

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Todesbilder

Wilma Kiener: Leben und Sterben bei den Leinwandvölkern. Todesrituale im Spielfilm

Berlin: Bertz + Fischer 2012, 202 S. (Medien/Kultur, Bd. 7), ISBN 978-3-86505-393-0, € 25,-

„Genrevölker“? Das Diegetische betreffende Bemerkungen zu einem Buch über filmische Todeskonzeptionen.

So viel im Kino gestorben wird, so wenig ist über den Tod im Film bislang gearbeitet worden. Wilma Kiener unternimmt es, in der vorliegenden Habilitation einen umfassenden Zugang zu den Stereotypen und Mustern der Todesdarstellung zu entwerfen, der aber nach Kommentar und Kontextualisierung verlangt. Es geht nicht darum, die Vorzüge der Arbeit in Frage zu stellen. Die Genauigkeit der Beschreibungen und das Bemühen, die verschiedenen Sinnhorizonte des Todes respektive des Sterbens aufzuspüren und zu benennen, suchen im Themenfeld ihresgleichen und verdienen Beachtung. Hoffentlich stoßen Kieners Überlegungen weitere Studien an.

Kiener tritt mit einer bemerkenswerten Doppelqualifikation an – Studium an der Filmhochschule München, Filmemacherin und gleichzeitig ausgebildete Ethnologin. Promotion über Erzählformen im Dokumentarfilm (1997, erschienen als: Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumen-

tarischen und ethnographischen Filmen. Konstanz: UVK- Medien 1999 [Close up, Bd. 12]), nun die vorliegende Habilitation; dazu eigene Filmprojekte (darunter der Musikdokumentarfilm *Who Is Highlife*, den sie 2009 mit Dieter Matzka vorlegte) – wer sollte bessere Voraussetzungen mitbringen, die so verschiedenen und doch mit so ähnlichen Fragen und Problemen beschäftigten Fächer Ethnologie und Filmwissenschaft zusammenzubringen? Eine Aufgabe, die seit langem ansteht, und ein gemeinsames Interesse, das in eine in der Ethnologie lange eingeforderte „visuelle Anthropologie“ einmünden könnte, die sich nicht auf nur photographisches Material stützt und nur dokumentarische Formen reflektiert. Das Fiktionale bleibe außen vor, obwohl sich die Frage, in welchem Umfang und in welcher Art auch Spielfilme eine Quelle ethnologischer und ethnographischer Arbeit sein können, seit den 1940ern stellt.

Kieners Beschreibung setzt an der Kategorie der *Diegese* an, die seit den Überlegungen Etienne Souriaus immer wieder diskutiert worden ist (vgl. das Themenheft der *montage av* 16/2, 2007) und die im Kern die Tatsache zu erfassen versucht, dass im Verstehen

fiktionaler Filme vom Zuschauer eine eigene Modellwelt aufgebaut wird, die das Geschehen rahmt; sie umfasst die Wahrnehmungswelt der Figuren, eine soziale Realität und einen systemisch-moralischen Rahmen, eine Welt der Werte und Sinnhorizonte. Aus dieser Ausgangsposition schließt Kiener das Konzept der *Diegese* mit dem des *Genres* kurz, in der Annahme, dass Genres spezifische diegetische Realitäten konstituieren, vor allem verschiedene Sinnkontexte und -horizonte umfassen. Weil nun vor allem die sozialweltlichen Aspekte der Diegesen an Kollektive gebunden sind, führt die Autorin den Terminus „Leinwandvölker“ ein, als Bezeichnung der jeweils diegetisch besonderen Kultur, die in der erzählten Welt modellhaft ausgearbeitet wird. Sie spricht von „Dramenvölkern“ (in der Analyse von „Dramen“, S.116) oder von „Actionfilmvölkern“ (S.162), an diversen Stellen sogar von „Ethnien“ (etwa von der „Martial-Arts-Ethnie“, S.134 oder der „Actionethnie“, S.162).

Wie weit trägt nun aber diese zunächst so einleuchtende Redeweise? Kommt etwa die Erwartung, dass „der natürliche Tod bei den Actionvölkern nicht vorgesehen ist“, tatsächlich dem kulturellen und sozialen Gesamt von Actionfilmen wie *Die Hard* (1988, John McTiernan) zu? Oder sind es einzelne, die in Filmen dieser Art in einen mörderischen Konflikt verwickelt werden, aus dem es kein anderes Entkommen zu geben scheint denn als Überlebender oder als Toter? Und die einem viel größeren Kollektiv zugeordnet sind, das nicht auf eine

alltägliche Auseinandersetzung mit (inneren oder äußeren) Feinden aus ist, sondern vielmehr auf befriedeten Alltag? So dass die Action-Helden ebenso wie ihre Antagonisten in einer Position *im Gegenüber des dargestellten Kollektivs* (sprich: „Leinwandvolks“) lokalisiert werden müssen? Kein Zweifel: Sie handeln in dem Konflikt, von dem der Film erzählt, unter der Kondition des „Auf-Leben-und-Tod“. Aber sie handeln in einem jeweils individuellen intentionalen Horizont, der politisch oder ökonomisch begründet sein kann und der – meist für die Protagonisten – auch eine Legitimierung umfasst, sei es, dass sie „im Auftrag des Kollektivs“ handeln, dass sie altruistisch orientiert und motiviert sind oder dass sie antreten, um jemanden zu retten, der es ihnen wert ist, zum Kampf anzutreten. Gerade *Die Hard* zeigt gegenüber der vereinfachenden Lesart, die Kiener anbietet, wie komplex die motivationalen, moralischen und deontischen Kontexte der Figuren beschaffen sind, die zudem auch noch in sich widersprüchlich sein können.

Doch wie dicht ist die diegetische Realität eigentlich? Wie verhalten sich der Einzelne, Teilkollektive und das Gesamt der Menschen einer fingierten sozialen Realität zueinander? Schon die Wahrnehmungswelt ist brüchig – wir sehen, dass eine blinde Figur in dieser Welt nichts sieht, eine taube nichts hört. Um so vielschichtiger stellt sich die diegetische Sozialwelt dar, wenn es um Bedeutungen und Interpretationen geht. Wenn ein Serienmörder seine Leichen nach dem Muster der

Todsünden arrangiert und als Zeichen für die Ermittler zurücklässt – wie verhält sich diese Tatsache zu den Todes- bzw. Totenvorstellungen dieser Wirklichkeit? Ist es plausibel, Teilkollektive aus dem ‚Alle‘ einer sozialen Gemeinschaft herauszulösen, weil sie eigene, nicht für das Gesamt der Bevölkerung verallgemeinerbare Beziehungen zum eigenen Tod wie zu dem anderer haben (um nur grobe Fälle zu nehmen: Soldaten, Bestattungsunternehmer, Priester)? Die sozialen Realitäten der Leinwandvölker sind ähnlich differenziert wie die wirklicher Gesellschaften würde das heißen, und es bedürfte genauen Hinsehens, worin ein Allgemeines, worin ein Besonderes besteht. All dieses noch einmal zu verrechnen mit dem demonstrativen Moment, das allen Filmen zukommt und das das Besondere der Bedeutungen des Todes und den Umgangsformen mit ihm, das einzelnen Gruppen oder Figuren zukommt, eigens herausstreicht. Wenn ein Priester in einem Katastrophenfilm sich für die anderen seiner Gruppe opfert, um ihnen die Rettung zu ermöglichen, so wird die Selbstopferung zu einem Element einer komplexen diskursiven Figur, die nur szenisch entfaltet ist und doch auf religiöse Topoi, die Figur des stellvertretenden Todes, der Wahrhaftigkeit der Figur als Vertreter seiner Profession und anderes verweist.

Der-nicht-vorgesehene-Tod im Actionfilm ist ein Todesmodell, das aus einer dramaturgischen Inhaltsanalyse der Agierenden der Actionfilm-Geschichten entspringt und eben

gerade nicht zum alltagsweltlichen Zusammenhang der dargestellten Realität gehört. Ist schon die Ausweitung von Figuren und Figurengruppen in den jeweiligen genrespezifischen Konflikt auf die gesamte Sozialwelt eines Films bereits problematisch, verkompliziert sich die Frage, wenn man es mit Genremischungen zu tun hat (etwa melodramatischen Piratenfilmen wie *Anne of the Indies*, 1951, Jacques Tourneur). Und natürlich stellt sich die Frage, welche *definienda* von „Genre“ für das Verfahren geeignet sind. Kiener exemplifiziert ihre Überlegungen an den filmischen Großgruppen „Komödie“, „Drama“ und „Actionfilm“ – es sind eher *Gattungen* als *Genres*. Der Einwand ist deshalb zentral, weil die Beispiele, die Kiener zusammenstellt, aus einer weitgespannten internationalen Produktionsrealität stammen, die indische, japanische, amerikanische, europäische u.a. Filme in einem gleichen Zugriff daraufhin untersuchen will, welche verschiedenen Umgehensweisen mit und Bedeutungskontexte von „Tod“ in ihren Referenzsamples ausgeprägt sind. Dass sie die Komödie am besonderen Motiv der „störenden Leiche“ in Filmen entfaltet, die man der „schwarzen Komödie“ zuordnen müsste, deutet darauf hin, dass das Gesamt der Komödien zu unspezifisch ist, um überhaupt zu schlüssigen Aussagen zu kommen. Und vielleicht ist die Todesthematik in den komischen Genres sowieso weitestgehend ausgeklammert, weil sie sich den so zentralen Glücks- und Amusementsversprechen der Gattung hemmend entgegenstellt.

Strukturelle Grundelemente des Geschichtenerzählens standen in der langen Beschäftigung mit Genrestrukturen immer im Zentrum. Die diversen strukturalistischen Erzähltheorien und die *story grammars* der 1960er und 1970er waren auf narratologische Universalien aus. Dagegen wurde schon damals eingewendet, dass Genres spezifische narrative Agenturen seien, in denen kulturelle Werte in jeweils spezifischer Weise thematisiert werden könnten. Und Genres sind darum auch keine feststehenden Muster, sondern in beständigem Wandel begriffen. Kiener schwebt offenbar eine Globalisierung und eine ihr folgende internationale Angleichung generischer Muster vor bis in Details der Mikroinszenierung hinein (eine kurze Bemerkung zu *global soaps* [S.46ff] legt das zumindest nahe). Man müsste aber dagegen halten, dass genrespezifische Diebes und Konflikte bis heute kulturell spezifisch sind und immer auch eine Rückbeziehung zu den Kulturen enthalten, denen die jeweiligen Filme entstammen. Der *Bikerfilm* amerikanischer Prägung unterscheidet sich scharf von den Produktionen europäischer Herkunft, so wie die *beach party movies* eine ausschließlich sich in den USA etablierende Praxis der sich entwickelnden Jugendkulturen (unterlegt mit einem Hedonismus und einem Vergnügensbegehren, das es so in Europa nie gegeben hat). Auch in der Wunschliste, welche eine junge Frau aufschreibt, und die sie noch abarbeiten will, bevor sie stirbt (aus dem Film *My Life Without Me*, 2003), finden sich Wünsche, die nur in einer

westlichen Kultur Sinn ergeben, nicht aber in Indien oder in Japan.

Ist es also plausibel, vom Kulturell-Besonderen auf eine viel allgemeinere Ebene zu abstrahieren? So dass man letzten Endes auf narratologische und dramaturgische Kategorien stößt, die von ähnlicher Allgemeinheit sind wie die Elemente von Geschichtengrammatiken? Kiener sucht das Allgemeine in ikonographischen Stereotypen (sie spricht von „AV-Ikonen-Reihen“, die vielfach die Darstellung mit Screenshots unterfüttern), bringt das Verfahren mit Aby Warburgs Überlegungen zur „Pathosformel“ und dem „Versuch, alle Kulturformen auf Gemeinsamkeiten hin zu befragen“, in Zusammenhang (S.45f; vgl. etwa S.88f, passim). Sie verankert die angestrebte „visuelle Anthropologie“ ganz in der Bildkomposition, in der signifikanten Geste, in stereotypisierten Bild- und Szenenarrangements; dass im Film viele Themen (und eben auch Konzeptualisierungen von „Tod“ und „Sterben“) szenisch ausgearbeitet sind und ihre Formelhaftigkeit im Szenaristischen enthalten, muss dabei ausgeklammert bleiben.

Doch auch in dieser Einschränkung auf das Bildliche ist das Ziel Kieners klar: eine allgemeine kulturumgreifende Dramaturgie zu entwerfen. Dass dann auch die Überlegungen zu den Deutungshorizonten des Todes in den Filmen des Korpus zu allgemeinen Hypothesen über die genreeigenen Sinngebungen führen müssen, ist evident. Doch natürlich bleiben Rückfragen. Kann man *Black Hawk Down* (2001) von solchen Teilthemen

wie der Nomination der amerikanischen (gefallenen) Soldaten-Helden und der Denomination der somalischen Bevölkerung einschließlich der Milizen, der radikalen Gegenüberstellung der militärischen Maskierung der Amerikaner und der Alltags- oder Freizeitkleidung der Somali absehen? Und kann man deutlich erkennbare intertextuelle Rückbeziehungen zum Thema der *frontier*, der Inszenierungsform der aus dem Western bekannten „Wagenburg“, der so eigenen dramaturgischen Stereotypie der „Gruppe im Feindesland“ aus der Untersuchung der Todeskonzeptionen herauslassen?

Kiener spricht von der Erkenntnisposition eines „Couchpotato-Ethnologen“, also eines Zuschauers, der keine Feldforschung betreibt, der ethnologisch-soziologisch nicht vorgebildet ist. Der aber Zeitgenosse ist? Möchte man nachfragen – und ist ihm angesichts eines Films wie *Black Hawk Down* nicht der weltpolitische Kontext des US-amerikanischen Interventionismus zu Handen? Oder die deutlich neokolonialistischen oder imperialistischen Züge der US-Weltpolitik der Zeit? Und der klar erkennbare propagandistische Zug, der dem Film anhaftet? Kiener macht sich für eine rigide *bottom-up analysis* stark, was nur zu begrüßen ist: Einzig die genaue Analyse der Filme kann Aufschluss darüber geben, wie Sinnhorizonte im Film etabliert werden. Aber die Autorin nimmt den Zuschauer, der mit der diegetischen Sinnwelt des Films konfrontiert ist, als naive, uninformierte und letztlich nur formal

bestimmte Rezeptionsinstanz. Filme wie ZuschauerInnen sind aber eingebunden in gesellschaftliche Kommunikation, die umgebende Wirklichkeit ist in der Bedeutungskonstitution nicht auszuklammern. Kulturelle und nationale Spezifika finden sich allenthalben. Selbst das Argument, dass anthropologische Grundtatsachen wie der Tod von Einzelnen, die Beerdigungs- und Bestattungsvorgänge ebenso ritualisiert sind wie Trauer und Erinnerung als Formen der Verarbeitung oder Bewältigung von Tod, vermag den Einwand nicht aus der Welt zu schaffen. Wenn Filmen zudem in der Rezeption noch ein den ganzen Film umfassendes kommunikatives Intentionalitätskonstrukt zugeordnet wird, dann wird aus dem Tod der Soldaten in *Black Hawk Down* schnell ein „Heldentod“, ein demonstrativer Tod, der einnehmen soll für eine gute Sache. Dass der Film vom amerikanischen Militär koproduziert wurde, kann der „Couchpotato-Ethnologe“ vielleicht nicht wissen, aber er darf es leicht vermuten.

Wie schon oben angemerkt: Kieners Buch enthält eine Fülle wichtiger Beobachtungen und Überlegungen. Doch methodisch fordert ihr Unternehmen Widerrede heraus – und dass die Autorin Anlass gibt, in eine so grundlegende Diskussion einzusteigen, sei als eigene Qualität festgehalten.

Bibliographie: Das Forschungsfeld

Dass der Tod nicht nur eine medizinische, sondern auch eine kulturelle Tatsache ist, ist spätestens seit Ariès' Überlegungen zur Geschichte des Todes kulturologische Selbstverständlichkeit. Er verändert sich in seinen verschiedenen Modellierungen und Sinnhorizonten historisch und ist in die diversen Sinn- und Glaubenssysteme jeweiliger Kulturen eingepasst. Er wird narrativisiert und dramatisiert, mit Geschichten umstellt, in immer neuen Kontextualisierungen ausgelegt und in Verbindung mit der Gesellschaft, dem Glauben, individuellen Lebensentwürfen oder auch der Gewalt gebracht, als Gegenüber der Liebe bestimmt und als Erfahrung tiefsten Verlustes charakterisiert. In den Künsten ist er ein Thema über die Zeiten hinweg. Der Entwurf von Sinnhorizonten ist eine basale kulturelle Leistung. Wie andere anthropologische Tatsachen menschlichen Lebens wird er in kulturellen Konzeptualisierungen gefasst, als heroischer, süßer, beiläufiger Tod; vielleicht auch als Tod für andere, als demonstrativer oder stellvertretender Tod, sogar als Liebestod; und manchmal nimmt er selbst Gestalt an, im Totentanz, als „Schnitter Tod“ oder auch als Engelsfigur. Konzeptualisierungen des Todes sind rhizomatisch-netzwerkartige Komplexe des (individuellen, vor allem aber des kollektiven) Wissens, umfassen ein medizinisches Sachwissen, Bilder und Geschichten, Erklärendes und Beschreibendes, philosophische und theologische Auslegungen, die mit dem Tode verbundenen Ritualisierungen

und Emotionen gleichermaßen (und für den Einzelnen kommt vielleicht Selbsterlebtes dazu – aber auch das ist ihm nur zugänglich unter Nutzung jenes weiteren Horizonts des Wissens).

Es mag zu den ureigensten Leistungen der Künste rechnen, dass sie solche elementaren Tatsachen des individuellen und gesellschaftlichen Lebens wie den Tod thematisieren. Natürlich behandelt auch der Film den Tod von Beginn an. Wie oben schon bemerkt: Es bedarf der Kontextanalyse, wenn man sich an die Kulturalität des Todes annähern kann. Das Gros der vorliegenden Untersuchungen enttäuscht gerade in dieser Qualität – weil quantitative Inhaltsanalysen gerade diesen, oft sehr komplexen Zusammenhang kaum erfassen können, da Einzelanalysen zwar im Einzelfall die manchmal höchst eigenständigen Auslegungen, die ein Film vorschlägt und ausprobiert, aufspüren können, dann aber oft wenig generalisierbar sind (und eine Konzeptualisierung nur in einer Abschattung erfassen), weil fachdisziplinäre Zugänge (etwa theologischer, philosophischer oder ikonographischer Art) durch die Auslegeordnungen ihrer Heimdisziplinen beschränkt sind und die manchmal die Vielgestaltigkeit und Heterogenität des Wissenskomplexes (der eben auch Elemente der Populärkultur mit-umfasst) selbst kaum zu rekonstruieren vermögen. Auch angesichts dieses Befundes wird die Qualität des Kiener'schen Zugangs greifbar.

Das folgende Verzeichnis listet die bis heute zugänglichen Untersuchungen

zu den Todes-Konzeptionen auf. Kürzere Artikel wurden nicht aufgenommen, längere nur dann, wenn sie von methodischem Interesse waren. Meist sind die Titel sprechend. Im Einzelfall wurde eine Kurzannotation beigegeben.

Hans J. Wulff (Kiel)

Literatur:

Aaron, Michele: *Death and the moving image. Ideology, iconography and I*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2014, IX, 256 S.

Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. München [...]: Hanser 1980, 822 S.

Cavicchia Scalamonti, Antonio: *La camera verde. Il cinema e la morte*. Napoli: Ipermedium Libri 2000, 187 S. (Memorabilia. 6.).

Cortina Selva, Mar: *Pedagogía de la muerte a través del cine*. Madrid: Ed. Universitas 2011, 255 S. -- Am besonderen Beispiel der Filme Kiarostamis.

Deacy, Christopher / Vollmer, Ulrike: *Blick über den Tod hinaus. Bilder vom Leben nach dem Tod in Theologie und Film*. Marburg: Schüren 2012, 200 S. (Film und Theologie. 18.).

Decottignies, Isabelle: *La mort dans le film noir américain classique (1940-1960)*. Diss., Université Lille 2005, 772 S.

Echle, Evelyn: *Danse Macabre im Kino. Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*. Stuttgart: ibidem 2009, XII, 112 S. (Film- und Medienwissenschaft. 6.).

Fernández Morales, Marta: "Civil War Inside My Body": Two Narratives of Dying in Contemporary Anglophone Film. In: *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 36, 2007, S. 39-54.

French, Peter A.: *Cowboy metaphysics. Ethics and death in westerns*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield 1997, XII, 162 S.

Gehrau, Volker: *Der kultivierte Tod. Der Einfluss des Fernsehens auf unsere Vorstellung vom Sterben*. In: *EndZeitKommunikation. Diskurse der Temporalität*.

Hrsg. v. Joachim Westerbarkey. Münster: LIT 2010, S.99-112 (Beiträge zur Kommunikationstheorie, Bd. 26).

Gibson, Margaret: Death scenes: ethics of the face and cinematic deaths. In: *Mortality* 6,3, Nov. 2001, S. 306-320.

Giera, Joachim / Strobel, Hans (Hrsg.): *Vom Abschiednehmen und Traurigsein. Über Sterben, Tod und Trauer im Kinderfilm*. München: Kinder-Jugend-Film-Korrespondenz 1997, 64 S.

Hackenberg, Achim / Hajok, Daniel / Richter, Antje: Medienrezeption als Kommunikatbildungsprozess. Eine empirische Untersuchung zur Rezeption von Tod und Sterben im Film. In: *Zählen oder Verstehen? Diskussion um die Verwendung quantitativer und qualitativer Methoden in der empirischen Kommunikationsforschung*. Hrsg. v. Andreas Fahr. Köln: Halem 2011, S. 160- 176. (Methoden und Forschungslogik der Kommunikationswissenschaft, Bd. 4).

Hagin, Boaz: *Death in classical Hollywood cinema*. Basingstoke [...]: Palgrave Macmillan 2010, IX, 201 S.

Heller, Andreas / Knop, Matthias (Hrsg.): *Die Kunst des Sterbens. Todesbilder im Film – Todesbilder heute*. Düsseldorf: Filmmuseum Düsseldorf 2008, 206 S.

Horak, Jan-Christopher: Liebe, Pflicht und die Erotik des Todes. In: *Preußen im Film*. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek. Hrsg. v. Axel Marquardt u. Heinz Rathsack. Reinbek: Rowohlt 1981, S. 205-218 (Preußen. Versuch einer Bilanz, Bd. 5). -- Zu Todessehnsucht und Heldentod.

Karpf, Ernst / Kieserl, Doron / Visarius, Karsten (Hrsg.): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*. Marburg: Schüren 1993, 137 S. (Arnoldshainer Filmgesprächem, Bd. 10).

Klimmt, Christoph: Was ist die Funktion von Tod und Sterben in medialer Unterhaltung? In: *Publizistik* 54,3, 2009, S. 415-430. -- Funktionen des Todes in unterhaltenden Fiktionen.

Lenne, Gérard: *La Mort à voir*. Paris: Ed. du Cerf 1977, 166 S. (7e Art. 63.).

Mages, Gabriele I.: *Phänomen eines medialen Konstruktes. Die Darstellung des Todes im frühen deutschen Film*. Neuried: Ars Una 2001, 313 S. (Deutsche Hochschuledition, Bd. 119).

Margulies, Ivone: Delaying the cut: the space of performance in *Lightning Over Water*. In: *Screen* 34,1, 1993, S. 54-68.

Russell, Catherine: *Narrative mortality. Death, closure, and new wave cinemas*. Minneapolis [...]: University of Minnesota Press 1995, VII, 271 S. -- Über die Bedeutung des Todes in den Enden erzählender Filme.

Siewert, Stephanie / Mehnert, Antonia (Hrsg.): *The morbidity of culture. Melancholy, trauma, illness and dying in literature and film*. Frankfurt [...]: Lang 2012, 162 S.

Sobchack, Vivian: Inscribing ethical space. Ten propositions on death, representation, and documentary. In: *Quarterly Review of Film Studies* 9,4, 1984, S. 283-300.

Söllner, Alexandra: *Der Tod in der Literatur und seine filmische Inszenierung am Beispiel der Literaturverfilmungen Rainer Werner Fassbinders*. Frankfurt [...]: Peter Lang 2001, 264 S. (Beiträge zur deutschen Literatur, Bd. 2).

Stewart, Garrett: Thresholds of the visible - the death scene of film. In: *Mosaic* 16,1-2, 1983, S. 33-54.

Sullivan, Daniel / Greenberg, Jeff (eds.): *Death in classic and contemporary film. Fade to black*. New York [...]: Palgrave Macmillan 2013, VIII, 263 S.

Tagliabue, Carlo (a cura di): *La fatal quiete. La rappresentazione della morte nel cinema*. Torino: Lindau 2005, 285 S. (La via latteä.).

Termine, Liborio: L'ideologia della morte nel cinema dell'Espressionismo. In: *Cinema Nuovo* 26, Novv./Dic. 1977, S. 432-450.

Tulloch, John: Images of dying and the artistic role. Ingmar Bergman's *Wild Strawberries*. In: *Australian Journal of Screen Theory*, 2, 1977, S. 33-61.

Wada, Maho: *Stille Gewalt. Inszenierungen des Todes in den Filmen von Takeshi Kitano*. Berlin: Avinus 2005, 102 S. (Avinus Academia.).

Wende, Johannes: *Der Tod im Spielfilm. Eine exemplarische Analyse*. München: edition text + kritik 2014, 410 S.

Wilson, Emma: *Love, mortality, and the moving image*. Basingstoke [...] : Palgrave Macmillan 2012, IX, 184, [8] S.

Zaller, Robert: Rituals of death in postwar American film. In: *New Orleans Review* 17,4, 1990, S. 80-87.