturbilder werden zu Illustrationen und bloßer Kulisse für gedankliche Konzepte. Die Wirkung von Buch wie Film liegt hier in der Authentizität der Äußerungen und Reflexionen eines Menschen, der sein Sterben und seinen Tod als winziges Teilelement in einem größeren Sinngehalt akzeptieren kann.⁹

2 Das selbst bestimmte Sterben

Die beschriebene Akzeptanz des eigenen Schicksals ist nicht mehr selbstverständlich. Unsere Gesellschaft diskutiert offen das Recht auf ein selbst bestimmtes Ende des eigenen Lebens, das sich zwangsläufig aus der Autonomie des Subjektes ergebe.¹⁰ Auch im Kino wird diese Thematik in verschiedensten Facetten von der Sterbehilfe bis zum kühl geplanten Suizid immer wieder beschrieben und zur Diskussion gestellt.

„Million Dollar Baby“¹¹, auf den ersten Blick als Hollywood-Erfolgsgeschichte ei-

⁶ Halt auf freier Strecke. Regie Andreas Dresen. Deutschland 2011. <http://halt-auf-freier-strecke.pandorafilm.de>.

⁷ Eine ganz andere Option nahm der Schriftsteller Wolfgang Herrndorf wahr, der bei vergleichbarer Diagnose nach einer „Exit-Strategie“ suchte und sich schließlich erschoss. Zu Dresens Film schreibt er in seinen Aufzeichnungen „Arbeit und Struktur“ im Eintrag vom 17.11.2011: „Geschichte eines Mannes mit Hirntumor, die mich, wie ich dachte, nachdem ich den Trailer gesehen hatte, kaltlassen würde. Zu weit ab vom eigenen Erleben.“ Was sich als nicht zutreffend erweist, als er den Film anschaut.

⁸ Das Ende ist mein Anfang. Regie Jo Baier. Deutschland 2010.

⁹ Hierher gehören auch die zahlreichen Filme, die mit der Metapher der Lebensreise arbeiten, u. a. „Knocking on heaven's door“ (1997), „Marias letzte Reise“ (2005), „Das Beste kommt zum Schluss“ (2007), „Blaubeerblau“ (2011), „Now is good – Jeder Moment zählt“ (2012) oder „Hin und weg“ (2014).

¹⁰ Vgl. hierzu die umfassende (und hoch polemische) Artikelserie „Aufruhr im Zwischenreich“ von Daniele Dell'Agli auf <http://www.perlentaucher.de>, der sich im letzten Teil „Helle Tunnel, dunkle Lichtungen“ auch ausführlich mit Filmen auseinandersetzt: <http://www.perlentaucher.de/essay/helle-tunnel-dunkle-lichtungen.html> [Abruf: 22.01.2015]. Eine wichtige Referenz für Dell'Agli ist Denys Arcands Sterbedrama „Invasion der Barbaren“ (Les invasions barbares) von 2003.

¹¹ Million Dollar Baby. Regie Clint Eastwood. USA 2004.

ner Frau angelegt, die vom erfahrenen Boxtrainer Frankie angeleitet eine viel versprechende Karriere beginnt, wird zur Tragödie. Nach dem hinterhältigen Schlag einer Gegnerin fällt Maggie so unglücklich auf einen Boxschemel, dass sie sich den Halswirbel bricht. Vollständig gelähmt sucht sie nach Wegen, sich das Leben zu nehmen. Ihr Trainer Frankie, der erkennt, dass es ihr fester Wille ist, zu sterben, stellt schließlich die lebenserhaltenden Systeme ab und spritzt ihr eine Überdosis Adrenalin.

Während „Million Dollar Baby“ eine Geschichte individueller Entscheidungen erzählt und trotz bejahender Tendenz noch offen lässt, ob er die Entscheidungen von Maggie und Frankie für richtig hält, stellt „Das Meer in mir“¹² einen emotional aufgeladenen Diskurs darüber dar, ob es ein Recht auf einen selbst bestimmten Tod gibt. Amenábar verfilmt die authentische Geschichte des Spaniers Sampedro, der versuchte, vor Gericht das Recht auf aktive Sterbehilfe durchzusetzen. Als er damit scheitert, verwendet er von Freunden besorgtes Gift, um sich zu töten, dokumentiert seinen Tod mit einer Kamera jedoch so, dass niemand deswegen strafrechtlich belangt werden kann und sein Tod als seine eigene, freie Entscheidung erscheint.

Fast dokumentarisch in seiner Nüchternheit und formalen Strenge wirkt dagegen Michael Hanekes Spielfilm „Liebe“¹³, der die Geschichte eines alten Ehepaares schildert. Als die Frau bettlägerig wird und sich ihr Zustand immer weiter verschlimmert, pflegt der Mann sie liebevoll, muss sich allmählich aber eingestehen, dass sie

so nicht länger leben will. Schließlich erstickt er sie mit einem Kissen, wohl auch, weil er selbst die Situation nicht mehr erträgt. Wenig später folgt er ihr in den Tod nach.

Gemeinsam haben diese Filme Szenarien, die eine wie auch immer erfolgreiche Selbsttötung oder Tötung eines Menschen von einem Extremum her begründen: Es gebe Situationen (vor allem auch Erfahrungen von Schmerzen und dem Verlust der menschlichen Würde), in denen es gerechtfertigt sei, ein Leben zu beenden.¹⁴

3 Der Sinn des Sterbens liegt im Opfer

Eine der krassesten filmischen Darstellungen vom Leiden und Sterben eines Menschen findet sich in Mel Gibsons „Die Passion Christi“¹⁵. Gibson betreibt eine fragwürdige Ideologisierung des Sterbens, die das konkrete Leid des Opfers mit der Behauptung eines höheren moralischen wie heilsgeschichtlichen Sinns begründet: Der Tod Jesu habe schließlich die Erlösung aller Menschen bewirkt. Selbst wenn man diese Aussage vielleicht opfertheologisch klärend einordnen könnte, bleibt der ideologische Überhang des Films mit Händen zu greifen: Er bedient sich bewährter Überwältigungsstrategien, die der Reflexion keinen Raum mehr lassen. Das vertraute Motiv vom Einen, der sich zum Wohl aller opfert, wird hier durch metaphysische Überhöhung jeder Kritik entzogen. Die Parallelen zu Propagandafilmen jeglicher

¹² Das Meer in mir (Mar adentro). Regie Alejandro Amenábar. Spanien/Frankreich/Italien 2004.

¹³ Liebe (Amour). Regie Michael Haneke. Deutschland 2012. <http://www.liebe.x-verleih.de>.

¹⁴ Eine vergleichbare Argumentation findet sich in zahlreichen Kriegsfilmen, wenn ein schwer verwundeter Soldat einen Freund oder seine Kameraden bittet, ihn zu töten.

¹⁵ Die Passion Christi (The Passion of the Christ). Regie Mel Gibson. USA 2004.

Couleur, die das Sterben für welche Ziele auch immer instrumentalisieren, sind unübersehbar.

Zweifellos stellt der Opfertod Jesu eine Inszenierungsfolie dar, die bis in trivialste Unterhaltung hinein immer wieder genutzt wird, um Leiden und Sterben zu beschönigen, zu rechtfertigen oder mit Pathos aufzuladen. Andererseits gibt es ein bewusstes Opferhandeln jenseits filmischer Klischees ja tatsächlich: Menschen nehmen den eigenen Tod in Kauf, um einer Sache zu dienen oder um anderen zu helfen. Erst jüngst hat „Am Sonntag bist du tot“¹⁶ gezeigt, wie ein an eine individuelle Entscheidung rückgebundenes Opfer Aussagekraft gewinnt und glaubwürdig als Nachfolge Jesu verstanden werden kann. Der irische Priester, der sich hier dem von einem Missbrauchsoffer angekündigten (und „unverdienten“) Tod stellt, bleibt nicht nur sich selbst treu, sondern stirbt auch für eine religiöse Überzeugung, deren zentrale Inhalte eine massive Kritik an den kirchlichen Institutionen darstellen, die sie zu vertreten behaupten.

Auch wenn der Protagonist in „Gran Torino“¹⁷ aus einem katholisch sozialisierten Umfeld stammt und am Ende auf den Opfertod Jesu angespielt wird, kann der Film als Beispiel dafür dienen, dass selbstlose Opfer und damit die Annahme des eigenen Todes keine spezifisch religiöse Verhaltensweise darstellen.¹⁸ Walt Kowalski, der als grantelnder Fremdenhasser eingeführt wird, wandelt sich zu einem

Menschen, der sich für das Recht anderer einsetzt. Indem er sich einer Gang von Kriminellen stellt, führt er nicht nur deren Verhaftung herbei, sondern sichert vor allem einer Familie asiatischer Einwanderer, mit der er sich angefreundet hat, eine bessere Zukunft.

Wer sich opfert, stirbt vor der Zeit und er stirbt in einem ganz anderen Sinn selbstbestimmt als jemand, der seinem Leben aufgrund einer persönlich unerträglichen Situation ein Ende setzt. Fast zwangsläufig werden Sterben und Tod in diesem Horizont zu einem (politischen, religiösen oder existenziellen) Statement. Die besprochenen filmischen Inszenierungen zeigen, dass darin ebenso eine Chance wie eine Gefahr liegt: Opferbereitschaft zeigt die Größe des Menschen, kann aber ebenso ideologisch missbraucht werden.

4 Die Abschaffung des Todes

Während die moderne Gesellschaft über Suizid, Sterbehilfe, Sterbebegleitung und einen menschenwürdigen Tod diskutiert, träumt eine technische Avantgarde, die vor allem im Bereich der Künstliche-Intelligenz-Forschung in den USA und in Japan angesiedelt ist, von der Abschaffung des Todes. Das Sterbenmüssen wird in seiner natur- und schicksalhaften Notwendigkeit in Frage gestellt und erscheint als etwas, das die Menschen in naher Zukunft nicht

¹⁶ Am Sonntag bist du tot (Calgary). Regie John Michael McDonagh. Irland/Vereinigtes Königreich 2010. <http://amsonntagbistdudot.de>. Noch viel subtiler ist der Gedanke des Lebensopfers in der Nachfolge Jesu zum Beispiel in „Von Menschen und Göttern“ (Des hommes et des dieux. Regie Xavier Beauvois. Frankreich 2010) in Szene gesetzt.

¹⁷ Gran Torino. Regie Clint Eastwood. USA 2008.

¹⁸ Was hier an „Heldenopern“ möglich ist, zeigen neben Kriegs- oder ausgesprochenen Propagandafilmen beispielsweise auch Filme, die sich mit dem Anschlag vom 11. September 2001 auseinandersetzen. Das Problem ist nicht die Opferbereitschaft als solche, sondern deren Mythisierung.

mehr betreffen wird, weil wir entweder von unserem Körper tatsächlich Abschied nehmen können und auf anderer Basis weiterleben oder es der Medizin gelingt, den biologischen Verfalls- und Alterungsprozess außer Kraft zu setzen.

Auf sehr subtile Weise wird diese Denkwelt in der Dokumentation „Plug and Pray“¹⁹ filmisch problematisiert. Der Computerpionier Joseph Weizenbaum kommentiert kurz vor seinem Tod und mit Rückblicken auf die Erfahrungen seines Lebens Entwicklungen in der KI-Forschung und der Robotik. Der 85-jährige Weizenbaum verkörpert einen Realismus und Pragmatismus, der massive Kritik an einer verfehlten Forschung und dem dahinter stehenden Menschenbild übt. Besonders deutlich wird die Unvereinbarkeit der Positionen, wenn Weizenbaum sich mit Raymond Kurzweil, Director of Engineering bei Google, auseinandersetzt, der behauptet, man könne den menschlichen Geist in wenigen Jahren aus dem sterblichen Körper „auslesen“ oder „herunterladen“. Da man dann ein „Backup“ von sich selbst besitze, könne man jederzeit wiederhergestellt werden, wenn dem Träger dieses Geistes, sei er biologischer oder technischer Natur, irgendetwas widerfahre.

Derartige Träume von der Unsterblichkeit und ihre Metaphorik durchziehen vor allem Science-Fiction- und Fantasy-Filme. Während im Fantasy-Genre eher neomythische Konzepte²⁰ von Wiedergeburt, quasi-göttlichen Wesen oder Übergängen zwischen Welten und Zeiten

zu finden sind, denkt die Science Fiction die Ansätze von KI, Computerforschung und Medizin weiter. In „Avatar“²¹, einem Film, der allein in Deutschland von ca. 12 Millionen Menschen gesehen wurde, sind beide Tendenzen visualisiert. Im Mittelpunkt steht die Geschichte des im Rollstuhl sitzenden Ex-Marines Jake Sully, der als Avatar, d.h. in einem fremden Körper und von seiner Behinderung befreit, unter den Na'vi genannten Bewohnern des Planeten Pandora auftritt. Avatare sind in Computerspielen elektronische Abbilder des Spielers, die keine Ähnlichkeit mit ihm selbst haben müssen. Während etwa in Tad Williams' Romantetralogie „Otherland“²² eine Gruppe reicher Menschen tatsächlich versucht, als komplette elektronische Abbildungen ihrer selbst in einem digitalen Computeruniversum unsterblich zu werden, löst Camerons Film das Problem neomythisch: Der invalide Soldat scheint zwar zu sterben, wird aber in einem neuen Leben als Na'vi wiedergeboren. Seine bislang nur elektronisch projizierte Identität verschmilzt tatsächlich mit einem „wirklichen“ Eingeborenenkörper. Er gehört jetzt zu einer anderen (und besseren) Welt. Interessant ist „Avatar“ vor allem auch deshalb, weil er das technisch gestützte und virtuelle Leben des Avatars Jake Sully in eine neue *Natur* hinein erlöst. Anders als Kurzweil, der im Grund Geist und Materie gnostisch trennt, spekuliert „Avatar“ mit einer neuen Einheit und einem Überstieg von der Technik in eine Welt, in der die Sterblichkeit ihren Schrecken verliert.

¹⁹ Plug and Pray. Regie Jens Schanze. Deutschland 2010. <http://www.plugin-pray.de>.

²⁰ Vgl. hierzu: Linus Hauser, Kritik der neomythischen Vernunft. Bd. 1 und 2, Paderborn 2004 und 2009.

²¹ Avatar – Aufbruch nach Pandora. Regie James Cameron. USA 2009. <http://www.avatar-derfilm.de>.

²² Tad Williams, Otherland. 4 Bände, Stuttgart 1998 ff.

Weit weniger spekulativ, sehr viel lebenspraktischer und vor allem auch theologisch²³ deutbar setzt sich Peter Weirs Film „Fearless“²⁴ mit der Frage der Unsterblichkeit auseinander. Der Architekt Max Klein glaubt sich im Angesicht des Todes, als das Verkehrsflugzeug, mit dem er auf dem Weg nach Houston ist, notlanden muss. Wider Erwarten überlebt er das Unglück und glaubt von diesem Moment an, unverletzlich zu sein: Wenn ihm selbst in dieser extremen Situation nichts passiert ist, dann kann ihm überhaupt nichts mehr passieren. Er agiert von da an,

als ob er „unsterblich“ geworden sei und einen den anderen Menschen überlegenen Status erreicht habe. Er entfremdet sich zunehmend dem gewöhnlichen Leben. Erst als eine weitere Überlebende, mit der er sich angefreundet hatte, ihm unmissverständlich deutlich macht, dass er mit seinem Selbstbild die Welt der Menschen verlassen hat, erkennt er seine Hybris. Die Anerkennung seiner Sterblichkeit erlaubt ihm die Rückkehr ins wirkliche Leben.

5 Resümee

Die hier vorgestellt knappe Typologie gibt erste Möglichkeiten an die Hand, sich dem Phänomen des Sterbens und des Todes, wie es sich im Medium Film abbildet, spiegelt und gedeutet wird, mit theologischen Schlüsseln zu nähern. Der unter dem Motto „Wir müssen sterben“ dargestellte affirmative Umgang führt in erster Linie zu pastoralen Fragen. Wenn das Sterben Teil des Lebens ist, wenn es zu unserer Natur gehört, dann ist es eine Aufgabe, die Formen für den Umgang mit Sterbenden zu gestalten. Filme zeigen säkulare wie religiöse Modelle dieses Umgangs, müssen aber auch kritisch gelesen werden. Die Tradition und ihre Rituale bergen immer das Risiko eines gedankenlosen „Das ist eben so, da kann man nichts machen“, dessen auch als Betreuungspraxis zu denkende Pauschalierungen Menschen und ihr individuelles Leid übersehen oder übergehen.

Die Forderungen nach einem selbstbestimmten Tod und deren unterschiedliche filmische Darstellungen führen direkt

Weiterführende Literatur:

Ernst Karpf (Hg.), *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*, Marburg 1993. Der Band dokumentiert die Ergebnisse der 10. Arnoldshainer Filmgespräche 1992.

Tabuthema Tod. Präsent in den Medien, verdrängt in der Realität. tv diskurs, hrsg. von der *Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen*, Berlin, 11. Jahrgang, Heft 41/2007. Themenheft u. a. mit einem sehr instruktiven Artikel „Sterben und Tod im Spielfilm“, der auch im Internet abrufbar ist: http://fsf.de/data/hefte/ausgabe/41/schmidt046_tvd41.pdf.

Johannes Wende, *Der Tod im Spielfilm. Eine exemplarische Analyse*, München 2014. Eingehende Analyse des Themas in vier Kapiteln: 1. Der personifizierte Tod im Spielfilm. 2. Die Toten im Spielfilm. 3. Der Tod in der Dramaturgie. 4. Die Darstellung des Sterbens im Film.

²³ Vgl. hierzu *Matthias Wörther*, Peter Weir. Überschreitungen des Alltags, in: *Thomas Bohrmann / Werner Veith / Stephan Zöller* (Hg.), *Handbuch Theologie und populärer Film*. Band 1, Paderborn u. a. 2007, 231–242.

²⁴ *Fearless*. Regie Peter Weir. USA 1993.

in die ethische und moraltheologische Diskussion. Gerade die Filme, die hier extreme oder kontroverse Positionen vertreten, erlauben eine weiterführende Auseinandersetzung, denn eine der Stärken des Kinos ist sein emotionales Potenzial. Filme können mit Gefühlen und lebensnahen Bildern von Menschen „argumentieren“ und die Konsequenzen einer abstrakten und zwingend erscheinenden ethischen Logik anschaulich vor Augen führen. Was sie auf der anderen Seite auch kritisierbar macht: Gefühlen ist es nicht um Ausgewogenheit zu tun. Das Kino ruft sie hervor, setzt sie unter Umständen aber auch einseitig, täuschend und manipulierend ein.

„Opfer“ ist ein ganz zentraler Begriff des christlichen Glaubens. Seine massive Präsenz nicht nur in Jesusfilmen erfordert eine theologische Anstrengung, um seinen Missbrauch und seine Fehldeutungen zu identifizieren. Im Blick auf den Kinofilm gilt es vor allem, die Ideologiegefährdung und Ideologielastigkeit dieses Konzeptes einer Transzendierung des eigenen Lebens bewusst zu halten. Sich zu opfern, und sei es „für einen guten Zweck“, ist immer eine hoch problematische Handlungsweise, deren Rechtfertigungen durch diejenigen, die sich opfern, und diejenigen, für die sich jemand opfert, nicht selten kaum zu akzeptieren sind.²⁵

Die Sehnsucht nach einer Abschaffung des Todes und damit der Relativierung der menschlichen Sterblichkeit überhaupt

führt schließlich nicht nur zu Fragen einer Auferstehung und eines Weiterlebens nach dem Tod, sondern auch in das Zentrum der Christologie und ihrer anthropologischen Konsequenzen. Wenn der Mensch eine leibseelische Einheit ist, dann ist das Konzept einer Trennung von Körper und Geist, wie sie sich Kurzweil etwa vorstellt, lebensfeindlich, weil irreführend. Allerdings ist die in Chalcedon gedachte Zuordnung von Gott und Mensch und von Geist und Körper in gleicher Weise auch kritisch gegen die massive dualistische Versuchung im Christentum selbst zu richten: Viele Vorstellungen, die sich mit dem Begriff „Seele“ verbinden, könnten Anhänger einer Digitalisierung und Speicherbarkeit menschlicher Identität durchaus als Bestätigung ihrer Konzepte interpretieren. Wie zu sterben ist und was der Tod bedeutet, bleibt nicht nur im Kino eine offene Frage.

Der Autor: Dr. Matthias Wörther, Jahrgang 1955, Germanist und Theologe, leitet die Fachstelle „medien und kommunikation“ (www.m-u-k.de) in München und hat zahlreiche Artikel und Bücher zu medienpädagogischen, theologischen und philosophischen Themen veröffentlicht, u. a. „Q.E.D. – Das kleine Handbuch der Gottesbeweise“. Sein besonderes Interesse gilt den Querverbindungen zwischen Kunst, Philosophie, Theologie und Medien. (Umfassende Bibliografie unter <http://t1p.de/woerther>).

²⁵ Sehr präzise wird diese Frage aktuell in „Kreuzweg“ (Regie Dietrich Brüggemann. Deutschland 2014. <http://www.kreuzweg-derfilm.de>) aufgegriffen, der das Lebensopfer eines jungen Mädchens in einem fundamentalkatholischen Umfeld zum Thema hat.