

Susanne Marschall

Letzte Augenblicke im Kino. Gedanken über filmische (Vor-)Zeichen des Abschieds

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2147>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Marschall, Susanne: Letzte Augenblicke im Kino. Gedanken über filmische (Vor-)Zeichen des Abschieds. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 43: ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben (2008), S. 28–40. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2147>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Letzte Augenblicke im Kino

Gedanken über filmische (Vor-)Zeichen des Abschieds

Der Tod ist den Lebenden ein dunkles Rätsel, das jenseits des Vorstellbaren liegt. Gerade deshalb hat er Menschen immer wieder dazu herausgefordert, sich Bilder von ihm zu machen – angstbesetzte und sagenumwobene, wissenschaftlich sezierende und phantastische, belustigende und mahnende.¹ «Der Tod ist bilderfreundlich», schreibt der Kulturanthropologe Philippe Ariès, weil «das Bild das dichteste und direkteste Ausdrucksmittel des Menschen angesichts des Mysteriums des Hingangs ist»². Dabei sind das Sterben und der Tod als anthropologische Urerfahrungen kulturhistorisch keineswegs gleich antizipiert und dargestellt worden. Vielmehr haben sich mit der Einstellung zum Tod auch dessen religiöse und künstlerische Inszenierungsformen in Abhängigkeit von geschichtlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungsprozessen gewandelt. So hat sich beispielsweise das Bild der zur Menschenmahl ansetzenden Sensengestalt unter dem Eindruck der Pestepidemien im Spätmittelalter entwickelt, während der Gedanke, dass der Tod als Menschenfreund auftreten kann, dem es schwer fällt, seine Pflicht zu erfüllen, erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufkommt, als moralisch-religiöse Aspekte und das damit verbundene Bild des triumphierenden Todes in den Hintergrund treten. Auch die Geschichte des Kinos, die ich im Folgenden nach markanten Mustern durchsuchen werde, greift tradierte Bildvorstellungen des Todes auf, um sie zu verwandeln und in neue Kontexte zu stellen. Zahlreiche Todesgestalten durchstreifen das Kino sowie die Kunst- und Kulturgeschichte: Gerippe und Schnitter, schwarze Reiter und Spielmänner, Abholer und Reisebegleiter, Todesengel und Dämonen. Der Phantasie der Filmemacher, Masken- und Kostümbildner sind dabei keine Grenzen gesetzt, wenn es darum geht, die Physiognomie des Todes im Sinne ihrer Aussage zu gestalten und der personifizierten Angst vor dem Sterben Gesicht und Gestalt zu verleihen.³

1 Das Thema Tod stellt für die unterschiedlichen Kunst-, Kultur- und Naturwissenschaften einen zentralen Forschungsgegenstand dar. An dieser Stelle seien nur drei wesentliche Titel genannt: Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. 8. Aufl. München 1997. Hans Belting: *Bild und Tod. Verkörperung in frühen Kulturen (Mit einem Epilog zur Photographie)*. In: ders.: *Bild-Anthropologie*. München 2001, S. 143-188. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994.

2 Philippe Ariès: *Bilder zur Geschichte des Todes*. München 1984. S. 7.

3 Der vorliegende Essay über *Letzte Augenblicke im Kino* ist aus der Zusammenfügung, Ergänzung und Erweiterung zweier Zeitschriftenartikel hervorgegangen: «Spuren des Schrecklichen. Beobachtungen zur Endlichkeit im Kino». In: *film-dienst*. 59. Jahrgang, 25. Mai 2006, Nr. 11, S.6-9 sowie

Neben allegorischen Todesfiguren lassen sich in der internationalen Filmgeschichte komplexe Inszenierungsformen von Todeserfahrungen, Jenseitsfahrten, Sterbeszenen und letzten Augenblicken aufspüren, welche in immer wieder neu variierten Standardsituationen kombiniert werden. Rituelle, religiöse und mythologische Vorstellungen treffen sich in dichten, vielfach kodierten Bewegungsbildern, in denen die einzelnen Bedeutungen zu einem Amalgam aus Bezügen und Verweisen verschmelzen. Kinematografische Todesikonografien wurzeln in archetypischen und kulturhistorisch gewachsenen Vorstellungen und greifen aktuelle Zeitbezüge und individuelle künstlerische Interpretationen auf. Ein Beispiel: Das Vorstellungsbild der Jenseitsfahrt als einer Passage über den Fluss geht unter anderem auf die griechische Mythologie zurück, der zufolge die Reise in die Unterwelt über den Styx führt. Der amerikanische Regisseur Jim Jarmusch inszeniert eine Jenseitsfahrt nach diesem mythologischen Muster in seinem schwarzweiß fotografierten Endzeit-Western *DEAD MAN* (USA 1995), als der Held (Johnny Depp), geleitet von dem Indianer Nobody (Gary Farmer) seine letzte Reise antritt. Wie in einen Sarg gebettet, überquert er das Meer – die letzte Station seines Lebens – alleine in einem Kanu, das ihn an Inselufeln vorbeiträgt, welche die Insignien der indianischen Stammeskultur wie Mahnmale der Anklage tragen. In der Auseinandersetzung mit den in Schutt und Asche liegenden Mythen Amerikas erneuert Jarmusch das Bild der Jenseitsfahrt über das Wasser und inszeniert den Sterbegang als Konfrontation mit der kriegerischen Kultur des weißen Mannes, die wie ein Film vor dem Auge des Sterbenden vorbeizieht. Hier zeigt sich, dass die jeweiligen Todesvorstellungen trotz ihres Repertoires an konstanten Bildformeln nicht unter dem Aspekt universeller Allgemeingültigkeit betrachtet werden können. Vielmehr rufen sie die bekannten Topoi aus dem jeweiligen kulturgeschichtlichen und künstlerischen Kontext in Erinnerung und sind daher «Vergegenwärtigungen» des Todes im doppelten Sinn.

Im Kino kündigt sich der Tod häufig vorzeitig an. Diese Prophetie der filmischen Bild- und Tonsymbolik entspricht den meisten Erfahrungen in der Wirklichkeit nicht, in der sich weder das Schreckliche noch das Glück abzeichnen. Im Gegenteil: Prophezeiungen des Endes oder einer schicksalhaften Wendung bleiben entweder einer religiösen oder einer poetischen Weltaneignung vorbehalten, die derartige – im Grunde unmögliche – Ahnungen stimuliert. Die Zeit-Kunst Film setzt Bild- und Tonsignale als vorausdeutende, apokalyptische Zeichen ein, welche in vielen Fällen eine innerfilmische und zugleich an den Zuschauer adressierte Doppelfunktion erfüllen. Paradigmatisch lässt sich diese Doppelfunktion an der meisterhaft komponierten Exposition von Nicolas Roeg's Venedigfilm *DON'T LOOK NOW* (*WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN*, GB 1973) darstellen: Der Film beginnt mit dem tragischen Unfall eines kleinen Mädchens. Während die Eltern im Inneren des Hauses lesen und arbeiten, stürzt ihre kleine Tochter draußen im Garten in den Teich und ertrinkt.

«Der letzte Augenblick. Gedanken zum endgültigen Abschied im Kino». In: *film-dienst*, 56. Jahrgang, 4. November 2003, Nr. 23, S. 6–9.

Jedes Bild- und Tondetail während der ersten Minuten des Films kündigt das Entsetzliche – den grausamen Tod des Kindes – an: ein aufs Äußerste genauer Einsatz der Kamera, welche durch Perspektive, Topshot, Verkantung und das individuelle Distanz-Nähe-Verhältnis zu den Figuren für eine unterschwellige Instabilität des Bildraumes sorgt; der warnend rote Lackmantel des Kindes, dessen Körper durch die plötzlich kopfüber stehende Kamera in einer Vorwegnahme des Unfalls optisch in der Gefahrenzone des Wassers gespiegelt wird; das leise und ein wenig stockende musikalische Leitmotiv des Klavierspiels; eine Flüssigkeit, die sich über das Dia ergießt, an dem der Kunstrestaurator John Baxter (Donald Sutherland) gerade seine Studien vornimmt. Akzentuiert durch einen dramatischen Ausbruch der Filmmusik entsteht aus diesem Missgeschick ein zufälliges Klecksbild, das wie ein Embryo aussieht und den Vater vor Schreck erstarren lässt. Angedeutet durch eine Reihe von vorerst nebensächlich wirkenden Bewegungsmontagen verknoten sich in diesem Schlüsselbild sorgfältig gesponnene, irreale Bedeutungsfäden zwischen den beiden Handlungen und Schauplätzen der Exposition. Filmisch wird ein kausaler Zusammenhang von Außen und Innen, vom Hier und Dort im fundamentalen Widerspruch zur rationalen Auffassung von Wirklichkeit behauptet. Plötzlich reißt auf beiden Ebenen der Ton ab. Atemlose Stille führt zu einer bedrohlichen Zäsur und wird, als John sein kleines Mädchen aus dem kalten Wasser birgt, durch dessen aus der Kehle gewürgte, immer wieder neu ansetzende Schreie durchbrochen: Jene Übersetzung des furchtbaren Schmerzes ins Tonale korrespondiert mit den Wiederholungen des Schreckensmomentes auf der Bildebene, die an die Ikonografie einer Pietà erinnert.

Die prophetischen Bild- und Tonzeichen in *DON'T LOOK NOW* wenden sich gleichermaßen an die Figuren und an den Zuschauer. Gemeinsam mit John nehmen wir die dicht aufeinander folgenden, visuellen und akustischen Bedrohungen wahr, doch mit unterschiedlicher emotionaler Wirkung. John erleidet einen Schock durch die Wahrnehmung des Embryonalbildes, das an eine besondere Form symbolischer Todesdarstellungen erinnert – an Rituale, bei denen Tote in der Körperposition eines ungeborenen Kindes beerdigt werden, so als ob man den Tod gleichbedeutend mit einer Rückkehr in den Schoß der Mutter verstehen könne. An den Zuschauer gewendet bauen die Spuren des Schrecklichen sukzessive eine dramatische Spannung auf, die sich auf dem Höhepunkt durch das Eintreten des Schicksalsschlages entlädt. Doch anstatt hier innezuhalten, eröffnet Roeg den zweiten Akt des Films mit einem ohrenbetäubenden Presslufthammer-Geräusch, dem losgelösten Echo eines emotionalen Schocks, der nun das Publikum zusammen zucken lässt, obwohl er für die Figuren in diesem Moment ohne Bedeutung bleibt.

Apokalyptische Finsternis

Stirbt im Kino ein Mensch, kann sich der ganze Himmel verdunkeln. In der Realität ist dies nicht so: Auch wenn im Ausnahmefall einmal einem tragischen Ereignis angemessene Wetterverhältnisse herrschen sollten, können solche Erscheinungen seit

unserem kulturellen Abschied von einem mythologischen Weltverständnis nicht mehr als Zeichen einer nahen Zukunft gedeutet werden. Doch das Kino beruft sich immer wieder auf diese überwunden geglaubte, archaische Ordnung der Dinge. In Pedro Almodóvars Film *MATADOR* (E 1986) über eine letale *amour fou* inszeniert das Liebespaar seinen gegenseitigen Liebesmord



Abb. 1: Pedro Almodóvar: *MATADOR*

während einer Sonnenfinsternis, ein Unterfangen, das im Großen funktioniert, aber in den entscheidenden Details missglückt. Nur der ehemalige Stierkämpfer Diego (Nacho Martínez) darf sein Leben als jemand aushauchen, dem die Geliebte beim Sterben zusieht. Maria (Assumpta Serna) muss diese seltsame Erfüllung verwehrt bleiben: Die toten Augen des Geliebten können sie nicht mehr sehen. Sie erschießt sich selbst, beinahe zu spät, denn die Polizei entdeckt unmittelbar zuvor das Versteck des Paares. Doch der Mond schiebt sich im rechten Augenblick vor die Sonne, so dass die Verfolger abgelenkt werden. Die Sonnenfinsternis, zuvor eine Kulisse des Liebestodes, wird zu einer aktiven Verbündeten der *amour fou*.

Erscheinungen der Natur, allen voran des Wetters, erobern sich im Film jene archaischen Kräfte zurück, die ihnen Aufklärung und Naturwissenschaften nach und nach genommen haben. In Terrence Malicks Kriegsfilm *THE THIN RED LINE* (USA 1998) sind die sterbenden Soldaten umgeben von wunderschönen und undurchdringlichen Dschungellandschaften. Menschen, vor allem Soldaten, sind nur geduldete Fremdkörper in unberührten Gewässern, zwischen erhabenen Bäumen, auf endlosen Grasweiden, die durch den Blick der Kamera naturmystisch aufgeladen werden. Ein sterbendes Vogelkind, in der Wildnis eine alltägliche Erscheinung, wird zu einem Todessymbol, einem *Memento mori*, dessen Bedeutung die kämpfenden Männer ebenso zu lesen wissen wie das Publikum des Films. Malick setzt häufig Topshots, aber auch umgekehrte Kamerablicke vom Boden in den Himmel als Bildformeln ein, welche die Gegenwart – das Irdische – transzendieren und eine höhere Ordnung ins Spiel bringen. Auch Momente, in denen die Kamera sich mit angehaltenem Atem langsam um die Figuren herum bewegt, sie wie die Hauptfigur Private Witt (Jim Caviezel) in ihren letzten Sekunden umkreist, heben die lineare Erzählzeit auf. Für Momente definiert die Kreisbewegung der Kamera eine Schutzzone um das Opfer, ein letztes Innehalten vor dessen gewaltsam herbeigeführtem Tod.

Die Spuren des Schrecklichen im Kino sind vielfältig und stehen in langen Darstellungstraditionen. Sie sind einem bildhistorischen Wandel unterzogen und unterscheiden sich interkulturell, wenngleich sich auch markante Parallelen finden lassen. Überraschend viele ikonografische Darstellungen des Todes, so zum Beispiel die weit verbreitete Analogie zwischen dem Tiersymbol des auffliegenden Vogels und der Seele, die den sterbenden Körper verlässt, oder die metaphorische Übertragung von seelischen, körperlichen und gesellschaftlichen Verfallszuständen auf die Topografie der Ruine, finden sich in ähnlicher Form in vielen Kulturen. Dazu kommen eine ganze Reihe von filmspezifischen Todeszeichen, wozu der Topshot der Kamera, Bewegungsmodifikationen (Verlangsamung, Unterbrechung etc.) oder das Abreißen des Tons zählen. Der Tod, «das Hingehn, von dem wir nichts wissen, da es nicht mit uns teilt» (Rainer Maria Rilke), ist – mit Ariès gesprochen – überraschend bilderfreundlich. Gerade weil Bilder sich der bildtheoretischen Untersuchung in einer erstaunlichen semantischen Offenheit präsentieren, eignen sie sich als Darstellungsmodi des Nichtdarstellbaren. Im Bild bewahrt sich ein Rest des Unsagbaren, des Nicht-Rationalisierbaren – wie im Tod. Dabei fällt paradoxerweise der spürbaren Anwesenheit des Unsichtbaren im Bild eine besondere Rolle zu. Konkretes Anschauungsmaterial für das komplexe Verhältnis des Unsichtbaren zum Sichtbaren im Film, des in seiner Urheberschaft oft nicht definierten Kamera-Blicks auf die Bildelemente, liefert der Topshot, die Kameraposition im Himmel, der steile Kamerablick von oben auf die Figuren, dem die berechnete Frage gilt: Wessen Auge sieht hier eigentlich? Gehört dieser Blick einer Figur, einem monströsen Übervater wie in Stanley Kubricks *THE SHINING* (GB 1980), einem selbsternannten Herrn über Leben und Tod? Oder einer göttlichen Instanz, welche die Seele des Sterbenden empfängt? Der Blick der Kamera von oben stiehlt sich aus der Realität fort. Er geht auf Distanz zu einem Geschehen, vor dem wir uns zu Recht fürchten. Manchmal springt die Kamera regelrecht zurück oder in die Höhe, wenn eine Figur im Film stirbt. In Brad Silberlings *CITY OF ANGELS* (*STADT DER ENGEL*, USA/D 1998), dem amerikanischen Remake des Films *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (D/F 1987) von Wim Wenders, tritt der Tod unmittelbar vor dem Moment der Entfernung der Kamera ein.

Qui voi? – qui mort?

Das Kino beobachtet den Tod bei der Arbeit. Auffallend oft, wenn die Kamera von oben auf eine Figur herab sieht – ob in Krzysztof Kieslowskis *LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE* (F/Polen/Norwegen 1991) oder in Sam Mendes *AMERICAN BEAUTY* (USA 1999) – ist der Tod ein unsichtbarer Spielpartner in der *Mise en Scène*. In *AMERICAN BEAUTY* sieht die Kamera dem Antihelden gottgleich aus steiler Blickposition beim Schlafen zu und teilt sich diesen unmöglichen Blick mit dem Filmzuschauer und dem toten Erzähler, dessen Stimme aus dem Jenseits zu hören ist: «And in a way» – so kommentiert der Verstorbene sein Leben im Rückblick – «I'm dead already». Die emotionale Irritation durch die Draufsicht hallt im leisen We-

hen der bodenlangen Vorhänge auf gespenstische Weise nach. Vertraut man auf die Wahrheit der Bildsprache, dann verrät auch der Topshot auf den verletzten Psychiater Malcolm Crowe (Bruce Willis) in M. Night Shyamalans Geisterfilm *THE SIXTH SENSE* (USA 1999), dass die Hauptfigur bereits zu Beginn des Films zu Tode gekommen ist. Doch dann erweckt die filmische Inszenierung den Helden erneut zum Leben, so dass das filmrhetorisch deutliche Signal des Anfangs bis zum Beweis des Gegenteils am Ende in Vergessenheit gerät. In der Hierarchie der filmischen Zeichen wiegt die leibhaftige Lebendigkeit des Schauspielers mehr als der symbolische Kamerablick vom Himmel herab. Alle weiteren Signale dieser Art – und *THE SIXTH SENSE* ist voll davon – übersieht der Zuschauer beim ersten Sehen des Films, um diese dann bei erneuter Begegnung zu suchen und zu sammeln. Das bedeutet, dass filmisch subtil gelegte Spuren des Schrecklichen nur dann wahrgenommen werden, wenn die Aufmerksamkeit des Publikums nicht anderweitig abgelenkt wird.

Ein starker Komplize von filmischen Täuschungsmanövern im Sinne von *THE SIXTH SENSE* ist die emotionale Gestimmtheit des Publikums: das prinzipielle Grundbedürfnis des Menschen nach Glück. Ist das Glück nahe, treffen die Tragödien umso härter. Als Meg Ryan in der Rolle der verliebten Ärztin Maggie Rice in *CITY OF ANGELS* beim Fahrradfahren die Arme gen Himmel hebt, wenn Pocahontas (Q'Orianka Kilcher) in Terrence Malicks *THE NEW WORLD* (USA 2005) mit ihrem Sohn im Labyrinthgarten spielt oder wenn sich der Amerikareisende (Horst Krause) in Michael Schorrs langsamem Roadmovie *SCHULTZE GETS THE BLUES* (USA 1993) einem temperamentvollen Tanz hingibt: In allen drei Fällen senden die jeweiligen szenischen, bildlichen und akustischen Arrangements feinste Signale, provozieren Vorahnungen eines nahen Endes, ohne dies direkt zu artikulieren. Minimale Schwankungen der Atmo, manchmal sogar das vollkommene Aussetzen der Tonspur, ein für Sekunden zögernder Kamerablick, eine kurze Unterbrechung oder Verlangsamung von Bewegungen genügen dem geschulten Filmzuschauer, um zu verstehen, dass etwas Schlimmes bevorsteht. Gerade an den schwer fassbaren, doch umso deutlicher spürbaren Augenblicken der Prophetie der filmischen Inszenierung lässt sich zum einen die unglaubliche Präzision der unbewussten Wahrnehmung der Zuschauer, zum anderen das präzise Handwerk und Wissen um diese psychologischen Mechanismen auf der Seite der Filmemacher erkennen.

Für Augenblicke verharren die beiden aufeinander folgenden und zugleich kontrapunktisch aus der jeweiligen Subjektiven von Ana (Najwa Nimri) und Otto (Fele Martínez) inszenierten Schlusssequenzen in Julio Medems *LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR* (*DIE LIEBENDEN DES POLARKREISES*, F/E 1998) auf der Schwelle zwischen Glückserwartung und dem radikalen Eintritt des Todes. Entsetzt über den Zeitungsbericht eines Flugzeugabsturzes läuft Ana geradewegs in einen Bus, wobei die filmische Inszenierung den Moment des Aufpralls und des Todes subjektiviert, um so in Anas letzte Gedanken eindringen zu können. Anas Geist erhebt sich und erlebt die mögliche Fortsetzung der Szene, ein Happy End, doch ihre starren, weit aufgerissenen Augen während der Liebesumarmung mit Otto lassen keinen Zweifel an dem

Status der Szene zu. Ana ist tot. Auch Ottos verzweifelter Versuch, an der Gültigkeit des tragischen Ereignisses zu rütteln, misslingt. Er schließt seine Augen so fest er kann, doch Leben und Tod nehmen keinen anderen Verlauf. Auch in Medems Film sind von Anfang an die Zeichen des Todes in die Bild- und Tonebene eingeschrieben und werden als permanente Bedrohung des Liebespaares wahrgenommen. Trotzdem, oder gerade deswegen, bricht das tragische Ende mit der Erwartung des Zuschauers, der nach den vielen Irrwegen der Figuren auf ein glückliches Ende hofft.

Anders ist das in dem bereits erwähnten Film *SCHULTZE GETS THE BLUES*, der von einer Reise in den Tod erzählt, auf der die Hauptfigur ihr Leben neu entdeckt. Mit Bedacht und Langsamkeit spielt Horst Krause den ehemaligen Untertagearbeiter Schultze, den eine amerikanische Blues-Musik in weite Ferne lockt. Mit treibendem Rhythmus stimuliert die Musik ihren neuen Gefährten zum Spiel auf dem Schifferklavier und schließlich zum fröhlichen Tanz. Regisseur Michael Schorr lässt von Anfang an keinen Zweifel daran aufkommen, dass das Leben des übergewichtigen, schwer atmenden Mannes mit berufsbedingt geschädigter Lunge gefährdet ist. Er bereitet die Szene, in der sich der körperlich behäbige Schultze zum ersten Mal im Film ausgelassen bewegt, sorgfältig als heiligen Moment des Glücks und zugleich als Wende zum Tod vor, die sich auf der Bild- und der Tonebene bemerkbar macht. Der Film – die Welt – schweigt für einen Moment. Die Tanzenden erscheinen aus der Ferne als schwarze Silhouetten. Das ein letztes Mal zur Feier geladene Leben stiehlt sich davon.

Schwellen, Schemen und Schatten des Todes

Unter dem Aspekt der Prophetie der Bilder betrachtet, garantierte das Kino verlässliche Zusammenhänge, eine Logik der Ereignisse, die das Leben in der Regel verweigert. Oft spielen Filme den Gedanken durch, wie es wohl sei, ein Leben von seinem Ende her zu denken. Gottgleich pflastert das Kino dann seine Geschichten mit symbolischen Verweisen auf eine bereits diktierte Zukunft, eine leitmotivische Technik mit literarischen Wurzeln. In Thomas Manns Künstlererzählung *Der Tod in Venedig* (1912) begegnen dem Dichter Gustav von Aschenbach auf seiner Reise in die morbide italienische Stadt mehrere rothaarige, männliche Figuren wie Schwellenwächter auf seinem sicheren Weg in den Tod. Als Personifikationen des Unglücks erschrecken sie den sensiblen Künstler, der gewohnt ist, solche Zeichen in seiner Kunst zu setzen. Auch die Künstlerfigur William Blake in *DEAD MAN* fühlt sich durch symbolische Unglücksfiguren zu Recht geängstigt. Im Gegensatz zu Filmbeispielen wie *CITY OF ANGELS* oder *THE NEW WORLD*, in denen Vorahnungen auf subtile, kaum greifbare Art hervorrufen werden, greifen Thomas Mann und Jim Jarmusch auf den mittelalterlichen Bildtopos der Personifikation zurück: Todesfiguren in Form von bleichen, schwarz gewandeten Männern (Ingmar Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET, DAS SIEBTE SIEGEL*, Schweden 1957) oder schöne, unnahbare Frauen (Jean Cocteau *ORPHÉE*, F 1950), Klabautermänner mit Sichel und Sense

(bei Ingmar Bergman und Woody Allen), dazu eine ganze Reihe von lebendigen oder toten Tieren (Vögel, Ratten, Wölfe, Katzen, Schnecken etc.) sind greifbare Ensemblemitglieder im Spiel mit der Endlichkeit.

Claude Chabrol dekliniert in *ALICE OU LA DERNIÈRE FUGUE* (F 1977) nahezu alle prophetischen Bildtopoi durch, mit denen die Emblematisierung des Mittelalters und des Barock an die Macht des Todes über das Leben erinnerte, und stellt seinen Film damit vollkommen in diese alte Bildtradition. Schnecken, Ungeziefer und tote Vögel gehören zu den Elementen der Memento-mori-Malerei seit vielen hundert Jahren. Sie verweisen den Menschen zum einen auf die Endlichkeit jeder geistigen Existenz, zum anderen auf den unaufhaltsam fortschreitenden Verfall des Körpers. Chabrols Alice (Sylvia Kristel) weiß diese Zeichen des Jenseits zunächst nicht zu interpretieren, obwohl sie bei einem Autounfall offensichtlich ihr irdisches Leben, aber – wie Julio Medems Ana – noch nicht ihre Wahrnehmung und ihr Bewusstsein verloren hat. Die Hypertrophie der Todesikonografie wendet sich zunächst an den kunsthistorisch kundigen Zuschauer des Films, dem zunehmend klar wird, dass Alice, die glaubt, am Leben zu sein, im Entrée des Jenseits übernachtet. Die lebende Tote nimmt Zuflucht in einem unheimlichen Haus, das über und über mit Vanitassymbolen geschmückt ist – eine Herberge des Todes, wie sie auch aus dem Genre des Horrorfilms bekannt ist. Absterbende Äste wuchern von außen in die Innenräume hinein, überall liegen abgefallene Blätter, an den Wänden hängen Todesmotive aller Arten. Hier ist die Zeit stehen geblieben, dem jenseitigen Raum ist nicht mehr zu entkommen. Nach und nach lernt auch Alice die Zeichen des Todes zu lesen und erkennt die schreckliche Wahrheit: Sie befindet sich auf einer Rite de Passage ins Nichts. Zur Bewohnerin eines Zwischenreichs geworden, ist Alice – vermutlich vorübergehend – auf einer zeit-räumlichen Schwelle in einem Ruinenraum gefangen und damit in einem der wichtigsten Raumsymbole der filmischen Todesikonografie.

Letzte Augen-Blicke

Eines der subtilsten Zeichen des endgültigen Abschieds ist der Blick eines Sterbenden, den anwesende Lebende wie ein Geschenk empfangen dürfen, das ewig schmerzt und dabei ungeheuer wertvoll ist. Diese letzten Blicke der Menschen, die uns im wirklichen Leben verlassen haben, verlieren sich niemals: der fragende, gleitende Aufbruch in ein Anderswo, von dem wir nichts wissen. Schwerste Erfahrungen – aber wie schlimm ist es für die Überlebenden, wenn es nicht zu einem bewussten Abschied kommt. Wenn ein naher Verwandter, der Geliebte, eine Mutter, ein Vater, ein Kind noch für diesen letzten Augenblick lebt, und niemand dabei ist. Die Angst, diese existentielle Sekunde zu verpassen, steckt jedem Menschen in den Knochen. Oder – noch schlimmer, einen letzten Blick erlebt, doch im entscheidenden Moment nicht erkannt zu haben. Umgekehrt drückt uns die Angst vor dem eigenen Tod in Einsamkeit nieder. In einem Krankenhaus, wo sich der letzte Blick an einer weiß-gelblichen Zimmerdecke zwischen den verblassten Blicken anderer, die zuvor



Abb. 2 & 3: Roberto Benigni: LA VITA È BELLA

gestorben sind, verliert. Im Krieg, zwischen verwundeten und schreienden Menschen. Bei einem tragischen Unfall. Im alltäglichen Leben beherrscht gnadenhalber eine Art Trancezustand unser Bewusstsein, das Verdrängen der permanenten Bedrohung des fremden, des nächsten und des eigenen Lebens: «Die Wolke, in der man sich aufgehoben fühlt, während andere sterben»⁴ – der Poet Elias Canetti kennt diesen Selbstbetrug, der uns beschützt. Und doch: Der letzte Blick eines anderen dringt durch diese Wolke wie ein unerbittliches helles Licht.

Auch das Kino kann die Wolken des Selbstschutzes in Luft auflösen. Letzte Blicke sind die emotionalen und dramatischen Höhepunkte in Szenen des Abschieds und des Sterbens. Sie lassen sich selbst in der Fiktion nur schwer ertragen. Zu wissen, dass es sich um eine schauspielerische Aufgabe ersten Ranges handelt, um ein mimisches und inszenatorisches Kunstwerk, erschaffen durch Gesicht, Kamera, Licht, Schatten, Farbe und Musik, hilft wenig. Da glaubt sich ein kleines verhungertes Kind in einem skurrilen Spiel und beobachtet aus seinem Versteck durch den im Breitwandformat geformten Sehschlitz, wie sein Vater von einem bewaffneten Soldaten abgeführt wird. Vorher hat der liebevolle Vater seinem kleinen Sohn eingeschärft, dass bei diesem Spiel keine Fehler gemacht werden dürfen. Still muss er sein, der kleine Junge im Konzentrationslager, und nur zusehen – wie im Kino. Der Vater spielt in seinen letzten Lebensmomenten für den Sohn Theater. Er knotet sich ein Tuch um den Kopf, läuft mit hochgerafften Hosenbeinen wie die Spielzeugvariante des Soldaten, der ihm ein Gewehr zwischen die Schulterblätter hält, in den Tod. Die Rolle des Vaters hat Regisseur und Schauspieler Roberto Benigni in LA VITA È BELLA (DAS LEBEN IST SCHÖN, I 1997) selbst übernommen. Guido, der liebenswerte Clown, behält das Endgültige dieses letzten Blickes gegenüber seinem unschuldigen Kind für sich.

4 Elias Canetti: *Über den Tod*. München/Wien 2003.S. 61.

«Here I come, Buck. I'm gonna be in a golden boat with golden wings»

Der eine weiß, der andere nicht: Auch in Robert Altmans dramatischer Komödie *COOKIE'S FORTUNE* (AUFRUHR IN HOLLY SPRINGS, USA 1999) passiert so etwas. Hier verabschiedet sich eine alte Frau freiwillig von ihrem Leben, weil sie glaubt, es habe lange genug gedauert. Jewel Mae Orcutt (Patricia Neal), von ihren guten Freunden liebevoll «Cookie» genannt, möchte nur noch eines: in der Ewigkeit schlafen und zwar an der Seite ihres geliebten und zu früh verstorbenen Mannes Buck. Eine der kostbaren alten Waffen Bucks soll ihr den letzten Dienst erweisen. Als der schwarze Willis (Charles S. Dutton) seine alt gewordene Freundin – ohne es zu ahnen – ein letztes Mal besucht, dreht sie ihm den Rücken zu, brummelt irgendetwas in ihren Kochtopf, gibt ihm Rätsel auf und schaut dem Ratlosen nicht mehr in die Augen. Sonderbar ist Cookie geworden, und so verschwindet Willis zögernd und etwas betrübt, aber im Grunde ahnungslos. Erst jetzt sieht Cookie Willis durch das geschlossene Fenster lange nach. Robert Altman rahmt auf diese Weise den unerwiderten Abschiedsblick. Obwohl die Szenerie eher hell und freundlich ist, obwohl Cookie ihre Absichten nicht öffentlich gemacht hat, obwohl die bunten Glasfenster im Treppenhaus die Atmosphäre verzaubern und obwohl die Geschichte gerade erst begonnen hat, weiß man als Zuschauer intuitiv, dass die Heldin jetzt sterben wird. Dieses Wissen vermittelt in erster Linie die Kamera. Zuerst sieht sie über Cookies Schulter nach draußen auf den Rücken des Freundes, der weggeht. Dann wechselt sie die Seite, nimmt den traurigen Abschiedsblick der alten Frau von außen in Empfang und zieht sich zurück – zu langsam, um unauffällig zu bleiben. Die Langsamkeit der Kamerafahrt, eine atemstockende Ruhe zwischen Gesicht und Objektiv, der stille Blick, der subjektiven, objektiven, göttlichen oder auch nur technischen Ursprungs sein kann, sind filmische Zeichen, die das Publikum emotional versteht.

Jenen letzten stillen Blick unter Freunden konnte auch der französische Re-



Abb. 4 & 5: Robert Altman: *COOKIE'S FORTUNE*

gisseur Louis Malle niemals vergessen. 1987 drehte Malle seinen deutlich autobiographisch motivierten Spielfilm *AU REVOIR LES ENFANTS* (*AUF WIEDERSEHEN, KINDER, F*) über eine tiefe seelische Verwundung seiner Kindheit, die er während der faschistischen Besetzung Frankreichs in einem Internat zugebracht hatte. Julien (Gaspard Manesse) und Bonnet (Raphael Fejto) wissen, dass auf ihren Abschiedsblick kein Wiedersehen folgen wird. Bonnet ist Jude und wird von den Patres der Schule versteckt, aber die Gestapo hat ihn durch einen unvorsichtigen Blick seines Freundes identifiziert. Nun führen sie Bonnet zusammen mit dem Padre und den anderen versteckten jüdischen Kindern ab. Die Kamera ruht lange auf Juliens Gesicht, denn *AU REVOIR LES ENFANTS* handelt von der Idee eines ungewollten Verrats, der so niemals stattgefunden hat, und von dem Gefühl der Schuld, überlebt zu haben, obwohl andere sterben mussten. Der zwölfjährige Jungschauspieler Gaspard Manesse hält in der Schlusseinstellung des Films einem langen, ruhigen und nahen Kamerablick stand, der zunächst von seinem Freund und schließlich aus der brutalen Leere des offenen Tores, aus dem Nichts zu kommen scheint, durch das die Verhafteten in ihr Verderben geführt wurden. Das Gesicht unbewegt und doch gerührt, die Augen offen, Tränen drängen hervor und werden mühsam zurückgehalten. Wer sieht hier wen? Wer wird gesehen?

«Here's looking at you, kid.»

Eine erste Sammlung letzter Blicke im Kino stößt auf Facetten filmischer Inszenierungen von Sterbe- und Abschiedsszenen, die in einer umfangreichen Phänomenologie noch im Einzelnen zu erfassen sein werden. Allein der bewusste letzte Blick kennt viele Varianten: Der Blick des Sterbenden auf die Überlebenden und umgekehrt, der Blick des Opfers auf seinen Mörder oder des Mörders auf das Opfer, der letzte Abschiedsblick vereint Sterbender, aber auch der Anblick eines geliebten Gegenstands, eines Bilds, einer Blume. In Pedro Almodóvars erotischem Thriller *MATADOR* misslingt der Versuch Mariás und Diegos im Liebesakt Aug in Aug in der gleichen Sekunde zu sterben. Manchmal wird der letzte Blick auch verweigert oder geschändet wie in Jean-Luc Godards *À BOUT DE SOUFFLE* (*AUSSER ATEM, F 1960*), als der sterbende Michel (Jean-Paul Belmondo) Grimassen zieht und seine Verräterin (Jean Seberg) noch im Kampf mit dem Tode beschimpft. In *PEEPING TOM* (*AUGEN DER ANGST, R: Michael Powell, GB 1960*) blicken die Opfer des Psychopathen Mark Lewis (Karlheinz Böhm) niemandem in die Augen, außer der mörderischen Kamera und ihrer erbarmungslosen Linse. Auch in Sam Mendes Mafiafilm *ROAD TO PERDITION* (*USA 2002*) ist ein Bildreporter unterwegs, der dem Tod bei seinem Handwerk zusehen will, indem er Sterbende filmt. Neben diesen bewussten Formen existieren die un- oder halbbewussten letzten Blicke. Manch einer verabschiedet sich in dem Glauben, es gäbe ein Morgen und somit auch die Chance eines Wiedersehens. Das schnöde Weggehen aus der Zwietracht zwischen Pierre Bérard (Michel Piccoli) und Hélène (Romy Schneider) wird in Claude Sautets Tragödie *LES CHO-*

SES DE LA VIE (DIE DINGE DES LEBENS, F 1969) zum endgültigen Abschied, da Pierre bei einem Autounfall schwer verletzt wird und schließlich im Krankenhaus stirbt. Sautet inszeniert einen äußeren und einen inneren letzten Blick. In seinen letzten Minuten erlebt Pierre eine Todesvision persönlicher Art. Als er stirbt, versinkt er – wieder einmal zu langsam und zu lautlos – im Meer. Sein letzter Blick gilt dem Zuschauer oder der Kamera.



Abb. 6: King Vidor: DUELL IN THE SUN

Manchmal werden Alltagsblicke durch Vorahnungen zu letzten oder vermeintlich letzten Blicken. Jeder Abschiedsblick zwischen Menschen, die sich lieben, bedeutet einen kleinen Tod. Wenn in Peter Weirs Thriller WITNESS (DER EINZIGE ZEUGE, USA 1985) der Polizist John Book (Harrison Ford) die Liebe seines Lebens Rachel Lapp (Kelly McGillis), eine Amish-Frau, verlässt, weil die kulturellen Unterschiede unüberbrückbar zu sein scheinen, bricht dieser Abschied wie ein Tod mitten in das Leben ein. In dem Gedicht *Abschied* beschreibt Rainer Maria Rilke dieses Gefühl: «Wie hab ich das gefühlt, was Abschied heißt. Wie weiß ichs noch: ein dunkles unverwundnes grausames Etwas, das ein Schönverbundnes noch einmal zeigt und hält und zerreißt.» In Bertrand Taverniers UN DIMANCHE À LA CAMPAGNE (EIN SONNTAG AUF DEM LANDE, F 1984) liegt die Angst vor einer unerwarteten Ankunft des letzten Blicks in der Sommerluft. Monsieur Ladmiral (Louis Ducreux) spürt sein Alter, seine Kinder bemerken seine Gebrechlichkeit: Gerade das Altwerden ist ein Feind der sanften Umwölkung des Bewusstseins. Nur im Film kann sich eine Figur selbst beim Sterben zusehen wie der Zeitreisende James Cole (Bruce Willis) in Terry Gilliams Science Fiction-Film TWELVE MONKEYS (USA 1995). Stephen Daldrys Film THE HOURS (USA 2002) erzählt von vielen Abschiedsblicken, echten und vermeintlichen. Der kleine Richie (Jack Rovello) spürt instinktiv, dass seine Mutter (Julianne Moore) etwas Schlimmes vorhat, aber sie wird sich schließlich doch nicht das Leben nehmen. Andere sind dazu verdammt, den Tod des Vaters auf den Schultern zu spüren, ihn nicht mehr ansehen zu dürfen wie Harmonica (Charles Bronson) in Sergio Leones Western C'ERA UNA VOLTA IL WEST (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, I/USA 1968), der als Junge Opfer einer perfiden menschenverachtenden Quälerei wird. Überhaupt schreibt der Showdown des Westerns ein eigenes Kapitel im Buch der letzten Blicke. Unvergessen ist der halbstündige Kampf zwischen der Halbindianerin Pearl Chavez (Jennifer Jones) und dem Draufgänger Lewt McCanles (Gregory

Peck) in King Vidors Technicolor-Film *DUELL IN THE SUN* (*DUELL IN DER SONNE*, USA 1946). Liebe und Hass haben sich selten zu einem derart blutigen Rendezvous eingefunden wie in diesem ungewöhnlichen Klassiker des Westerngenres.

Zu den Wolken

Neben all diesen Blicken von Mensch zu Mensch oder von Mensch zu Kamera kennt das Kino auch Blicke der Epiphanie und der Transzendenz. In dem neuseeländischen Film *WHALE RIDER* (*GELIEBTE GIGANTEN – WALE*, 2002) von Niki Caro muss das auserwählte Maori-Mädchen einen symbolischen Tod auf dem Rücken eines Wales sterben, um als neue Leitfigur erkannt zu werden. Aus den Tiefen des Meeres beobachtet die Kamera, wie ein riesiger Wal mit dem zarten Kind in den blauen Fluten untertaucht. Ohne Angst blickt Paikea (Keisha Castle-Hughes) ein letztes Mal zum Himmel, der in diesem Moment eine Spur seiner Farbe verliert, ein sichtbarer Hauch des Todes. Aber Paikea wird wiedergeboren werden. Ihr Gesang schenkt den Ruderern des großen Bootes einen Rhythmus und eine Zukunft. Der Blick in den Himmel, der Blick in die Wolken, zur Sonne, ins Licht, aus dem Fenster – immer wieder drängt in filmisch inszenierten Sterbeszenen etwas nach außen. Ein alter Glaube sagt, dass die Seele im Moment des Sterbens frei wird wie ein Vogel und davonfliegt. Ingmar Bergmans unerbittliches Drama *VIKNINGAR OCH ROP* (*SCHREIE UND FLÜSTERN*, Schweden 1972) spielt am Sterbebett einer Krebskranken, die von ihren beiden Schwestern und einer Dienerin gepflegt wird. Als Agnes (Harriet Anderson) stirbt, suchen ihre Augen nach den Augen der anderen, erst um Erleichterung flehend, dann stumm und gebrochen. Agnes letzter Blick gilt Anna (Kari Sylwan), der zärtlichen Dienerin, die ihr im Leben jede Liebe gab. Dann schaut sie in das harte, vom Fenster kurz aufleuchtende Licht der Außenwelt. Der Blick bricht, das Raumlicht wird kalt und bläulich. Bergmans Vi-



Abb. 7: Ingmar Bergman: *VIKNINGAR OCH ROP*

sion dieses Momentes nach dem Eintritt des Todes ist von tiefster Hoffnungslosigkeit gezeichnet wie die Schreie ohne Laut, welche die Gesichter der Frauen von Zeit zu Zeit verzerren. Die Intimität des letzten Blicks zwischen zwei Menschen weicht der bilderlosen Leere des Todes. Die Kamera bleibt auf der Seite der Lebenden.