

Filmische Bestattungen im Spiegel des Diskurses um den ‚Guten Tod‘

Eine gegenstandsbezogene Programmatik für eine religionswissenschaftliche
Filmanalyse

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Heidelberg

vorgelegt von:

Antony George Pattathu

Erstgutachter: Prof. Dr. Gregor Ahn
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Gabriele Alex

Heidelberg, März 2016

Danksagung

Diese Arbeit ist das Ergebnis einer akademischen Reise durch die entlegensten Winkel der Filmwelt und der Konfrontation mit dem Tod, eine Reise, die mir zugleich verinnerlicht hat, was es heißt, dankbar zu sein. An erster Stelle gebührt mein Dank meinem Betreuer und Mentor Prof. Dr. Gregor Ahn, der mich während der gesamten Zeit dieses Projektes und weit darüber hinaus begleitet und unterstützt hat. Ebenso möchte ich meiner Zweitbetreuerin Prof. Dr. Gabriele Alex danken, die mich schon früh auf meinen interdisziplinären Erkundungen zwischen Religionswissenschaft und Ethnologie geführt hat und die auch dieses Projekt auf diese Weise inspiriert und begleitet hat. Der in dieser Arbeit vorgebrachte Ansatz wäre nicht möglich gewesen ohne Prof. Dr. Michael Bergunders Faszination und Leidenschaft für die Postkoloniale Theorie und Diskurstheorie, mit der er mich auf mannigfaltige Weise inspiriert hat. Prof. Dr. Saba Mahmood danke ich für die wundervollen Gastaufenthalte in Berkeley, die herzliche Aufnahme in ihre Doktorandengruppe und die inspirierende Unterstützung meiner Forschung.

Meinen ehemaligen Kolleginnen und Kollegen im SFB 619 für Ritualdynamik möchte ich für die wunderbare Forschungsgemeinschaft und die zahlreichen Diskussionen und Vorschläge in der Entstehungsphase dieses Projektes danken. Frau Prof. Dr. Vera Nünning, die meine Arbeit als Teilprojektleiterin mitbegleitet hat, und allen Teilnehmern und Organisatoren des AK *Ritual and Narration*, der Leitthemen-Gruppe Ritualdesign und dem SFB Doktorandenkolloquium möchte ich dafür danken, dass sie mir während der Zeit im SFB immer wieder die richtigen Impulse und Hilfestellungen geliefert haben. Ulrike Schröder möchte ich besonders danken, da sie mich im Rahmen des SFB-Mentoren-Programmes und auch danach immer wieder ermutigt und unterstützt hat. In gleicher Weise gilt Carina Branković und Jan Rupp mein großer Dank für die sehr gute Zusammenarbeit in unserem Teilprojekt und dafür, dass sie mir immer wieder mit Rat und Tat zur Seite standen. Prof. Dr. Fletcher Dubois danke ich für die geteilte Begeisterung und die vielen Beispielvorschläge und Ratschläge zu meinem Projekt.

Ohne die fordernden und spannenden Diskussionen mit meinen Mitstreitern innerhalb meiner Doktorandengruppe in Berkeley, dem Doktorandenkolloquium am Institut für Religionswissenschaft und dem Oberseminar von Herrn Prof. Dr. Bergunder wäre diese Arbeit um viele Facetten ärmer gewesen. Ihnen allen bin ich sehr zu Dank verpflichtet.

Meinen Kolleginnen und Kollegen am Institut für Religionswissenschaft möchte ebenfalls für die vielen Diskussionen, Ratschläge und die gemeinsamen Lehrveranstaltungen danken.

Ganz besonders möchte ich auch meinen Freunden für die wundervolle Unterstützung danken. Hier gilt mein Dank insbesondere Jan Wysocki, Max Kramer, Julia Lauer, Jürgen Schaflechner, Danijel Cubelic, Justus Weiß, Anna Schwenk, Moritz Deecke und Christian Suhr.

Für die immerwährende Unterstützung durch meine Familie und meine Partnerin Sonja Schramm lassen sich kaum die richtigen Worte finden, ohne sie hätte diese akademische Reise nie zum Ziel geführt.

Inhaltsverzeichnis

Konventionen und Richtlinien.....	7
1 Einleitung.....	9
2 Forschungsdesign	14
2.1 <i>Multi-Sited Research</i>	14
2.2 Forschungsstand.....	18
2.2.1 Religionswissenschaft und Spielfilm – Eine Verhältnisbestimmung.....	18
2.2.1.1 Das Forschungsfeld Religion und Film.....	20
2.2.1.2 Chronologische und paradigmatische Kartierungen des Forschungsfelds.....	30
2.2.1.3 Religionsgeschichtliche Prägungen des Forschungsfeldes.....	32
2.2.2 Die Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung.....	43
2.2.2.1 Spielfilm und Populärkultur als Teil einer kulturwissenschaftlichen und kritischen Religionswissenschaft.....	43
2.2.2.2 Was ist Religion im Spielfilm?.....	56
2.2.2.2.1 Sprachphilosophische Prämissen der Diskursivierung von Religion im Spielfilm	60
2.2.2.2.2 Die Grenzen der Diskursivierung filmischer Bestattungen.....	61
2.2.2.2.3 Filmische Bestattungen als diskursive Struktur	64
2.2.2.2.4 Filmische Bestattungen als Name	69
2.2.2.2.5 Die Historisierung filmischer Bestattungen	72
2.2.2.2.6 Die Genealogie filmischer Bestattungen	74
2.2.2.2.7 Die Verortung der Religionswissenschaft	77
2.2.2.3 Zusammenfassung.....	79
2.2.3 Die Konzeption des Namens filmische Bestattung.....	82
2.2.3.1 Filmische Bestattungen	83
2.2.3.2 Der Ritualcharakter des Namens filmische Bestattung	88
2.3 Filmische Bestattungen als Segment des Forschungsfeldes Gegenwartsreligiosität.....	96
2.3.1 Gegenwartsreligiosität.....	97
2.3.2 ‚Nichtreligion‘ als komplementäre Perspektivierung	105
2.4 Kommunikationswissenschaftliche Grundprämissen des Filmes.....	109
2.4.1 Spielfilm als ‚Kommunikativer Vertrag‘ und ‚Ästhetische Fiktion‘	112

2.4.2	Dynamisches Genreverständnis.....	118
2.4.3	Die Ebenen des Filmes	121
2.4.3.1	Grundlagen der inhaltlichen Repräsentation	123
2.4.3.2	Filmnarratologische Perspektivierungen	131
2.4.3.3	Die Figur im Film	136
2.4.3.4	Medienästhetik des Spielfilmes.....	139
2.4.3.5	Kontexte.....	153
2.4.4	<i>Multi-Sited Research Cube</i>	156
2.4.4.1	Außerfilmischer <i>Cube</i>	159
2.4.4.2	Innerfilmischer <i>Cube</i>	164
2.4.4.3	Netzwerk- <i>Cube</i>	168
2.4.4.4	Zusammenfassung.....	172
3	Die Verortung filmischer Bestattungen im Spiegel des thanato-historischen Kontextes	174
3.1	Hinführung.....	175
3.2	Historisierung des Todes, Sterbens und der Bestattung.....	177
3.3	Verdrängung, Sichtbarkeit und Medialisierung des Todes	197
3.4	Filmische Bestattungen als Kondensationspunkt für den Umgang mit Sterben und Tod.....	205
3.5	Zusammenfassung.....	210
3.6	Der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ als Spiegel der filmischen Bestattung.....	212
3.6.1	Der ‚Gute Tod‘ heute: Die <i>Order of the Good Death</i>	213
3.6.2	Variationen des ‚Guten Todes‘ in der Antike und im Spielfilm.....	217
3.6.3	Ideologie und Empirie im Diskurs um den ‚Guten Tod‘	220
3.6.4	Zusammenfassung	228
4	Ausschnitte aus der Bestattungslandschaft im Spielfilm – Eine explorative Vorstudie	230
4.1	Auswahl der Filme und Erstellung des Materialkorpus	231
4.2	Erste quantitative und qualitative Auswertung.....	236
4.2.1	Motive der Bestattung im Spielfilm	237
4.2.1.1	Die Sozialdynamik und Figuren	239
4.2.1.2	Ausstattung und Ort der Bestattung	254
4.2.1.3	Rituelle Handlungen	255
4.2.1.4	Form des Todes und Medienästhetik der Bestattung.....	261
4.2.1.5	Zusammenfassung.....	274

5	Diskursive Formationen des ‚Guten Todes‘ in filmischen Bestattungen.....	276
5.1	Die Zelebrierung des Lebens in der Bestattungsinszenierung.....	276
5.1.1	MAN ON THE MOON (1999).....	277
5.1.1.1	Narration und Dramaturgie.....	279
5.1.1.2	Der Film in in der filmischen Bestattung.....	288
5.1.1.3	Der Diskurs um den Film	295
5.1.1.4	Analytisches Resümee.....	303
5.2	<i>Living Funeral</i> – Nimm deinen Tod selbst in die Hand.....	306
5.2.1	TUESDAYS WITH MORRIE (1999) oder der ‚Gute Tod‘ des Morrie Schwartz.....	307
5.2.1.1	Narration und Dramaturgie.....	309
5.2.1.2	Morries <i>Living Funeral</i>	312
5.2.1.3	Morries Bestattung.....	324
5.2.1.4	Analytisches Resümee.....	328
5.3	Politiken der Repräsentation und der ‚Gute Tod‘.....	333
5.3.1	THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA (2005).....	334
5.3.1.1	Narration und Dramaturgie.....	336
5.3.1.2	Das Versprechen.....	345
5.3.1.3	Die dritte Bestattung des Melquiades Estrada.....	347
5.3.1.4	Die Politisierung der filmischen Bestattung.....	352
5.3.1.5	Analytisches Resümee.....	354
6	Schlussbetrachtungen	360
6.1	Zusammenfassung.....	360
6.2	Abschluss-Reflexion	369
7	Quellen	373
7.1	Bibliographie	373
7.2	Filmografie	387
7.3	Internetquellen.....	391
7.4	Diskographie.....	393
7.5	Abbildungsverzeichnis.....	394
7.6	Appendix	397

Konventionen und Richtlinien

Die Beschäftigung mit dem Thema Spielfilm aus religionswissenschaftlicher Perspektive erfordert neben den gängigen Konventionen des wissenschaftlichen Arbeitens einige weitere Erläuterungen, die hier im Folgenden der vorliegenden Arbeit vorangestellt werden, um so dem Leser einige Richtlinien an die Hand zu geben.

Die Verwendung von Screenshots

Die in dieser Arbeit abgebildeten Screenshots sind Produkte der wissenschaftlichen Analyse der behandelten Filme. Die Rechte für diese Screenshots liegen bei den jeweiligen Produktionsfirmen und Rechteinhabern der jeweiligen Filme. Die Verwendung der Screenshots versteht sich im Kontext dieser Arbeit als wissenschaftliches Zitat und die Verantwortung für die Verwendung dieser Screenshots liegt beim Autor. Die Screenshots zur Illustrierung der beschriebenen Szenen werden für den Leser mit Abkürzungen und Nummerierung im Text der einzelnen Kapitel referenziert und sind dann gebündelt nach einem der Folgeabsätze beziehungsweise zum Kapitelende zur Einsicht dargestellt. Wenn nicht anders vermerkt beziehen sich die Kürzel auf die jeweiligen Filmtitel (z. B. MOM für Man on the Moon). Die Zeitangabe der einzelnen Screenshots zur Identifizierung wird aus Platzgründen nur im Abbildungsverzeichnis gelistet und orientiert sich an der in der Filmwissenschaft gängigen Referenzierung des *Timecode* nach Stunden, Minuten und Sekunden (HH:MM:SS).

Umgang mit Filmen, DVD-Extras, YouTube und Internetquellen

Die in dieser Arbeit verwendeten Spielfilme werden bei der Erstnennung in Großbuchstaben mit dem Erscheinungsjahr sowie der jeweiligen Regisseurin angegeben, bei weiteren Nennungen wird nur noch der Titel und das Jahr genannt. Im Literaturverzeichnis finden sich ausführliche Angaben zum Film, die auch die verwendete Kauf-DVD-Version enthalten. Angaben und Referenzen im Text zu DVD-Extras beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf diese im Literaturverzeichnis angegebene DVD-Version. Zitate aus Filmen werden mit einem Verweis auf den Filmtitel und einem *Timecode* belegt, der sich auf die DVD-Version bezieht.

Zitate aus den DVD-Extras zu den einzelnen Filmen werden in einer Fußnote angegeben. Verweise und Zitate aus Internetquellen und YouTube Videos werden ebenfalls durch eine Fußnote dargestellt.

Für die Beschreibungen der Handlungen des Filmes gilt, dass Figuren in Anlehnung an die Sprache im Film beschrieben werden, das heißt in den Beschreibungen werden der volle Name, Nachname oder Vorname verwendet. Geht es jedoch im Falle von Beschreibungen zu biographischen Filmen um die reale Person, so wird nur der Nachname oder volle Name verwendet. Diese Regelung basiert vor allem darauf, dass in einigen Fällen der Nachname der Figuren im Film nicht thematisiert oder geäußert wird.

Verwendung der Genera

In der vorliegenden Arbeit werden bei den Beschreibungen und in Bezug auf das Spektrum des Publikums sowohl weibliche als auch männliche Formen verwendet. Die Verwendung der Formen ist dabei nicht gleichgewichtig. Dies ist bewusst so gewählt, um die vorherrschenden Muster der Repräsentation punktuell zu durchbrechen. Hierbei geht es nicht darum, dies in quantitativ ausgewogener Weise zu tun, sondern darum, der sedimentierten Perspektive des generischen Maskulinums etwas entgegenzusetzen und so durch die mögliche Irritation im Leseprozess auf den Raum jenseits der Heteronormativität hinzuweisen.

1 Einleitung

Es vergeht kein Abend, an dem nicht etliche Bestattungen, Tode oder Morde in der medialen Landschaft rezipiert werden. Ob es sich dabei um Computerspiele, das Fernsehen, die Nachrichten oder *Video-on-Demand* handelt, spielt dabei kaum eine Rolle. Fakt ist, die Medialisierung des Todes ist jedem zugänglich, der einen dieser medialen Zugänge besitzt. „Es gibt heute so gut wie keine Vorstellung vom Tod, die nicht über und durch den Schirm gegangen wäre und sich nicht dadurch verändert hätte.“ (Schneider 2004: 121) Der Direktor der Landesanstalt für Medien in Nordrhein-Westfalen, Norbert Schneider, spitzt diese Hypothese zu, indem er den Bestattungsritualen die wichtigste Rolle in der medialen Darstellung des Umgangs mit dem Tod zuschreibt (ibid.: 213).

Es ist genau diese Omnipräsenz der Medialisierung des Todes und der Bestattung, die den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet und in mir das Interesse an der Thematik der filmischen Bestattung geweckt hat. Unzählige Male konnte ich in Gesprächen zu diesem Thema die Verblüffung in den Gesichtern der Leute beobachten, wenn sie begannen darüber nachzudenken, wie viele Bestattungen sie wohl schon in medialisierter Form wahrgenommen hatten. Aber noch darüber hinaus hatte ich Begegnungen, die mir auf erstaunliche Weise gezeigt haben, welchen Stellenwert und welchen starken Einfluss die Repräsentation filmischer Bestattungen auf die Alltagswelt von einzelnen Akteuren haben kann. Eine dieser Begegnungen möchte ich hier kurz schildern.

Es ist Abend. Ich sitze am Tisch mit den Eltern einer Freundin, die mich für wenige Tage bei sich aufgenommen haben, da ich in der Gegend an einer Konferenz teilnehme. Auf Nachfragen über die Konferenz und mein Projekt beginne ich, von meiner Dissertation zu erzählen, und sage, dass ich mich mit der Medialisierung und Repräsentation der Bestattung durch den Spielfilm beschäftige und untersuche, auf welche Weise Normen und Werte über Sterben und Tod durch die Bestattung vermittelt werden, welche Rolle dabei die Religion spielt und wie diese Bestattungen im Kontext der Geschichte des Todes zu verstehen sind. Daraufhin erzählt mir der Vater der Freundin von der Bestattung eines alten Schulfreundes, der an der Küste von Frankreich, wo er die letzten Jahre seines Lebens wohnhaft gewesen war, beim Schwimmen ertrunken ist. Der hinterbliebene Sohn und die Freunde des Verstorbenen brachten die Asche des Toten gemeinsam zur Bestattung ans Meer, um sie dort zu verstreuen. Der Vater meiner

Freundin erzählt von der Tragik, seinen Freund lange nicht mehr gesehen zu haben und dann so plötzlich von seinem Tod zu erfahren, und von der Wärme unter den Freunden, die sich für diesen traurigen Anlass an der Küste Frankreichs zusammengefunden haben, um ihrem gemeinsamen Freund die letzte Ehre zu erweisen. Es war der Wunsch des Verstorbenen, dass seine Asche ins Meer verstreut werden solle. Er erzählt mir, dass sie alle sehr gerührt gewesen seien an diesem schönen windigen Tag. Als sie am Meer ankamen, musste er sich jedoch die ganze Zeit darüber Gedanken machen, wie es wohl ablaufen werde, denn keiner hatte im Vorfeld eine genaue Überlegung zum Ablauf gehabt, der Sohn des Verstorbenen hatte lediglich gesagt, dass sie ans Meer gehen würden, um dort die Asche zu verstreuen. Mit einem Rucksack, in dem sich die Urne befand und den der Sohn sich aufschnallte, machten sich die Freunde auf den Weg ans Meer. Trotz der traurigen Stimmung und der Schönheit, die mit der Situation verbunden war, dass die Freunde noch einmal gemeinsam mit dem Sohn Abschied nehmen konnten und dem Verstorbenen seinen letzten Wunsch erfüllen konnten, drängte sich meinem Bekannten ein Gedanke immer wieder auf, der durch eine ganz bestimmte Bestattung aus dem Spielfilm *THE BIG LEBOWSKI* (1996) von Ethan und Joel Coen geprägt war. Diejenigen Leser, die diesen Kultfilm bereits kennen, werden sich jetzt wahrscheinlich ein Schmunzeln oder Erstaunen nicht verkneifen können, denn in diesem Film, in dem sich zwei der Protagonisten ans Meer begeben, um die Asche ihres Freundes dort in den Wind zu streuen, ereignet sich ein Missgeschick, wie es für die hier behandelten Bestattungsinszenierungen und die mir bekannte Bestattungslandschaft einmalig ist. Während einer der beiden Protagonisten an den Rand einer Klippe tritt, eine Rede hält und dort die Asche in den Wind und Richtung Meer schüttet, steht der andere Protagonist direkt hinter ihm und bekommt die gesamte Asche durch einen Windstoß ins Gesicht und über seine Kleider. Entgeistert bleibt er so stehen, bis der andere sich umwendet und sein Missgeschick bemerkt.

Der Vater meiner Freundin erzählt mir mit Erstaunen davon, welch komisches Gefühl ihn während der Bestattung seines Freundes einnahm, da sich die Angst vor einem solchen Missgeschick und die Anteilnahme an der Bestattung selbst, gekoppelt mit den Bildern aus dem Film, die in seinem Kopf herumschwirrten, seine Erfahrung der Bestattung in entscheidender Weise prägten.

Die kurzen einleitenden Worte zur Medialisierung des Todes und das Beispiel aus dem Kontext meiner Forschungen machen bereits deutlich, wie stark die Medialisierung der

Bestattung im Spielfilm Eingang in die Alltagswelt einzelner Akteure findet und deren Verständnis und Erfahrung von Bestattungen auf entscheidende Weise prägt. Die in diesem kurzen Narrativ erwähnte Fokussierung der Arbeit soll an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen werden, um die Konturierung der für die folgende Studie leitenden Fragestellung vorzustellen.

Die vorliegende Studie untersucht, wie Medialisierungen von Bestattungen im Hollywood-Film und populären Film ab den 70er Jahren in ihrer medienästhetischen Form im Kontext der Thanato-Historie und im gegenwartsreligiösen Spannungsfeld von religiösen und nicht religiösen Referenzen Werte und Normen in Bezug auf den Tod vermitteln. Diese Wertvermittlung wird anhand der Formen der Repräsentation der Bestattungen, der einzelnen Motive, Handlungen und Aspekte der Inszenierung untersucht, die in der filmischen Bestattungslandschaft an dominante thanato-historische Narrative und Diskurse anknüpfen.

Um diesen Fragestellungskomplex weiter zu differenzieren, ist ein interdisziplinäres Vorgehen die Voraussetzung, welches sich ausgehend von der Religionswissenschaft an Methoden und Untersuchungen der Filmwissenschaft, Ethnologie und Thanatologie orientiert. Die Arbeit möchte auf diese Weise einen Beitrag zu dem jungen Forschungsfeld Religionswissenschaft und Spielfilm als Segment von Gegenwartsreligiosität leisten, um so eine gegenstandsbezogene Programmatik für eine religionswissenschaftliche Filmanalyse zu entwickeln. Zu diesem Zweck gliedert sich die Arbeit in fünf Hauptkapitel, die hier kurz kartiert werden sollen, um das Vorgehen darzulegen.

Der Einleitung folgend stellt Kapitel 2 das Forschungsdesign vor. Es beginnt mit einer methodischen Reflexion in Rückbezug auf die *Multi-Sited Research* des Ethnologen George E. Marcus, bevor der Forschungsstand in Bezug auf das Themenfeld Religion und Spielfilm und die Verhältnisbestimmung von Religionswissenschaft und Spielfilm vorgestellt wird. Ausgehend von den hier vorherrschenden starken theologischen Gewichtungen wird ein nicht-essentialisierender Ansatz der Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung vorgestellt, der die Repräsentation der filmischen Bestattung als zu historisierenden Gegenstand versteht, der im Sinne einer Genealogie (Foucault) und Namensgeschichte gefasst werden muss. Dieses Verständnis von Namensgeschichte wird durch eine Erörterung zum Gegenstand und Begriffsverständnis der filmischen Bestattung und der diskursiven Vorprägungen dieses

Begriffs durch die Facetten von Film, Inszenierung und Ritual fundiert. Die filmische Bestattung wird dann innerhalb des disziplingeschichtlichen Diskurses als Teilsegment des Forschungsfeldes Gegenwartsreligiosität verortet. Ausgehend von diesen Darlegungen zu den theoretischen und forschungsstandbezogenen Debatten wird der Film in Bezug auf seine kommunikationswissenschaftlichen Grundprämissen vorgestellt und die filmwissenschaftliche Methodologie wird mit Bezug zum Gegenstand der filmischen Bestattungen eingeführt. Abschließend werden die hier vorgeschlagenen methodischen und theoretischen Anknüpfungspunkte im Modell eines *Multi-Sited Research Cube* zusammengeführt.

Kapitel 3 dieser Arbeit widmet sich den bisherigen Geschichtsschreibungen zu Tod, Sterben und der Bestattung als Teil des thanato-historischen Kontextes dieser Studie. Ausgehend von einem genealogischen Diskurs-Ansatz, der im vorhergehenden Kapitel dargelegt ist, und der ergänzenden Perspektivierung einer narrativen Konzeption von Geschichtsschreibungen im Sinne von Hayden White, werden hier zwei bekanntere *longue-durée*-Geschichtsentwürfe vorgestellt, um zum einen in die bereits sedimentierten Darstellungen zur Geschichte des Todes, des Sterbens und der Bestattung einzuführen und zugleich auch in kritischer Weise herauszustellen, welches die Problematiken und Kritiken an solchen Geschichtsentwürfen sind. Während diese beiden behandelten Ansätze eine allgemeine Geschichte des Todes und des Sterbens im Fokus haben, die sich vorwiegend auf den nordamerikanischen und europäischen Raum bezieht, werden diese Entwürfe durch Darstellungen zur Geschichte der Bestattung in den beiden Gebieten ergänzt. Auch wenn die Geschichtsentwürfe zu problematisieren sind, stellen sie dennoch wichtige Indikatoren für dominante Narrative innerhalb des thanato-historischen Kontextes dar. Daran anschließend wird im Speziellen auf die Diskussion um Verdrängung, Sichtbarmachung und die Medialisierung des Todes eingegangen, die ein wiederkehrendes Narrativ innerhalb der behandelten Geschichtsentwürfe und der soziologischen, ethnologischen und psychologischen Diskussion zur Rolle des Todes innerhalb der Gesellschaft darstellt. Die hier verhandelten Positionen werden vor allem im Sinne eines thanatologischen Querschnittes zu den vorgestellten Geschichtsschreibungen beschrieben, um den Fokus des thanato-historischen Kontextes zu erweitern. Ferner wird hier die Rolle der Bestattung als Kondensationspunkt für die Normen- und Wertevermittlung diskutiert, um dann anschließend zu zeigen, in welcher Weise der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ als

ein starker Referenzpunkt für die filmische Bestattung innerhalb des thanato-historischen Kontextes Berücksichtigung finden muss. Ausgehend von der gegenwärtigen Bewegung der *Order of the Good Death* über die Verhandlung des Diskurses in der griechisch-römischen Antike und anhand von ethnologischen Untersuchungen werden hier die zentralen Knotenpunkte des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ erarbeitet, die sich zugleich in der filmischen Bestattungslandschaft in Form von einzelnen Motiven widerspiegeln. Mit dieser Kartierung des thanato-historischen Kontextes der Arbeit und der Fokussierung auf den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ wird so das Fundament für die Analysen gelegt.

In Kapitel 4 werden diese Analysen zunächst in Form von Ausschnitten aus der filmischen Bestattungslandschaft präsentiert. Der Zugang und die Auswahl des Materials auf der Grundlage des Forschungsdesigns werden hier dargestellt und ein erster quantitativer und qualitativer Einblick in die Ergebnisse wird präsentiert. Diese Ergebnisse illustrieren einerseits die Diskursivierung der Religion in der Bestattungslandschaft und andererseits werden hier bereits Politiken der Repräsentation erkennbar, die das Feld in zentraler Weise charakterisieren. Die Untersuchung von zentralen Motiven, die im Sinne der Diskursivierung von Religion und der Bestattung als wichtigen Signifikanten fungieren, werden hier in systematischer Weise vorgestellt. Dabei wird über das Kapitel auch immer wieder die zentrale Verknüpfung zum Diskurs um den ‚Guten Tod‘ aufgezeigt.

Kapitel 5 der Arbeit widmet sich anhand von spezifischen Beispielen speziell den diskursiven Formationen des ‚Guten Todes‘ in der Bestattungslandschaft und vertieft somit die im vorherigen Kapitel dargestellten Grundlagen-Ergebnisse. Der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ zeigt sich hier vor allem in der besonderen medienästhetischen Konfiguration einzelner Bestattungen, die sich in der narrativen Konstruktion, der Medialisierung und in Form von ‚Ritualdesigns‘ sowie den Politiken der Repräsentation der Bestattung zeigen, die sich auf den realpolitischen Kontext beziehen.

In der Abschlussdiskussion in Kapitel 6 werden die zentralen Aspekte des vorgestellten Ansatzes und die Ergebnisse noch einmal zusammengeführt und in einer Abschluss-Reflexion bewertet.

2 Forschungsdesign

2.1 Multi-Sited Research

Das interdisziplinäre Konzept dieser religionswissenschaftlichen Arbeit basiert auf dem Rahmen einer *Multi-Sited Research*, wie sie von George E. Marcus in seinem Artikel *Ethnography In/Of the World System: the Emergence of Multi-Sited Ethnography* vorgestellt wurde. *Multi-Sited Research* bezieht sich dabei auf einen Ansatz, der sich bereits während der *Writing-Culture*-Debatte entwickelte und das Aufbrechen der konventionellen Richtlinien innerhalb der Ethnologie beschreibt, die sich primär über die Methode der Feldforschung und die Ethnographie identifiziert. Eine der Hauptkritiken der *Multi-Sited Research* richtet sich an die isolierte Darstellung lokaler Kulturen unabhängig von globalen Einflüssen sowie an die Konzeption von Kultur als monolithisches Gefüge. Die zunehmende Medialisierung und Digitalisierung der Welt und der Kulturen und Religionen erfordert neue Herangehensweisen und ein stärkeres Einbeziehen der Medialisierungen. Marcus schlägt daher vor, sich innerhalb der *Multi-Sited Research* interdisziplinär auszurichten, um die Multiplizität von Forschungsobjekten über unterschiedliche Orte verfolgen zu können und auf diese Weise die Vernetzung von Forschungsgegenständen im Zusammenhang globaler und transkultureller Einflüsse besser fassen zu können (vgl. Marcus 1995: 99f.).

Auch wenn die hier vorgenommene Studie keine Ethnographie ist, stützt sich die vorliegende Arbeit begrifflich und im Geiste auf das Konzept der *Multi-Sited Research* und trägt die mit dieser Forschungsweise verbundenen Ansprüche und Vorschläge weiter, indem das mediale Feld mit seinen kulturellen und religiösen Repräsentationen zum primären Ansatzpunkt und Gegenstand wird. Es geht hierbei nicht nur um die räumlichen Forschungsparameter, die sich verändern, wie es bei Marcus' Konzeption primär der Fall ist, sondern auch um die mannigfaltigen Berührungspunkte, die über die Disziplingrenzen hinaus in den Ansatz mit einfließen. Obwohl das Konzept in der ethnologischen Disziplingeschichte zu verorten ist, ist es auf das Stärkste mit den Thematiken und Problemen innerhalb der Fachgeschichte der Religionswissenschaft verwoben und spiegelt in analoger Weise die Diskussion und Problematiken um den Religionsbegriff wider. Die Entwicklung von einer starren Konzeption von Religion als monolithisch und der Suche nach Definitionen hin zu einer fluiden Konzeption und diskursiven Aufarbeitungen von Religion innerhalb der Religionswissenschaft steht in Analogie zu den Entwicklungen und Diskussionen innerhalb der Ethnologie und den

dort vorherrschenden Diskussionen zum Kulturbegriff. Sich von einem monolithischen Kulturverständnis zu entwöhnen und die Multiplizität von Kultur anzuerkennen, ist der Ausgangspunkt der *Multi-Sited Research*. Diese starken Analogien, die in den Disziplingeschichten zu beobachten sind, zeigen sich auch in der Öffnung des religionswissenschaftlichen Forschungsfeldes hin zu nicht-institutionalisierten und individuellen Religionskonzepten, die zunehmend durch ethnographische Methoden erschlossen wurden.

Eine Arbeit, die durch diese Verquickung von religionswissenschaftlichem Anspruch und ethnologischen Methoden das junge Forschungsfeld der Religionsmusikologie erschlossen hat, ist die der Religionswissenschaftlerin Isabel Laack, die in ihrer Studie *Religion und Musik in Glastonbury: Eine Fallstudie zu gegenwärtigen Formen religiöser Identitätsdiskurse* gezielt die Ethnografie als eine der Methoden zur Datenerhebung genutzt hat (vgl. Laack 2011: 58ff.). Speziell die neueren Ansätze innerhalb der Religionswissenschaft sprechen sich immer stärker für eine Öffnung des religionswissenschaftlichen Quellenkorpus aus und beziehen sich dabei zunehmend auf den medialen Bereich (vgl. Bergunder 2011; Ahn 2011b; Miczek 2013; Radde-Antweiler 2008; Krüger 2012).

Die Öffnung zu kulturellen und religiösen Darstellungen innerhalb der neuen Medien, wie Internet, aber auch dem Film und Fernsehen, stellen dabei Herausforderungen für die Disziplin der Religionswissenschaft dar, die eine reflexive Methodologie erfordern, wie sie bereits in der Debatte um die *Multi-Sited Research* innerhalb der Ethnologie angestoßen wurde. Die Verzahnung einer solchen reflexiven Methodologie beschreibt Marcus wie folgt:

„In projects of multi-sited ethnographic research, de facto comparative dimensions develop instead as a function of the fractured, discontinuous plane of movement and discovery among sites as one maps an object of study and needs to posit logics of relationship, translation, and association among these sites. Thus, in multi-sited ethnography, comparison emerges from putting questions to an emergent object of study whose contours, sites, and relationships are not known beforehand, but are themselves a contribution of making an account that has different, complexly connected real-world sites of investigation. The object of study is ultimately mobile and multiply situated, so any ethnography of such an object will have a comparative dimension that is integral to it, in the form of juxtapositions of phenomena that conventionally have appeared to be (or conceptually have been kept) ‘worlds apart’.“
(Marcus 1995: 102)

Dies gilt im übertragenen Sinne für die Untersuchung der filmischen Bestattungslandschaft und ihrer Konturierung, die in Anlehnung an die Worte von

Marcus vor allem dadurch entsteht, dass es die Frage nach der Medialisierung der Bestattung erfordert, die unterschiedlichen Beispiele filmischer Bestattungen und ihrer genrebedingten Prägungen nebeneinander zu stellen und die unterschiedlichen Orte der Produktion und Rezeption in die Untersuchung mit einzubeziehen. Die grundlegende Frage nach der Medienästhetik und Religion sowie der Wertvermittlung der filmischen Bestattung ist dabei wegbereitend und kann nicht ohne den Rückbezug zu historischen Entwicklungen in Bezug auf die Bestattung verstanden werden.

Die Öffnung des religionswissenschaftlichen Feldes beinhaltet also einen reflexiven Umgang mit dem Forschungsgegenstand, der sich im Falle dieser Arbeit über die Plattform einer global verbreiteten Filmindustrie konzipiert, die wiederum in unterschiedlichen kulturellen und religiösen Kontexten agiert und ihre Produkte distribuiert. Der Film und die inhärenten Bestattungsinszenierungen als Gegenstände der vorliegenden Forschungsarbeit müssen in diesem globalen Kontext verstanden und verortet werden. Das bedeutet, dass die makrostrukturellen Zusammenhänge zu betrachten sind. Die Bestattung im Spielfilm aus nordamerikanischen und europäischen Produktionen, die in der Darstellung auf lokale und unterschiedliche kulturelle Praktiken zurückgreift, muss im Kontext und als Teil der Geschichte des Todes und der Bestattung in diesen geographischen Regionen verstanden werden, darf aber nicht darauf beschränkt werden. Die Darstellungen im Film, die durch die Filmindustrie auf einer globalen Bühne präsentiert werden, können so lokale politische Handlungen evozieren.

Eines der prominenteren Beispiele, die diese Dynamik verdeutlichen, ist der teilweise Stopp des Hollywood-Blockbusters AVATAR (2009) von James Cameron in China. Aufgrund der potentiellen Identifizierung von zwangsumgesiedelten Chinesen mit den spirituellen und naturverbundenen Na'vi, befürchtete die chinesische Regierung, dass der Film zu gewaltvollen Protesten führen könnte. Das sich Betroffene von Zwangsumsiedlungen mit der Situation der Na'vi identifizierten, die ebenfalls aufgrund von Rohstoffinteressen ihren Heimatplaneten freigeben sollen, wurde durch zahllose Kommentare von Bloggern bestätigt. Zudem wurde zur gleichen Zeit der Filmstart der nationalen Produktion des Filmes KONFUZIUS (2010) von Hu Mei als Argument für den Stopp angegeben, da man annahm, dass dieser Gewinne einbüßen würde, wenn AVATAR (2009) weiter uneingeschränkt gezeigt würde.¹ Dieses Beispiel zeigt nicht nur die

¹ Vgl. <http://www.zeit.de/kultur/film/2010-01/china-avатар-stoppen>, letzter Zugriff 16.12.2015.

enorme globale Schlagkraft des Mediums Film, sondern auch die lokale und nationale Aneignung. Die Konfrontation auf der filmischen Ebene mit unterschiedlichen Wertekanons, die auf dieser globalen Ebene als Bedeutungsangebote nebeneinander gestellt werden oder, besser gesagt, nicht vollständig nebeneinander gestellt werden durften, hat die politische Intervention aufgrund der Angst vor realen Konfrontationen herbeigeführt.

Solche unterschiedlichen Werteströmungen und normativen Strukturen, die der Film anbietet und die das Funktionspotential des Filmes ausmachen, sind Teil der Untersuchung und können durch die Verquickung einer akribischen Analyse der Textebene des Filmes und der gesellschaftlichen, kulturellen und historischen Kontexte in Anlehnung an die *Multi-Sited Research* aufgearbeitet werden. Wie Marcus bereits durch die Struktur seines programmatischen Aufsatzes deutlich macht, bezieht sich das Nachverfolgen der Multiplizität des Forschungsgegenstandes auf die unterschiedlichen Ebenen der *Multi-Sited Research*. Hier bezieht er sich auf die Untersuchung der jeweiligen Akteure, der Sache, die in manchen Forschungen auch das Nachverfolgen einer Ressource bezeichnen kann, der Metaphern, die innerhalb bestimmter Diskurse dominant sind und sich auf Symboliken beziehen können, der Narrative und Plots, der einzelnen Biographien und Lebensentwürfe sowie der Konflikte eines Forschungsobjektes (vgl. Marcus 1995: 106-110). Besonders diese Ebenen der Analyse stellen eine Inspiration für das hier entwickelte Forschungsdesign und die Methodologie dar, die sich dem Gegenstand des Filmes über eine diskursive Aufarbeitung widmet, die in den folgenden Kapiteln vorgestellt wird. Diese unterschiedlichen Ebenen der *Multi-Sited Research* fließen in die hier vorgenommenen theoretischen und methodologischen Überlegungen ein und werden vor allem an den Ebenen der Analyse zur filmischen Bestattung erkennbar, die ausführlich in Kapitel 2.4 vorgestellt werden und im Kapitel 2.4.4 noch einmal im Modell des *Multi-Sited Research Cube* zusammengefasst werden.

Hierbei ist eine weite theoretische Einbettung als Fundament der Arbeit vonnöten, da diese sich in einem interdisziplinären Gefüge zwischen Religionswissenschaft, Filmwissenschaft, Thanatologie und Ethnologie bewegt. Die Aufarbeitung sowohl unterschiedlicher Forschungsstände als auch unterschiedlicher Methodologien wird zur Voraussetzung dieses Ansatzes. Die Adaption von Theorie und Methode an den Gegenstand ist dabei die zwingende Erkenntnisbewegung. Wie Marcus beschreibt, liegt genau hier die Stärke der *Multi-Sited Research*, sich interdisziplinärer theoretischer

Strömungen und Methodologien zu bedienen, um die Vielfältigkeit und Fragmentiertheit des Forschungsgegenstandes kartieren und einfangen zu können. Hier verweist er vor allem auch auf die Fokussierungen innerhalb des medialen Bereiches und nennt insbesondere die Forschung zu Filmen und deren Produktions- und Distributionsnetzwerken als ein potentiell Feld einer *Multi-Sited Research*. Gerade der Aspekt der Untersuchung der Produktionsbedingungen wird in der Methodologie aufgegriffen (vgl. Marcus 1995: 102f).

Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um ein weitgehend unbehandeltes Forschungsfeld der Religionswissenschaft handelt, wird die Einführung in den Forschungsstand und das Forschungsfeld Religionswissenschaft und Spielfilm im nächsten Kapitel den ersten Grundstein für die hier vorgenommene *Multi-Sited Research* darstellen.

2.2 Forschungsstand

2.2.1 Religionswissenschaft und Spielfilm – Eine Verhältnisbestimmung

Das Verhältnis von Religionswissenschaft und Spielfilm ist in Analogie zur Disziplingeschichte der Religionswissenschaft gesehen eines, das durch die Verbindung zur Theologie geprägt ist. Um jedoch das Verhältnis von Religionswissenschaft und Spielfilm zu bestimmen und zu zeigen, wo diese Analogie zur Disziplingeschichte nützliche wie auch problematische Entwicklungen begünstigt, bedarf es des Zugangs über das Verhältnis von Religion und Spielfilm.

Das Verhältnis von Religion und Spielfilm ist so alt wie das Medium selbst; bereits die Gebrüder Lumière brachten um 1900 die ersten Inszenierungen der Passion Christi auf die Leinwand. Ähnlich, jedoch weitaus trickreicher, wurden religiöse Motive auch von dem bekannten französischen Filmmacher Georges Méliès zur gleichen Zeit für das *Cinema of Attractions*, wie Tom Gunning die Filmvorführungen dieser Zeit prägend benannt hat, inszeniert (vgl. Krüger 2012: 238; Plate 2008: viii).

Hier wird zu Beginn der Etablierung des Mediums Spielfilm bereits deutlich, wie stark das religiöse Leben und die Sphäre der Religion mit dem Spielfilm verwoben sind. Zur damaligen Zeit war das mediale Dispositiv ein ganz anderes und die Filme, die als Attraktionen auf Jahrmärkten und dann später in Lichtspielhäusern vorgestellt wurden, waren häufig nur wenige Minuten lang und in sehr begrenztem Maße zugänglich. Diese Inszenierungen wurden durch kirchliche und religiöse Institutionen genutzt, kritisiert

und zum Teil auch verboten. Diese Tendenzen der Instrumentalisierung und Reglementierung sind bis in die heutige Zeit dominant. Der Film MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN (1978) von Terry Jones, der auf satirische Weise die Lebensgeschichte eines ungewollten Messias namens Brian inszeniert, ist aufgrund der Proteste und der Auseinandersetzungen um die Meinungs- und Religionsfreiheit bis heute an manchen Orten in den USA und England verboten (vgl. Schilbrack 2006: 13-24). Aber auch die Diskussion um die Harry Potter-Filme und die Buchserie von J. K. Rowling, die von heftigen Kritiken aus dem christlich-konservativen Lager gegen die positive Darstellung von Magie und Hexerei begleitet war, macht dies deutlich (vgl. Lyden 2003: 249). Die Betrachtung des Vorkommens religiöser Motive im Spielfilm und die Geschichte dieser stellt ein eigenständiges Forschungsparadigma dar, das jenseits der Möglichkeiten der in dieser Arbeit vorgenommenen Fokussierung und Gegenstandsbestimmung liegt. Das Feld Religion und Spielfilm wird daher von der wissenschaftlichen Seite aufgerollt, die sich weniger mit dem chronologischen Auftauchen von Religion im Spielfilm beschäftigt als vielmehr mit den theoretischen und methodischen Zugängen zum Feld, das zugleich die Grundlage für die Verhältnisbestimmung Religionswissenschaft und Spielfilm liefert. Im Folgenden sollen daher nur die wichtigsten Diskussionspunkte einer Verhältnisbestimmung von Religionswissenschaft und Spielfilm gegeben werden. Es wird dabei der gegenwärtige Forschungsstand in Bezug auf die bestehenden Ansätze für die Thematik Religion und Spielfilm zusammengetragen, um dann zu einer Verhältnisbestimmung von Religionswissenschaft und Spielfilm überzugehen. Der Kern des Kapitels wird aufzeigen, dass das Verhältnis von Religion und Spielfilm weitestgehend theologisch geprägt ist. Gerade die Annäherung an das Thema über die bereits bestehenden theologisch geprägten Ansätze, die zum Teil einen religionswissenschaftlichen Anspruch vertreten und diesem auch stellenweise gerecht werden, ist ein geeigneter Einstiegspunkt, um aufzuzeigen, wo die Potentiale und die Schwächen einer religionswissenschaftlichen Filmanalyse liegen können. Besonders machen sie aber die Notwendigkeit einer genuin religionswissenschaftlichen Filmanalyse deutlich, deren theoretisches Grundkonzept in den Folgekapiteln skizziert wird.

2.2.1.1 Das Forschungsfeld Religion und Film

Ausgangspunkt des hier vorgestellten Forschungsstandes, der im Sinne einer Verhältnisbestimmung von Religionswissenschaft und Spielfilm vorgebracht wird, sollen die Ansätze sein, die das gegenwärtige Forschungsfeld Religion und Film maßgeblich geprägt haben. Einen ersten Zugang hierzu stellt die ausführliche Diskussion des Artikels *Facing Forward, Looking Back: Religion and Film Studies in the Last Decade* (vgl. Kickasola u. a. 2013) dar, der das Ergebnis einer Diskussion ist, die 2012 auf dem jährlichen Treffen der American Academy of Religion (ARR) in der *Religion, Film and Visual Culture Group* abgehalten wurde. Im Fokus des Artikels stehen die Werke von John Lyden, *Film as Religion: Myths, Morals and Rituals* (vgl. Lyden 2003); S. Brent Plate, *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World* (Plate 2008); Antonio Sison: *World Cinema, Theology, and the Human: Humanity in Deep Focus* (Sison 2012) sowie Sheila Nayar: *The Sacred and the Cinema: Reconfiguring the 'Genuinely' Religious Film* (Nayar 2012). Die Aufarbeitung dieser Werke wird in dem Artikel durch die Autoren selbst vorgenommen, zum Teil durch eine direkte Zusammenstellung aus den Originalwerken. Im Anschluss an diese Darstellungen folgen Kommentare zu den vorgestellten Arbeiten von Stefanie Knauss, Rachel Wagner und Jolyon Baraka Thomas. Die Arbeiten der Respondenten bauen zum Teil auf den vorgestellten Werken auf oder grenzen sich von diesen ab, um auf generelle Problemstellungen im Feld Religion und Film und die Problemstellungen ihrer eigenen Arbeiten zu verweisen.²

Dieser Artikel über die AAR-Diskussion verdeutlicht das zeitgenössische Verständnis für die wissenschaftliche Herangehensweise an das Feld Religion und Film, das zugleich die Basis dafür bildet, die zentralen Problemstellungen für die Religionswissenschaft deutlich zu machen. Die Diskussion spiegelt dominante Positionen im Feld selbst wider, stellt aber zugleich nur einen Ausschnitt dar. Daher sollen ergänzend in der Diskussion nicht berücksichtigte Ansätze vorgestellt werden, die ein Gegengewicht zu den in der Diskussion dominierenden Publikationen aus dem amerikanischen Raum bilden. Hier werden vorwiegend Publikationen aus dem deutschsprachigen Raum vorgestellt, um so einen fundierten und transnationalen Überblick über den gegenwärtigen Forschungsstand und das Verhältnis von Religionswissenschaft und Spielfilm zu geben.

² Der hier referenzierte Artikel *Facing Forward, Looking Back: Religion and Film Studies in the Last Decade* (vgl. Kickasola u. a. 2013) ist das Produkt einer gemeinsamen Autorenschaft, alle bisher genannten und an der Diskussion beteiligten Wissenschaftler sind zugleich Autoren des Artikels.

Zu Beginn der Diskussion stellt der Theologe John Lyden seine Arbeit *Film as Religion: Myths, Morals and Rituals* (2003) vor. Er ist einer der ersten Wissenschaftler, der unter den Diskutanten im Forschungsfeld Religion und Film einen eigenständigen Ansatz entworfen hat und der die Etablierung des Forschungsfeldes maßgeblich vorangetrieben hat. Durch seinen Ansatz hat er sich auch für eine Öffnung des Quellenkorpus in Bezug auf die Untersuchung von Religion und Film für den nicht explizit religiösen Film stark gemacht. In seinem Versuch, eine Methode für die religionswissenschaftliche Filmanalyse zu entwerfen (vgl. Lyden 2003: 7, 37), versucht er, sowohl den Fallstricken einer ideologischen Filmanalyse, die sich vorwiegend mit Klasse, Rasse und Geschlecht beschäftigt, als auch einer theologischen Analyse, die christo-zentrische Interpretationen favorisiert, zu entgehen. Basierend auf der Religionsdefinition von Clifford Geertz stellt er die These auf, dass sich Film im Sinne einer religiösen Funktionalität und letztendlich als Religion verstehen lässt, die sich durch Mythen, Moralvorstellungen und Rituale begründet (vgl. Lyden 2003: 3). Dies fasst er in der Diskussion wie folgt zusammen: „Using Clifford Geertz’s functionalist, anthropological definition of religion as starting point, I looked for the structures in films and the reception of film that are like models of or for reality, myths or morals, and rituals that allow the participant to connect to the world of the film.“ (Kickasola u. a. 2013: 7) Doch lässt sich bereits hier erkennen, dass durch diese Hypothese eine Art theologische Normativierung vorgenommen wird, die den Film in seiner Potentialität völlig dem Bereich der Religion unterstellt, um ihn so als Forschungsschwerpunkt für die Theologie und Religionswissenschaft zu etablieren. Dies ist sicherlich ein wichtiger Schritt in der Entwicklung und Etablierung des Forschungsfeldes Religion und Film gewesen, doch lässt sich der Gegenstand Film nicht einfach in die Domäne der Religion überführen, auch wenn dies auf einer theoretisch fundierten und für die damalige Zeit ausgefeilten Methodologie beruht. Lyden nimmt in der Diskussion auf diese Problematik Bezug und verweist darauf, dass er die Ansätze der Cultural Studies und die Fokussierung auf Rezeptionsstudien immer mehr zu schätzen gelernt habe und dass er auch den Wert von ideologiekritischen Ansätzen in Bezug auf Religion und Film verstärkt in seine Studien mit einbeziehen möchte (Kickasola u. a. 2013:7-8): „I have been led to see the topic of Religion and Film in a much wider context as part of a set of cultural practices through which people make meaning and interact with religious values, concepts, and practices.“ (Kickasola u. a. 2013: 9)

Lydens Beitrag wird von seinem langjährigen Kollegen im Forschungsfeld Religion und Film, dem Religionswissenschaftler S. Brent Plate gefolgt, der zu seinem Werk *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World* (Plate 2008) Stellung nimmt.³ Plate liefert in seinem Buch eine ähnliche Argumentation wie Lyden und bezieht sich auf die analogen Verhältnisse, die zwischen Religion und Film herrschen. Er geht jedoch nicht soweit, den Film in die Religion zu überführen, und legt den Fokus darauf, wie diese Analogisierung zu einer gegenseitigen Beeinflussung führt. Sein theoretisches Fundament stellt dabei das Konzept der sozialen Konstruktion der Wirklichkeit nach Peter L. Berger dar:

„In the background of my argument are the world-building and world-maintaining processes of religion brought out in Peter Berger's now-canonic work, *The Sacred Canopy* (and continued by Nelson Goodman, William Paden, and others). We humans, the sociologist of religion suggests, collectively create ordered worlds around us to provide us with a sense of stability and security [...]. Reality, like religion and like cinema, is socially constructed, allowing its members to engage with it on deeply felt, personal levels.“ (Kickasola u. a. 2013: 12)

Plate verweist auf die Verstrickungen, die zwischen den Religionen und Mythen der realen und der filmischen Welt bestehen, und argumentiert, dass sich diese in der Rezeption und den Bedürfnissen des Zuschauers komplementieren und ineinander übergehen können. Diese Konstitution des Verhältnisses zwischen Religion und Film bietet für den Wissenschaftler die Möglichkeit, durch die Untersuchung der Konstruktion und Ästhetik von Filmen zu verstehen, wie Religionen inszeniert werden und funktionieren, und zugleich bietet die Untersuchung von religiösen Praktiken die Möglichkeit, ein besseres Verständnis für den Film zu bekommen (vgl. Kickasola u. a. 2013: 20). Plate fasst das Ganze mit Bezug auf Clifford Geertz und die kognitiv-emotionale Dimension des Filmes wie folgt zusammen:

„Religion and film are akin. They both function by recreating the known world and then projecting that alternative version of the world to their viewers/worshippers, making it appear, as Clifford Geertz might say, 'uniquely realistic.' In this way these audio-visual, experiential stories impact human lives, offering models for living, not just cerebrally, but through the body.“ (Kickasola u. a. 2013: 19)

Plate macht hier einen wichtigen Schritt, der im Vergleich zu Lyden eine stärker sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektive konsequent umsetzt, um so dem

³ Für den Artikel zur Diskussion wurden im Falle von S. Brent Plate sowie in den Beiträgen von Antonio D. Sison und Sheila J. Nayar eine Adaption beziehungsweise Auszüge aus den jeweiligen Werken für die Publikation herangezogen, die die Hauptargumentationen der Werke widerspiegeln (vgl. Kickasola u. a. 2013: 11, 21, 33).

Gegenstandsbereich des Spielfilmes gerecht zu werden. Trotzdem stellt die grundlegende Analogie von Religion und Film, die eine Auseinandersetzung mit dem Feld Religion und Film auf breiter Ebene legitimiert, eine Engführung dar, die den Blick auf den Film jenseits dieser funktionalen Analogie zur Religion erschwert. Zusätzlich führt eine solche Perspektive dazu, die Frage nach der Repräsentation von Religion im Film nicht ausreichend zu beleuchten. Dadurch dass der Film in seiner Gesamtheit in Analogie zur Religion verstanden wird, kommt eine Betrachtung der unterschiedlichen Formationen von Religion im Film und ihre Rückwirkungen auf die nicht-filmische Welt und umgekehrt zu kurz.

Die beiden Arbeiten von Lyden (2003) und Plate (2007) können als erste Beispiele für die Etablierung der gegenwärtigen Beschäftigung mit Religion und Film beschrieben werden. Dabei liegt der Fokus noch primär auf dem Film selbst, wenn auch bereits erste Verweise auf die Rezeption und Produktion gemacht werden. Die Einbindung dieser Bereiche in die Aufarbeitung des Feldes wird vor allem im Rahmen der Diskussion von beiden angeführt (vgl. Kickasola u. a. 2013: 6, 12).

Im Gegensatz zu seinem Vorredner Lyden, dessen Arbeit ausschließlich auf Hollywood-Blockbuster-Produktionen aufbaut, basiert die Arbeit des Theologen Antonio D. Sison *World Cinema, Theology, and the Human: Humanity in Deep Focus* (2012) auf Filmen, die, wie der Titel bereits sagt, aus unterschiedlichen Ländern stammen und so für ihn das *World Cinema* darstellen, welches in einem inklusiven Sinne und nicht in einem wörtlichen Sinne verstanden werden soll. Das heißt für ihn zum einen, dass er durch seine Auswahl den Blick auf andere Filmproduktionskulturen als Hollywood lenken möchte und er die Auswahl nicht im Sinne von Kriterien getroffen hat, wie dies beispielsweise bei den Oscar-Verleihungen der Fall ist, sondern im Sinne der kulturellen Diversität, die das *World Cinema* für ihn ausmacht (vgl. Kickasola u. a. 2013: 23). Die Auswahl der Filme beinhaltet unter anderem Beispiele aus südamerikanischen Ländern, Singapur, Südafrika oder den Philippinen. Dabei lässt Sison aber auch amerikanische Filme einfließen, die sich mit anderen Kulturen beschäftigen, wie zum Beispiel *SLUMDOG MILLIONAIRE* (2008) von Danny Boyle, der in Indien spielt (vgl. Sison 2012: 9-11). Sisons Ansatz basiert darauf, den Film mit der Theologie in einen Dialog zu versetzen und so aufzuzeigen, wie der Film theologische Momente des ‚Menschlichen‘ erkennbar macht. Er bezieht sich hier im Speziellen auf die anthropologische Theologie von Edward Schillebeeckx und dessen eschatologisches Verständnis des Menschen als

imago dei, welches durch die ‚menschliche‘ Erfahrung als Spiegel des Göttlichen gekennzeichnet ist. Diese Art des Dialogs zwischen Film und Theologie versteht Sison als *creative crossings* (vgl. Kickasola u. a. 2013: 26-27).

Sisons Diskussionsbeitrag zeigt eine Öffnung hin zum *World Cinema* und legt dabei den Fokus auf andere Produktionen als die in der Forschung zu Religion und Film dominante Ausrichtung auf Hollywood. Auch wenn Sison seinen Ansatz als ausgehend vom Filmtext beschreibt, ist seine Auseinandersetzung mit Religion und Film stark theologisch geprägt und der *creative-crossings*-Dialog erschwert eine eingehendere Beschäftigung mit Religion und Film jenseits der theologischen Interpretation. Zudem ist der Begriff des *World Cinema*, auch wenn er in einem inklusivistischen Sinne verstanden werden soll, ähnlich problematisch wie die Konzeption von Weltreligionen (vgl. Masuzawa 2005), da hier, wenn auch mit guten Intentionen vorgenommen, die Auswahl der Filme Hierarchisierungsproblematiken aufwirft sowie damit einhergehende Distributions- und Vermarktungskontexte der Filme ausblendet. Zudem bleibt der Begriff an sich sehr vage.

Sheila J. Nayar, die im Anschluss an Antonio D. Sison ihre Arbeit *The Sacred and the Cinema: Reconfiguring the ‘Genuinely’ Religious Film* (Nayar 2012) vorstellt, versucht in ihrer Arbeit, die Aufmerksamkeit auf die Vermittlung des Sakralen durch den Film zu legen, welches sie vor allem durch orale und schriftliche Traditionen gestützt sieht. Nayar macht hier ebenfalls auf die unterschiedliche Sozialisierung der Rezipienten und die unterschiedlichen Rezipientengruppen aufmerksam, die bei dieser Betrachtung berücksichtigt werden müssen. Um einen solchen Ansatz zu verwirklichen, legt sie eine Rekonfiguration des genuin religiösen Filmes vor. Hierbei bezieht sie sich auf Mircea Eliade:

„[...] manifestations of the sacred (or hierophanies, as Mircea Eliade refers to them) are, in the context of film narrative, bound up quite significantly – not to mention, transnationally – with particular ways of knowing that maintain roots in orality or that have been historically permitted and/or induced by a culture invested in alphabetic literacy. [...] Here, then, lies the purpose of *The Sacred and the Cinema*: to demonstrate how orality and literacy both generatively and affectively contour filmic communion with the holy, as well as to explain, in a more particularized fashion, the etiological reasons for such differently charged modes of spiritual expression. In this way, *The Sacred and the Cinema* cannot help but reconfigure our understanding of what constitutes a “genuinely” religious film.“ (Kickasola u. a. 2013: 35)

Das Zitat macht deutlich, dass Nayar, die aus dem Bereich der Anglistik und Kommunikationswissenschaften kommt, in ihrer Rekonfiguration des genuin religiösen

Filmes zu großen Teilen in den krypto-theologischen Bereich abdriftet, indem sie die aus der gegenwärtigen religionswissenschaftlichen Perspektive fragwürdigen Konzepte der ‚Hierophanie‘ und des ‚Heiligen‘ wieder aufleben lässt.

Die Beiträge, die in der Diskussion bis zu diesem Punkt zur Sprache gekommen sind, werden von der Theologin Stefanie Knauss auch in ihrem Kommentar wieder aufgegriffen. Dabei beleuchtet sie diese zum einen aus der Perspektive der Etablierung der Disziplin *Religion and Film Studies* und macht darauf aufmerksam, dass alle Redner mit ihrer Arbeit dazu beigetragen haben, das Feld zu erweitern, indem sie sich sowohl theologischer als auch religionswissenschaftlicher Methodologien bedient haben. Mittlerweile geht das Feld sogar darüber hinaus und Ansätze aus den Filmwissenschaften, den Gender und Queer Studies, der Psychologie und anderen Disziplinen werden aufgegriffen. Durch diesen multidisziplinären Ansatz werden die Ergebnisse auch für diese und andere Disziplinen nutzbar und dort rezipiert (Kickasola u. a. 2013: 47). Knauss stellt zwei zentrale Paradigmen, die immer wieder in der Diskussion hervorgebracht wurden und die sich vor allem in dem Werk von Lyden und Plate wiederfinden, aber auch bei Sison und Nayar vorherrschen, in Frage. Die Betrachtung von Religion und Film im Sinne von Dialog und Analogie:

"I think analogy, which implies comparison, but not participation or interaction, is not quite enough to describe what happens between these separate spheres, when this ‚in between‘ (not covered by the term ‚analogy‘) is maybe the space that is decisive and where something new can develop. This also leads me to wonder how much our concepts of religion (and of film, although the latter seems easier to define than the former) and related concepts have to change when we apply them to this particular experience or phenomenon of religion and film, religion in film, film as religion: is it the same ‚religion‘ as that experienced in a church liturgy, or in a sacrificial ritual, or in individual prayer or meditation? What is the common ground, and where are differences?" (Kickasola u. a. 2013: 44-45)

Knauss wirft hier eine wichtige Frage auf, die sich vor allem auf die Konzeption von Religion und Film bezieht, deren fundamentaler Unterschied bereits aufzeigt, dass eine analoge Betrachtung dieser beiden Felder die Frage nach der Gegenstandsbestimmung von Religion und der gegenseitigen Beeinflussung von Religion und Film nicht löst (vgl. Kickasola u. a. 2013: 44). Hier knüpft auch ihre zweite Fragestellung nach dem Dialog an. Sie kritisiert, dass der Dialog, wie er beispielsweise bei Sison und auch bei Lyden in Form eines interreligiösen Dialogs vorgeschlagen wird, nicht in der Lage ist, die körperlichen und affektiven Dimensionen von Film abzudecken, die für sie für die

Untersuchung von Religion und Film entscheidend sind (vgl. *ibid.*). Häufig sieht sie diese Dialoge eher als Monologe und schlägt folgendes vor:

"Maybe it would be better to speak of a relationship that does not only include film and religion, but fundamentally also the viewer: a relationship that does not only include and address all dimensions of being of the film, of religions and of viewers (intellectual, affective, material), but in which a new reality can emerge that is more than the sum of its parts, because the religious of films, I think, is something new that occurs in the space between film, religion and viewer as they engage in a relationship." (Kickasola u. a. 2013: 45-46)

Knauss plädiert hier für einen Ansatz, der die Untersuchung des Feldes von Religion und Film unter der Einbeziehung des Rezipienten impliziert, um so alle drei involvierten Bereiche in ihren materiellen, intellektuellen und affektiven Dimensionen und relationalen Bezügen zueinander zu analysieren. Die Fragen und die Vorschläge, die Knauss hier aufwirft, werden in dem in Kapitel 2.4 vorgestellten kommunikationswissenschaftlichen Ansatz zur Betrachtung von Spielfilmen mit berücksichtigt und stellen sich als sehr fruchtbare Überlegungen für eine religionswissenschaftliche Herangehensweise heraus.

Die Religionswissenschaftlerin Rachel Wagner, die sich als zweite Respondentin äußert, bezieht sich in ihrer kurzen Zusammenfassung und dem Kommentar darauf, wie die vier Autoren in ihrer Arbeit davon sprechen, dass der Film den Zuschauer dazu bringe, die filmische Welt in Kontrast zur realen Welt wahrzunehmen und umgekehrt (vgl. Kickasola u. a. 2013: 49). Sie zeigt, wie die Autoren darauf aufmerksam machen, dass es durch den Film zu einer Art Selbsterkennung kommen kann und wie Film in diesem Sinne von den Autoren als eine Form von Ritual verstanden wird, die Raum für das Sakrale, Mythen oder spezifische Moralvorstellungen bieten. Bei Plate ist dies in der strukturellen Analogie von Film und Ritual zu beobachten: „In the end, rituals and films both operate in and through the worldly dimensions of space and time, morphing and massaging, re-creating and re-establishing an alternative world out there and bringing it into the here and now.“ (Plate 2008: 43) Für Lyden ist der Film in dem Sinne als Ritual zu verstehen, dass er eine *Communitas* und eine liminale Erfahrung erzeugt. Sisons und Nayars Auffassungen von Film, das ‚Menschliche‘ oder das ‚Sakrale‘ darzustellen, sei laut Wagner auch mit einer rituellen Sichtweise auf den Film verbunden (vgl. Kickasola u. a. 2013: 50-51).

Wagner thematisiert zudem, dass die Auswahl an Filmen, die im Kontext einzelner Studien getroffen wird, besser legitimiert werden muss. Sie argumentiert, dass die

Konzeption des *World Cinema* von Sison noch zusätzlicher Klärung bedürfe und lobt die Fokussierung von Nayar auf den einzelnen Film und den Rezipienten. Wagner macht an dieser Stelle einen wichtigen Vorschlag, der die Digitalisierung und das weitere Umfeld des Filmes betrifft:

„The ‚world‘ of the film, were we able to pinpoint its location, has shifted from being represented simply by a single film to being situated in an inaccessible space ‚behind‘ and ‚beyond‘ the film, and tapped into by the many comic books, films, novels, costumes, ritual objects, and online supplements that the story-creators can imagine, and further enhanced by devoted fan communities who will re-make films, or parts of them, into creations of their own for digital display. This is ‚transmedia‘, and I argue in *Godwired* that it is the fullest expression of ‚media religion‘ today. Perhaps, then, I suggest, we might see film as the ritual to transmedia as the religion.“ (Kickasola u. a. 2013: 56)

Wagner geht hier soweit, die Analogie der Redner zwischen Film und Religion oder Film und Ritual aufzugreifen, und bezeichnet in diesem Sinne den Film an sich als ein Ritual, das als Teil der Medienreligion verstanden werden muss, die sie durch das Konzept *transmedia* repräsentiert sieht. Diese Argumentation, die Wagner hier in Bezug auf ihre Arbeit *Godwired* macht, stellt sich in gleicher Weise wie die Analogie zwischen Religion und Film als eine problematische Engführung dar. Wagner stellt *transmedia* in ihrer Arbeit als ein individuelles Konstrukt dar, welches in kumulativer Weise durch performative Praktiken gespeist wird und so eine eigene Welt entstehen lässt, die mit der Immersion in die digitale Welt verbunden ist. Sie versteht Religion in diesem Sinne metaphorisch und benutzt hierbei das Bild eines *Katamari*-Balles, welches sie einer Computerspiel-Serie auf der Spielkonsole Playstation 2 entlehnt. Diese Art Ball wird im Spiel immer größer und größer und nimmt dadurch immer mehr Bereiche und Gegenstände in sich auf (Wagner 2012: 206-208).

Auch wenn ich mich hier von der Konzeption von *transmedia* als Medienreligion abgrenzen möchte, stellt die hier von Wagner betonte Fokussierung auf das weitere mediale Umfeld des Filmes eine wichtige Ergänzung für das Feld Religion und Film dar.⁴

⁴ Wagner bezieht sich in ihrer Arbeit auf die Arbeit von Henry Jenkins, der mit seinem Konzept des *transmedia storytelling* den Weg für die Konzeptualisierung des transmedia-Begriffes gelegt hat (vgl. Wagner 2012: 84-86) In diesem Bereich ergeben sich auch zahllose Anschlussmöglichkeiten für das Forschungsfeld Religion und Film, die gerade auch in Bezug auf die Reinszenierung des Films von Interesse sind. Eines der wohl interessantesten Beispiele aus dieser Richtung bietet die Filmfigur des Dude aus dem Film *THE BIG LEBOWSKI* (1998) von Ethan und Joel Coen, dessen Charakterisierung und Lebenskonzept durch einen Fan zu einer Religion umgestaltet wurde, die dieser *Dudeism* nennt und auf der gleichnamige Webseite präsentiert. Jeder der sich dem *Dudeism* verpflichtet fühlt, kann sich auf der Webseite zum *Dudeism*-Priester ordinieren lassen und bekommt hierfür ein Zertifikat. Laut der Webseite

Wagner macht darauf aufmerksam, auf welche diverse Weise der Film durch die unterschiedlichen Medienformen rezipiert, reinszeniert und konsumiert wird: „[...] we need to accept (even if it means film might take other lovers) that film exists in our own deeply wired world, where it is promiscuous and fragmented, where it performs its own deconstructive demise again and again on YouTube, on Facebook, and on fan websites.“ (Kickasola u. a. 2013: 53)

Der letzte Kommentator in der Runde ist der Religionswissenschaftler und Japanologe Jolyon Baraka Thomas, der sich vor allem mit den Auswirkungen von Manga- und Anime-Filmen auf die religiöse Praxis in Japan beschäftigt hat. Er merkt an, dass vor allem die ethnographische Methode, die Lyden bereits in seiner Arbeit anspricht, aber nicht voll anwenden konnte, für ihn ein wichtiges Werkzeug sei. Besonders die Interviews mit Rezipienten, bei denen man sich auch der Konstruktionssituation durch den Befragenden bewusst werden sollte, erscheinen Thomas hierbei hilfreich. Thomas berichtet weiter aus seiner eigenen Arbeit und verweist darauf, wie einflussreich die Perspektive von S. Brent Plate für ihn ist, die sich bei ihm vor allem darin zeigt, wie die fiktionalen Welten, die Akteure in Japan aus Mangas und Animes rezipieren, beispielsweise dazu führen, dass diese fiktive Gottheiten in realen Schreinen verehren. Als einen zukünftigen Fokus im Feld sieht Thomas die Arbeit mit den Grammatiken und den Technologien des Filmes, die dabei helfen könnten, die Religion im Film genauer zu entschlüsseln und nicht lediglich den Film als Religion zu sehen (vgl. Kickasola u. a. 2013: 61-63). Er knüpft hier auch an die Arbeit von Antonio D. Sison an und äußert seine Schwierigkeiten, den Menschen im Film als Abbild Gottes zu sehen, wie Sison es in seinem theologischen Ansatz des *creative crossing* tut.

Ähnlich wie im Falle von Sison, schildert Thomas auch seine Wahrnehmung des Ansatzes von Nayar und ihrem Versuch, Eliade zu rehabilitieren, wobei er hier vor allem auf die Betitelung von Nayars Arbeit zu sprechen kommt und die Universalisierung des ‚Heiligen‘ in Frage stellt und vorschlägt, dass man wohl eher von unterschiedlichen Formen des ‚Heiligen‘ sprechen müsste. Er ergänzt in diesem Kontext, dass es unbedingt vonnöten sei, eine Konzeptualisierung von Säkularität in Bezug auf das Feld Religion und Film zu finden und in gleichem Maße auch eine Religionsdefinition anzuführen (65):

haben mehr als 220000 Menschen dieses Angebot wahrgenommen (vgl. <http://dudeism.com/>, letzter Zugriff 16.12.2015).

„On the subject of other things to aim for in the future, one thing that I think scholars of religion do far too infrequently is to define the term religion itself. When Brent argued at the start of his book that religion and film are like each other, I wonder if that allowed him to sidestep a definition of what each of them is. Similarly, when Sheila uses the term “sacred” to indicate things “set apart” in time or space, how do we account for the fact that we are talking about film, the viewing of which might be quotidian rather than exceptional?“ (Kickasola u. a. 2013: 66)

Hier plädiert Thomas für eine Definition, die es bewerkstelligt, die unterschiedlichen Positionen in Bezug auf religiöse Ausdeutungen in einem Film einzufangen, damit die Polyvalenz von Religion und Film durch die Analyse zutage gebracht werden kann.

Die Diskussion der einzelnen Werke und der Stellungnahmen der Autoren und der Kommentatoren haben sehr deutlich gezeigt, dass die gegenwärtigen Ansätze im Feld Film und Religion immer noch sehr stark theologisch geprägt sind und dass sich hieraus, wie durch die kritische Einordnung der einzelnen Ansätze bereits angedeutet wurde, Perspektiven für das Verhältnis von Film und Religionswissenschaft herauskristallisieren. Wichtige Impulse sind zur Sprache gekommen, die vor allem diese dominanten Positionen, allen voran eine Herangehensweise an Religion und Film, die Film in Analogie zu Religion oder zu Ritual sieht (Lyden, Plate), in Frage stellen und auch die theologischen Interpretationen in ihrem Dialogverständnis kritisch beleuchten (Knauss, Sison). Zugleich wurde betont, dass Forscherinnen und Forscher den Fokus mehr auf die Rezipienten richten sollten, deren Lebenswelt und Verbundenheit zur Oralität und lokalen Traditionen für die Rezeption und für das Verständnis von Religion und Film entscheidend sind (Nayar). Die Lebenswelt der Rezipienten wird auch in einem erweiterten Sinne als Forschungsschwerpunkt im Feld Religion und Film angesprochen, wenn es um die Digitalisierung der mit dem Film verbundenen Welt geht, die von Wagner als Form der Transmedialität verstanden wird. Für diese Bereiche wurde auch der Aspekt der ethnographischen Methode stark gemacht (Thomas), dem sich diese Arbeit bereits in der Grundausrichtung der *Multi-Sited Research* widmet.

Der hier diskutierte Artikel, der die Ergebnisse der Diskussion des AAR-Treffens wiedergibt und der als Einstieg in die gegenwärtige Debatte um das Forschungsfeld Religion und Spielfilm sowie in die Verhältnisbestimmung von Religionswissenschaft und Spielfilm gedient hat, stellt einen dominanten Teil der gegenwärtigen Diskussion dar, klammert aber zugleich viele andere Ansätze und Herangehensweisen aus. An der vorhandenen Literatur zeichnet sich bereits ein West-Ost-Gefälle in der Publikationsdichte ab, und es wäre interessant zu erfahren, welche Ansätze in diesem Feld in anderen Ländern vorhanden sind. Lediglich Jolyon Baraka Thomas macht auf die

Erforschung von Religion und Film im japanischen Kontext aufmerksam und skizziert hier eine problematische Rolle der Religionswissenschaft in Bezug auf die Ausdeutungen von Religion im Film, die geradezu einem Missionierungsbestreben gleichkommen (vgl. Kickasola u. a. 2013: 68). In dieser Hinsicht greife ich das immer wieder anklingende Votum für einen Dialog im Forschungsfeld auf, übertrage es auf die Vernetzung und Weiterentwicklung des Untersuchungsfeldes Religionswissenschaft und Spielfilm und plädiere somit für einen transnationalen und interdisziplinären Dialog, der vor allem die Filmwissenschaften aktiv in dieses Untersuchungsfeld einbindet. Als eine Art Beginn dieses Dialogs versteht sich vor allem das Kapitel 2.4, in welchem ich in der Methodologie verstärkt an filmwissenschaftliche Arbeiten anknüpfe.

2.2.1.2 Chronologische und paradigmatische Kartierungen des Forschungsfelds

Die in der Diskussion vorgestellten Ansätze und das weitere Feld, das für das Verhältnis von Religionswissenschaft und Spielfilm entscheidend ist, sollen nun durch eine grundlegende historische und paradigmatische Einordnung der Zugänge konzeptualisiert werden.

S. Brent Plate gibt hier eine sehr hilfreiche historische Einordnung der Auseinandersetzung mit Religion und Film, die er in drei Wellen unterteilt. Wie am Anfang dieses Kapitels beschrieben beginnt er auch mit der Feststellung an, dass das Feld so alt ist wie das Medium Film selbst. Er verweist hier vor allem auf die Arbeiten der Gebrüder Lumière, André Bazin und Jean Epstein und zeigt auf, dass bereits diese frühen Filmkünstler und -kritiker für die Konzeptualisierung des Kinos das Interesse an Gott und den Göttern als wichtigen Bestandteil ansahen. Auch wenn sich die Geschichte des Filmes bereits über 100 Jahre erstreckt, kann ein ernsthaftes akademisches Interesse für Religion und Film erst in den 1960er bis 1980er Jahren ausgemacht werden. In dieser ersten Welle sind die Arbeiten vor allem von der Kulturtheologie Paul Tillichs (1959) beeinflusst und beschäftigen sich mit Kunstfilmen, die religiöse Thematiken in ihren Narrationen wiedergeben. Eines der wohl prominentesten Beispiele ist der Film *THE PASSION OF JOANNE OF ARC* (1928) von Carl Theodor Dreyer. Ab den 1980er Jahren macht Plate eine zweite Welle aus, die sich vor allem von der ersten Welle abgrenzt und den Fokus stärker auf den populären Film und den Hollywoodfilm legt. Diese Ansätze stammen überwiegend aus den Religionswissenschaften und der Theologie, haben aber zumeist einen

reduktionistischen Fokus auf die Narration des Filmes. Für die dritte Welle innerhalb des Feldes erklärt Plate, dass sich um die Jahrtausendwende eine Fokussierung auf die medienspezifische Analyse des Filmes, die zunehmend aus der Filmwissenschaft entlehnt wurde, eingestellt hat. Zusätzlich wurden durch die Ansätze die funktionalen Analogien zwischen Film und Religion herausgearbeitet und die Rezeptionssituation der Filme wurde stärker mit einbezogen. Wie bereits durch die obigen Ausführungen deutlich wird, verortet sich Plate in der dritten Welle (vgl. Plate 2008: viii-ix).

Die Religionswissenschaftlerin Marie-Therese Mäder, eine Vertreterin der deutschsprachigen Wissenschaftler im Feld Religion und Film, schlägt ähnlich wie Brent in seiner chronologischen Darstellung die Unterteilung des Feldes Religion und Film in vier dominierende Paradigmen vor, die hier vorgestellt und weiter vertieft werden sollen. An erster Stelle steht dabei die Untersuchung der expliziten religiösen Darstellungen im Film, wie sie bereits zu Beginn der Filmgeschichte präsent waren und bis in die Gegenwart in Form von religiösen Traditionen oder fiktiven Religionen im Spielfilm wiederzufinden sind. Zweitens sieht sie die Untersuchung von Filmen ohne explizite religiöse Referenzen und mit theologischen oder jüdisch-christlich geprägten Leitfragen als eine Forschungsrichtung im Feld. Die oben diskutierte Arbeit von Antonio D. Sison lässt sich hier verorten. Drittens sieht sie die Untersuchung des Feldes unter dem Aspekt der Kommunikation als dominant an, wie sie beispielweise durch Vertreter wie S. Brent Plate deutlich wird. Der Film dient hierbei in der Kommunikation mit dem Rezipienten dazu, bestimmte filmische Welten zu erschaffen, die durch den Zuschauer mit der realen Welt verknüpft werden und in dieser Relation den Faktor Religion bestimmen. Hier ordnet Mäder auch die Religionswissenschaftlerin Daria Pezzoli-Olgiati ein, die zugleich ihre Mentorin ist, und beschreibt ihren Ansatz als „Reflexionen über Motive und Themen religiöser Diskurse wie Traum, Tod, Liebe, Reinkarnation und Geburt. Religion wird vor allem in ihrer Funktion erfasst“ (Mäder 2010: 337) und genau wie der Film als eigenständiges Kommunikationssystem verstanden.⁵ Der letzte und

⁵ Daria Pezzoli-Olgiati ist Teil der internationalen Forschergruppe Film und Theologie, die sich im Jahre 1989 gegründet hat und deren Mitglieder seitdem in unterschiedlichen Konstellationen in der gleichnamigen Reihe des Schüren-Verlags in Marburg 27 Bände herausgegeben haben, die sich im Themenbereich Film und Theologie bewegen. Dabei hat es sich die Gruppe zur Aufgabe gemacht, Spielfilme im Dienste der Wissenschaft und religiöser Institutionen durch eine multidisziplinäre Methodologie zu analysieren. Dabei kommen film- und medienwissenschaftliche Kriterien und Werkzeuge genauso zur Anwendung wie religionswissenschaftliche, welche aber in letzter Instanz immer wieder einem theologischen Telos untergeordnet werden (vgl. <http://www.film-und-theologie.de/>, letzter Zugriff 16.12.2015).

vierte Ansatz, auf den Mäder aufmerksam macht, ist der kulturwissenschaftliche Ansatz, der den Film in seinem jeweiligen Kontext als einen Spiegel der Gesellschaft zur Vermittlung von Normen und Werten deutet (vgl. Mäder 2010: 325). Hier stellt sie vor allem den Ansatz der Theologin Margarete R. Miles und der Religionswissenschaftlerin Melanie J. Wright vor. Miles legt bei ihrer Methode neben der Narration einen verstärkten Fokus auf die Ästhetik des Filmes, dabei möchte sie dies besonders im Kontext der Produktion, Verbreitung und Rezeption untersuchen. Sie begründet die Untersuchung von Religion unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten vor allem damit, dass die Wertevermittlung und Sozialisation, die durch einen Film geschaffen wird, von vielen kulturellen Faktoren beeinflusst ist, zu denen auch die Aspekte Klasse, Rasse und Geschlecht gehören, die mit der Religion in Verbindung stehen (vgl. Mäder 2010: 339-340).

Wright schließt sich der Herangehensweise von Miles an und bezeichnet ihr Buch *Religion and Film: An Introduction* als eine Weiterentwicklung von Miles Ansatz (vgl. Wright 2007: 29). Sie kritisiert in ihrem Ansatz die apologetische Herangehensweise innerhalb der Disziplin, die häufig bei der alleinigen Interpretation der Wissenschaftler durch einen Bezug auf die Narration des Filmes stehen bleibt. In dieser Art werden ästhetische Aspekte und vor allem die Rezeption des Filmes nicht berücksichtigt. Im Gegensatz dazu fokussiert sich Wright in ihrem Ansatz in Anlehnung an Miles auf die Untersuchung des Filmes im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext, wobei sie hier vor allem die Narration, den kinematographischen Stil, die religiöse und kulturelle Kontextualisierung und die Rezeption untersucht (vgl. *ibid.*).

Die von Mäder vorgebrachte Einordnung, die auch andere Ansätze wie die in der Diskussion angesprochenen in das Blickfeld der Forschungsfeld-Kartierung gerückt hat, soll nun durch eine zusätzliche religionswissenschaftliche Einteilung des Feldes vertieft werden, die sich zusätzlich den religionsgeschichtlichen Hintergründen zu einigen der hier vorgestellten Ansätze widmet.

2.2.1.3 Religionsgeschichtliche Prägungen des Forschungsfeldes

Die bereits bestehenden Ansätze innerhalb der Auseinandersetzung mit dem Themenbereich Religion und Spielfilm bedürfen einer geschichtlichen Aufarbeitung, die deutlich macht, welches die unterschiedlichen analytischen Standpunkte sind, von denen aus die Bedeutung eines Filmes in theologischer oder religionswissenschaftlicher

Weise bestimmt wird. Da es einer eigenen historischen Forschung bedarf, um diese Entwicklungen adäquat darstellen zu können, soll hier auf die bereits erarbeiteten Grundlagen zurückgegriffen werden, um die gegenwärtigen Tendenzen innerhalb dieses Feldes deutlich zu machen.

Diese wurden im Sinne einer mediengeschichtlichen Aufarbeitung zum Verhältnis Religion und Film von dem Religionswissenschaftler Oliver Krüger dargelegt. In seiner Arbeit *Die Mediale Religion. Probleme und Perspektiven der religionswissenschaftlichen und wissenssoziologischen Medienforschung* (2012) widmet er sich gezielt einer Aufarbeitung des Verhältnisses von Religion und Medien und problematisiert den erfahrungsbasierten Religionsbegriff für die Medienforschung innerhalb der Religionswissenschaft. Er macht darauf aufmerksam, dass die Konzeption der Medien und die mit ihnen einhergehende Vermittlung keine neutrale Größe darstellen und dass das Festhalten an einem erfahrungsbasierten Religionsverständnis die Erforschung der komplexen Verzahnung von Medien und Religion erschwert. Die mediale Religion stelle ausgehend von einem solchen Religionsverständnis nur einen „Abglanz“ von Religion dar (vgl. Krüger 2012: 11-21). Gerade für den Bereich Religion und Film macht Krüger diese Problematik deutlich. Ausgehend von den gegenwärtigen Ansätzen innerhalb des Feldes Theologie und Filmanalyse erarbeitet er die Unterfütterungen der jeweiligen Methoden und Herangehensweisen an den Film. Zentral ist dabei das religionsgeschichtlich gewachsene Verhältnis der jeweiligen Theologien zum Bild, das sich auch deutlich in der Methodik und Agenda der einzelnen Wissenschaftler widerspiegelt (vgl. Krüger 2012: 260-294).

Hier kommt er zu dem Ergebnis, dass sich drei Ansätze im Feld Religion und Film als dominant ausweisen lassen. Ein wirkungsästhetischer Ansatz, der in Verbindung zu einer katholischen Bildtheologie zu verstehen ist, lässt sich überwiegend in den Arbeiten Amédée Aymès, Paul Schraders und Ermelinda Campanis beobachten. Des Weiteren spricht er von einem parabelorientierten Ansatz, der den Film als Sinnstiftungsmedium verstehen möchte und in enger Verbindung mit der evangelischen Theologie Paul Tillichs und Helmut Richard Niebuhrs steht (vgl. Krüger 2011: 275-290, 286). Einen dritten Ansatz bezeichnet er als eine ritualistisch-anthropologische Perspektive auf Film, die vor allem durch die Theorien von Jonathan Z. Smith, Mircea Eliade, Clifford Geertz und Wendy Doniger beeinflusst ist (vgl. *ibid.*: 274). Diese Aufarbeitung von

Krüger wird im Folgenden anhand einiger Wissenschaftler, die er den jeweiligen Ansätzen zuordnet, exemplarisch ausgeführt und ergänzt.

Die Aufarbeitung des wirkungsästhetischen Ansatzes begründet Krüger in der Monographie *Dieu au cinéma* (Ayfre 1953) des französischen Jesuiten Amédée Ayfre. Laut ihm ermöglicht der kunstvolle Film eine ästhetische Erfahrung, die ein Mysterium darstellt, welches Spuren des Heiligen beherbergt, die durch die Filmanalyse decodiert werden sollen (ibid.: 265). Paul Schrader (1988), ein amerikanischer Regisseur und Drehbuchautor, der auf Ayfre Bezug nimmt, spricht dem Film selbst einen *transcendental style* zu, der eine Erfahrung des Erhabenen möglich macht. In direkter Referenz von Van der Leeuw parallelisiert er die Kunst mit Religion und stellt den *transcendental style* so im Sinne einer Ikonenverehrung dar, einer ästhetischen Erfahrung, die zugleich eine religiöse Erfahrung ist (ibid.: 265-266). In ähnlicher Weise versteht auch die italienische Filmwissenschaftlerin Ermelinda Campani die Filmkunst als eine Form der Ikonenverehrung, in der der Nachvollzug der göttlichen Bildschöpfung des Menschen ermöglicht wird (vgl. ibid.: 266).

In diesem Kontext verweist Krüger auf die Arbeit von Stefanie Knauß: *Transcendental Bodies. Überlegungen zur Bedeutung des Körpers für filmische und religiöse Erfahrung* (2008), deren Perspektive auf das Feld Religion und Film durch die AAR-Diskussion bereits in Auszügen vorgestellt wurde. Er ordnet ihren Ansatz, der in Anbindung an Schrader entwickelt wird (vgl. Knauß 2008: 28-31), ebenfalls unter dem wirkungsästhetischen Paradigma ein und beschreibt dies wie folgt: „Der Film an sich eröffne dem Menschen bereits die Erfahrung einer nicht fassbaren Wirklichkeit, die in der Transzendenz des Bildes verankert sei – das Bild werde im Film erst durch (göttliches) Licht (der Welt) sichtbar.“ (Krüger 2012: 266)

Auch die frühen Aufsätze von Marie-Therese Mäder werden von Krüger in diesem Kontext verortet und als rezeptionsästhetisch vorgestellt. Mäder will sich von einer religiösen Überinterpretation abgrenzen und strebt einen kulturwissenschaftlichen Ansatz an, der darauf basiert, dem jeweiligen kulturellen Referenzrahmen des Filmes eine ‚Interpretationsmaske‘ zu extrahieren, um so implizite religiöse Verweise der Filme deuten zu können. Dabei spiele vor allem die ästhetische Darstellung des Filmes eine besondere Rolle, die es dem Wissenschaftler ermögliche, durch die Filmanalyse die Wirkungen des Filmes aufzuzeigen. Die Genese der ‚Interpretationsmaske‘ sowie die

religiöse Ausdeutung nicht explizit religiöser Filme durch diese Maske bezeichnet Krüger hierbei als problematisch (vgl. Krüger 2012: 268-269).

Für den Ansatz, im Rahmen dessen der Film als Parabel und Sinnstiftung verstanden wird, setzt Krüger bei dem Filmwissenschaftler Gerd Albrecht an, der Leiter des Deutschen Instituts für Filmkunde in Frankfurt war. Mit seiner Argumentation, dass der Film nicht im Gegensatz zum Wort Gottes stehen kann, sondern vielmehr eine der Facetten darstellt, in welcher dieses zum Ausdruck kommt, legt Albrecht die Basis für die theologische Filmarbeit, die sich nach ihm vor allem mit der Vermittlung der christlichen Parabelhaftigkeit des Films und der Verhandlung christlicher Werte durch den Film beschäftigen sollte, um sie so dem Rezipienten zugänglich zu machen (vgl. Krüger 2012: 270).

Einer ähnlichen Argumentation folgt auch der evangelische Theologe Jörg Hermann, der die deutschsprachige Diskussion im Bereich Film und Religion entscheidend mitgeprägt hat. In seiner Dissertationsschrift *Sinnmaschine Kino* (2001) widmet er sich ausgiebig dem Themenfeld Religion und Spielfilm und stellt einen komplexen Ansatz vor, der aufzeigt, wie der populäre Hollywoodfilm christliche Werte vermittelt. Hermann fordert in seiner Dissertation eine stärkere Auseinandersetzung mit dem populären Film im Gegensatz zu der Auseinandersetzung mit dem Kunstfilm, der überwiegend im Bereich Religion und Film und im Speziellen durch die theologische Filmarbeit adressiert wird. Er setzt sich mit dem Hollywoodfilm aus einer kultur- und religionshermeneutischen Perspektive auseinander (vgl. Herrmann 2001: 7, 103-106, 37). Die kulturhermeneutische Perspektive als theologische Aufgabe versteht Herrmann als eine „Vermittlung dreier Horizonte: der Horizonte der religiösen Tradition, der Gegenwartskultur – hier des Filmes – und des Interpretieren.“ (Herrmann 2001: 38) Die religionshermeneutische Perspektive stellt im Gegensatz zu der generellen kulturhermeneutischen Perspektive eine Verfeinerung der Analyse dar und macht es für Herrmann möglich, die impliziten religiösen Verweise im Film aufzuzeigen. Dabei geht er hier trotz seiner sehr reflexiven Darlegungen des hermeneutischen Prozesses, der die Eigenständigkeit der unterschiedlichen Diskurse zur Gegenwartskultur der Filme und den religiösen Traditionen berücksichtigen möchte, soweit, von einem „versteckten Katechismus des populären Kinos der 90er Jahre“ (Herrmann 2001: 211) zu sprechen und identifiziert diesen anhand der protestantischen Perspektive zu den theologischen Themen: die Liebe, die Natur und das Erhabene (vgl. *ibid.*: 212; Krüger 2012: 271-272).

Ähnlich wie bei Herrmann deutlich wird, dass dem Film eine theologische Dimension eingeschrieben wird, argumentiert auch Peter Hasenberg (1995), dem Krüger eine tautologische Argumentation vorwirft. Hasenberg argumentiert, dass ein Film religiös gelesen werden kann, wenn er religiös relevant ist, auch wenn im Film nicht direkte religiöse Verweise erkennbar sind (vgl. Krüger 2012: 273).

Nadine Böhm, eine katholische Theologin, die sich ebenfalls im Sinne einer Kulturhermeneutik der Thematik des Sakralen im Film annähert und dafür unter anderem auf Rudolf Otto und Mircea Eliade rekurriert, stellt für Krüger ein weiteres Beispiel für den Ansatz Film als Parabel und Sinnstiftung dar. Böhm analysiert in ihrer Dissertation *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrhundertwende* (2009) die Hollywoodblockbuster HARRY POTTER: THE PRISONER OF AZKABAN (2004) von Alfonso Cuarón, die Matrix-Trilogie (1999 - 2003) von Andy und Lana Wachowski, STIGMATA (1999) von Rupert Wainwright und WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET (1996) von Baz Luhrman.

Interessant ist hierbei, dass sich Böhm sehr gut darauf versteht, in reflexiver Weise eine Abgrenzung zu Ansätzen zu schaffen, die den Film als Ersatzreligion beschreiben. Sie versteht die Sakralisierung im Kontext des Filmes vielmehr als eine Kulturtechnik, die sich im Spannungsfeld von Vermarktung und filmischer Inszenierung bewegt. Dabei ist Sakralisierung in heuristischer Weise als eine Art Aufladung zu verstehen, durch welche religiöse Diskurse in den Film Eingang finden (vgl. Böhm 2009: 9-19). Anhand der Filme zeigt sie, wie sich Sakralisierungsstrategien innerhalb der einzelnen Filme durch Rekurrenz auf religiöse Symboliken und spezifische Narrative manifestieren. In ihren Präliminarien beruft sie sich hierbei unter anderem auf den Theologen Graham Ward und argumentiert weiter, dass Sakralisierungen „funktional als Ikonisierungen und kritisch als Idolatriisierungen des Heiligen gesehen werden“ können (Böhm 2009: 29). Das Heilige, das in Böhms Abhandlung in seiner phänomenologischen Grundprägung als durch die Sakralisierungsstrategien im Film transportiert verstanden wird, wird in Rückbezug auf die Arbeiten von Rudolf Otto, Mircea Eliade, Paul Tillich und Ernst Cassirer weiter fundiert. Böhm merkt an dieser Stelle auch die Kritik aus einer diskursorientierten religionswissenschaftlichen Perspektive nach McCutcheon (2003) an, dass durch die Weiterführung solcher Konzepte die Essentialisierung von Religion durch die Wissenschaft hervorgebracht und weiter verfestigt wird. Böhm widmet sich trotz dieser aufgenommenen Kritik einem Ansatz, der das Heilige impliziert, da sie es als

kulturell virulent einstuft und es als prägend für filmische Darstellungen versteht (Böhm 2009: 15-17). Sie beschreibt ihre Agenda daher wie folgt:

„Vor diesem Hintergrund ist es nicht Ziel dieser Arbeit, ein direktes Erleben des Heiligen mit klassisch phänomenologischen Mitteln nachzuvollziehen. Vielmehr soll untersucht werden, welche filmischen Strategien ‚das‘ Heilige als zeichenhaft konkretes Sakrales inszenieren und welche kulturellen Funktionen Sakrales übernimmt [...]; dabei soll jedoch nicht ausgeschlossen bleiben, aus theologischer Perspektive zu fragen, inwieweit Filme versuchen, auf Heiliges hinzuweisen.“ (Böhm 2009: 17)

Gerade an dieser Argumentationslinie in Bezug auf die Sakralisierungsstrategien und das Heilige wird deutlich, wie der Einbezug der theologischen Konzepte, die sie mit dem Rückbezug auf die im Film immer wieder benutzten christlichen Symboliken legitimiert, ein theologisches Deutungsübergewicht erzeugt.

In einer letzten Kategorie, Film als Mythos und Ritual, ordnet Krüger die bereits oben vorgestellten Religionswissenschaftler und Theologen S. Brent Plate und John Lyden ein und verweist darauf, dass sie sich eher im Feld von Kulturwissenschaft und Anthropologie bewegen. Lydens Ansatz, Film als Religion zu verstehen, welche durch wertevermittelnde Mythen und die Möglichkeit eines rituellen Erlebnisses bei der Rezeption (Kinoerlebnis) eine religiöse Erfahrung erzeugt, hat, wie bereits oben betont wurde, eine starke kulturwissenschaftliche Prägung, auch wenn der Film zu einer Ersatzreligion erhoben wird. Gerade die Aussagen der AAR-Diskussion verdeutlichen diesen Standpunkt Lydens. Plates Ansatz wird hier von Krüger nur dahingehend beleuchtet, dass er dem Film das Funktionspotential einräumt, Gottheiten oder Mythen zu schaffen, und dass der Film unter besonderen Umständen als Ritual gesehen werden kann, wenn sich Zuschauer beispielsweise für eine spezielle Filmaufführung kostümieren.

Diese letzte Kategorie von Krüger ist gegenüber den anderen Einordnungen sehr knapp gehalten. Die Einordnung in den kulturwissenschaftlichen Bereich wird noch durch eine Fußnote ergänzt, in welcher Krüger auf Magarete R. Miles und Melanie J. Wright Bezug nimmt, die bereits weiter oben erwähnt wurden (vgl. Krüger 2012: 274-275). Hier wird Krügers Darstellung der Ansätze zunehmend lichter, obwohl sich gerade die kulturwissenschaftlichen Ansätze in der bisherigen Diskussion als für die Religionswissenschaft sehr brauchbar herausgestellt haben.

Die hier vorgestellten Ansätze verortet Krüger abschließend noch einmal durch eine religionsgeschichtliche Betrachtung der jeweiligen Theologien des Bildes und dadurch,

wie diese sich in den Ansätzen widerspiegeln. Grundlegend ist hierbei die theologische Legitimierung der Auseinandersetzung mit dem Bild, die zugleich auch einen Machtanspruch und eine Kontrolle über das Bild als Telos hat. Dies taucht vor allem in der Problematisierung des Dialogs zwischen Theologie und Film in der AAR-Diskussion und innerhalb der einzelnen Ansätze immer wieder auf. Für die Hintergründe der protestantisch-theologischen Leitlinie, die sich vor allem in der Beschreibung des Filmes als Sinnstiftung und Parabel zeigt, die Krüger vor allem bei Jörg Hermann, John Lyden, Nadine Böhm und Stefanie Knauß vertreten sieht, resümiert er (vgl. *ibid.*: 286):

„Im Zentrum der protestantischen Filmtheologien steht aufgrund der reformatorischen Verurteilungen der Idolatrie nicht ‚das Bild‘, sondern die Filmhandlung und der Wortgehalt des Filmes, die als Parabel des menschlichen Lebens aufgefasst werden sollen. Bezugspunkt ist hier vor allem die Idee der religiösen Substanz der Kultur (1967), wie sie Paul Tillich (1886-1965) als Plädoyer für ein Nachdenken der Theologie über alle Lebensbereiche des Menschen in die jüngere Diskussion eingebracht hat.“ (Krüger 2012: 285)

Für den wirkungsästhetischen Ansatz katholischer Provenienz, der einen starken Rückbezug auf den Kontext der katholischen Bildtheologie aufweist und sich bei den Arbeiten von Amédée Aysre, Paul Schrader, Ermelinda Campani, Nadine Böhm bis hin zu Stefanie Knauß nachvollziehen oder widerspiegeln lässt, konstatiert Krüger (vgl. *ibid.*: 287):

„Festzuhalten bleibt demnach, dass wir im katholischen Kontext zum einen theologisch-intellektuelle Bildtheologie vorfinden, die wiederholt auf die platonische Urbildtheorie in ihrer christlichen Rezeption durch Athanasius zurückgreifen, und dass wir zum anderen eine praktische Bildverehrung beobachten können, die eine Wirkmächtigkeit der Bilder selbst voraussetzt, sei dies nun auf Andacht und Versenkung oder aber auf Hilfs- und Gunsterwartungen bezogen.“ (Krüger 2012: 285)

Neben diesen beiden religionsgeschichtlichen Rekonstruktionen des Verhältnisses der einzelnen Ansätze zur Bildtheologie verweist Krüger auch auf den Theologen Richard Niebuhr, der besonders im englischsprachigen Raum rezipiert wird. In seinem Buch *Christ and Culture* (1951) argumentiert er, dass die Aufgabe des Christen eine Vermittlung zwischen der kulturellen Sphäre und der religiösen Sphäre sei, die voneinander unabhängige Bereiche sind. Niebuhr stellt hier fünf unterschiedliche Grade fest, in denen das Verhältnis von Kultur und Religion zu verstehen ist. Dabei kann Kultur als völlig von der Religion getrennt gelebt werden und durch religiöse Akteure abgelehnt werden, oder sie wird völlig in das religiöse Leben der Akteure integriert und so auch christlich transformiert. Besonders Lyden schreibt dem Ansatz von Niebuhr

einen großen Einfluss zu. Wie Krüger bereits anmerkt, liegt in der Bestimmung von Religion und Film als unabhängige Kommunikationssysteme eine gewisse Analogie zu dem Niebuhrschen Ansatz. Nur sind in den Ansätzen von Pezzolli-Olgiati, Plate und Mäder⁶ keine direkten Verweise nachvollziehbar, zudem wird die Wechselwirkung und die Fokussierung auf die Visualität, Geschichte und Ästhetik des Filmes weitaus stärker in den Vordergrund gerückt als das theologische Unterfangen, das bei Niebuhr im Vordergrund steht.

Die Verortung der einzelnen Ansätze innerhalb der historischen Kontextualisierung zur Theologie des Bildes, die in direkter, indirekter oder erweiterter Form Eingang bei den diskutierten Wissenschaftlern finden, ist ein wichtiger Schritt für eine kritische religionswissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Themenfeld Religion und Film und ist von grundlegender Bedeutung für das Verhältnis von Religionswissenschaft und Spielfilm.

Die scharfe Zurückweisung und Entlarvung vieler der Ansätze, die Krüger als theologisch und damit religionswissenschaftlich kritikwürdig vorstellt, lässt wenig Platz für die Würdigung dieser Arbeiten, die einen Großteil dazu beigetragen haben, dass überhaupt eine Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Spielfilm und Religion stattfindet. Dass es sich in vielerlei Hinsicht, selbst bei den sich als religionswissenschaftlich auszeichnenden Ansätzen, um eine theologische Legitimierung handelt, ist eine wichtige und historisch bedeutende Beobachtung, die Krüger macht und die vor allem notwendig ist, um einen genuin religionswissenschaftlichen Ansatz herauszuarbeiten, der sich von so einer Legitimierung abgrenzt.

Dennoch möchte ich mich an dieser Stelle verstärkt für einen Dialog aussprechen, da gerade die von Krüger diskutierten Arbeiten und die Aushandlungsprozesse in Bezug auf das Feld Religion und Film, wie es durch die AAR-Diskussion deutlich geworden ist, zeigen, dass der Entwicklungsprozess innerhalb des Feldes, wenn auch immer noch stark theologisch geprägt, vielversprechend ist und sich hier eine Möglichkeit zum

⁶ In ihrer Arbeit *Die Reise als Suche nach Orientierung. Eine Annäherung an das Verhältnis zwischen Film und Religion* (2011) verortet sich die Religionswissenschaftlerin Marie-Therese Mäder in der Linie von Plate und Pezzoli-Olgiati sowie den kulturwissenschaftlichen Ansätzen von Margarete R. Miles und Melanie J. Wright: „Die vier ausgeführten Ansätze von Miles, Wright, Plate und Pezzoli-Olgiati fallen auf, weil sie in ihren Ausführungen mehrere Grundfragen verbinden. Sie sollen im Folgenden in einem neuen Ansatz, der film- und religionswissenschaftliche Kompetenzen kombiniert, zusammengeführt werden. Das Ziel dieses weiteren Ansatzes liegt darin, dass er sowohl der filmspezifischen Kommunikation als auch den kontextbezogenen Informationen zum Film wie der Produktion, der Distribution und der Rezeption Aufmerksamkeit schenkt.“ (Mäder 2012:30)

fruchtbaren Austausch und zur Weiterentwicklung sowohl auf Seiten der Religionswissenschaft als auch der Theologie ergibt.

Ein religionswissenschaftlicher Ansatz, der in der Forschungsliteratur bisher noch wenig Beachtung gefunden hat und sich durch ein besonders reflexives Vorgehen auszeichnet, soll nun als abschließendes Beispiel und Übergang vorgestellt werden. Es handelt sich dabei um den Ansatz des Religionswissenschaftlers Florian Jeserich, der anhand einer exemplarischen Einzelwerkanalyse des Filmes *WHAT DREAMS MAY COME* (1998) von Vincent Ward einen sehr elaborierten Ansatz vorgelegt hat. Jeserich lässt seine Position als Interpret bis zum Ende seiner Analyse hin in reflexiver Weise hervorscheinen und impliziert diese bereits in seinem theoretischen Ansatz, so dass auch schon fast theologisch anmutende Interpretationsmuster in ihren Möglichkeitsspielraum zurück verwiesen werden, anstatt zu generellen Aussagen über das Verhältnis von Religion und Spielfilm zu führen.

Zum einen wurzelt dieser Ansatz in der Filmtheorie David Bordwells und der Einsicht, dass letztlich jede Analyse eines Filmes eine (Re-)Konstruktion ist und der Interpret in seiner Analyse eine Art Modell-Film erschafft. Eine Fokussierung auf die Postmortalitätsvorstellung im Film *WHAT DREAMS MAY COME* (1998) spitzt die Analyse weiter zu, wobei hier zusätzlich das ‚Gegenwelten‘-Konzept von Fritz Stolz und das ‚Grenzgänger‘-Konzept von Gregor Ahn als Werkzeuge zur Erörterung dienen (vgl. Florian Jeserich 2005: 320-322, 234). Dabei möchte Jeserich einer Vergegenständlichung des Filmes mit seinem Ansatz entgegenwirken, indem er konsequent auf die Rekonstruktion von Bedeutungen durch filmische *cues* aufmerksam macht. Diese *cues* implizieren den kognitiv-emotionalen Rezeptionsprozess des Interpretens, der in der Auseinandersetzung mit dem Film bestimmte semantische Felder an den Film heranträgt. Die Analyse von möglichen Bedeutungsgenerierungen durch den Film wird vor dem soziokulturellen Hintergrund des Filmes sowie mit dem Verweis auf innerfilmische und außerfilmische Referenzen, die für die Bedeutungsgenerierung entscheidend sind, vorgenommen. In diesem Sinne bezieht sich Jeserich auf die Romanvorlage und nimmt eine genaue Untersuchung von Filminhalten, Symboliken und Inszenierungsmustern vor, die er in Bezug auf das Postmortalitätskonzept des Filmes befragt. Durch die Gegenüberstellung mit religiösen Quellen, die abendländische Philosophiegeschichte und die Bezugnahme auf die Romanvorlage wird so deutlich, aus welchen religiösen Traditionen sich das Postmortalitätskonzept und die jeweiligen

Gegenwelten speisen (vgl. *ibid.*: 326-330). Hier verweist Jeserich neben christlichen Traditionen auf das Bardo Thödol, den Adavaita-Vedānta sowie verschiedene künstlerische Darstellungen Caspar David Friedrichs, die quasi filmisch zitiert werden. Nach einer ausgiebigen Rekonstruktion der Seelen-, Reinkarnations- und Gegenweltvorstellungen im Film kommt Jeserich zu folgendem Schluss (vgl. *ibid.*: 337ff.):

„Der Befund im vorliegenden Aufsatz indiziert, dass von einer impliziten filmischen ‚Liebeserlösungsreligion‘ gesprochen werden könnte, wobei eine strukturelle Ähnlichkeit zu christlichen Vorstellungen festgestellt wurde. Der Rückgriff auf den Mythos der romantischen Liebe scheint dabei ein ebenso konstitutives Merkmal zu sein.“ (Florian Jeserich 2005: 376)

An dieser Stelle ließe sich einwerfen, dass Jeserich ähnlich vorgeht wie viele seiner Mitstreiter aus dem Forschungsfeld Religion und Spielfilm, da er hier sozusagen die Konstruktion einer innerfilmischen Religion vornimmt und diese damit in reifizierender Weise als Ergebnis präsentiert. Aber genau hier macht er einen Schritt, der in vielen Arbeiten zugunsten einer solideren Präsentation oder einer eigenen Überzeugung ausgeklammert wird und der sich auf die Kontingenz wissenschaftlicher Ergebnisse im Bereich Religion und Film sowie die von Anfang an offen gelegte Position des Konstrukteurs bezieht: Er sagt explizit, dass es sich in seiner gut fundierten Auslegung um eine mögliche Lesart des Filmes handelt, die er auf die analytische Aufarbeitung der Produktionsbedingungen, des Filmtextes und der Rezeptionskommentare stützt. In dieser Hinsicht ist der Ansatz von Jeserich eine starke Inspiration für den hier im Folgenden vorgestellten Ansatz.

Jeserichs Ansatz hat sich an einem Gegenstand bewährt, der schon im Vorfeld durch eine Vielzahl religiöser Referenzierungen geprägt ist. Dabei hat er seine Rolle als Analysierender transparent gemacht und die Interpretation der Symbole im Film durch die Kontrastierung mit unterschiedlichen extrafilmischen Quellen belegt, um so einen religiösen Modell-Film zu rekonstruieren.

Für die hier vorgenommene Untersuchung, die sich im Gegensatz zu der Einzelwerkanalyse von Jeserich einem breiten Korpus an Bestattungen im Spielfilm widmet, die nicht zwangsweise eine religiöse Vorprägung aufweisen, ist eine Vorgehensweise notwendig, die eine religionswissenschaftliche Analyse ermöglicht, die nicht auf der Rekonstruktion eines religiösen Modell-Filmes basiert, da die filmische Bestattung als Gegenstand sowohl in ihren religiösen als auch säkularen und nicht

religiösen Konnotationen analysiert werden soll. Dafür wird im folgenden Kapitel ein diskurstheoretischer Ansatz vorgestellt, der diese Perspektivierung ermöglicht, indem eine strikte nicht-essentialisierende Herangehensweise bereits in der theoretischen Fundierung für die hier vorgenommenen Analysen angestrebt wird.

Die hier vorgestellten Ansätze im Forschungsfeld Religion und Spielfilm verdeutlichen die Problematiken, die in der Verhältnisbestimmung von Religionswissenschaft und Spielfilm berücksichtigt werden müssen. Eine der besonders schwierigen Aufgaben innerhalb des Feldes ist es, zu differenzieren, ob es sich nun tatsächlich um einen religionswissenschaftlichen Ansatz handelt oder vielmehr um einen theologischen, da sich viele der Ansätze im Feld Religion und Spielfilm bereits als religionswissenschaftliche Ansätze deklarieren, aber in letzter Instanz eine theologische Agenda deutlich werden lassen, die häufig darauf abzielt, dem Film eine implizite religiöse Dimension zu attestieren. Die Definition oder Konstruktion einer Religion im Film durch einen Wissenschaftler ist in gewissem Sinne immer eine Rekonstruktion, wie bei Jeserich deutlich geworden ist, die aus verschiedenen inner- und außerfilmischen Referenzen gewonnen wird. Aus der Perspektive einer kulturwissenschaftlichen Religionswissenschaft dürfen also keine von außen an den Film herangetragenen Reifizierungen vorgenommen werden, die dann dem Film eingeschrieben werden, um ihm so eine stärkere theologische Aussagekraft zu bescheinigen oder den Film an sich als religiöses Medium zu erklären. Die Interpretation darf in diesem Sinne nicht zu Allgemeinaussagen über den Film an sich führen, wie die Kartierung des Forschungsfeldes gezeigt hat. Analysen müssen daher sowohl mit innerfilmischen und außerfilmischen Referenzen belegt werden, so dass der Forscher nicht der einzige Dreh- und Angelpunkt einer Analyse ist, sondern die vorgebrachten Ergebnisse vom Material bis zum Ergebnis Schritt für Schritt nachvollzogen werden können. Viele der hier behandelten Ansätze bewegen sich bereits in diese Richtung und Jeserich zeigt hier ein Paradebeispiel für die Einzelwerkanalyse, allerdings ist es wenigen bisher gelungen, diese religionswissenschaftlichen Ansprüche umzusetzen. Dies ist die grundlegende Aufgabe der Religionswissenschaft und das Zünglein an der Waage, welche das Verhältnis von Religionswissenschaft und Spielfilm charakterisiert.

Die in der Diskussion zusätzlich erörterten methodologischen Vorschläge und Anmerkungen, Kritiken und aufgezeigten Herausforderungen sollen als Leitlinien für die nächsten Kapitel gelten. Im folgenden Kapitel soll aber zunächst eine Grundlage

geschaffen werden, um diese Leitlinien zu inkorporieren. Hierzu wird ein genuin religionswissenschaftlicher Ansatz zur Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung erarbeitet, der sich zum einen im Stande dazu sieht, durch eine nicht-essentialisierende Vorgehensweise den immer wiederkehrenden Reifizierungsproblematiken in Bezug auf Religion und Film Einhalt zu gebieten, und zum anderen eine Möglichkeit bietet, den Diskurs und damit auch den Kontext des Filmes ausreichend in Augenschein zu nehmen, so dass ein Schritt-für-Schritt-Nachvollzug gewährleistet werden kann, der auch größere gesellschaftliche Umbrüche in Bezug auf Bestattungskultur und Religion im Spielfilm sichtbar werden lässt.

2.2.2 Die Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung

2.2.2.1 Spielfilm und Populärkultur als Teil einer kulturwissenschaftlichen und kritischen Religionswissenschaft

Die Problematik, die sich in der Verhältnisbestimmung Religion und Spielfilm zeigt und die durch die starken Zuschreibungsmuster der Sinnstiftung geprägt ist, erfordert von einer kritischen religionswissenschaftlichen Filmanalyse, diese zu identifizieren und zu hinterfragen und zugleich einen neuen Zugang zu liefern, der nicht Gefahr läuft, in gleicher Weise einer implizit theologischen oder radikal religionskritischen Zuschreibungstendenz zu verfallen. Dabei müssen aber die aus dem Material gewonnenen Merkmale auf ihre Auswahl und auf den Standort der Interpretation hin immer wieder neu befragt werden. Das heißt, dass der (Re-)Konstruktionsprozess, der durch die religionswissenschaftliche Filmanalyse vollzogen wird, dem Leser offengelegt werden muss (vgl. Jeserich 2005). Besonders die konsequente Kontextualisierung und damit auch Historisierung des Materials ist hierfür entscheidend.

Die Behandlung von Spielfilmen als Thema der Religionswissenschaft ist, wie das letzte Kapitel deutlich gemacht hat, weitestgehend theologisch geprägt. Deshalb soll hier ein Ansatz vorgestellt werden, der in der Tradition der kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der Religionswissenschaft den Spielfilm als eine religionsgeschichtliche Quelle und als eine Quelle der politischen sowie gesellschaftlichen Formierung der Gegenwart versteht, die in einer diskursiven und nicht-essentialisierenden Weise aufgearbeitet werden muss. Durch diesen Ansatz sollen zugleich die ‚Politiken der Repräsentation‘, die in der filmischen Bestattungslandschaft vorherrschen, aufgeschlüsselt werden, um hier zu zeigen, welche Werte und normgebenden Muster

dominant sind und welche marginal.⁷ Der in vielen akademischen Traditionen und Fächern vorherrschenden pejorativen Differenzierung zwischen Hochkultur und Populärkultur wird damit entgegengewirkt und der Spielfilm wird so als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich geprägten Religionswissenschaft vorgestellt.

Das Auflösen dieser pejorativen Verhältnisse und Arbeitsweisen wurde bereits mit der Formierung der Cultural Studies und allen voran durch das Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham und die Arbeiten von Stuart Hall in den 1960er Jahren gefordert (Lynch 2007: 1): „High culture versus popular culture was, for many years, the classic way of framing the debate about culture – the terms carrying a powerfully evaluative charge (roughly, high = good: popular = debased).“ (Hall 2013: 2)

Hall beschreibt hier eine Tendenz innerhalb der Gesellschaft, unterschiedliche Bereiche der Kultur durch die Aufteilung in Hoch- und Populärkultur zu bewerten. Dabei geht es ihm nicht darum, diese Bereiche festzuschreiben, sondern vielmehr darum, aufzuzeigen, welche Rolle die häufig negativ bewertete Populärkultur in der gesellschaftlichen Formierung hat.

Diese Auffassung wurde von vielen Disziplinen geteilt und die zunehmende Auseinandersetzung mit der Populärkultur geht auch mit einer Aufwertung des Begriffes durch unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen einher. Eine solche Verortung wirkt den früheren Kritikern von Populärkultur, deren Werke noch nachhaltigen Einfluss haben, entgegen (vgl. Hecken 2007: 7).

Als einer der bekanntesten Vertreter aus dem Lager der Kritiker ist wohl Theodor W. Adorno zu nennen. Seine Kritik an der Populärkultur und auch dem Film lässt sich nicht losgelöst von seiner Kritik an den totalitaristischen kapitalistischen Produktionsbedingungen verstehen, und wie so oft geht auch seine Kritik mit einer

⁷ Der Begriff der ‚Politiken der Repräsentation‘ fußt vor allem auf den Arbeiten von Stuart Hall (vgl. Hall 1994; Hall 2013b) und seinem Verständnis von Repräsentation, wie es im weiteren Verlauf dieses Kapitels dargelegt wird. Es muss jedoch hier in einem übertragenen Sinne verstanden werden, da Hall diese Begrifflichkeit vor allem auf die Darstellung von Rasse und Geschlecht bezieht. Dennoch hat er unter anderem auch den besonderen Stellenwert des Filmes hervorgehoben (vgl. Davis 2004: 98ff.). Wenn sich auch in Bezug auf die Repräsentation der Bestattung immer wieder Bezüge zur Realpolitik aufzeigen lassen (vgl. 5.3), muss dennoch angemerkt werden, dass sich der Begriff der Politiken der Repräsentation auf das hier behandelte Feld der Bestattungslandschaft bezieht und sich vor allem über das Was und das Wie der Repräsentation der Bestattung versteht, die in ihren Ausprägungen spezifische Machtgefälle herstellen, die im Zusammenhang mit dem thanato-historischen Kontext und der religiösen Konturierung der hier behandelten filmischen Bestattungslandschaft besonders deutlich zu Tage treten.

Bewunderung für einige der Protagonisten des Filmes einher, allen voran Charlie Chaplin.

Auch wenn Adornos Kritik häufig in reduktionistischer Weise verstanden wird, so sollte eine Auseinandersetzung und der Versuch, ein weniger pejoratives Verständnis von Populärkultur zu schaffen, nicht ohne einen kritischen Impetus erfolgen. Dieser sollte allerdings auch verdeutlichen, dass die Bereiche der dualistischen Differenzierung zwischen Hoch- und Populärkultur ineinander diffundieren, so wie es bereits in der Religionswissenschaft aufgegriffen wurde (vgl. Witkin 2003: 135).⁸

In solcher Weise konzipiert beispielsweise Lynn Schofield Clark (vgl. 2007: 8) Populärkultur über die Begriffe Kultur, Massenkultur und das Populäre. Ihren Kulturbegriff entlehnt sie dabei, genau wie Stuart Hall, den Arbeiten von Raymond Williams und fasst ihn wie folgt zusammen: „*Culture* is the term used to denote a particular way of life for a specific group of people during a certain period in history. It also references the artifacts, narratives, images, habits, and products that give style and substance to that particular way of life.“ (Schofield Clark 2007: 8) Im Sinne Williams beschreibt sie Kultur ergänzend als eine Struktur der Gefühle, die die Wahrnehmungsweisen der Welt von einzelnen Akteuren speist (vgl. *ibid.*). Massenkultur versteht sie hingegen als eine Erweiterung des Kulturbegriffes, der den marktwirtschaftlichen Aspekt bedient und das Verhältnis zwischen Produzenten und Konsumenten von massenkulturellen Gütern deutlich macht, die auf eine stark organisierte Weise einen breiten Marktradius etablieren. Die Popularität bezieht sich in dieser Konzeption von Populärkultur auf das Beziehungsgefüge zwischen diesen Gütern, den Menschen, ihren Lebensstilen und den Massenmedien, das durch das Bedürfnis nach Identifikation und Abgrenzung verknüpft ist (vgl. Clark 2007: 9).

Wie der hier vorgestellte Ansatz im Weiteren zeigen wird, ist dieser kleine Einblick in die Auseinandersetzung mit der Populärkultur, die durch den Film fokussiert wird, einem starken hierarchischen Gefüge untergeordnet. Wie bereits gezeigt werden konnte, werden diese Dichotomisierungen zunehmend hinterfragt, dennoch ist dieses Muster historisch dominant und hat sich stark in der Wissenschaftsgeschichte verankert. Die Populärkultur stellt dabei einen Großteil der Alltagskultur und Identitätsbildung in vielen Gesellschaften dar und bietet einen reichen Fundus, der auch

⁸ Einen Überblick über die Entwicklung der Studien zur Populärkultur und Religionswissenschaft liefert Schofield Clark (vgl. 2007: 16-20). Als wichtigste Protagonisten für diesen Bereich lassen sich hier David Morgan, Lynn Schofield Clark, Stewart M. Hoover, Birgit Meyer und S. Brent Plate nennen.

gerade für die Aufarbeitung eines breiteren Geschichtsverständnisses von Kultur und Religion notwendig ist.

Die Arbeiten von Hall sind gerade deshalb von großem Stellenwert für die vorliegende Arbeit, da er die Thematik der Repräsentation und Identität speziell im medialen Bereich als die Voraussetzung bezeichnet, um ein politisches und reflexives Handeln möglich zu machen. Hall fordert einen kritischen und aufklärerischen Ansatz für die Cultural Studies, der es möglich macht, die Potentiale innerhalb der medialen Repräsentationen und die Identitätszuschreibungen aufzuzeigen, die hier vorgenommen werden. Welche Identitätspotentiale bietet die Populärkultur der Medien an und auf welche Weise wirken sie in Bezug auf eine Stereotypisierung von Religion durch eine starke mediale Präsenz unterdrückend (vgl. Hall 2004: 158-164)?

An dieser Schnittstelle von Identität und Repräsentation muss eine kritische Religionswissenschaft, die sich mit dem Spielfilm beschäftigt, ansetzen und sich mit den Machtpraktiken auseinandersetzen, die bestimmte Repräsentationsregime erzeugen. Hier wird bereits deutlich, wie sich Stuart Hall auch an einem foucaultschen Verständnis von Macht⁹ orientiert, das Macht nicht als einseitig dominierend ansieht, sondern immer wieder verdeutlicht, wie Macht durch Repräsentation und Identität zum Tragen kommt und hierarchische Gefüge bildet. Macht ist dabei das Vehikel von *Empowerment* und Unterdrückung zugleich, das sich in unterschiedlichen Institutionen, Strategien, Wissensformen und sozialen Gefügen untersuchen lässt und in einem relationalen Verhältnis zum jeweiligen historischen Kontext und Diskurs verstanden werden muss.¹⁰ Der Film ist dabei für Hall nicht nur Projektionsfläche, die zur Reflexion über die Dinge, die sind, animiert, sondern vielmehr das Medium der Repräsentation, welches dem Zuschauer die Möglichkeiten gibt, sich in der Kommunikation mit dem Medium neu zu identifizieren und zu konstituieren: „Daher verstehen wir den Film nicht als zweitrangigen Spiegel zur Reflexion des schon Existierenden, sondern als die Form der

⁹ Das foucaultsche Verständnis von Macht ist ein umstrittenes und begangenes Feld. Foucault selbst beschreibt Macht in seinem Werk *Sexualität und Wahrheit* wie folgt: „Die Macht ist nicht etwas, was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert; die Macht ist etwas, was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht.“ (Foucault 1983: 94) Dies stellt jedoch nur eine Facette der Machtkonzeption im Werk von Foucault dar. Um hier jedoch einige weitere Ansatzpunkte zu geben, möchte ich auf die Stellungnahme von Foucault im Band von Dreyfus und Rabinow aufmerksam machen: *Warum ich Macht untersuche* (vgl. Dreyfus und Rabinow 1994: 243-261), sowie auf die Aufschlüsselung der Verwendung des Machtbegriffes und seiner Untertypen in dem von Michael Ruoff verfassten Foucault-Lexikon (vgl. Ruoff 2007: 146-158) hinweisen.

¹⁰ Für eine genauere Beschreibung und Erklärung von Foucaults Konzept der Macht im Sinne Halls vergleiche Hall 2013: 42-63.

Repräsentation, die in der Lage ist, uns als neue Subjekte zu konstituieren, und die es uns ermöglicht, Orte zu entdecken, von denen aus wir sprechen können.“ (Hall 1994: 42). Hall verbindet diese Sichtweise auf Film mit Benedict Andersons Konzept der *imagined communities*, das sich gegen die Dichotomie einer Normierung in wahre oder falsche Gemeinschaften stellt. In diesem Zusammenhang betont er die Identitätspositionierungen des ‚schwarzen Kinos‘, welches es für die schwarze Gemeinschaft möglich macht, die fragmentierte und unterdrückte Geschichte der Schwarzen zu artikulieren (vgl. *ibid.*). Dem Zuschauer werden so Orte und Momente der Erfahrung eröffnet, die eine gesteigerte Reflexivität ermöglichen. Im Rezeptionsprozess des Filmes wird demnach eine Identitätsaushandlung gegen bestimmte Repräsentationsregime erst ermöglicht.

Dabei zeichnet sich die Darstellung zusätzlich durch die spezielle Medienästhetik des Spielfilmes aus. Das Publikum bekommt die Möglichkeit, sich in Situationen hineinzusetzen, die ihm im alltäglichen Leben nicht auf diese Weise zugänglich sind. Die technischen Möglichkeiten in der audiovisuellen Umsetzung des Filmes konstituieren dabei Identitätsmomente, die durch eine ausgefeilte und mehrschichtige Narration oder Fokalisierung angeboten werden.

Ein einfaches Beispiel hierfür stellt die Kameraperspektive aus dem Grab dar. In vielen Bestattungsinszenierungen findet diese Anwendung und vermittelt dem Zuschauer eine Perspektive, die ihn an die Stelle des Verstorbenen im Sarg setzt und ihm den Blick auf die einzelnen Personen ermöglicht, die an das Grab herantreten und Erde oder andere Memorialien ins Grab werfen (vgl. Rupp, Branković und Pattathu 2012).¹¹ Die kurze Einstellung alleine kann im Sinne der oben erwähnten Identitätsaushandlung als eine filmische Interpellation verstanden werden, die dem Publikum eine Konfrontation mit der Position des Verstorbenen aufdrängt.

Die filmische Interpellation, wie ich sie in dieser Arbeit verstehe, beruht auf der klassischen Darlegung von Louis Althusser und der Reformulierung durch Judith Butler (2011) in ihrer Arbeit *Bodies that matter. On the discursive limits of sex*. Der Prozess der Interpellation beschreibt die Realisierung einer einzelnen Person als Subjekt durch die Ideologie, sie zeigt, wie das Subjekt Teil der eigenen Unterwerfung unter eine bestimmte Ideologie ist. Das vielfach erwähnte Beispiel eines Polizeibeamten der „Hey du!“ ruft, illustriert den Prozess der Interpellation. In dem Moment, in dem sich das Subjekt dem

¹¹ Eine genauere Beschreibung der Medienästhetik des Filmes findet sich in Kapitel 2.4.

Polizeibeamten physisch zuwendet und annimmt, dass es mit diesem Ausruf gemeint ist, realisiert die Person ihre Subjekthaftigkeit. Diese Subjektwerdung findet in einem doppelten Sinne statt, als Subjekt des Gesetzes und als Subjekt, das dem Gesetz unterworfen wird (vgl. Althusser 1972: 107-177, hier im Besonderen 174).

Butler kritisiert diese starre Subjektwerdung durch die Ideologie, die bei Althusser durch eine Antwort bedingt ist, und betont, dass diese Szene allegorisch zu verstehen ist und dass der Ungehorsam als Möglichkeit einer Resignifizierung in der Subjektwerdung bestehe:

„Where the uniformity of the subject is expected, where the behavioral conformity of the subject is commanded, there might be produced the refusal of the law in the form of the parodic inhabiting of conformity that subtly calls into question the legitimacy of the command, a repetition of the law into hyperbole, a rearticulation of the law against the authority of the one who delivers it. Here the performative, the call by the law which seeks to produce a lawful subject, produces a set of consequences that exceed and confound what appears to be the disciplining intention motivating the law. Interpellation thus loses its status as a simple performative, an act of discourse with the power to create that to which it refers, and creates more than it ever meant to, signifying in excess of any intended referent. It is this constitutive failure of the performative, this slippage between discursive command and its appropriated effect, which provides the linguistic occasion and index for a consequential disobedience.“
(Butler 2011: 82)

In der Konfrontation mit dem Filmbild und der Normierung und Narration innerhalb des Bildes sind es solche Momente der Interpellation, in denen die Identität in der Kommunikation mit dem Medium ausgehandelt und resignifiziert werden kann. Laut Butler ist das Subjekt demnach kein direkter Effekt der Interpellation, sondern ist bereits in der Anrufung angelegt, egal ob es auf diese reagiert oder nicht. Bezogen auf die geschilderte Filmszene einer Bestattung, ist hier durch die Kameraeinstellung aus dem Grab heraus die Subjektposition des Zuschauers impliziert.

Dieses Votum von Hall, dass Filme die Orte sind, an denen sich Identitäten formieren und festschreiben, ist aus religionswissenschaftlicher Perspektive besonders fruchtbar, da in diesem Zusammenhang auch die Auseinandersetzung mit der Repräsentation von Religionen im Spielfilm zu einem religiösen Identitätsmoment werden kann.

Eine kulturwissenschaftliche Verortung von Religionswissenschaft, wie sie hier erweitert und in Verquickung mit den Ansätzen von Hall vorgenommen wird, stellt mittlerweile einen weit verbreiteten Konsens innerhalb der Religionswissenschaft dar (vgl. Bergunder 2008; Bergunder 2011; Gladigow 2005; H. G. Kippenberg und Stuckrad 2003; Gladigow 1995; Stausberg 2012a). Hierbei lassen sich auch erste Applizierungen von Halls Identitätskonzeption wiederfinden. Bereits in seiner Abhandlung *Was ist*

Esoterik? (2008) bezieht sich Michael Bergunder in entscheidender Weise auf Stuart Hall, um die Gegenstandskonzeption von Esoterik für die Religionswissenschaft als Identitätsmarkierung zu beschreiben:

„Stuart Hall beschreibt Identität als eine fluide und hybride Angelegenheit, die eine Positionierung von Personengruppen anzeigt, oder anders ausgedrückt, als Identitätsmarkierung (identity marker) eingesetzt wird. Identitäten sind dabei zugleich umstritten und das Ergebnis einer konfliktiven Aushandlung innerhalb eines Machtdiskurses.“ (Bergunder 2008: 492)

Die mediale Artikulation von Identität und religiösen Referenzen, die sich über die Bestattung im Spielfilm aufzeigen lässt, ist ebenfalls an Machtdiskurse gekoppelt, welche sich über unterschiedliche Identitätsmarkierungen nachvollziehen lassen. Besonders die Frage nach der Repräsentation von Bestattungsinszenierungen – die sich, wie Hall mit Foucault sagt, durch das Zusammenspiel von Abwesenheit und Präsenz auszeichnet – spiegelt dabei unterschiedliche Diskurse der Macht wider. Dies wird besonders dann deutlich, wenn die Selektion einzelner Motive oder Handlungssequenzen von Darstellungen im Vergleich zum hier behandelten Gesamtkorpus und den historischen Hintergründen die Lücken der Repräsentation aufzeigen. Die Repräsentation ist immer als mehrschichtig zu verstehen, in Analogie zu Foucaults Analyse von dem Gemälde *Las Meninas* werden unterschiedliche Rahmungen und Perspektiven auf die filmische Bestattungsinszenierung notwendig, die sich durch Faktoren innerhalb und außerhalb des Filmes erschließen (vgl. Hall 2013: 58-61).

Hall bezeichnet die Repräsentation als einen Schlüsselmoment der Kultur, der diese erst produziert und erklärt. Er beschreibt Kultur als einen dynamischen Kreislauf, der auf fünf Parametern basiert: Repräsentation, Identität, Konsumtion, Produktion und Regulation. Dieser Kreislauf zeigt sich durch unterschiedliche Medien, allen voran die Sprache, aber auch Zeichen und Symbole, die in auditiver und visueller Form vorliegen können. Durch diese Formen und die Zuschreibungsprozesse wird die Bedeutung von Kultur an unterschiedlichen Fixpunkten des Kreislaufes erzeugt. Die Prozesse des kulturellen Kreislaufes bringen in ihrer Wechselwirkung Identitäten hervor. Bedeutung wird dabei über die Gemeinsamkeiten und die geteilten sprachlichen und visuellen Vorstellungen geschaffen, mit denen sich einzelne Akteure identifizieren können. Hall spricht hierbei von kulturellen Codes, die in Dialogen ausgehandelt werden und häufig auf einem Ungleichgewicht basieren und durch ein partielles Verständnis funktionieren.

Die der Sprache inhärente Logik bildet für Hall das Medium der Bedeutungsproduktion und Kommunikation, das aber nicht auf die Sprache an sich beschränkt ist, sondern sich auch durch Signifizierungspraktiken mit anderen Medien wie Bildern, Zeichen und Tönen wiederfinden lässt, die so Bedeutungsproduktion und Kommunikation ausmachen (vgl. Hall 2013: 2-5). Sprache wird hier in Anlehnung an Hall als metaphorisch und sehr weit gefasst verstanden. Wenn hier von Sprache die Rede ist, ist ein Organisationsprinzip von Zeichen gemeint, in welchem sich in fluider Weise bestimmte Regelmäßigkeiten sedimentieren, die in ihrer semiotischen Funktion verstanden und in Bezug auf ihre Ähnlichkeiten untersucht werden müssen. Die Logik dieses Sprachverständnisses lässt sich bei den späten Arbeiten von Ludwig Wittgenstein verorten. Allen voran steht hierbei das omnipräsente Beispiel des Sprachspiels aus den philosophischen Untersuchungen: „Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir »Spiele« nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele?, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: »Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ›Spiele‹ « – sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! [...] Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.“ (Wittgenstein 1969: 324) Die nicht essentialistische Betrachtungsweise von Sprache und die damit einhergehenden Beobachtungen des praktischen Gebrauches, der sich über Ähnlichkeiten und Unterschiede erklären lässt, bilden einen entscheidenden Anknüpfungspunkt für den hier vorgestellten Diskursansatz.

Das, was Hall als den Kreislauf der Kultur beschreibt, kann für diese Arbeit als eine Basis dienen, welche durch einen gezielten Fokus auf Religion und religiöse Referenzen innerhalb des von Hall beschriebenen Kreislaufes der Kultur ergänzt wird. Religion bildet eine eigenständige Kategorie und Identifikationsfolie, sie überlappt zwar mit der Kategorie der Kultur und wird durch sie beeinflusst, setzt sich aber auch über kulturelle Grenzen hinweg und fungiert als eigenständiges Konzept, das in eigenem Recht betrachtet werden muss. In diesem Sinne ist der Kreislauf der Kultur, der von Hall beschrieben wird, gleichermaßen als ein Kreislauf der Religion zu verstehen, der nach eigenen Prinzipien der Produktion, Regulation, Repräsentation, Konsumtion und Identität funktioniert. In der vorliegenden Arbeit geht es nicht darum, eine generelle

Diskussion zu führen, ob sich nun die Religion in der Kultur auflöst, wie dies beispielsweise bei Dario Sabatucci der Fall ist (vgl. Sabatucci 1988: 57-58). Im Sinne des Sprachverständnisses von Wittgenstein wären dies Spiele der Abstraktion, die an der eigentlichen Auseinandersetzung mit dem Material vorbeigehen und einen eigenständigen Machtanspruch der Disziplinen Religionswissenschaft und Kulturwissenschaft in den Vordergrund rücken. Die vorliegende Studie nimmt davon Abstand und rückt die Verquickung von kulturellen und religiösen Elementen innerhalb des Gegenstandsbereiches der Bestattung im Spielfilm in den Vordergrund. Religion und Kultur werden so an den unterschiedlichen Fixpunkten des Kreislaufes erzeugt und müssen in ihren jeweiligen Codierungen auf ihre religiöse oder kulturelle Referenz hin beleuchtet werden.

Die Repräsentation geht immer einher mit einem bestimmten Wissen über gesellschaftliche Praktiken und die Identität, die durch diese Praktiken und den Kreislauf der Kultur und Religion erzeugt wird. Die Art und Weise, wie bei Hall Repräsentation funktioniert, stellt zugleich auch die Möglichkeit dar, Identität zu erzeugen und in Frage zu stellen.

Dabei möchte ich an dieser Stelle anmerken, dass die Repräsentation in dieser Arbeit auch immer als eine Präsentation verstanden wird. In Rückbezug auf den *Cultural Turn* und die Annahme, dass Bedeutung immer ein konstruktives Moment in sich trägt, wird die Repräsentation nicht nur als eine einfache Wiedergabe oder Nachahmung verstanden, sondern als eine Konfiguration von und für Realität, die zugleich eine Präsentation von Identitäten ist, die innerhalb des kulturell-religiösen Kreislaufes verortet werden können (vgl. Hall 2013: 24-25). Gerade der kommunikationswissenschaftliche Ansatz der Filmanalyse geht methodisch Hand in Hand mit der Berücksichtigung des Kreislaufes und der Wechselbeziehungen zwischen Produktion, Konsumtion und Regulation (vgl. Kapitel 2.4).¹² Hier fügt sich auch die zuvor erwähnte filmische Interpellation im Sinne Butlers ein, die für den jeweiligen

¹² Damit ist gemeint, dass sich Repräsentation immer auf Kommunikation stützt, welche sich durch die individuellen Fähigkeiten des Rezipienten konzipiert. Das heißt, dass bestimmte visuelle Darstellungen im Film erst dann verstanden werden können, wenn der Rezipient ein bestimmtes Hintergrundwissen hat, die dargestellten Ritualpraktiken zu verstehen. Die Inszenierungen bilden dabei Fragmente dessen ab, was aus dem realweltlichen Kontext bekannt ist, und werden von den Rezipienten wiederum als eine Erfahrung verbucht, die Teil ihrer medialen Sozialisierung ist, welche wiederum mit der realweltlichen Sozialisierung überlappt. Der Begriff des Realweltlichen ist in dieser Arbeit im metaphorischen Sinne zu verstehen und bezeichnet hier die nicht-mediale Lebenswelt der Rezipienten, in welcher nicht-fiktionale und fiktionale Erfahrungen kollidieren.

Rezipienten Momente der Resignifizierung von Identität oder dem Verständnis eines Ritualablaufes ermöglicht.

Jede Form der Darstellung und im Speziellen die filmische, in der unterschiedliche Bilder aneinander gefügt werden und eine Auswahl des Repräsentierten getroffen wird, ist ein Spiegel der Entscheidungen, wie repräsentiert wird und speziell auch wie ‚der Andere‘¹³ repräsentiert wird (vgl. Hall 2013: 8). Die „Verkörperungen von Konzepten, Ideen und Emotionen in symbolischer Form, welche übertragen und bedeutungsvoll interpretiert werden, stellen die Praktiken der Repräsentation dar.“ (Hall 2013: 10; Übersetzung: A. P.) Die Repräsentation versteht sich in einem dialogischen Gefüge und nicht in einer einseitigen Kommunikation, dabei gibt es keinen Garanten für feste Bedeutungen:

„We should perhaps learn to think of meaning less in terms of ‚accuracy‘ and ‚truth‘ and more in terms of effective exchange – a process of *translation*, which facilitates cultural communication while always recognizing the persistence of difference and power between different ‚speakers‘ within the same cultural circuit.“ (Hall 2013: 11, Herv. i. O.)

Eine Absage an die Genauigkeit und Wahrheiten von Bedeutungen verknüpft sich auch mit Halls Stellungnahme zur Vielfalt von Identitäten, die durch die unterschiedlichen Artikulationen zum Ausdruck kommen. Für die vorliegende Studie bedeutet dies, dass es ‚die filmische Bestattung‘ nicht gibt, sondern nur unterschiedliche audiovisuelle Narrative, die als Repräsentationen wirken und sich innerhalb eines kulturellen und religiösen Kreislaufes verorten lassen oder aus unterschiedlichen kulturellen und religiösen Kreisläufen schöpfen. Gerade die im obigen Zitat angesprochenen Differenzen der Macht zwischen unterschiedlichen Sprechern beziehen sich in Halls Arbeiten auch auf das Konzept der Regime der Repräsentation.

Am Beispiel der *Blaxploitation*-Filme aus den 1960er und 1970er Jahren¹⁴ beschreibt Hall, wie das Repräsentationsregime in Bezug auf die Darstellung von schwarzen

¹³ Wenn in dieser Arbeit von ‚der Andere‘ die Rede ist oder eine Subjektivierung eines Gegenstandes vorgenommen wird, in dem die Begrifflichkeit ‚der Andere‘ verwendet wird, ist hierunter die weitbekannte Thematik der Alterität und Differenz zu verstehen, welche eine Grundlage für das Erzeugen und Erzeugtwerden von Identitäten darstellt. Als allseits bekannter Topos der Ethnologie, aber allen voran der Postkolonialen Studien, ist damit auch die Verknüpfung an bestimmte Machtdiskurse der Alterität inbegriffen. Eine der frühesten Arbeiten, die dieses Konzept illustrieren, ist die Monographie *Orientalism* (1978) von Edward Said (vgl. Hawley 2004: 16).

¹⁴ „Blaxploitation hatte seine Hochphase am Anfang der 1970er Jahre. Die vielleicht Bekanntesten sind der von MGM produzierte *Shaft* (1971, Gordon Parks d. Ä.) und der außerhalb des Studiosystems produzierte *Superfly* (1972, Gordon Parks d. J.). Doch der Katalysator war der Ultra-Independent-Film *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) von Melvin Van Peebles, einem schwarzen Regisseur, der mit diesem

Menschen im Film, wenn auch auf ambivalente Weise, aktiv hinterfragt wurde. Der Begriff ist ein Wortspiel und setzt sich aus *Black* und *Exploitation* zusammen, und bezeichnet damit die Ambivalenzen, die sich in diesen Produktionen widerspiegeln. Zum einen wurden schwarze Schauspieler in den Mittelpunkt gestellt und in einer afrozentrischen und sexistischen Weise als erfolgreich und gewitzt dargestellt, zum anderen wurden diese Schauspieler finanziell ausgebeutet, und auch die Darstellung der Schwarzen, die zwar ein neues Selbstbewusstsein über die Leinwand geschaffen hat, reaffirmierte nur die bestehenden weißen Stereotype über Schwarze in einer positiven Weise. Zudem war das geschaffene Selbstbewusstsein eines, das überwiegend an ein männliches Publikum gerichtet war (vgl. Hall 2004b: 158-164).

Ein tragendes Beispiel für solche Regime der Repräsentation bieten die dominanten Darstellungsweisen von filmischen Bestattungen, die sich in Kapitel 4 nachvollziehen lassen und in Bezug auf die Religion eine stark jüdisch-christlich dominierte Selektionsstruktur für den ‚Westen‘¹⁵ aufzeigen. Die Ausblendung von alternativen Formen der Repräsentation manifestiert das Bild von Bestattungen und codiert es nach der vorherrschenden kulturellen, sozialen und politischen Prägung. Im Spiegel von Präsenz und Absenz wird deutlich, welche Normierungen die filmische Bestattungslandschaft aufweist und wie innerhalb dieser durch einzelne Inszenierungen vorherrschende Regime der Repräsentation hinterfragt oder bestätigt werden. Wie sich diese Regime innerhalb der einzelnen Spielfilme darstellen, wird durch die Kontextualisierung der Filme im Spiegel der thanato-historischen Entwicklungen deutlich gemacht (vgl. Kapitel 3).

Den Stellenwert, den Stuart Hall der Populärkultur zuordnet, indem er es sich zur Aufgabe macht, ihre politisierenden Potentiale hervorzuheben und Repräsentationsregime zu demontieren, ist zugleich eine Perspektive, die in den religionswissenschaftlichen Methodiken erst langsam Eingang findet, wie zu Beginn

Film einen bewusst politischen Beitrag über Schwarze ablieferte.“ (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=90>, letzter Zugriff 16.012.2015).

¹⁵ Mit ‚Westen‘ sind hier vor allem der nordamerikanische und europäische Raum gemeint, der primäres Produktions- und Distributionsgebiet der untersuchten Filme ist. Die Verwendung des Begriffes ‚Westen‘ impliziert aber auch die Unmöglichkeit, diesen explizit und differenziert zu benennen, was durch die Führungszeichen dargestellt wird, die zugleich darauf aufmerksam machen sollen, dass es sich hierbei um einen machtkonzipierenden, tendenzverweisenden Begriff handelt. Am ehesten lässt sich die Nutzung dieses Begriffes innerhalb der vorliegenden Arbeit mit den Worten Talal Asads umschreiben: „There is in my view the west, but I think it is best regarded neither as a geographical place nor as a self-contained civilization, but as a hegemonic project, global in scope.“ (vgl. Vortrag Asad 2006: *Thinking about Blasphemy and Secular Criticism*, Stanford University).

kurz skizziert wurde. Vor allem die Betonung der Alltagspraxis und des Alltagsverständnisses von Religion, Ritual und Kultur, auf welche die Populärkultur einen immensen Einfluss hat, sind durch die Darstellungen in den uns umgebenden medialen Landschaften maßgeblich beeinflusst. Gerade die Formierung, die Religion im zirkulären Verhältnis von Produktion, Konfiguration und Konsumtion von populärer Kultur hat, birgt Erkenntnisse, die die Verortung der Populärkultur als reines Marktprodukt transzendieren (vgl. Morgan 2007: 27, Clark 2007: 10).

Diese Sichtweisen und Forderungen im Umgang mit Medien und Populärkultur der Cultural Studies, die auch innerhalb der Disziplinen, die sich explizit mit neuen Medien beschäftigen, eine Grundvoraussetzung bilden, werden in zunehmendem Maße auch für die Religionswissenschaft adaptiert und verfeinert. Gerade der Forschungsbereich von Religionen im Internet (vgl. Heidbrink und Miczek 2010; Miczek 2013; Krüger 2005; Radde-Antweiler 2008) und die Beschäftigung mit der ‚medialen Religion‘ (vgl. Krüger 2012) stellen Beispiele für diese Öffnung dar. Die Kritik Oliver Krügers an einem erfahrungsbasierten Religionsverständnis, welches er über die phänomenologischen Entwicklungen innerhalb der Religionswissenschaft bis zu den gegenwärtigen wissenssoziologischen Strömungen nachzeichnet, verdeutlicht, dass die Unmittelbarkeit, die von einem erfahrungsbasierten Religionsbegriff ausgeht, die mediale Religion immer wieder als sekundäres Phänomen verortet. Diese Verortung der medialen Religion als sekundär kann auch mit der Diagnostizierung und diskursiven Unterscheidung von Populärkultur und Hochkultur in Analogie gesehen werden, denn in der pejorativen Sicht stellt die Populärkultur in der Abgrenzung zur Hochkultur die sekundäre Kultur dar, die Kultur der Massen und des Volkes, in der die Religion nicht in ernstzunehmender Weise erfahren werden kann. Gleiches gilt durch diese Argumentationsweise für den Gegenstand der filmischen Bestattungen, der aufgrund seiner Fiktionalität den Anspruch einer realen Erfahrung abgesprochen bekommt, auch wenn sich die Rezipienten hier in emotionaler Weise mit den Themen Tod und Trauer auseinandersetzen und dabei auch eigene Erfahrungswerte aufgerufen werden, wie in vielen der Rezeptionen von hier behandelten Bestattungen beobachtet werden konnte. Gerade in der Diskussion um die Gegenstandsbestimmung wird die Frage nach der Populärkultur wieder entscheidend. Welche Rolle spielt die Religion innerhalb der Populärkultur, wie wird sie durch die Populärkultur transportiert oder neu gestaltet? Über die disziplingeschichtlich entscheidende Frage, was Religion ist, die von Michael

Bergunder adressiert wird, wird die Öffnung des Quellenkorpus der Religionswissenschaft zu einer grundlegenden Forderung, die mit der Verortung der Religionswissenschaft innerhalb der Kulturwissenschaft einhergeht (vgl. Bergunder 2011). In diesem Rahmen will die vorliegende Arbeit den Spielfilm und die hier behandelten cineastischen Bestattungsinszenierungen als einen Teil dieser Öffnung des Quellenkorpus hin zur Populärkultur verstehen. Die filmischen Darstellungen stellen eine Facette der geschichtlichen Entwicklung von Bestattungskultur im westlichen Raum dar, die durch ein globales Filmdistributionsnetz verbreitet wird¹⁶ Filmische Bestattungen sind ein Teil des Alltagsverständnisses von Sepulkralkultur und Religion, die in geschichtlichen, religionswissenschaftlichen, thanatologischen oder ethnologischen Arbeiten bisher noch keine breitere Beachtung gefunden haben.

Der Ansatz Bergunders, der sich für eine konsequente Historisierung von Religion und die Bestimmung von Religion als diskursiven Gegenstand ausspricht, bildet hier den Ausgangspunkt, um eine Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der filmischen Bestattung konzeptionell zu fassen. Historisierung versteht sich hierbei aber nicht im Sinne einer klassischen Geschichtsschreibung, die beispielsweise eine exakte Entwicklung der Bestattungsinszenierung in den letzten 50 Jahren nachzeichnet, sondern es geht um das Nachvollziehen eines zeitdiagnostischen Überblicks auf einer synchronen und diachronen Ebene vor dem Hintergrund thanato-historischer Betrachtungen. Die mit Hall beschriebenen Sichtweisen der Cultural Studies und der Repräsentation sowie Bergunders Ansatz verfolgen hier eine gemeinsame Linie, da sie den Anspruch haben, am Puls der Zeit anzusetzen, am Alltagsverständnis der Gegenstände von Wissenschaft beziehungsweise Religion. Der Spielfilm als Medium im Bereich der Populärkultur bietet hierfür einen besonders geeigneten Gegenstandsbereich. In Bezug auf die Wissenschaftsgeschichte und den Umgang mit

¹⁶Die globale Distribution ist ein Merkmal der Filmindustrie und trifft in besonderem Maße auf die hier behandelten Blockbusterproduktionen zu. Diese Form der Verbreitung kann nur angedeutet werden, da diese eine gesonderte Studie über die sehr differenzierten Distributionsverhältnisse von Filmen erfordern würde. Wenn hier die Rede von einer globalen Distribution ist, ist damit ein wirtschaftliches Netzwerk der Filmindustrie gemeint, welches es ermöglicht, dass Filme potentiell auf allen Kontinenten Verbreitung finden können. Dieser Verbreitung liegen jedoch translokale Politiken und ökonomische Überlegungen zugrunde. Die Entwicklungen der Online-Video- und Streaming-Technologien stützen diese Argumentation zusätzlich. Ein Beispiel für solche translokalen Beschränkungen in Verbindung mit dem Thema Religion bietet der bereits erwähnte Film *MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN* (1978) von Terry Jones (vgl. Kapitel 2.2.1). Dennoch ist anzumerken, dass gerade durch diese Distribution die hier behandelte filmische Bestattungslandschaft als globalgeschichtlich relevanter Gegenstand verortet werden kann.

Populärkultur wird eine Entprivilegierung der Wissenschaft und eine Öffnung des Quellenkorpus vollzogen. Die Entprivilegierung bezieht sich hier besonders auf die Differenzierung der Hoch- von der Populärkultur und die damit verbundenen Hierarchisierungen innerhalb der akademischen Welt. Filmische Bestattungen als Teil der Populärkultur wurden bisher nur selten als Forschungsobjekt wahrgenommen oder als Teil der Geschichte der gegenwärtigen Bestattungskultur untersucht, obwohl diese Repräsentationen einen immensen Teil der Alltagskultur von Menschen ausmachen. In dieser Hinsicht wird die Wissenschaft von ihrer zuvor wertenden Haltung entprivilegiert und wendet sich dem Alltagsverständnis dieser Inszenierungen zu, die als Teil des thanato-historischen Kontextes verstanden werden müssen.

2.2.2.2 Was ist Religion im Spielfilm?

In seinem Aufsatz *Was ist Religion? Kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Religionswissenschaft* spricht sich Michael Bergunder für eine Konzeptualisierung des Gegenstandsbereiches von Religionswissenschaft durch die Historisierung des zeitgenössischen Alltagsverständnisses von Religion aus. Wie er in seinem Aufsatz herausstellt, bildet dieses den Nährboden für Gegner und Befürworter des Religionsbegriffes und seiner Definitionen (vgl. Bergunder 2011: 3).

Die Notwendigkeit einer konsensfähigen Definition bildet dabei den Ausgangspunkt der Debatte um die Gegenstandsbestimmung der Disziplin, da ohne Religion auch keine Religionswissenschaft möglich ist. Trotz dieser nicht gelösten Problematik zeigt das Bestehen der Disziplin seit über 100 Jahren die Notwendigkeit des Faches und bildet zugleich das, was Bergunder als die ‚große Kontradiktion‘ bezeichnet (vgl. *ibid.*: 5).

Die Gründe des Scheiterns der drei vertretenen Lager aus Befürwortern einer konsensfähigen Religionsdefinition, Gegnern einer solchen Definition und Gegnern der Verwendung des Religionsbegriffes zeigen, warum eine konsequente Historisierung des Alltagsverständnisses von Religion einen Lösungsansatz darstellt (vgl. *ibid.*).

Substantialistische Religionsdefinitionen und funktionale Religionsdefinitionen scheitern an dem Reduktionismus und den starken Eigeninteressen bei dem Versuch, eine konsensfähige Religionsdefinition zu finden. Ein Blick in die Disziplingeschichte mit ihren zahllosen Definitionen von Religion, die sich durch ständige Revidierungen und Wendungen in der Debatte um die Gegenstandsbestimmung auszeichnen, stellt sich als

eine Geschichte der Unmöglichkeit dar, eine feste und unangefochtene Religionsdefinition zu finden (vgl. *ibid.*: 6).

Polythetische Definitionen beziehen sich auf Sets von Merkmalen, die somit einen formalen Nominalismus darstellen, in welchem Religion erklärt wird. Hierbei handelt es sich um eine graduelle Definition, bei welcher eine klare Eingrenzung des Gegenstandes nicht geleistet werden kann, zudem ist die Frage der empirischen Belege von festgelegten Merkmalen häufig offen (vgl. *ibid.*: 8). Die Basis für diese Merkmale wird meist aus einer komparatistischen Perspektive gewonnen, wobei hier die ‚unerklärte Religion‘ – das Alltagsverständnis von Religion – unausgewiesenen Eingang findet. Die westliche Sozialisierung der einzelnen Wissenschaftler oder bereits sedimentierte Strukturen, wie das Konzept der ‚Weltreligionen‘, das von Tomoko Mazusawa (2005) in ihrem Buch *The Invention of World Religions* kritisiert und dekonstruiert wird, schimmern immer wieder durch die Versuche polythetischer Definitionen.

Diese Problematik lässt sich auch auf die Situation von Religion im Film übertragen: Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, gibt es nur wenige Ansätze, die der filmischen Darstellung von Religion gerecht werden, da der Film häufig *a priori* in analoger Weise die gleiche Funktion wie die Religion zugeschrieben bekommt und theologische Themen in nicht explizit religiöse Filme überführt werden (vgl. z. B. Lyden 2003). Die Auseinandersetzung mit Religion und Film erfolgt also auf einem ähnlichen Plateau wie die Diskussion um den Gegenstand der Religionswissenschaft. Es mangelt an einem nicht essentialisierenden Ansatz zum Verhältnis von Religion und Spielfilm.

Wie Bergunder betont, wird auch für die Gegner einer Religionsdefinition die ‚unerklärte Religion‘ zur Achillesferse, da sie ohne Definition oder Konzept von Religion den Gegenstand ihres Faches an den öffentlichen Diskurs abtreten, anstatt sich der Aufgabe zu stellen, diesen konzeptionell zu fassen. Ähnlich verhält es sich mit den Gegnern des Religionsbegriffes, die mit der Absage an den Begriff einen autonomen Zugriff auf die Begriffsbestimmung suggerieren und somit das Problem auf andere Begriffe verschieben und den historisch, kulturell und institutionell gewachsenen Umgang mit dem Begriff Religion ignorieren (vgl. Bergunder 2011: 11-14).

Durch diese Aufarbeitung der vorherrschenden Diskussionen um die Gegenstandsbestimmung innerhalb der Religionswissenschaft macht Bergunder deutlich, welche Rolle das Alltagsverständnis von Religion spielt und wie es immer wieder Eingang in den Diskurs um Religion findet, ob es die Vertreter der einzelnen

Lager nun wünschen oder nicht. Die Konsequenz, die diese Debatte für Bergunder hat, ist, Religion als Diskurskategorie zu verstehen. Dieser Einordnung schließt sich die vorliegende Studie an. Die Diskursivierung von Religion stellt eine Möglichkeit dar, die changierenden Untertöne einzufangen, die im Laufe der Disziplingeschichte immer wieder die Konzeptualisierungsversuche von Religion bestimmt haben. Um diese diskursive Konzeption von Religion umsetzen zu können, besteht die Notwendigkeit einer konsequenten Historisierung von Religion, die bei dem gegenwärtigen Alltagsverständnis von Religion ansetzt, welches bei jeder Studie zu einem gewissen Grad den Ausgangspunkt darstellt, da es die Subjektposition des agierenden Wissenschaftlers mitbestimmt. Dieses Alltagsverständnis manifestiert sich in den medialen Diskursen der Öffentlichkeit und den populärkulturellen Medien wie dem Spielfilm, dem sich diese Arbeit im Speziellen am Beispiel der filmischen Bestattung widmet.

In besonderem Maße gilt dies für das Feld von Religion und Spielfilm. Hier konnte bis jetzt noch kein religionswissenschaftlicher Ansatz herausgearbeitet werden, der sich einer breiten Auswahl an Filmen und einer diskursiven Sichtweise von Religion und Film verschreibt, ohne dabei auf eine Essentialisierung von Religion im Film zu verzichten. Aber genau hier liegen auch die Potentiale, die durch die Applizierung von Bergunders Aufarbeitung herausmodelliert werden sollen. Der Ansatz Bergunders, die Historisierung bei einem Alltagsverständnis von Religion zu verfolgen, liegt einer religionswissenschaftlichen Filmanalyse genauso zugrunde, denn es geht hierbei nicht um eine Historisierung im Sinne einer Mediengeschichte als Religionsgeschichte, die das Verhältnis von Religion und Film kartiert, wie sie beispielsweise Oliver Krüger bereits exemplarisch vorgelegt hat (vgl. Krüger 2012: 237-294). Vielmehr geht es um eine Historisierung, die sich mit einem spezifischen Diskurs beschäftigt, der über das filmische Material referenziert wird und in welchem das Alltagsverständnis von Religion in Form der Bestattung Eingang findet. Die Historisierung findet hierbei vom Standpunkt des Filmes aus statt, der in seiner Darstellung auf historisch gewachsene Traditionen zurückgreift, die sich in einem Spannungsfeld von säkularen, nichtreligiösen und religiösen Strömungen nachzeichnen lassen, die so Teil einer diskursiven Aufarbeitung des Themenkomplexes Religion und Film werden.

Wie die Diskussion gezeigt hat, ist die Erkenntnis, dass die Religionswissenschaft keinen autonomen Zugang zu ihrem Gegenstand hat, unvermeidbar. Religionswissenschaft ist

Teil des Diskurses um die Religion, genauso wie jede andere Instanz, die in der Auseinandersetzung mit dem Feld Religion steht, und kann sich deshalb auch nicht außerhalb dieses Feldes verorten. Die Konsequenz daraus ist, das zeitgenössische Alltagsverständnis von Religion zum Gegenstand zu machen und zu historisieren, anstatt es zu definieren. Dabei sollen in reflexiver Weise die vorhandenen Wechselwirkungen zwischen Religion und Religionswissenschaft im Auge behalten werden, um die damit einhergehenden Eurozentrismen immer wieder kritisch hervorzuheben (vgl. *ibid.*: 18).

Der Beginn der Auseinandersetzung mit dem Alltagsverständnis von Religion beginnt für Bergunder bei der Begriffsgeschichte, die auf diese Weise auch eine Grundlage für das Verhältnis Religion und Film ist und deshalb an dieser Stelle rekapituliert werden soll. Hierbei verortet er den Beginn der Begriffsgeschichte von Religion im Deismus und der Aufklärung im 19. Jahrhundert, mit Verweisen auf diverse Artikel und Arbeiten von Smith (1964), Despland (1979), Ahn (1997) und anderen bezeichnet er dies als Konsens (vgl. Bergunder 2011: 20).

Die allgemeinen Probleme der Begriffsgeschichte liegen in der Differenzierung von Begriff, Wort und Sache. Bergunder demonstriert dies, indem er über das Monumentalwerk von Ernst Feil: *Religio. Die Geschichte eines neuzeitlichen Grundbegriffs* zum Problem hinleitet. Feils Ausgangspunkt bildet dabei das zeitgenössische Verständnis von Religion, das er als begrifflich klar bestimmbar ansieht und als eine Episode europäischer Geistesgeschichte betrachtet, deren Entwicklung Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt (vgl. *ibid.*: 20-21). Feil schafft so einen Raum für eine konsequente Historisierung, wird seinem eigenen Anspruch aber nicht gerecht, da er diese mit dem Einsetzen des ‚neuzeitlichen Religionsbegriffs‘ beendet und diesen reifiziert darstellt, um seine persönliche „protestantisch-theologische Variante des modernen Religionsverständnisses als repräsentativ“ für die Begriffsbestimmung von Religion zu legitimieren (*ibid.*: 22-23).

Die Problematik der Begriffsgeschichte bei Feil deutet auch auf ein generelles Problem der Begriffsgeschichte hin, welches Bergunder mit Bezug auf die Arbeiten von Joachim Ritter, Reinhardt Koselleck und anderen verdeutlicht. Die Begriffsgeschichte sowohl im sozial-historischen als auch im philosophischen Bereich hat die gemeinsame Schwachstelle der unscharfen Trennung von Wort und Begriff. Lässt sich der Begriff vom Wort durch seine historisch, gesellschaftlich und politisch gewachsene Bedeutung

differenzieren, markiert diese Eruiierung des Begriffes zugleich auch die Hierarchisierung innerhalb der Historisierung, die nur die fassbaren und auf dominante Weise übermittelten Begriffe zulässt. Zudem führt die Unterscheidung von Wort, Begriff und Sache zwingend zu analytischen Definitionen, die auch einer konsensualen Bestimmung des Alltagsverständnisses von Religion zuwiderlaufen und einem diskursiven Anspruch nicht gerecht würden (vgl. *ibid.*: 24-28).

Mit der Absage an die Begriffsgeschichte wendet sich Bergunder dem Konzept einer Namensgeschichte zu und erklärt, wie diese über die Anwendung von poststrukturalistischen Ansätzen eine Alternative zur Begriffsgeschichte darstellen kann. Dies wird an späterer Stelle wieder aufgegriffen, erfordert jedoch, zuerst gewisse sprachphilosophische und diskurstheoretische Ansätze zu erklären.

2.2.2.2.1 Sprachphilosophische Prämissen der Diskursivierung von Religion im Spielfilm

Hierbei beginnt Bergunder mit der sprachphilosophischen Kritik Derridas, um zugleich der problematischen Frage zu begegnen, ob ‚Religion‘ als Metapher verstanden werden muss. Dabei führt er *Die weiße Mythologie* als Bezugstext an und argumentiert mit Derrida, dass die Metapher nur im Verhältnis zum Begriff verstanden werden kann und die Frage so zu kurz greift (vgl. Derrida 1999). Hierbei muss in analoger Weise der Begriff als das ‚Eigentliche‘ und die Metapher als das ‚Nicht-Eigentliche‘ gesehen werden. Diese Unterscheidung würde allerdings nur dann funktionieren, wenn es eine feststehende Wahrheitsreferenz gäbe, die diese Unterscheidung legitimieren könnte – diese gibt es jedoch nicht, wie Derrida durch seine Kritik deutlich macht (vgl. Bergunder 2011: 28-29). Derridas Kritik an der vorherrschenden Sprachphilosophie richtet sich an die Annahme einer invarianten Referenz des Begriffes, eines ‚transzendentalen Signifikats‘, das keine nachweisbare Referenz bilden kann, aber genau dies behauptet. Zurück geht diese Annahme der invarianten Referenz auf Ferdinand de Saussure. Er sah die Bedeutung der Zeichen in der Differenz zu anderen Zeichen und einem Sprachsystem mit festen Grenzen. Diese Idee der festen Grenzen lehnt Derrida ab. Damit werden die Bedeutungsmöglichkeiten eines Zeichens, respektive eines Begriffes, unendlich. Diese Bedeutungsmöglichkeiten ergeben sich nun aber nicht mehr aus dem Begriff selbst, sondern aus der Differenz zu anderen Begriffen. Dabei sind diese Differenzen keine festen Relationen, sondern offen und dynamisch (vgl. *ibid.*: 29). Eine

gewisse Bestimmtheit des Zeichens muss angenommen werden, um die Differenz realisieren zu können, denn die Konsequenz der unendlichen Differenz wäre die Auflösung von Bedeutung. Um dieser Auflösung von Bedeutung Einhalt zu gebieten, spricht Derrida in diesem Zusammenhang von Spuren, die die Zeichen in ihrer Zeitlichkeit und Differenz zu anderen Zeichen erzeugen, was in einer schier Unendlichkeit der Bedeutungspotentialität des Zeichens mündete, würde dieser nicht durch eine implizite Historisierung entgegengewirkt werden (vgl. *ibid*: 30).

Die Problematik, die sich in der Betrachtung der sprachphilosophischen Debatte im Lichte der Kritik von Derrida eröffnet, lässt sich auf die Darstellungsweisen von Religion im Film übertragen. Die filmische Bestattung, die einzelne Motive und religiöse Zeichen vereint, kann in ihrer Bedeutung so nicht absolut fixiert werden, da sie ebenso wenig über ein transzendentes Signifikat verfügt wie ein singuläres Zeichen. Die Fixiertheit ihrer Bedeutung oder einer Rezeption, die sie im begrifflichen Verständnis von Religion verortet, kann daher nur temporär im Kommunikationsprozess festgeschrieben sein. Der Zeichenkomplex beschränkt sich in diesem Fall natürlich nicht nur auf die sprachliche Ebene, sondern schließt die historisch und kulturell gewachsene Kontextualisierung eines potentiellen Zeichenverständnisses mit ein. Die Darstellung einer Bestattung mit Kreuz am Grab, bei der man einen Sarg sieht, kann in diesem Kontext als Beispiel dienen. Welche Bedeutung hat das Kreuz? Steht es für den Tod, die Auferstehung, den Katholizismus, Protestantismus, oder hat es gar eine ganz andere Bedeutung? In diesem Zusammenhang geht es, mit Derrida gesprochen, sozusagen um die filmische Suche nach Spuren, die die Zeichen innerhalb des Filmes hinterlassen und die sich dabei nicht nur auf einer Begriffsebene, sondern auf den unterschiedlichen Ebenen des Filmes verorten lassen (vgl. Kap. 2.4.3). Durch die spezifische Medienästhetik des Filmes, den Inhalt, die Narration und die Figuren und Akteure wird eine Vielfalt von Bedeutungen möglich, die eine medien spezifische Betrachtung und Analyse erfordern, um der Spur nachzugehen. Wie lässt sich nun aber diese Spur des Zeichenkomplexes untersuchen, wenn das Spiel der Bedeutungen potenziell unendlich ist?

2.2.2.2 Die Grenzen der Diskursivierung filmischer Bestattungen

Ernesto Laclau geht genau diese Problematik an und nimmt das Postulat von Saussure auf. Er akzeptiert die Notwendigkeit einer Systemgrenze des Diskurses, ohne die sich

keine Bedeutung feststellen lassen würde. Den Diskurs versteht Laclau als unabschließbar und stimmt mit Derrida im übertragenen Sinne überein, dass eine Determination des Diskurses – der Systemgrenze – nicht äußerlich erfolgen darf. Der Diskurs strebt in antagonistischer Weise immer nach seinen Grenzen und in dieser Bewegung muss die Systemgrenze, die immer auch eine temporäre ist, gefasst werden, um Bedeutung möglich zu machen (vgl. *ibid.*: 30).

Mit dem Konzept der ‚Knotenpunkte‘, die an das Konzept der ‚Stepp-Punkte‘ Jaques Lacans anknüpfen, identifiziert Laclau die Möglichkeit, die Systemgrenzen des Diskurses zu fassen. Dabei konstituiert sich der Diskurs in einem Feld aus Differenzen, die Ketten der Signifikation produzieren und die durch die besagten ‚Knotenpunkte‘ temporär fixiert werden. Diese Fixierungen sind keine absoluten, genau wie die Differenzen innerhalb des Systems keine absoluten sind (vgl. Laclau und Mouffe 1991: 164). Nur durch die Unterbrechung der Differenz, die Laclau als Äquivalenzkette bezeichnet, werden die Grenzen des Diskurses erkennbar. Es ist das Zusammenspiel von einer ‚Logik der Differenz‘ und einer ‚Logik der Äquivalenz‘, das das Erkennen der ‚Knotenpunkte‘ und Grenzen möglich macht. Die Grenzen, die durch diese Logiken entstehen, sind ihrer Natur nach antagonistisch und negativ, das heißt, dass es ausschließende Operationen der Identifizierung sind, die diese Signifikationsketten ermöglichen.

Das Beispiel der Bestattung im Film mit Kreuz am Grab und Sarg, das hier in reduktionistischer Weise zum Zwecke der Erklärung verwendet wird, macht es möglich aufzuzeigen, wie sich unterschiedliche Systemgrenzen herausbilden, die Teil der Bedeutung von filmischen Bestattungen sind. Die Motive Kreuz, Grab und Sarg bilden so eine Äquivalenzkette, die im Knotenpunkt der Bestattung im Spielfilm zusammenläuft und sich dadurch von den anderen Elementen im Film in ihrer Semantik abgrenzt. In diesem Sinne sind sie in Bezug auf den Knotenpunkt äquivalent gesetzt (‚Logik der Äquivalenz‘), unterscheiden sich aber immer noch voneinander, weshalb die Äquivalenzkette, die im Knotenpunkt zusammenläuft, nur eine Unterbrechung der Differenz zwischen den einzelnen Elementen darstellt (‚Logik der Differenz‘). Zugleich ist eine Logik der Differenz aber auch am Werke, wenn sich die Elemente und Motive, die in Bezug auf die Bestattungsinszenierung äquivalent gesetzt sind, von den anderen Elementen im Filmtext abgrenzen und so eine negative Äquivalenzkette schaffen. Dies wäre dann der Teil des Film-Textes, der ‚Nicht-Bestattung‘ ist, deshalb spricht Laclau

auch von einem Prinzip der Negativität und des Antagonismus, das für die Grenzen charakteristisch ist. Die ‚nicht-filmische Bestattung‘ ist in diesem Kontext besonders hervorzuheben, da sie den antagonistischen negativen Knotenpunkt zur filmischen Bestattung darstellt und so den Zusammenhalt der Signifikantenketten der filmischen Bestattung stützt. Der Diskurs um die Bestattungsinszenierung im Film entwickelt in diesem Sinne unterschiedliche antagonistische Grenzen, die in Bezug auf die einzelnen Inszenierungen analysiert werden müssen. Die Tatsache, dass die Bestattungsinszenierung eine filmische ist, bietet auf diese Weise eine antagonistische Systemgrenze, die sie von allen realweltlichen Bestattungen abgrenzt, auch wenn ähnliche oder identische Motive zur Anwendung kommen (vgl. Abbildung 1).

Der Zusammenhalt solcher positiver und negativer Äquivalenzketten, die den Diskurs fixieren, indem sie Grenzen und Knotenpunkte erkennbar machen, wird von Laclau durch das Konzept der ‚leeren Signifikanten‘ erklärt. Diese bezeichnen Signifikanten, die von ihrer Differenzialität entleert sind. Das Konzept soll auf das Problem aufmerksam machen, dass der Signifikant keine immerwährende fixierte Bedeutung hat. ‚Leere Signifikanten‘ sind immer konstitutiv unangemessen, da eine partielle Differenz bestehen bleibt und so die Gefährdung der Äquivalenzkette immer Teil des Signifikanten ist. So ließe sich auch sagen, dass der ‚leere Signifikant‘ nie im Stande ist, ein ‚transzendentes Signifikat‘ zu erzeugen, obwohl man ihm häufig diese Funktion zuschreibt. Durch diese Konstituierung sind die Fixierungen der Äquivalenzketten immer strittig und temporär (vgl. *ibid*: 32-33). Jeglicher essentialistischen Bestimmung eines Diskurses und dessen Grenzen wird so entgegengewirkt. Die Grenzziehung des Diskurses erfolgt somit durch die erkennbaren antagonistischen Dynamiken zwischen Differenz- und Äquivalenzverhältnissen, die in einer partiellen Schließung münden, aber eine vollendete Schließung des Diskurses unmöglich machen (vgl. *ibid*: 33).

Hier wird bereits deutlich, warum sich keine endgültige Definition der Bestattung und der Religion im Film erstellen lässt, und daher nur Annäherungen an dominante Muster von Bestattungsinszenierungen und Religion gemacht werden können, die an unterschiedlichen Beispielen zeigen, wie sich der Diskurs um Bestattungsinszenierungen im Spielfilm formiert. Die Frage nach der Religion wird im Kontext dieser Arbeit in Bezug auf den ‚leeren Signifikanten‘ der Bestattungsinszenierung untersucht. Es muss geprüft werden, in welcher Weise im Filmtext Äquivalenz- und Differenzketten erzeugt werden, die die jeweilige Inszenierung

in einem bestimmten religiösen Kontext verorten. Der Vorteil gegenüber Ansätzen, die sich heuristischer Definitionen bedienen, liegt darin, dass der Forschende den Gegenstand nicht von außen bestimmt und ähnliche Sachverhalte retrospektiv dieser äußeren Bestimmung zuordnet, sondern er muss sich über die diskursiven Verkettungen annähern und so die Eigendynamik und die Relationen des Gegenstandes zum Ausgangspunkt nehmen. Auf diese Weise werden die einzelnen Schritte der Forschung und der Analyse vom Gegenstand her unternommen, was den Forscher dazu zwingt, jeden Schritt in reflexiver Weise offenzulegen.

2.2.2.2.3 *Filmische Bestattungen als diskursive Struktur*

Die temporäre Fixierung, die einem Stoppen der gleitenden Signifikate innerhalb eines Diskurses gleichkommt und durch den ‚leeren Signifikanten‘ als Knotenpunkt einer Äquivalenzkette Ausdruck findet, gilt für Laclau und Mouffe zugleich auch als eine artikulatorische Praxis. „Indes ist eine diskursive Struktur keine bloß ‚kognitive‘ oder ‚kontemplative‘ Entität, sondern eine *artikulatorische Praxis*, die soziale Verhältnisse konstituiert und organisiert.“ (Laclau und Mouffe 1991: 143[Herv. i. O.]

So ist die filmische Bestattung als ein ‚leerer Signifikant‘ und eine artikulatorische Praxis zu verstehen, die innerhalb der einzelnen Inszenierungen auf unterschiedliche Art und Weise durch Äquivalenz und Differenzdynamiken Bedeutung, Identität und Handlungsformen schafft, die in einem antagonistischen Verhältnis eine kulturell hegemoniale Stellung einnehmen. Dieses Verhältnis von artikulatorischer Praxis und Hegemonie beschreiben Laclau und Mouffe wie folgt:

„Das allgemeine Feld des Auftauchens der Hegemonie ist das der artikulatorischen Praxen. [...] Gerade weil Hegemonie den unvollständigen und offenen Charakter des Sozialen voraussetzt, kann sie nur auf einem von artikulatorischen Praxen beherrschten Feld stattfinden.“ (Laclau und Mouffe 1991: 192)

Im Sinne des Zitats ist die Artikulation als Form der Praxis zu verstehen. Der Diskurs, der als die Totalität der artikulatorischen Praxis verstanden wird, zeichnet sich durch unterschiedliche Formen der artikulatorischen Praxis aus, die als differentielle Positionen erkennbar werden. Aus diesem Grund deckt die Untersuchung ein weites Feld der filmischen Bestattungen ab, um aufzuzeigen, in welcher Weise die Darstellungen (artikulatorische Praxis) durch ihre antagonistischen Grenzen eine hegemoniale Stellung erzeugen. An dieser Stelle muss auch betont werden, dass keine Studie je die Möglichkeit hat, die Totalität des Diskurses zu fassen, wie es Laclau und

Mouffe beschreiben. In diesem Sinne ist das Vorgehen hier ein exploratives, welches die ersten Schritte in ein bisher unbegangenes Terrain wagt. Das Spiel der Bedeutung, das sich zwischen Präsenz und Absenz der Repräsentation vollzieht, wie es bereits bei Hall betont wird, findet in der Systematik von Laclau und Mouffe eine stärkere theoretische Basis:

„Nur die Präsenz eines weiten Bereiches flottierender Elemente und die Möglichkeit ihrer Artikulation zu entgegengesetzten Lagern – was eine beständige Neudefinition der letzteren [sic!] impliziert – konstituiert das Terrain, das uns erlaubt, eine Praxis als hegemonial zu definieren. Ohne Äquivalenz und ohne Grenzfronten ist es unmöglich, von Hegemonie im eigentlichen Sinn zu sprechen.“ (vgl. Laclau und Mouffe 1991: 194)

Das Verhältnis von filmischer Bestattung und nicht-filmischer Bestattung illustriert eine dieser Grenzfronten. Dies ist eine Grenze, die beständige Neudefinitionen innerhalb des Diskurses um die filmische Bestattung und ihre religiösen Konnotationen hervorruft und die gerade durch das kommunikationswissenschaftliche Verständnis von Film im Kreislauf von Produktion, Konfiguration und Rezeption eine besondere Rolle spielt. In der Bestattung im Spielfilm wird so eine eigene Wirklichkeit geschaffen, die sich gegenüber der Wirklichkeit der nicht-filmischen Bestattungen konstituiert und hegemonial wirksam wird, indem bestimmte Bestattungspraktiken in dominanter Weise vorherrschen und andere ausgeblendet werden. Durch die Rezeption und den Prozess der Kommunikation mit dem Medium Film sind die Bereiche der filmischen Wirklichkeit und der nicht-filmischen Wirklichkeit untrennbar miteinander verbunden.

Die Analyse der unterschiedlichen Logiken der Differenz- und Äquivalenzketten, die im Knotenpunkt des ‚leeren Signifikanten‘ zusammenlaufen und zugleich die unterschiedlichen Grenzen des Diskurses aufzeigen und so auch einen Indikator für hegemoniale Verhältnisse darstellen, ist ein wichtiger Punkt der Methodologie:

„Diesen Punkt des Zusammenfließens – oder vielmehr des wechselseitigen Zusammenbruchs – von Objektivität und Macht haben wir in unserem Buch ‚Hegemonie‘ genannt. Das Problem so zu stellen bedeutet, daß wir Macht nicht als eine äußerliche Beziehung zu denken haben, die sich zwischen zwei prä-konstituierten Identitäten abspielt, sondern vielmehr, daß Macht die Identitäten selbst konstituiert.“ (Laclau und Mouffe 1991: 29)

Hier schimmert in deutlichem Duktus die Konsequenz der foucaultschen Machtkonzeption durch und es wird ersichtlich, dass jedes Zeichen ein potentielles Medium der Macht sein kann, genauso wie für Laclau und Mouffe jeder Signifikant potentiell ein ‚leerer Signifikant‘ werden kann. Mit ihm geht immer eine hegemoniale

Stellung einher, da die temporären Bedeutungsfixierungen antagonistisch verlaufen und somit ein Gefälle entsteht. Wie weit sich diese hegemoniale Stellung ausdehnt, hängt von den sozialen Gegebenheiten ab. „Nicht jede Stellung in der Gesellschaft, nicht jeder Kampf ist gleichermaßen in der Lage, seine eigenen Inhalte in einen Knotenpunkt zu transformieren, der zu einem leeren Signifikanten wird“ (Laclau 2007: 74). Die soziale Produktion des ‚leeren Signifikanten‘ spielt hierbei eine besondere Rolle und gerade die mediale Landschaft stellt durch die Repräsentation von Bestattungsinszenierungen ein Feld des Kampfes um Bedeutung im Umgang mit dem Tod und der Rolle der Religion in diesem Kontext dar.

Um dies in anschaulicher Weise zu erklären, lässt sich für die hier vorgestellte Untersuchung sagen, dass der ‚leere Signifikant‘ der filmischen Bestattung unterschiedliche hegemoniale Gefälle hervorbringt. Ein sehr deutliches Beispiel dafür ist die Repräsentation von überwiegend jüdischen und christlichen Bestattungsinszenierungen für die in dieser Arbeit untersuchten Filme. Der Fokus auf Hollywood ist hierbei selbstredend ein entscheidender Faktor und ein Fokus auf Bollywood würde mit großer Wahrscheinlichkeit ein hinduistisch dominiertes Bild hervorrufen, was allerdings in gleichem Maße eine hegemoniale Stellung deutlich machen würde.

Laclaus Theorie entspringt der Auseinandersetzung und zeitgenössischen Debatte um die Möglichkeiten des politischen Handelns und der Repräsentation. Die religionswissenschaftliche Applizierung muss daher hergeleitet und legitimiert werden (vgl. Bergunder 2011: 33). Mit Oliver Marchart (2010) apostrophiert Bergunder Laclaus Theorie zu einer allgemeinen Theorie ontologischer Konstitutionsweisen¹⁷, welche sich durch einen politischen und machtzentrierten Fokus als besonders nützlich für eine kulturwissenschaftliche, nicht-essentialistische Religionswissenschaft herausstellen lässt (vgl. Bergunder 2011: 34). Die im filmischen Diskurs konstituierten Bedeutungen von Religion, religiösen Praktiken und Akteuren kann somit im Geiste einer kritischen religionswissenschaftlichen Filmanalyse durch den laclauschen nicht-essentialisierenden Diskursansatz in Bezug auf die Repräsentation und konflikthafte Aushandlung von Religion und Bestattung untersucht werden. Gerade die Frage nach der Darstellung bestimmter Religionen im Vergleich bietet hierfür einen

¹⁷ Bergunder merkt hierbei jedoch an, dass für eine solche Konzeptualisierung noch einige Aspekte genauer herausgearbeitet werden müssten (vgl. Bergunder 2011: 35).

Anknüpfungspunkt. Innerhalb dieses Gefüges wird der Diskurs nicht wie beispielsweise bei Foucault in außerdiskursive und diskursive Elemente unterschieden:

„Unsere Analyse verwirft die Unterscheidung zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Praxen und behauptet, daß zum einen sich jedes Objekt insofern als Objekt eines Diskurses konstituiert, als kein Objekt außerhalb jeglicher diskursiver Bedingungen des Auftauchens gegeben ist [...]“ (Laclau & Mouffe 1991: 157)

„Die sprachlichen und nicht-sprachlichen Elemente werden nicht bloß nebeneinander gestellt, sondern konstituieren ein differentielles und strukturiertes System von Positionen, das heißt einen Diskurs. Die differentiellen Positionen enthalten deshalb eine Verstreuung ganz verschiedener materieller Elemente.“ (ibid.: 159)

Es wird deutlich, dass jedes Objekt potentiell Teil eines Diskurses werden kann und darin wirkmächtig ist. Eine Unterscheidung in diskursiv und außerdiskursiv würde diese Potentialität untergraben. Diese Aufhebung von diskursiv und außer-diskursiv ist insbesondere für die kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse unerlässlich, denn der Spielfilm und die ihm zugehörige Industrie bieten geradezu eine unermessliche Quellentiefe, die für eine filmanalytische Perspektive auf der Ebene des medialen Textes entscheidende Referenzpunkte liefert, um die filmischen Artikulationen und Subjektpositionen verorten zu können. Auch wenn der Filmtext der primäre Zugangspunkt ist, sind die Kommentare und Aussagen von Regisseuren, die Aufarbeitungen des Herstellungsprozesses durch Making-ofs oder Informationen über Drehorte weitere wichtige Bestandteile, um die Funktionspotentialität des Filmtextes aufzuschlüsseln.¹⁸ Im Sinne der Argumentation von Laclau und Mouffe wird so eine Bezugnahme eines Regisseurs zur Bestattungsinszenierung automatisch ein Teil des Diskurses um die cineastische Bestattungsinszenierung, auch wenn dieser Kommentar nicht Teil des Filmtextes ist.

Dieses kleine Beispiel zeigt auch deutlich, wie Laclau das Verhältnis von Diskurs und Diskursivität versteht. In dem Beispiel der Aussage des Regisseurs ist dies ein ‚Moment‘ des Diskurses, welches aber aus der Diskursivität um den Filmtext entspringt, und erst die Bezugnahme auf den Filmtext und die Bestattungsinszenierung selbst machen die Aussage zu einem ‚Moment‘ im Diskurs um die filmische Bestattung. Dem gegenüber würden andere Aussagen ohne Bezug auf die Bestattungsinszenierung als ‚Elemente‘ in der Diskursivität verstanden.

¹⁸ Für eine schematische Darstellung, wie sich das Netzwerk eines Filmes auf der Ebene eines ersten Zuganges konzipieren lässt und sich um das Zentrum des ‚leeren Signifikanten‘ organisiert, vgl. Kapitel 2.4.4.

Laclau versteht den Diskurs als eine Totalität von Differenzbeziehungen, die in artikulatorischen Praktiken zum Ausdruck kommen. Diese Totalität ist aber nie vollständig, da der Diskurs sich durch die nie abgeschlossene Bedeutungsfixierung auszeichnet, die sich durch Artikulationen aus einem Feld der Diskursivität speist. Die Schwierigkeit dieses Diskurskonzeptes liegt darin, die Bewegung und Offenheit des Diskurses zu verstehen und zu sehen, wie Elemente in der Diskursivität Momente des Diskurses werden. Das Beispiel der Aussage des Regisseurs macht dies auf exemplarische Weise deutlich.

Der ‚leere Signifikant‘, der in dieser Arbeit durch den Diskurs um die Bestattung im Film im Zentrum steht, ist immer auch einer, der konstitutiv unangemessen ist. Wie ist das zu verstehen? Die Bestattung in einer Komödie hat zwar ähnliche Bestandteile wie die Bestattung in einem Drama, unterscheidet sich aber durch die Narration, den Inhalt und die Figuren, die dargestellt werden. Hier wird deutlich, wie in dieser Differenz zwischen den beiden Beispielen ein ‚transzendentes Signifikat‘ unmöglich wird. Der Diskurs ist durch die zahllosen Bestattungsinszenierungen, die existieren, überdeterminiert und daher von einer festgeschriebenen Bedeutung ‚entleert‘. Hierin liegt die konstitutive Unangemessenheit des ‚leeren Signifikanten‘ der filmischen Bestattung.

Um dies zu veranschaulichen und die zuvor beschriebenen wichtigen Aspekte der hier beschriebenen Diskursanalyse zusammenzufassen, folgt nun ein Schaubild, das die Differenz- und Äquivalenzbeziehungen in Bezug auf das Beispiel der filmischen Bestattung verdeutlicht. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass die Grenze, die im Schaubild verdeutlicht wird, nur eine von vielen ist und im Schaubild auch die unterschiedlichen Ebenen des Diskurses verdeutlicht werden: die innerfilmische Ebene mit den Motiven Kreuz, Sarg und Grab, die Ebene des Filmvergleiches durch die exemplarischen Genres Komödie, Action und Drama, die außerfilmische Ebene, die durch den Kommentar des Regisseurs zur Bestattungsinszenierung Eingang findet und so ein ‚Moment‘ im Diskurs wird, der der Diskursivität potentieller anderer Aussagen des Regisseurs gegenübersteht.

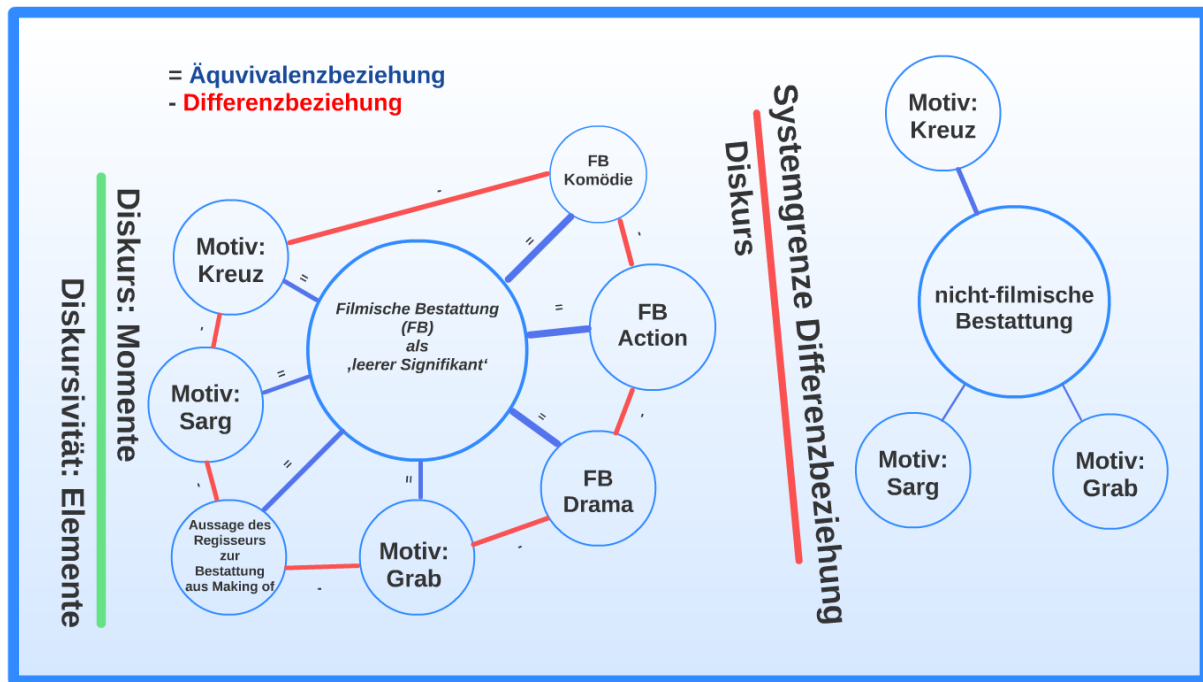


Abbildung 1 Der ‚leere Signifikant‘ filmische Bestattung

2.2.2.2.4 Filmische Bestattungen als Name

Bergunder verweist im weiteren Verlauf seines Ansatzes darauf, dass der ‚leere Signifikant‘ die Problematik, die im Gefüge Wort, Begriff und Sache entsteht, dadurch auflöst, dass er laut Laclau im Sinne eines Namens verstanden werden muss. Dieser Name hat eine antideskriptive Konnotation und kann durch die Untersuchung der antagonistischen Relationen auf nicht-essentialistische Weise untersucht werden.

Damit lässt sich die Frage nach der Religion und ihrer Definition in Form des diskursivierten ‚leeren Signifikanten‘ nachvollziehen, der in seiner historisierenden Konzeption untersucht werden muss. Der Name wird retrospektiv angenommen und gegeben, so dass er als eine Art ‚Taufe‘ zu verstehen ist. Hierbei wird auf die Arbeit *On Populist Reason* von Ernesto Laclau verwiesen, in welcher dieser wiederum auf Saul Kripke und Slavoj Žižek Bezug nimmt, um zu erklären, wie sich der Ansatz des ‚leeren Signifikanten‘ von der klassischen sprachphilosophischen Konzeption von Begriff, Wort und Sache unterscheidet (vgl. Bergunder 2011: 35):

„If we translate these arguments in a Saussurean terminology, what the descriptivist are doing is to establish a fixed correlation between signifier and signified; while the anti-descriptivist approach involves emancipating the signifier from any enthrallment [sic!] to the signified.“ (Laclau 2005: 102)

Die Namensgebung ist somit ein Prozess der Identitätsstiftung, die ‚Geburt‘ der Identität und des Subjekts, die nach Laclau ein ‚Volk‘ schafft und somit gesellschaftlich und politisch bestimmt ist. Das bedeutet, jede Artikulation eines Namens generiert Identität, und die Bindungen, die zwischen Signifikant und Signifikat bestehen, werden relational untersucht, anstatt sie im vornherein festzuschreiben, als Hypothese auf den Gegenstand zu legen oder den Gegenstand durch eine Definition in seiner relationalen Mannigfaltigkeit zu beschneiden. Hier wird der Zeitlichkeit und der Momenthaftigkeit der Artikulation Genüge getan, die die Basis dafür stellen, eine Historisierung vorzunehmen, und immer im Kontext der jeweiligen Grenzen betrachtet werden müssen.

Im Namen laufen einzelne Signifikanten zusammen und werden äquivalent gesetzt. Dadurch kommt es zu einer hegemonialen Schließung, die antagonistisch ist und durch den Namen retroaktiv. Diese Schließung ist immer temporär und angefochten, so werden filmische Bestattungen als unrealistisch oder nicht authentisch eingeordnet oder in abwertender Weise als Populärkultur bezeichnet.

Jeder Signifikant in der Äquivalenzkette trägt dabei eine ‚unerfüllte Forderung‘ mit sich, die sich in der temporären Schließung des Diskurses ausdrückt. Diese Bewegung zu einer Schließung hin stellt die antagonistische Dynamik des Identitätsprozesses dar und muss als Machtakt verstanden werden (vgl. Bergunder 2011: 36).

Wie lässt sich dieses theoretische Fragment beispielhaft illustrieren? Wenn wir die cineastische Bestattungsinszenierung als Ausgangspunkt nehmen, so stellen die Motive Grab, Sarg und Kreuz einen Teil der Äquivalenzkette dar, die in den Namen mündet. Da wir es im Falle von filmischen Bestattungen nicht mit einem Wort zu tun haben, das im Diskurs artikuliert wird, sondern mit einer audiovisuellen Komposition und Semantik, die sich als Bestattung im Spielfilm zu erkennen gibt, werden die Motive retroaktiv zu einem Teil des Knotenpunktes. Dabei ist der primäre Referenzpunkt nicht die attributive Zuordnung – man sieht ein Kreuz, ein Grab und einen Sarg, deshalb handelt es sich um eine Bestattung –, sondern die filmische Bestattung wird erst in ihrer antagonistischen Position zur ‚nicht-filmischen Bestattung‘ und dem Filmtext, der nicht Bestattung ist, erkennbar. Die Handlung im Film kann so zum Beispiel dem Publikum Aufschluss über bestimmte Symbole geben, die in der Bestattungsinszenierung vorkommen und die erst durch die Handlung verstehbar werden. Die Medienästhetik, die sich durch solche Symbole auszeichnet, mündet dabei häufig in einer Aneinanderreihung

fragmentarischer Höhepunkte, welche die filmische Bestattung ausmachen. Fragmentarisch meint in diesem Zusammenhang zum Beispiel, dass keine Vorbereitungen der Bestattung gezeigt werden, sondern lediglich eine Grabrede und das Herablassen des Sarges in das Grab. In Verbindung mit den kompositorischen Stilmitteln des Filmes stellt dies die spezifische Medienästhetik der Inszenierungen dar. Der Prozess der Wahrnehmung des Zuschauers wird hierbei der Moment der Namensgebung, die durch Verweise im Filmtext gestützt sein kann, wenn einzelne Figuren die Bestattung als solche bezeichnen. Hierin liegt auch eine hegemoniale Stellung der cineastischen Bestattungsinszenierung, die sich beispielsweise durch die Medienästhetik selbst artikuliert. Der Zuschauer kann hier Perspektiven auf die Bestattung erleben, die für eine nicht-filmische Bestattung unmöglich sind. Vielmehr ist die Erfahrung der Bestattungsinszenierung wiederholbar und kann für weitergehende und wiederholte Auseinandersetzungen genutzt werden (vgl. Kapitel 2.3.2).

Bergunder entpsychologisiert die Namensgebung, wie sie bei Laclau vorgenommen wird und beschreibt das Movens der Schließung durch einzelne Äquivalenzketten und die Namensgebung als identitätsstiftend. Dem schließt sich die hier vorgenommene Diskursanalyse an. Eine Theoretisierung des ‚Mangels‘ und des ‚Nichts‘ als Movens des Diskurses erscheint verlockend, bewegt sich aber in Richtung einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann. Die Operationalisierung dieser tief in der lacanschen Psychoanalyse verwurzelten Aspekte wird an dieser Stelle über die Reaffirmierung und Begründung von Identität verstanden, die aus psychoanalytischer Perspektive das Movens des Mangels darstellt und aus kulturwissenschaftlicher und religionswissenschaftlicher Perspektive als ein Prozess der Identitätsstiftung verstanden wird, der in antagonistischer Weise stattfindet.

Die ‚unerfüllte Forderung‘, die die einzelnen Signifikate in ihrer Äquivalenzkette mit sich tragen, wird in dieser Hinsicht als ein Drängen zur Identitätstiftung verstanden, die in der partiellen Schließung des Diskurses vollzogen wird, aber nie vollständig ist, da dies die Schaffung eines transzendentalen Signifikats erfordern würde, dessen Existenzanspruch bereits zu Beginn problematisiert wurde (vgl. Bergunder 2011: 36).

Religion ist in diesem Kontext aus der Perspektive von Bergunder als Name zu verstehen, der in seiner geschichtlichen Konzeption untersucht werden muss, weshalb er auch für eine Namensgeschichte anstelle einer Begriffsgeschichte votiert. Die

Untersuchung der Religion im Spielfilm läuft in den gleichen Bahnen. Die Namensgebung von Religion im Film wird dabei über unterschiedliche Kanäle, die in den folgenden Kapiteln dargelegt werden, in systematischer Weise nachvollzogen (vgl. 2.4 und 2.3). In diesem Sinne wird Religion in ihrer diskursiven Ausformung innerhalb der filmischen Bestattung zum Gegenstand gemacht.

Die Berechtigung für eine religionswissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Gegenstand liegt seit den Anfängen der Disziplin in der Identifizierung des Gegenstandes als Religion oder im religiösen Bezug des Gegenstandes, ein Telos der Forschung, das bereits mehrfach problematisiert worden ist (vgl. Stausberg 2012: 2; Klinkhammer 2012: 151).

Die Untersuchung von Bestattungsinszenierungen aus dem vornehmlich ‚westlichen‘ Produktionskontext verweist bereits über die geschichtlichen Entwicklungen, die in Kapitel 3 diskutiert werden, auf einen überwiegend religiös konnotierten Kontext, der mit der Geschichte des Todes und der Bestattung sowie der Religionsgeschichte im Generellen verwoben ist. Trotzdem geht es hier in der Betrachtung nicht darum aufzuzeigen, warum es sich bei Bestattungsinszenierungen um *per se* religiöse Praxis handelt oder nicht. Vielmehr steht das antagonistische Feld zwischen religiöser Praxis und nicht-religiöser Praxis im Vordergrund, das in seinem relationalen Verhältnis untersucht wird, um deutlich zu machen, welche Identifikationspotentiale, Werte und Normen von einzelnen Bestattungsinszenierungen offeriert werden und wie diese den Diskurs um die filmische Bestattung prägen.

2.2.2.2.5 Die Historisierung filmischer Bestattungen

Mit Laclau wird die Politisierung der Namensgebung als gesellschaftliche Handlung konstatiert und somit wird Licht auf die Potentiale, Bruchhaftigkeiten und Hegemonialitäten geworfen, welche dadurch hervorgebracht werden (vgl. Bergunder 2011: 38). Bergunder baut nun den historischen Anspruch der laclauschen Theorie aus, indem er auf die Terminologien von Reaktivierung und Sedimentierung eingeht, die Laclau von Edmund Husserl entlehnt. Für Laclau liegt in der Reaktivierung die Institutionalisierung des Sozialen, die sich durch eine Kontingenz ausweist, die zugleich die Politisierung des Sozialen zur Folge hat. Die Sedimentierung hingegen beschreibt einen Verschleierungsprozess der Institutionalisierung, die Kontingenzhaftigkeit, die zu

Beginn der sozialen Praxis besteht, ist nicht mehr erkennbar, und somit ist die Institutionalisierung der Praxis erfolgreich, die damit als sedimentiert gilt (vgl. *ibid.*).

Auch wenn Laclau keine expliziten Historisierungsentwürfe unternimmt, macht Bergunder den Begriff der Sedimentierung für eine Historisierung der Religion im Sinne des laclauschen ‚leeren Signifikanten‘ fruchtbar, indem er ihn mit der Performativitätstheorie von Judith Butler kombiniert. Die Performativität der Namensgebung eines ‚leeren Signifikanten‘ kann mit Butler als hegemonial und kontingent verstanden werden und zeichnet sich über das Konzept der ‚Iterabilität‘¹⁹ (Derrida) als codiertes Zeichen aus, welches mittels Wiederholung eine Sedimentierung der Namensbedeutung bewirkt, die immer das Potential der Resignifikation in sich trägt (vgl. *ibid.*: 39). Auch wenn über das Konzept der ‚Iterabilität‘ deutlich wird, dass keine Namensgebung die gleiche ist, so wird durch das Nachvollziehen der Äquivalenzketten des Namens deutlich, in welcher Weise dieser eine historische Kontinuität aufweist. Die Kontinuität hat für Butler, wie bei Laclau, einen Verschleierungseffekt, der die Kontingenz des Aktes unterschlägt und sich auf diese Weise als Sedimentierung zeigt.

Auf der anderen Seite werden in den Akten, die die Performativität ausmachen, materiale Referenzen geschaffen, die im Handlungsraum von Akteuren an Bedeutung gewinnen. Hierdurch lässt sich nachvollziehen, wie die Idee eines transzendentalen Signifikanten Kontur bekommen kann (vgl. Bergunder 2011: 40).

Performative Artikulationen filmischer Bestattungen werden so erst durch ihre ‚Iterierbarkeit‘ verständlich und zeichnen in ihren Sedimentierungen die Referenzierung zur Historisierung des Diskurses nach, in welchem die Bestattungsinzenierung und Religion in ihrer Motivik, Artikulation und Inszenierung Ausdruck findet. Die Wiederholbarkeit und Performativität ist dabei zum einen im Medium selbst eingeschrieben, welches die jeweiligen Inszenierungen für den Rezipienten immer wieder aufrufbar macht, zum anderen ist die Wiederholbarkeit auch durch die Übereinstimmung von Äquivalenz- und Differenzketten in unterschiedlichen Bestattungsinzenierungen gegeben, die so die Aufarbeitung des Diskurses um die

¹⁹ „Der Terminus Iterabilität (lat. iter ‚von neuem‘, abgeleitet von Sanskrit itara ‚anders‘) geht auf Derridas Schriftbegriff und auf seine Auseinandersetzung mit Austins Sprechakttheorie zurück. Derrida argumentiert, dass jedes sprachliche, geschriebene oder gesprochene Element oder Zeichen reitierbar, d.h. wiederholbar und zitierbar, sein muss. Dabei erschöpft sich die Iterabilität des Zeichens nicht in der Reproduktion oder der einfachen Wiederholung; vielmehr verbindet er den Begriff der Wiederholung mit der Andersheit.“ (Posselt 2003).

filmische Bestattung ermöglichen. Es geht hierbei auch um eine Gegenüberstellung der Artikulationen von Bestattungsinszenierungen in unterschiedlichen Genres und Zeiten, die zum Gegenstand werden, auch wenn der Zeitraum aus der Perspektive einer konventionellen Geschichtsschreibung sehr begrenzt aussehen mag. Daher sei hier noch einmal ausdrücklich betont, dass der Schwerpunkt der Arbeit auf einem primär synchron ausgerichteten Forschungsfeld liegt.

In diesem Kontext ist damit ein ausführliches Diskursmodell vorgestellt worden, das eine nicht-essentialistische religionswissenschaftliche Aufarbeitung von Religion in Bezug auf den Gegenstandsbereich filmischer Bestattungen ermöglicht. Die Untersuchung der Äquivalenzketten, die die filmische Bestattung aufzeigen und die häufig auch religiös konnotierte Signifikanten beinhalten, können so auf ihre antagonistischen und identitätsstiftenden Momente und Funktionspotentiale hin untersucht werden. Entscheidend ist hierbei auch, dass nicht eine Reifizierung eines bestimmten Religionsbegriffes erfolgt, sondern eine genaue Aufarbeitung der Bestattungsinszenierungen, die einen Teil des Alltagsverständnisses von Religion ausdrücken. Hier wird eine gezielte Eingrenzung vorgenommen, die sich in Bezug auf den religionswissenschaftlichen Fokus dieser Arbeit auf die Ausprägung des Alltagsverständnisses von Religion durch die filmischen Bestattungen versteht.

Der Fokus der Historisierung muss dabei im Sinne einer Genealogie des Alltagsverständnisses von Religion und der Bestattungsinszenierung verstanden werden, der bei den gegenwärtigen Darstellungen ansetzt, die die Quellenbasis für diese Arbeit darstellen. In diesem Sinne spricht Bergunder von einer Namensgeschichte des Alltagsverständnisses von Religion, das in genealogischer Weise analysiert werden muss.

2.2.2.2.6 Die Genealogie filmischer Bestattungen

In den Sedimentierungen des Begriffes von Religion lässt sich nun die Historisierung über die Wiederholungen nachvollziehen. Wie Butler und Laclau sich einer Historisierung über die Genealogie nach Foucault zuwenden, der in dieser Hinsicht auf Nietzsche verweist, bezieht auch Bergunder dieses Konzept mit ein, um die Namensgeschichte von ‚Religion‘ für den Zugriff zu systematisieren (vgl. Bergunder 2011: 41).

Bei der Genealogie steht die Abkehr von der Ursprungssuche, Gesetzmäßigkeiten und dem Telos der klassischen Geschichtsschreibung im Vordergrund. Die vorherrschende Maxime eines großen Teils der klassischen Geschichtsschreibung, Kontinuität zu erzeugen, die mit einer Verschleierung der geschichtlichen Konstruktion einhergeht, kann der Disparität der historischen Ereignisse nicht gerecht werden (vgl. *ibid.*: 42). Die Genealogie versucht, diese Verfehlungen in reflexiver Weise auszuhebeln. Dafür muss aus dem Hier und Jetzt vorgegangen werden und die Position des Genealogen muss kenntlich werden. Dies hat die Bewegung von der Gegenwart in die Vergangenheit zur Konsequenz.

Die Historisierung von Religion kann daher nur bei einem gegenwärtigen Alltagsverständnis ansetzen, das, wie bereits zu Beginn gezeigt wurde, immer wieder auf mehr oder weniger reflektierte Weise Eingang in die Konzeptualisierungen von Religion innerhalb der Religionswissenschaft findet. Aber auch das Alltagsverständnis von Religion steht als ‚leerer Signifikant‘ und Knotenpunkt nur insofern zur Verfügung, als es sich durch seine Zitathaftigkeit aufspüren lässt, welche wiederum mit der Wiederholbarkeit verknüpft ist.

Nach Derrida ist das, was die ‚Iterabilität‘ des Zeichens ausmacht, seine Dekontextualisierbarkeit. Diese macht die Sedimentierung von Bedeutung erst möglich, stellt für die Genealogen aber zugleich die Herausforderung der Rekontextualisierung (vgl. *ibid.*: 43). Das heißt, dass jede Namensgeschichte die Artikulation des Namens als performativen Akt in der zeitlichen Kontextualisierung und seiner Struktur aus Signifikantenketten untersuchen muss.

Dem Fokus auf filmische Bestattungen und der Frage nach der Bestimmung der filmischen Bestattung als Gegenstand einer genealogischen Namensgeschichte kann mit dieser Methodik begegnet werden. Ein Einspruch gegen den Ansatz wäre zu sagen, dass wir nur dann von einer filmischen Bestattung reden können, wenn der Begriff Bestattung auf der Film- oder Diskursebene für eine bestimmte Inszenierung benutzt würde. Dem entgegen wirkt die Methodik der Aufarbeitung über die Äquivalenzketten. Eine direkte Namensgebung muss so nicht zum zwingenden Indikator der Identifikation werden, da die Verweise auf den Namen innerhalb der Äquivalenzketten unterschiedlicher Inszenierungen als Bestimmungsfaktor dienen. Das gleiche gilt auch für die religiöse Konnotation (vgl. Bergunder 2008: 502).

Für die methodischen Umsetzungen müssen Vereinfachungen vorgenommen werden, da sich nie die Gesamtheit des Vorkommens einer Namensgeschichte untersuchen lässt und hierdurch automatisch eine Vergrößerung durch die Selektion und den Möglichkeitshorizont einer Untersuchung zum Vorschein kommt. Zum Zwecke der reflexiven Aufarbeitung der nicht zu vermeidenden Vergrößerung kann die Betrachtung des Namens im jeweiligen diskursiven Netzwerk erfolgen, zu dem eine Vielzahl an diskursiven Feldern (z. B. Wissenschaft, Journalismus, Politik etc.) und die jeweiligen dazugehörigen Diskursgemeinschaften (Akteure aus den jeweiligen Feldern, die durch ihren Bezug zum Namen Teil des Diskurses werden) gezählt werden können. Dadurch wird eine synchrone Betrachtungsebene geschaffen, die durch das diskursive Netzwerk systematisiert und diachron untersucht wird (vgl. Bergunder 2011: 44).

Auf diese Art und Weise können die Diskontinuitäten und Kontinuitäten der Namensgeschichte zutage treten. Auch die Genealogie verstrickt sich somit in hegemoniale Operationen in der Entschlüsselung sedimentierter Formierungen von Religion. Dies ist aber kein willkürliches Unterfangen, da sie anhand der Quellen und des Nachvollzuges über das diskursive Netzwerk historisch konsequent plausibilisiert, wie diese Formen des Alltagsverständnisses von Religion kontextualisiert sind und in ihrer Kontinuität auch rekontextualisierbar sind. Bei dieser Vorgehensweise dürfen über das diskursive Netzwerk keine außerdiskursiven Ordnungskategorien eingeführt werden, die das Netzwerk *a priori* bestimmen, bevor dessen Struktur oder Bezug auf den Namen in seiner Gänze geprüft wurde (vgl. *ibid.*: 45).

Beginn einer genealogischen Untersuchung ist das Alltagsverständnis von Religion und, für den Fall der hier vollzogenen Analysen, das Alltagsverständnis von Bestattungsinszenierungen und die darin enthaltenen religiösen Referenzen. Der Einstiegspunkt sind Inszenierungen der Gegenwart, die exemplarisch im Sinne der Vergrößerung des geschichtlichen Rasters auf der synchronen und dezidiert diachronen Ebene untersucht werden. Der Bezug zur Geschichte der Bestattungs- und Religionsgeschichte in diesen Inszenierungen muss auf Untersuchungen rekurrieren, die nicht in genealogischer Weise durchgeführt wurden. Zu diesem Zweck wird im Sinne Bergunders auf das Konzept der ‚skripturalen Umkehrung‘ nach Michel de Certeau verwiesen. Sie beschreibt die Handhabung der chronologischen Arbeitsweisen der Geschichtswissenschaften, die nicht den gegenwärtigen Stand zum Ausgangspunkt nehmen, sondern in der Vergangenheit beginnen und die Gegenwart als Ziel aus ihren

Untersuchungen heraus konstruieren. Die skripturale Umkehrung bezeichnet den Kompromiss, dieser dominanten chronologischen Darstellungsweise zu folgen (vgl. *ibid.*).

Die genealogische Herangehensweise ist gekennzeichnet durch das Verhältnis von Kontinuitäten und Diskontinuitäten. Die Gewichtung dieser herausgearbeiteten Verhältnisse ist bis zu einem gewissen Grade über die Quellendiskussion zu führen. Zu einem anderen Teil liegt sie in der Hand der Repräsentation durch den jeweiligen Religionswissenschaftler.

2.2.2.2.7 Die Verortung der Religionswissenschaft

Bergunder kommt nach der Darlegung des Ansatzes, der hier für die religionswissenschaftliche Filmanalyse fruchtbar gemacht wurde, zu einem Zwischenresümee bezüglich des Religionsbegriffes und konstatiert:

„Nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung ist es kaum sinnvoll, dem heutigen Namen ‚Religion‘ eine Sedimentierung bis vor die Mitte des 19. Jahrhunderts zuzuschreiben. In jener Zeit fanden Namensgebungen für ‚Religion‘ statt, die im Angesicht der Herausforderungen der Naturwissenschaften und der Entdeckung der Religionsgeschichte sowie der Globalisierung im Zeichen des Kolonialismus neue Äquivalenzketten produzierten, die den heutigen sedimentierten Namen ‚Religion‘ nach wie vor bestimmen.“ (Bergunder 2011: 46)

Die Frage danach, welche Bereiche sich aufgrund dieser Tatsache noch im Gegenstandsbereich der Religionswissenschaft verorten lassen, beantwortet Bergunder mit dem Bedarf an einer radikalen Religionsgeschichte, die die notwendige Grundlage der Genealogie stellt und deren Kontext erst die Brüche und Kontinuitäten herausgebildet hat, die eine Zuordnung zum Gegenstandsbereich und heutigen Alltagsverständnis von Religion klären können. Unter dem Gesichtspunkt der Historisierung können so die Differenzen zum heutigen Alltagsverständnis herausgearbeitet und Kontingenzen deutlich gemacht werden, die bei vorherigen nicht-genealogischen Unterfangen dem Telos der Gegenwart unterworfen wurden (vgl. *ibid.*: 46-47).

Religionswissenschaft ist in diesem Sinne schon immer Teil der Sedimentierungen von Religion gewesen. Wie kann das Verhältnis von Religion und Religionswissenschaft angemessen bestimmt werden? Die Verortung der Religionswissenschaft sollte sich im Nexus zwischen Religionsaffirmation und Religionskritik bewegen, jedoch nicht dem einen oder dem anderen verfallen. Über die Genealogie und ihren kritischen Impetus

wird der Religionswissenschaft von Bergunder ein historisches Erkenntnisinteresse eingeschrieben. Zugleich beinhaltet sie aber auch einen kritischen Anspruch im Sinne Foucaults, der Kritik in Anlehnung an das kantische Aufklärungsverständnis als Dynamik der Entschleierung von Machteffekten und Wahrheitsdiskursen versteht, die das Subjekt konstituieren (vgl. *ibid.*: 48). Die Genealogie bildet hierfür das Werkzeug, welches die Effekte der präsentischen Namensgebung der jeweiligen Geschichtsschreibungen aufdeckt und zeigt, dass diese die Geschichte rückwirkend aus der Gegenwart her konstruiert haben (vgl. *ibid.*: 49).

Er führt diese Verortung der Religionswissenschaft am Beispiel der Eurozentrismus-Problematik, globalgeschichtlicher Unterfangen, der Orientalismus-Debatte und den Postkolonialen Studien weiter aus. ‚Religion‘ wird meist als europäisches oder westliches Konstrukt beschrieben, mit welchem auch Besitz- und Ursprungsansprüche einhergehen. Überall auf der Welt wird aber von ‚Religion‘ gesprochen und eine solche monokausale Einschätzung macht aus genealogischer Sicht keinen Sinn. Dieser Zusammenhang muss historisch erörtert werden, wobei hier auf die oben genannten Disziplinen, nämlich die Globalgeschichte, die Orientalismus-Debatte und die Postkolonialen Studien, als Hilfestellung zurückgegriffen wird (vgl. *ibid.*: 51).

Bergunder zieht Christopher A. Bayly als erstes Beispiel für eine Globalgeschichte heran (vgl. Bayly 2006), die auch Bezug auf die Entwicklung von Religion nimmt. In seiner Arbeit stehen die Uniformierung von Religion und die Entstehung des Konzeptes der Weltreligionen im Vordergrund. Wie bereits beschrieben, wird hier ein Telos der westlichen Interpretation und Aneignung des Religionsbegriffes vorgenommen, die ohne eine Problematisierung die eurozentrische Sichtweise reaffirmieren (vgl. *ibid.*: 51-52).

Die globalgeschichtlichen Überlegungen weisen vielfach Übereinstimmungen mit dem Orientalismus-Konzept von Edward Said auf, das verdeutlicht, in welcher Weise der Orient als das Produkt des Westens konstituiert wurde und wie der Westen die Bedingungen und Beschränkungen geschaffen hat, in welchen sich die Identität des Orients entfalten durfte. Beide Konzepte rechtfertigen ein Verständnis von Religion als westliches Produkt, was es zu problematisieren gilt (vgl. *ibid.*: 52).

Die Rolle der Kolonisierten, welche in Saims Konzeptualisierung nicht weiter behandelt wird, ist Teil der Postkolonialismus-Forschung. Die Unterwerfung der Kolonisierten ist dabei auch die Prämisse der Postkolonialen Studien (vgl. *ibid.*: 53):

„Wie wir aber gesehen haben, ist keine Wiederholung mit sich selbst identisch und eröffnet als Re-Signifikation Raum für „Transformation“ (Butler) oder allgemein für das Politische (Laclau). Genau hier setzt der Postkolonialismus an. Er interessiert sich für die genauen Rezeptionsformen westlichen Wissens und versteht diese nicht bloß als identische Übernahmen.“ (ibid.: 53)

Bergunder plädiert in diesem Sinne für eine verflochtene Geschichte (*entangled history* im Sinne von Homi K. Bhaba), in der sich sowohl der Westen als auch die Kolonisierten in ihrer jeweiligen heutigen Identität konstituieren, auch wenn der ‚Westen‘ dabei eine hegemoniale Stellung innehatte.

Globalgeschichte, Orientalismuskritik und Postkolonialismus können in einer konsequenten Historisierung dienlich sein und aufzeigen, dass der heutige Gebrauch von ‚Religion‘ bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgt werden kann. Die Argumente für einen europäischen oder westlichen Religionsbegriff sollten in diesem historischen Kontext genealogisch geprüft werden. Anstelle einer eurozentristischen Zuschreibung des Religionsbegriffes als genuin westlich können so die Diskontinuitäten und Kontinuitäten einer globalen Religionsgeschichte aufgearbeitet werden, die durch hegemoniale Verhältnisse bestimmt sind. Diese Überlegungen zu einer Verortung der Religionswissenschaft stellen in Anbindung an den hier vorgestellten Ansatz einer Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung wichtige Anknüpfungspunkte für die Untersuchung von Film und Religion dar.

Bergunder fordert im Rahmen des vorgestellten Ansatzes einen verstärkten Fokus auf „die globale Religionsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“ (vgl. ibid.: 55) zu legen. Genau an dieser Stelle knüpft die hier vorgestellte Studie an und zeigt ein Teilsegment dieser globalen Religionsgeschichte auf, das sich der diskursiven Untersuchung des Alltagsverständnisses der filmischen Bestattung und der hier vorherrschenden religiösen Konstellationen widmet.

2.2.2.3 Zusammenfassung

Der hier vorgestellte Ansatz vereinigt die theoretischen und praktischen Applikationen, die für eine kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse die Basis bilden. In diesem Ansatz wird der Gegenstand der Bestattung und Religion im Spielfilm aus diskurstheoretischer Perspektive betrachtet. Hierfür wurden die wissenschaftsgeschichtlichen Muster, die für eine Behandlung des Spielfilmes prägend sind, nachvollzogen. Die Differenzierung zwischen Hoch- und Populärkultur ist, wenn auch schon zu einem Großteil in der Forschung reflektiert, immer noch wirksam und

zeigt sich an der marginalen Behandlung des Spielfilmes als Thema religionswissenschaftlicher Forschung.

Die Verortung der Religionswissenschaft als kulturwissenschaftliche Disziplin wurde zu Beginn gezeigt und zum Ende nochmals programmatisch weitergeführt. Über die Herangehensweise von Hall und dessen Applizierung durch Bergunder wurden hier bereits erste Verknüpfungen deutlich. Die Suche nach Identitätsmarkierungen im Spielfilm, die ein Verständnis der Bestattungsinszenierung und der Religion ermöglichen, ist hierfür zwingend. Dabei spielen die Medienästhetik des Filmes und die konfliktiven Aushandlungen von Identitäten sowie die Repräsentation von Religion eine maßgebliche Rolle, die das Funktionspotential der filmischen Bestattungsinszenierungen prägen. Sie flottieren – wie mit Hall beschrieben – in einem Kreislauf der Kultur und Religion, der für sich eine spezifische Grundlage darstellt für die Artikulation von religiösen und nicht-religiösen Positionen.

Die Aufarbeitung einer Historisierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der filmischen Bestattung schließt an diese Grundlagen an und wurde durch die Applikation und Ausweitung des Ansatzes von Michael Bergunder für die kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse und den Gegenstand der Bestattung erklärt. Am Anfang steht, wie Bergunder es bezeichnet, „die große Kontradiktion der Religionswissenschaft“ (Bergunder 2011: 4). Befürworter und Gegner der Religionsdefinition und diejenigen, die die Verwendung des Religionsbegriffes ablehnen, rekurren auf einen unerklärten oder zu wenig reflektierten Religionsbegriff, der eurozentristische Interpretationen begünstigt.

Indem Religion im Sinne eines Alltagsverständnisses von Religion konzipiert wird, lässt sich die Problematik der Kontradiktion auflösen. Das Alltagsverständnis von Religion stellt einen ‚leeren Signifikanten‘ (Laclau) dar, der im Sinne eines Namens verstanden wird. Dadurch lässt sich der religionswissenschaftliche Gegenstand in reflektierter Weise durch eine konsequente Historisierung aufarbeiten. Hierzu wird sich der Genealogie (Foucault) bedient, die diesen Nachvollzug auf synchroner und diachroner Ebene möglich macht. Der Diskurs wird dabei nicht durch eine attributive Zuordnung oder eine von außen gesetzte Bestimmung behandelt, sondern über die unterschiedlichen Differenz- und Äquivalenzketten aufgearbeitet, die zugleich auf die antagonistischen Grenzen des Diskurses selbst verweisen. In dieser Hinsicht können auch die zentralen Probleme der eurozentristischen Sicht auf den Religionsbegriff und die

Frage nach dem Gegenstandsbereich in historisierender Weise aufgearbeitet werden. Die Differenz- und Äquivalenzketten, die im ‚leeren Signifikanten‘ zusammenlaufen und in ihrer Zeitlichkeit untersucht werden, bergen so die Möglichkeit, Kontinuitäten im Alltagsverständnis von Religion aufzuzeigen, ohne die Unabgeschlossenheit des Diskurses, die zugleich auch der gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht, auszublenden.

In der hier vorgelegten Arbeit wird das Alltagsverständnis von Religion untersucht und historisiert, indem man sich über den Gegenstand der filmischen Bestattung annähert. Wie dies vollzogen wird, wurde im theoretisch-methodischen Kapitelverlauf durch die Applikationen der Theorie praktisch dargestellt. Der Spielfilm als gesellschaftliches Medium wird hier als Teil einer gegenwärtig dominanten Repräsentationsebene eines Alltagsverständnisses von Religion verstanden. Bestattungen im Spielfilm stellen dabei eine Art Brennlinse dar, die sich über den religiösen Referenzrahmen hinausbewegt. Die Relation zwischen einem Alltagsverständnis von Religion und dem Ritual der Bestattung eröffnet einen Horizont, der eine gezielte Untersuchung der Normierungen durch die medialen Repräsentationen ermöglicht. Bestattungsinszenierungen werden nicht im singulären Sinne auf ihren religiösen Gehalt geprüft, sondern in dessen Spannungsverhältnis zu nicht-religiösen Positionen sowie im thanato-historischen Kontext analysiert. In genealogischer Hinsicht sind daher gerade rezente Bestattungsinszenierungen der Ausgangspunkt für diese Untersuchungen.

Innerhalb des Diskurses werden Positionen artikuliert, die immer wieder auf die hegemonialen Verhältnisse in den Bedeutungsgefügen verweisen. Dies berücksichtigend ist die Frage nach der kritischen Aufarbeitung des Diskurses integriert und die Zuordnung und Sedimentierung von religiösen oder nicht-religiösen Positionen wird im Kontext der historischen Betrachtung reflexiv erörtert. Die Darstellung von religiösen Stereotypen und Fragmenten soll hier im Hinblick auf ihre Verschleierungseffekte analysiert werden. Besonders die Art und Weise, wie Religion in den Vorder- oder den Hintergrund von Bestattungsinszenierungen rückt oder nicht vorhanden ist, ist hierfür ausschlaggebend.

Die theoretischen Grundlagen, die in diesem Kapitel geliefert wurden, werden in Kapitel 2.4 in methodologischer Weise weiter ausgebaut, um aufzuzeigen, wie sich den diskursiven Netzwerken um die filmische Bestattung angenähert wird. Zunächst sollen aber noch einige kontextualisierende und reflexive Verweise erfolgen, die die

Konzeptualisierung des Namens filmische Bestattung verdeutlichen. Im Zuge der hier vorgestellten Theoretisierung, in der der Name filmische Bestattung im Sinne einer Taufe verstanden wird, ist es dennoch auch die Pflicht des Taufenden, die eigene Position und den Kontext dieses Taufaktes zu verdeutlichen, geht dieser doch in erster Linie von der Person aus, die den Taufakt als solchen theoretisiert und appliziert und dabei durch etliche wissenschaftliche und gegenstandsbezogene Diskurse vorgeprägt ist. Die Konzeptualisierung, die im folgenden Kapitel dargelegt wird, ist in dieser Weise eine Darlegung des reflexiven Umgangs mit dem eigenen Standpunkt.

2.2.3 Die Konzeption des Namens filmische Bestattung

Die im vorherigen Kapitel dargelegten sprachphilosophischen Prämissen und die Beschreibung des Ansatzes einer Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der filmischen Bestattung erfordern es, die Konzeption und Genese des Namens filmische Bestattung in dieser Arbeit zu erläutern. Es wurde bereits exemplifiziert, wie sich der Diskurs um die filmische Bestattung durch antagonistische Grenzen konstituiert und dass filmische Bestattungen im Sinne eines ‚leeren Signifikanten‘ und Namens verstanden werden, um die essentialisierenden Bedingungen, die im Feld Wort, Begriff und Sache vorherrschen, eingehend zu reflektieren und methodisch aufzufangen.

Filmische Bestattungen sind der Gegenstand und Zugang für eine Untersuchung der Diskursivierung von Religion im Spielfilm und zeichnen sich durch einen starken Ritualcharakter aus. Die grundlegende antagonistische Grenze zwischen filmischer Bestattung und nicht-filmischer Bestattung, die im vorherigen Kapitel eingehend erklärt wurde, steht in Analogie zum Ritualverständnis filmischer Bestattungen, welches stark mit dem Alltagsverständnis von Bestattungen und Religion einhergeht. Wird diese Analogie in Augenschein genommen, ist die Frage nach dem Verhältnis von filmischen Ritualen und nicht-filmischen Ritualen grundlegend. Mit einer vorausgehenden Erläuterung zum Namen der filmischen Bestattung soll anhand der Diskussion zur Medialisierung von Ritualen am Beispiel filmischer Bestattungen aufgezeigt werden, wie ritualtheoretische Überlegungen für die folgenden Untersuchungen in dieser Arbeit fruchtbar gemacht werden können. Im Rahmen des hier vorgelegten Diskursansatzes versteht sich die filmische Bestattung mit ihrem rituellen Charakter als ‚leerer Signifikant‘. In diesem Sinne versteht sich dieses Kapitel als eine reflexive Darlegung, die offenlegen soll, welche Überlegungen in die Diskursivierung des Alltagsverständnisses

von Bestattungen und Religion bereits durch die subjektive Position von mir als Forscher Eingang finden und so auch die Aufarbeitung des Gegenstandes ermöglichen. Jede Form von Alltagsverständnis, sei dies nun das über die Religion oder die Bestattung, ist grundlegend durch die Position des Forschers und die Positionen des Feldes, mit denen der Forscher schon in Kontakt gestanden hat, sowie durch die Selektion der Quellen mitbestimmt. Dabei ist es auch die Aufgabe des Forschers, im Rahmen des hier vorgestellten Diskursansatzes die genealogischen Brüche und Prägungen im Forschungsdesign in reflexiver Weise mit einzubeziehen. Auch wenn die Aufgabe von Bergunders Ansatz, eine Historisierung des Alltagsverständnisses von Religion vorzunehmen, sehr deutlich ist, und das letzte Kapitel illustriert hat, wie dies am Gegenstand der Bestattung im Spielfilm appliziert werden kann, bleibt doch die Frage, welche Vorprägungen und Vorverständnisse den Zugang zu einem solchen Ansatz mitbestimmen. In diesem Sinne müssen die folgenden Ausführungen als eine erste Reflexion zum Gegenstand der filmischen Bestattung verstanden werden. Die Intention dabei ist es nicht, vorab zu definieren, sondern mit den bereits zur Verfügung stehenden Mitteln aus der wissenschaftlichen Diskussion den Boden für die Diskursivierung zu beleuchten und so in reflexiver Weise die ersten Schritte und Bedingungen offenzulegen, die den Zugriff zum Gegenstand mit beeinflussen.

2.2.3.1 Filmische Bestattungen

Der Name der filmischen Bestattung geht auf die Begriffe der Bestattung und des Filmes, welcher stark durch den Aspekt der Inszenierung geprägt ist, zurück. Im Folgenden soll diese Grundlage kurz umrissen werden, um zu erklären, wie sich die Namensgebung filmische Bestattung aus dem Material dieser Arbeit herleiten lässt. Dabei geht es darum aufzuzeigen, wie das Alltagsverständnis und Wissenschaftsverständnis dieser Begriffe zu den Interferenzen der Namensgebung beigetragen haben.

Bestattungen stellen im Alltagsverständnis eine Praxis dar, die dazu dient, sich mit den physischen und biologischen Überresten eines gestorbenen Menschen oder Tieres auseinanderzusetzen. Diese Praxis wird meist von Hinterbliebenen, Dienstleistern oder Menschen vollzogen, die mit der verstorbenen Person (bzw. dem Tier) in Kontakt standen oder durch den Tod mit ihr in Kontakt gekommen sind. In einem übertragenen Sinne wird der Begriff der Bestattung auch in Bezug auf eine Sache oder einen Gegenstand verwendet, die bzw. der in symbolischer Weise zu Grabe getragen wird.

Diese Überreste, oder der Leichnam, werden an einen bestimmten Ort gebracht, begraben oder beigesetzt. Bereits in den etymologischen Wurzeln des Begriffes Bestattung lässt sich dieses Grundverständnis verdeutlichen, da der Begriff *bestaten* in seiner Gebrauchsweise im Mittelhochdeutschen als „an eine Stelle bringen“²⁰ übersetzt werden kann.²¹

Orte der realweltlichen Bestattungen, wie das Grab oder die Gruft auf einem Friedhof, haben sich durch die Entwicklung der Bestattungstechniken vervielfacht. Weltraumbestattungen²² und Diamantbestattungen²³ stellen hierbei zwei der Extreme dar, die zugleich ein Indikator für die Technisierung des Bestattungswesens bilden (vgl. Fischer 1997). Der Hinterbliebene kann beispielsweise im Falle der Diamantbestattung die verstorbene Person in Form eines Schmuckstückes immer bei sich tragen, wenn dies gewünscht ist. Im Falle der Weltraumbestattung nähert sich die realweltliche Bestattung der antagonistischen Gegenseite der filmischen Bestattung an und eine Weltraumbestattung, wie sie beispielsweise in einem Science-Fiction Film wie *STAR TREK II: THE WRATH OF KHAN* (1982) von Nicholas Meyer gezeigt wird, ist nicht mehr so weit entfernt von der Lebenswelt der Rezipienten eines solchen Filmes, wie es zur Premiere dieses Filmes im Jahr 1982 noch der Fall war. Diese Inszenierung wird noch einmal detaillierter im Folgekapitel zum Ritualcharakter filmischer Bestattungen aufgegriffen.

Häufig kann die Bestattung auf der nicht-filmischen Ebene und auf der filmischen Ebene in symbolischer Weise inszeniert werden, zum Beispiel, wenn es keine Überreste gibt oder kein Leichnam mehr vorhanden ist, der an einen bestimmten Ort gebracht werden könnte. Gerade die neuen Formen der Bestattungskultur, wie sie beispielsweise mit den Massengräbern für Kriegssoldaten und -opfer in den Weltkriegen geschaffen wurden,

²⁰ <http://www.dwds.de/?qu=Bestattung>, letzter Zugriff 16.12.2015

²¹ Für den englischen Kontext in Bezug auf das Wort *funeral* lassen sich hier die etymologischen Wurzeln aus dem lateinischen *funūs* und dem französischen *funérailles* anführen, die sich aber bereits auf den rituellen Umgang mit den Toten und die historisch gewachsenen Bestattungsriten beziehen. Der Begriff *burial*, der ebenfalls in vielen Kontexten auf Formen der Bestattungen verweist, zeigt eine ähnliche Konnotation wie die Bestattung im Deutschen und verweist auf die Funktion, etwas an einen Ort zu bringen und sicher zu verwahren, zunehmend mit dem Bezug zur Sepulkralkultur (vgl. Partridge 2006: 305, 1209).

²² Bei der Weltraumbestattung wird ein Teil der Asche einer verstorbenen Person im Weltraum freigesetzt. Durch eine Rakete wird die Asche in den Weltraum transportiert und öffnet sich dort, so dass sich die Asche verteilt.

²³ Die Diamantbestattung bezeichnet einen Prozess, bei dem die Asche eines Verstorbenen durch einen aufwändigen technischen Prozess zu einem Diamanten synthetisiert wird. Dies ist eine Dienstleistung, die mittlerweile von einem Großteil der Bestattungsunternehmen angeboten wird (vgl. Fischer 2011: 13).

zeigen die Dynamiken in der Geschichte der Bestattungskultur auf. Die Schaffung von Gefallenen-Denkmalern bringt in dieser Weise die Verstorbenen auch ohne ihre leiblichen Überreste an einen Ort (vgl. Cannadine 1982).

Auf der filmischen Ebene wird diese Symbolhaftigkeit so weit gedehnt, dass das Gesamtkonzept der Bestattung zum Beispiel in symbolischer Weise dafür verwendet wird, ein Gesetz zu Grabe zu tragen. Im Gangsterfilm *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* (1984) von Sergio Leone wird die Prohibition in Form eines sargförmigen Kuchens auf einer Feier dargestellt. Wie im Falle einer Bestattungsprozession für einen Verstorbenen wird der Kuchen von „Sargträgern“, die bis auf die weißen Handschuhe in Schwarz gekleidet sind, in den Raum getragen. Die Leute auf der Feier werfen Blumen auf diesen Kuchen wie auf einen realen Sarg und es gibt eine kleine Trauerrede sowie zwei Personen, die Trauernde mimen, um dann erneut Blumen auf den sargförmigen Kuchen zu werfen. Der Einzug der Torte wird von einer Kapelle begleitet, die Trauermusik spielt und die nach dem symbolischen Ritual zu Tanzmusik übergeht, um die Feier über das Ende der Prohibition einzuleiten. Hier zeigt sich, dass sich der fiktionale Rahmen der Bestattungsinszenierungen durch die ritualisierten Handlungen, die idealtypische Elemente für eine nicht-filmische Bestattung oder andere filmische Bestattungen sind, sehr weit in den metaphorischen Bereich dehnen lässt. Die Verknüpfung der einzelnen Motive, die in der Bestattungsinszenierung eine Äquivalenzkette von Signifikanten formen, macht dieses metaphorische Verständnis erst über die einzelnen bekannten Handlungen, Symbole und Kleidungen erkenntlich. Hier zeigt sich bereits, wie die filmische Bestattung im vorgelegten Ansatz nicht *a priori* bestimmt werden soll, sondern über die Korrelation der unterschiedlichen hervortretenden Äquivalenzketten zu untersuchen ist, die in ihrer medienspezifischen Darstellung untersucht werden müssen. Das Adjektiv filmisch bezieht sich zuallererst auf den Film und seine Form, auf die Funktionspotentiale, die darin enthalten sind, und auf die Gesellschaft, die sich mit Filmen umgibt und in der die Grenze zwischen Filmexperten und gewöhnlichen Zuschauern genauso verschwommen ist wie die Unterscheidung zwischen Populärkultur und Hochkultur (vgl. 2.2.2.1). Der Titel dient in dieser Hinsicht der Darstellung eines Problems, welches vor allem mit den vorherrschenden Wertzuschreibungen an unterschiedliche Kultur- und Filmformen verbunden ist. Die Entwicklungen, die sich in der Identifikation mit Filmen ergeben haben, schließen auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film ein. Der Name filmische

Bestattung ist in diesem Sinne auch ein Rückbezug auf meine eigene Position und bezieht in dieser Hinsicht die wissenschaftliche Positionierung des hier vorgenommenen Projektes in reflexiver Weise mit ein. Dabei geht es mir darum, den Spielfilm als Gegenstandsbereich der Religionswissenschaft durch die Aufarbeitung des Diskurses um filmische Bestattungen als Aushandlungsort für ein Alltagsverständnis von Religion sowie Normen und Werten zu Sterben und Tod zu etablieren.

Der Zugang zum Film ist für den Zuschauer mit Hilfe des Internets und der Entwicklung der Filmindustrie so facettenreich geworden, dass jeder, der sich mit einem Film beschäftigen möchte, dies bereits schon durch den Kauf der DVD-Version tun kann, die meist zahlreiche Extrainformationen zum Film bietet. Die unterschiedlichen DVD-Versionen bieten Filmfans und Interessierten Making-ofs, alternative Enden, Produktionsnotizen und zusätzliche Interviews, die die Welt der Filmkultur und -kunst enthüllen. Internetauftritte und Kanäle von Filmfestivals, auf denen entsprechende Filme öffentlichkeitswirksam inszeniert werden, sind über das Internet zugänglich.

Nachdem nun die Grundlagen in Bezug auf die filmische Bestattung geklärt worden sind, soll im Folgenden der im Namen enthaltene Aspekt der Inszenierung erläutert werden. Dieser bezieht sich auf den Produktions- und Kommunikationsprozess, der einer filmischen Bestattung zugrunde liegt und zwischen Produzent, Filmtext und Rezipient stattfindet. Zugleich spielt der Inszenierungsbegriff auf den Variationsreichtum von filmischen Bestattungen an. So werden im Film unterschiedliche Formen der Bestattung gezeigt, die in vielen Fällen nur als Fragmente zu sehen sind und erst durch die antagonistischen Realitätsbezüge verständlich werden. Zudem ist die Inszenierung ein Verweis auf das breitere diskursive Netzwerk, das die einzelne Bestattungsinszenierung innerhalb eines Filmes begleitet. Gerade die Verweise auf der außerfilmischen Ebene (z. B. IMDb) werden im hier vorgestellten diskursiven Ansatz ein Teil des behandelten Diskurses um die filmische Bestattung und sind bereits im Namen mitangelegt.

Der Inszenierungsbegriff verweist zusätzlich auf die Fragmentierung der Darstellung. Zuweilen wird die eigentliche Bestattungsfeier nur durch eine Trauerrede dargestellt, in anderen Fällen gibt es die Darstellungen eines *Wakes*, einer Trauerzeremonie, bei der der Leichnam im Haus der Hinterbliebenen aufgebahrt wird und die ursprünglich eine Nacht vor der eigentlichen Bestattung stattfindet. Die Familie versammelt sich bei dem Verstorbenen und am nächsten Morgen wird der Sarg für die Beerdigung aus dem Haus getragen (vgl. Huntington und Metcalf 1979: 190-191). Der Film *DEATH AT A FUNERAL*

(2007) von Frank Oz zeigt eine solche Darstellung über die Gesamtlänge des Filmes. Da die Inszenierungen filmimmanent, im Drehbuch oder durch die Diskussion in Making-ofs oder durch Paratexte, als Bestattungen bezeichnet werden, häufig aber nur einzelne Fragmente zu sehen sind, die die eigentliche Beisetzung auslassen, lässt sich von einer Bestattungsinszenierung sprechen. In dem eben genannten Beispiel wird dies beispielsweise bereits durch den Titel evoziert. Die Konventionen und Rahmungen der realweltlichen Bestattungspraktiken werden in filmspezifischer Weise aufgenommen und in kondensierter Form dargestellt (siehe hierzu auch weiter unten die Ausführungen zu Grimes 2006). Ein Beispiel hierfür sind die Formen der Bestattung, die an die Erzählung des Filmes angepasst werden, wie dies beispielsweise die zuvor besprochene Bestattungsinszenierung für die Prohibition in *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* (1984) verdeutlicht.

Die Ausführungen haben gezeigt, wie der Name filmische Bestattung in den Begriffen des Filmes, der Bestattung und der Inszenierung begründet ist. Diese Begriffe spiegeln sich in der Auseinandersetzung mit den theoretischen, methodischen und materiellen Grundlagen dieser Arbeit wider. Der Diskurs um filmische Bestattungen ist Teil der Filmkultur und Filmkunst, der sich auf sein antagonistisches Gegenüber, die realweltliche Bestattungsinszenierung, auswirkt und zugleich durch diese erst verstehbar und bestimmbar wird.

Der Name der filmischen Bestattung beschreibt in dieser Hinsicht auch die Omnipräsenz und den Zugang, die die heutige Filmkultur und die filmische Bestattungslandschaft auszeichnen. Die Fragmentiertheit und Symbolhaftigkeit der Inszenierungen, die im Film als Bestattung behandelt werden oder durch bestimmte Praktiken, Symbole und Narrative als solche erkennbar werden, kommen in der Namensgebung ebenfalls zum Ausdruck. In diesem Sinne widmet sich die Arbeit dem jeweiligen Diskurs um die einzelne filmische Bestattung und dem Diskurs, der sich durch die Vielzahl an filmischen Bestattungen im gesellschaftlichen und historischen Kontext eruieren lässt und der in dieser Arbeit an einem festgelegten Korpus von Filmen aufgearbeitet wird. Der Begriff, der die filmische Bestattung prägt, ohne dass er in ihr wörtlich zum Ausdruck kommt, ist der Ritualbegriff, dessen Wichtigkeit und Konzeption grundlegend in das Alltagsverständnis von filmischen Bestattungen Eingang findet.

2.2.3.2 Der Ritualcharakter des Namens filmische Bestattung

Die Diskussion um die Definition, was ein Ritual ist, und die richtige theoretische Herangehensweise an eine Ritualforschung ist ein Feld, welches sich bereits in den Anfängen der Religionswissenschaft abzeichnet. Diese Debatte wurde später in den Kulturwissenschaften so dominant, dass Ronald L. Grimes bereits 1983 die Etablierung einer Ritualwissenschaft (Ritologie) gefordert hat (Grimes 1982; Brosius, Michaels und Schrode 2013). An dieser Stelle möchte ich aber nicht in die Tiefen der Diskussion um eine Ritualwissenschaft und den Ritualbegriff²⁴ einsteigen und die Grenzen und Potentiale des Ritualbegriffes ausloten, vielmehr möchte ich deutlich machen, wie der Diskurs um die Bestattung als Ritual in der Ritualwissenschaft für die hier vorgenommene Untersuchung filmischer Bestattungen fruchtbar gemacht werden kann, um die Konzeption solcher Inszenierungen zu verstehen und zu untersuchen.

Dass es sich bei einer Bestattung um ein Ritual handelt, ist bereits seit den Anfängen der Ritualforschung belegt. In der Ritualforschung wird die Bestattung direkt einem bestimmten Typus des Rituals untergeordnet, den *rites de passage*, also den Übergangsritualen, die auf den Ethnologen Arnold van Gennep und das gleichnamige Werk *Les rites de passage* zurückgehen (vgl. van Gennep 1999). van Gennep versteht die Übergangsrituale als Praktiken, die den Übergang eines Menschen in eine andere Phase oder einen anderen Zustand beziehungsweise Status ermöglichen. Dabei geht er von einem Drei-Phasen-Modell für solche Ritualformen aus. In der ersten Phase erfolgt eine Trennung aus dem vorherigen Zustand einer Person, dies kann auch mit einem Orts- oder Raumwechsel verbunden sein. Hierbei ist anzumerken, dass der Raumbegriff in der Theorie von van Gennep eine zentrale Rolle spielt und sowohl metaphorisch als auch nicht-metaphorisch benutzt wird. Er versteht die Gesellschaft im Sinne von räumlichen Metaphern. Die Gesellschaft hat bestimmte Räume und Flure, in denen sich die Menschen bewegen. Die soziale Mobilität, die er durch diese Metapher erklärt, lässt sich durch den Prozess der Raumübergänge, beziehungsweise durch die Übergangsrituale, erklären (vgl. van Gennep 1999: 25-34). An diese erste Phase der Trennung aus einem bestimmten Raum und Zustand schließt sich die zweite Phase an, die er als eine Schwellenphase bezeichnet, in der eine Transformation stattfindet. Die dritte Phase

²⁴ Für eine grundlegende Diskussion zum Ritualbegriff vgl. Brosius, Michael und Schrode 2013: 9-24; Quack, Johannes 2013: 197-204; Dücker 2007; Asad 1993: 55-83. Für einen Überblick zur Diskussion der gegenwärtigen Ritualtheorie vgl. Brosius, Michaels und Schrode 2013; Kreinath und Snoek 2006; Michaels 2010).

schließlich bezeichnet er als eine Eingliederungsphase nach der Transformation.

Auf einer minimalistischen Ebene illustriert stellt sich diese Abfolge in Bezug auf die Bestattung wie folgt dar: Eine Person stirbt, die Trauer und die Vorbereitungen für die Bestattung begleiten die Tatsache, dass der Mensch aus dem lebendigen Zustand in den toten Zustand gewechselt hat. Er ist jetzt in einem Schwellenzustand und die Bestattung und andere begleitende Rituale dienen dazu, die Transformation im Zustand des Todes zu stützen. Der Tote ist in der Übergangsphase vom Reich der Lebenden in das Reich der Toten; die rituelle Begleitung dient dazu, dass eine Eingliederung im Reich der Toten möglich wird und der Verstorbene so zu einem respektierten Ahnen werden kann. Misslingen die Rituale oder wird die Begleitung im Schwellenzustand gestört, so kann es sein, dass am Ende der Schwellenphase nicht die Eingliederung in das Reich der Toten stattfindet, sondern die Person, je nach Religion, als eine Form von Entität im Reich der Lebenden verweilt und diese stört (vgl. van Gennep 1999: 142-159).

Das Konzept der *rites de passage* ist viel diskutiert, kritisiert und weiterentwickelt worden. Eines der Hauptprobleme ist der strukturelle Universalismus, der mit dem Phasenmodell behauptet wird und so häufig zu einer Reduktion religiöser und kultureller Ritualausdeutungen führen kann (vgl. Grimes 2000: 8). Vor allem der Ritualwissenschaftler Ronald L. Grimes hat sich eingehend mit einer gegenwärtigen Sichtweise auf die *rites de passage* beschäftigt. In seiner Arbeit *Deeply Into The Bones – Re-Inventing Rites of Passage* reformuliert er das Konzept der *rites de passage* für einen gegenwärtigen Kontext wie folgt:

„The effect of ritual passage is to transform both the individuals who undergo them and the communities that design and perpetuate them. Rites of passage change single people into mates, children into adults, childless individuals into parents, living people into ancestors. Rites of passage are stylized and condensed actions intended to acknowledge or effect a transformation. A transformation is not just any sort of change but a momentous metamorphosis, a moment after which one is never again the same.“(Grimes 2000: 6)

Vor allem die Wechselwirkungen, die die *rites de passage* zwischen den Personen, die diese vollziehen, und der Gemeinschaft erzeugen, sind ein wichtiges Merkmal, das besonders für die filmischen Bestattungen berücksichtigt werden muss. Die Figuren, die in der filmischen Welt diese Metamorphose durchlaufen, und die Figuren der Hinterbliebenen, aber auch die Zuschauer, die durch einen Rezeptionsprozess an diesem Ritual partizipieren, werden im Fokus der Untersuchung stehen. Hier ist es entscheidend, den medialen Kontext der filmischen Bestattungen in den Blick zu

nehmen. Dabei geht es nicht darum, die filmische Bestattung per se als *rite de passage* im Sinne von Grimes oder van Gennep zu verstehen und so ein vorgefertigtes Modell auf den Film zu übertragen. Vielmehr sollen die bereits erbrachten Beobachtungen und theoretischen Konzeptualisierungen dazu dienen, in der diskursiven Aufarbeitung bestimmte bedeutungstragende Elemente zu erkennen, die nicht den hier beschriebenen Ansätzen von van Gennep und Grimes entsprechen müssen. Dennoch haben diese Ansätze partiell die Position des Analysierenden und damit die Analyse inspiriert. Auf diese Weise sind die Darlegungen als Teil der Diskursivierung von Religion und der Bestattung zu verstehen, die sich hier speziell dem Ritualcharakter der filmischen Bestattungen widmet.

In seinem Buch *Rite out of Place* beschreibt Ronald Grimes die Relation zwischen Medien und Ritual in zwölf Kategorien, von denen zwei die entscheidenden Komponenten für die Konzeptualisierung von Ritual im Kontext der filmischen Bestattungen darstellen: „1. Media presentation of a rite“ und „10. mediated ritual fantasy“ (Grimes 2006: 4). Die erste Kategorie ist selbsterklärend und bezieht sich auf die Darstellungen von Ritualen in unterschiedlichen Medienformen, die zweite aufgeführte Kategorie bezieht sich auf das, was ich zuvor unter dem Aspekt der Inszenierung diskutiert habe: die Fragmentierung und der Konstruktionscharakter, der einer fiktionalisierten Inszenierung innewohnt. Die Bestattungsinnszenierung aus dem Film *STAR TREK II: THE WRATH OF KHAN* (1982), die zuvor bereits kurz erwähnt wurde, lässt sich hier als Beispiel für Grimes Konzept der *mediated ritual fantasy* anführen.

Im Folgenden soll anhand einer kleinen Beschreibung und Analyse deutlich gemacht werden, wie die Fragmentierung zu der Inszenierung beiträgt und wie das Verhältnis des Publikums dadurch vorgeprägt wird. Dabei werden die strukturellen Strategien deutlich, die den Film im Kopf des Zuschauers entstehen lassen und in dieser Weise durch die Analyse auf das Funktionspotential des Filmes schließen lassen (vgl. Mikos 2008: 29). Zugleich zeigt sich, wie sich die Diskursivierung der filmischen Bestattung über unterschiedliche Referenzen und Motive aufarbeiten lässt, um bereits erste Einblicke in das empirische Material zu geben.

In dieser Inszenierung wird der verstorbene Mr. Spock (Leonard Nimoy) im Stile der Sternenflotte und zur Dudelsackmusik (*Amazing Grace*) in einer sargförmigen Raumkapsel in den Orbit geschossen. Die Trauergäste sind Mitglieder der Crew des Raumschiffes *Enterprise*, die in Reih und Glied entlang der Abschussbahn der Sargkapsel

stehen und die Spock durch sein selbstloses Opfer aus einer kritischen Situation gerettet hat. Die sargförmige Kapsel wird mit einer Flagge bedeckt und zu Beginn der Szene nach unten auf die Abschussbahn gefahren. Die Kamera folgt der Kapsel und so kommen die Hauptmitglieder der Crew ins Blickfeld, die um die Startposition der Sargkapsel stehen. Der Kapitän des Raumschiffes, Kapitän Kirk (William Shatner), beginnt seine Trauerrede und Commander Sulu (George Takei), eine der anderen Hauptfiguren, nimmt die Flagge in sehr förmlicher Weise vom Sarg und trägt sie weg. Die Bewegungen von Sulu wirken dabei fast roboterhaft. Kapitän Kirk fährt mit seiner Rede fort und gibt nach Beendigung der Rede, begleitet von der Dudelsackversion des Liedes *Amazing Grace*, das Kommando, den Sarg in den Orbit zu schießen. Mit der Kameraperspektive vom Sarg aus sieht das Publikum, wie dieser an den in Reih und Glied stehenden Crew-Mitgliedern vorbeifährt und in den Orbit geschossen wird, hierbei findet zugleich ein Musikwechsel statt und die Dudelsackversion des Liedes wandelt sich in eine Streichmusikversion von *Amazing Grace* um.

Entscheidend ist hierbei der Science-Fiction-Kontext der Bestattung, die im Sinne der Sternenflotte und der Föderation stattfindet. Diese Organisationen stellen im Star-Trek-Kosmos Institutionen dar, die der Verteidigung der Erde und der Vereinigten Föderation der Planeten dienen. Die Föderation ist die politische Dachorganisation der Sternenflotte. Beide Organisationen dienen dem wissenschaftlichen, kulturellen und diplomatischen Austausch innerhalb des Star-Trek-Kosmos.

In der kurzen Beschreibung soll exemplarisch der militärische Aspekt untersucht werden. Dieser wird anhand von einzelnen Fragmenten sehr deutlich und bildet für den amerikanischen Kontext ein entscheidendes Identifizierungsmoment. Die Abdeckung des Sarges mit einer Flagge, im Falle des Filmes die Flagge der Vereinigten Föderation der Planeten, erinnert stark an das Bedecken des Sarges von gefallenem US-amerikanischen Soldaten mit der Flagge der USA. Gleiches gilt für die Art und Weise, wie Mr. Sulu die Flagge wegträgt: Er hebt sie vom Sarg ab und macht eine spezifische Schrittfolge, als folge er einer exakten Linie am Boden. Hier ist auch wieder eine starke Ähnlichkeit zu der Schrittfolge von Militärbegräbnissen ersichtlich. Die Musik der Bestattungsinszenierung unterstützt diese Interpretation. So ist das Lied *Amazing Grace*, das ursprünglich einen christlichen Hintergrund hat und in zahlreichen Kontexten beheimatet ist, speziell dafür bekannt, dass es bei Beerdigungen verwendet wird (vgl. Turner 2008: 158-159, 199). Die Bekanntheit dieses Liedes ist zudem mit der

Geschichte der Militärmusik verwoben, da das Lied in der Version der Militärkapelle der Royal Scots Dragoon Guards internationale Bekanntheit erlangte (vgl. Turner 2008: 192).

Ein weiterer Punkt, der die Analyse hier beeinflusst, sind die Hintergrundinformationen zum Star-Trek-Universum. So war es eine der Ideen hinter Star Trek, eine positive Zukunft zu schaffen, was sich vor allem schon in der Besetzung zeigt. Besonders für die damalige Zeit waren sehr viele Minoritäten und ehemalige Konfliktpartner der USA in der Crew vereint: Comander Sulu als Japaner, Chekov als Russe und Commander Uhura als schwarze Frau. Die formale Aufmachung der Bestattung erinnert in diesem Sinne zwar, wie bereits beschrieben, sehr stark an einen militärischen Kontext, aber aus der Perspektive des Autors und der Filmemacher betrachtet, ist hier ebenfalls eine Kontextualisierung im Sinne der Entdeckungs- und Wissenschaftsreise zu sehen, die sich in ihren Grundzügen vor allem an der Seefahrt orientiert (vgl. Robb 2012: 15-25). Besonders der Charakter des Bösewichts Khan wird in Analysen immer wieder in diesem Sinne als eine Art Pirat bezeichnet. Auch die Konzeption des Soundtracks des Filmes unterstützt eine solche Interpretation, da der Komponist James Horner gebeten wurde, vor allem einen maritimen Geist in der Musik zu transportieren, weshalb Horner Schiffsglocken in die Musik eingebaut hat. Interessant ist hierbei allerdings ein Konflikt, den Horner und der Drehbuchautor und Produzent Harve Bennet in Bezug auf die Verwendung des Songs *Amazing Grace* bei der Bestattung von Spock hatten. Während Horner gegen die Verwendung dieses Songs war, bestand Bennet darauf, da er das Lied bei der Bestattung eines militärischen Würdenträgers selbst erlebt hatte (Sander 1995: 54ff.). Hier zeigt sich bereits, wie konfliktiv die Interpretation sein kann und wie diese auf unterschiedlichen Ebenen durch zahlreiche Verweise geprägt ist. Dennoch lassen sich beide Richtungen der Interpretation bestätigen, wenn man die Aussagen des Regisseurs Nicholas Meyer berücksichtigt, der die anti-militärische Auslegung der Sternenflotte durch Gene Rodenbury als absurd bezeichnet und den Wunsch nach einer militärischen Ausstattung in Star Trek in seinen Memoiren deutlich macht (vgl. Meyer 2009: 50): „I wanted blinking lights everywhere and I wanted uniforms that suggested a military, not to say nautical character. I wanted to understand rank, ratings, and function“ (vgl. *ibid.*: 56).

Hier wird deutlich, wie mit vielen kleinen Versatzstücken die Inszenierung auf dem antagonistischen Gegenüber einer realweltlichen Militärbestattung aufbaut und so für

das Publikum verständlich wird. Diese kurze Analyse, die Verdeutlichung der Fragmentierung und Inszenierung, illustriert das Verhältnis von Ritual und Film im Sinne von Grimes *mediated ritual fantasy*. Es zeigt sich hierbei zugleich, wie die einzelnen Segmente der Inszenierung eine Äquivalenzkette bilden, die die filmische Bestattung in diesem spezifischen Beispiel ausmacht und die durch das realweltliche Gegenüber gefestigt wird. Zugleich deutet das Beispiel die ersten Schritte von Grimes ritualtheoretischer Perspektive und Methode in Bezug auf eine kritische Betrachtung von Ritual und Film an, die er in fünf Schritte unterteilt und die sich ansatzweise in das hier vorgestellte Konzept der Untersuchung des Diskurses filmischer Bestattungen fruchtbar eingliedern lässt.

1. Mimetische Kritik: Grimes, der sich in seinen Ausführungen dem Beispiel einer jüdischen Hochzeit aus dem Film *FIDDLER ON THE ROOF* (1971) widmet, erklärt sein Konzept der mimetischen Kritik wie folgt:

„Mimetic criticism concentrates on the presumed real rite that the cinematic depiction supposedly reflects. The filmed rite is construed by the interpreter as a mirror – sometimes accurate, sometimes distorting – but nevertheless, a reflection of the real rite. ‚The real rite‘ is a construct that glosses over the differences among three things: ritual texts, ritual performances, and ritual memories. Because texts, enactments, and memories are plural, they are potentially – I would say, inherently – inconsistent and conflictual.“ (Grimes 2006: 42)

Grimes stellt dem filmischen Ritual einen hypothetischen, am realen jüdischen Hochzeitsritual aus der Zeit des Filmes orientierten Verlauf seiner Analyse voran. Diesen Verlauf rekonstruiert er stichpunktartig, verweist aber darauf, dass es einer ausführlicheren Forschung bedarf, um einen adäquaten Verlauf zu rekonstruieren. Gleichzeitig problematisiert er aber das Konstrukt eines ‚realen Rituals‘ und verweist auch hier auf den konfliktiven und ausgehandelten Charakter, der sich vor allem durch die Faktoren Ritualtext, Ritualperformanz und Ritualerinnerung auszeichnet.

Dabei würde ich nicht so weit gehen, die untersuchten Bestattungsinszenierungen lediglich als eine Reflexion der realen Rituale, die durch einen hypothetischen Verlauf der Analyse vorangestellt werden müssen, zu verstehen. Vielmehr geht es darum, wie Grimes richtig bemerkt, die pluralen Referenzen, die bereits im sogenannten ‚realen Ritual‘ konfliktreich ausgehandelt werden, zu beleuchten und zu zeigen, wie diese in der filmischen Bestattung neu formiert werden. Das heißt, dass der Ausgangspunkt der Analyse, der Filmtext, nicht lediglich gegen die Referenzen des ‚realen Ritus‘ abgewogen wird, die Grimes durch seinen hypothetischen Verlauf konstruiert, sondern dass sie

genutzt werden, um zu zeigen, wie die spezifische filmische Inszenierung Funktionspotentiale für eine bestimmte Wertevermittlung darstellt. Der militärische Kontext der Bestattungsinszenierung von Mr. Spock und die musikalische Untermalung sind in dieser Hinsicht Referenzen, die das Ritual erst verständlich machen. Dabei ist es nicht notwendig, dieser Inszenierung beispielweise ein Bestattungsprotokoll eines Militärfriedhofes entgegenzustellen.

Grimes macht in diesem Kontext aber auch auf die Konstitution eines Rituals im Film durch das Verhältnis von Präsenz und Absenz deutlich, das immer auch Teil der mimetischen Kritik ist. Er verweist darauf, dass im Film eine stundenlange Zeremonie auf wenige Minuten heruntergebrochen wird und dass so eine ‚perfekte Hochzeit‘ erzeugt wird (Grimes 2006: 44). Gleiches lässt sich für die kurze Beispielanalyse der Bestattung von Spock sagen.

2. Formale Kritik: Dies bezeichnet für Grimes die Untersuchung der Filmwelt, der formalen Kriterien, die die Konstruktion im Film bedingen. Hierzu gehören vor allem die Stilmittel wie Kamera, Schnitt, Montage (u. a.) und die Inszenierung der Ritualszene im Gesamtplot des Filmes (vgl. Grimes 2006: 45). Für Grimes steht hierbei aber vor allem die Kritik an der Machart des Filmes im Vordergrund, die bestimmte Elemente des realen Rituals ausklammert. Für sein Beispiel der jüdischen Hochzeit im osteuropäischen Kontext schreibt er: „Romantic couple-love cinematically displaces the supposedly heavy hand of eastern European marriage traditions. Even so, ritual is co-opted into sanctifying the emergence of romantic love and generating a wedding ethos appropriate to it.“ (vgl. Grimes 2006: 46) Diese formale Kritik ist besonders im Kontext der Bestattungsinszenierung und vor dem Hintergrund der thanato-historischen Betrachtungen von Interesse, da sich hier abzeichnet, in welcher Weise bestimmte Bedeutungen von Bestattungsritualen in den Vorder- oder Hintergrund der Repräsentation geraten. Dadurch wird eine Zeitdiagnostik möglich, die dominante Tendenzen der gegenwärtigen filmischen Bestattungslandschaft verdeutlichen kann. Was bei Grimes als formale Kritik verstanden wird, wird in Kapitel 2.4 noch einmal aufgegriffen und betrifft die Analyse der spezifischen Medienästhetik des Filmes und den weiteren Kontext der Politiken der Repräsentation, der in Kapitel 2.2.2 bereits angesprochen wurde.

3. Quellenkritik: Hier verweist Grimes primär darauf, die Analyse auf die Repräsentationen von Ritualen zu richten, an denen sich ein Film orientiert. Dies können

andere Filme oder Medienbilder sein, aber auch der Editierungsprozess, der der Inszenierung zu Grunde liegt, z. B. Vorlagen, auf denen ein Film basiert (vgl. Grimes 2006: 48).

4. Expressive Kritik: Diese Form bezeichnet die Einbeziehung der konkreten Produktionsbedingungen, die heutzutage immer mehr im Diskurs um den einzelnen Film ersichtlich werden. Grimes verweist hier auf gelöschte Szenen, die Making-ofs und Stellungnahmen von Regisseuren und anderen an der Produktion beteiligten Akteuren (vgl. Grimes 2006: 50).

5. Rezeptionskritik: Die Rezeptionskritik bezieht sich vor allem auf die unterschiedlichen Formen der Zirkulation und Rezeption des Filmes, wie er verstanden und benutzt wird, aber auch, wie Vermarktung und Verbreitung funktionieren. Hierbei geht Grimes vor allem auf die Formen der Ritualisierung ein, die im Kontext eines Filmes entstehen können. Er zählt hierbei unterschiedliche Möglichkeiten auf, die sich mit der Wertevermittlung des Filmes beschäftigen, die in Bezug zu der Identifikation mit dem Film, den Figuren oder den Werten des Filmes stehen kann (vgl. Grimes 2006: 52-56).

Die ritualtheoretische Perspektive und Methode, die Grimes hier propagiert, erweist sich als äußerst fruchtbar für die Diskursivierung der filmischen Bestattungen und verweist auf den Rückbezug des antagonistischen Gegenpols des ‚leeren Signifikanten‘, der die Bedeutungserzeugung erst möglich macht. In dieser Hinsicht lassen sich diese fünf Schritte der Kritik operationalisieren und werden im Kapitel über die kommunikationswissenschaftlichen Grundprämissen des Filmes methodisch vertieft (vgl. 2.4).

Wie zu Beginn dieses Kapitels erläutert, sind die hier vorgenommenen Überlegungen und ritualtheoretischen Perspektivierungen im Sinne einer Reflexion des eigenen Standpunktes zum Gegenstand und Namen der filmischen Bestattung zu verstehen und schärfen die Perspektive, die in der Diskursivierung vorgenommen wird. Die kritische Perspektive, die hier bereits anklingt, fügt sich dabei in den Kontext der Untersuchungen der Repräsentation in der filmischen Bestattungslandschaft ein und unterstützt die gegenstandsbezogene religionswissenschaftliche Filmanalyse, wie sie im folgenden Kapitel durch die Verortung im Forschungsfeld von Gegenwartsreligiosität weiter etabliert wird.

2.3 Filmische Bestattungen als Segment des Forschungsfeldes Gegenwartsreligiosität

Nachdem für die Untersuchung der filmischen Bestattung in den letzten Kapiteln eine ausführliche theoretische Fundierung und die Konzeption des Namens filmische Bestattung vorgestellt wurden, stellt sich die Frage, wie sich das Alltagsverständnis von Religion im Rahmen der Bestattung jenseits der spezifischen Äquivalenz- und Differenzketten, die in synchroner und diachroner Weise untersucht werden, im religionswissenschaftlichen Feld weiter konzeptualisieren lässt. Bergunder sieht dies mit Fokus auf die Frage nach der Religion als eine der schwierigsten Herausforderungen für die Religionswissenschaft und betont, dass sein Zugang nur ein möglicher Zugang sei und viele Methoden denkbar seien, um die Historisierung von Religion voranzutreiben.

Der vorgestellte Ansatz einer Diskursivierung von Religion am Beispiel der Bestattung im Spielfilm stellt den Anspruch, ein nicht-essentialisierendes Verständnis von Religion als Grundprämisse anzunehmen und beim Alltagsverständnis von Religion anzusetzen, um dieses im Rahmen der Untersuchung von filmischen Bestattungen konsequent zu historisieren. Die diskurstheoretische Herangehensweise liefert hierfür das Fundament und eine Alternative zu bisherigen Ansätzen im Bereich Religion und Spielfilm. Da es sich aber bei der hier vorgenommenen Untersuchung um den spezifischen Zugang zum Alltagsverständnis von Religion über die Bestattung im Spielfilm handelt, bedarf es einiger weiterer methodischer und theoretischer Ergänzungen, die den Ansatz im weiteren Feld der gegenwärtigen religionswissenschaftlichen Landschaft verorten.

Der Film stellt eine der dominanten Medienformen der Gegenwart dar, daher bilden die bereits erbrachten Forschungen zur Gegenwartsreligiosität eine besondere Anschlussstelle. Gegenwartsreligiosität wird hier als ein Forschungsfeld verstanden, welches sich der Beschäftigung mit den gegenwärtigen Formen von Religion und Religiosität widmet und durch die in der eigenen Disziplingeschichte erbrachten Fokussierungen, Methoden und Theorien etabliert wurde. In diesem Forschungsfeld ist also auch das Alltagsverständnis von Religion, wie es innerhalb von diskursiven Netzwerken und Gruppen und in unterschiedlichen Medien zum Tragen kommt, als Gegenstand gefasst, der durch die vorgestellte diskurstheoretische Herangehensweise untersucht und historisiert werden kann.

Bergunder betont in seinem Ansatz explizit die Betrachtung des Begriffes Religion als Name unter genealogischen Gesichtspunkten und verweist darauf, dass auch das

Verständnis des Namens nicht nur nominell zu analysieren ist. Die Artikulation und Untersuchung des Namens Religion ist dabei durch Akteure und Handlungen, die Teil bestimmter Äquivalenz- und Differenzketten sind, innerhalb unterschiedlicher Diskursgemeinschaften und Diskursfelder möglich. Das heißt, die für die Historisierung dominante Beschäftigung mit Geschichtstexten und Quellen wird hier durchbrochen und so können Gegenstände wie die Bestattung im Spielfilm in den Blick genommen werden. Von besonderer Wichtigkeit ist die Fokussierung, die hier vorgenommen wird: Im Gegensatz zu anderen religionswissenschaftlichen Studien, die sich mit einem bereits etablierten religiösen Feld beschäftigen und die Ausdifferenzierung in diesem von vornherein als religiös bestimmten Feld untersuchen, ist der hier gewählte Zugang über die Bestattung im Spielfilm im Spannungsfeld von religiösen und nichtreligiösen, areligiösen und säkularen Referenzen angelegt. Diese Fokussierung wird durch die von Johannes Quack dargelegte Konzeption von ‚Nichtreligion‘ in der zweiten Hälfte dieses Kapitels erörtert und dient als Ergänzung zu dem hier vorgestellten diskurstheoretischen Ansatz (vgl. 2.3.2.)

Hier muss angemerkt werden, dass im Rahmen der Diskursivierung von Religion, die sich über Netzwerke von Akteuren und Praktiken untersuchen lässt, auch die Unterscheidung zwischen Religionen und Religiosität berücksichtigt werden muss. Während Ersteres sich vor allem auf die historisch bereits stark sedimentierten und institutionell verankerten Aspekte von Religionen bezieht, stellt Religiosität für den Kontext dieser Arbeit vor allem die Perspektiven, Handlungen und Haltungen von repräsentierten Figuren und Akteuren im Kontext des Filmes dar (vgl. Miczek 2013: 19f.).

Gerade um die einzelnen diskursiven Momente einer Bestattungsinszenierung zu kartieren und deutlich zu machen, wie sich etwaige Äquivalenz- und Differenzketten ergeben und zu einem Alltagsverständnis von Religion beitragen, sind weitere Überlegungen notwendig, die sich dem spezifischen narrativ-fiktionalen Rahmen der Bestattungsinszenierung im gegenwartsreligiösen Setting widmen.

2.3.1 Gegenwartsreligiosität

Die Etablierung des Forschungsfeldes der Gegenwartsreligiosität ist durch einen starken Einfluss der Kulturwissenschaften geprägt. Dies zeigt sich in verschiedensten Ansätzen, die sich zunehmend den veränderten Formen von Religionen und Religiosität widmen,

die in der Gegenwart zunehmend mit Phänomenen wie der Populärkultur, der Marktwirtschaft und Medialisierung einhergehen. Dabei ist diese Etablierung des Forschungsfeldes der Gegenwartsreligiosität aber vor allem mit Umbrüchen in der Disziplingeschichte verbunden, die sich zunehmend von theologischen Perspektiven emanzipiert hat und mehr und mehr eine kulturwissenschaftliche Ausrichtung angenommen hat.

Allen voran steht die Beschäftigung mit der Religionsgeschichte und die noch in früheren Einführungen gemachte Unterteilung der Disziplin in die systematische und die historische Religionswissenschaft (vgl. Hock 2002: 7f.). Dabei ist im Zuge der Fachgeschichte vor allem die Emanzipierung des Geschichtsverständnisses der Religionswissenschaft von einer Religionsgeschichte, die sich vornehmlich in einem christo- und eurozentrischen Feld bewegt hat, ein entscheidender Punkt der Entwicklung.

Ein wichtiges Paradigma, welches diese Entwicklung illustriert, ist im deutschsprachigen Raum die Programmatik für eine europäische Religionsgeschichte im Sinne Burkhard Gladigows und Hans G. Kippenbergs. Es ist ein Konzept, das zum einen durch die adjektivische Betonung zeigt, dass Geschichte nicht an nationale oder geographische Begrenzungen gebunden ist, und das zum anderen eine klare Emanzipierung von der dominanten Kirchengeschichte fordert, um so den Blick auf nicht-christliche Religionen zu legen. Diese Form der Religionsgeschichtsschreibung hat zudem den Fokus auf die unterschiedlichen Produktionsebenen von Religionsgeschichte gelegt, die sich durch die Stratifizierungen der Gesellschaft auszeichnen und durch den Begriff des *vertikalen Transfers* beschrieben werden (Gladigow 1995; Kippenberg, Rüpke und Stuckrad 2009). Der Ansatz versteht sich in dieser Hinsicht als integratives Geschichtsmodell, das versucht, die strukturelle Bedeutung der Religion innerhalb des europäischen Kulturraums zu erfassen und zu untersuchen, in welcher Weise Säkularisierung ein tragendes Element der Geschichte ist, auch wenn dabei kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird (Kippenberg, Rüpke und Stuckrad 2009: 1f.). Ein ganz entscheidender Punkt innerhalb dieses Konzepts von europäischer Religionsgeschichte ist, dass die Religionswissenschaft als Disziplin immer einen Teil dieser Religionsgeschichte darstellt und die Rolle, welche die Disziplin dabei spielt, mitbedacht werden muss. Es sind besonders diese Formen von Reflexionsprozessen, die Kern der Religionswissenschaft geworden sind und die einen elementaren Bestandteil

für eine kritische Religionswissenschaft mit kulturwissenschaftlicher Ausrichtung darstellen. Gladigow spricht sich hier implizit für eine konsequente Historisierung der Disziplin aus, um so auch die Art und Weise der Gegenstandsbestimmung innerhalb der Religionswissenschaft als Teil der Religionsgeschichte zu verstehen (vgl. Gladigow 2005: 23f.).

Besonders die bereits im vorherigen Kapitel betonte Verortung der Religionswissenschaft, die sich auf eine Kritik an der Globalgeschichtsschreibung stützt und sich an der bereits von Ahn formulierten Eurozentrismuskritik orientiert, ist als Prämisse einer Historisierung des Alltagsverständnisses von Religion entscheidend. Eine solche Religionswissenschaft steht im Rückbezug zur Konzeption der europäischen Religionsgeschichte als Teil der Entwicklungen im Feld der Gegenwartsreligiosität.

Eine kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse knüpft in zweierlei Hinsicht an diese Entwicklungen im Feld an. Die Kritik an vorherrschenden Repräsentationsregimen wird besonders im Rahmen der Eurozentrismusproblematik bedeutend. Vor allem die dominante Darstellungsweise religiöser Referenzen lässt so unterschiedliche Machtgefälle in der Repräsentation der Bestattungen ersichtlich werden. In Bezug auf die Historisierung wird eine Fokussierung auf den nordamerikanischen und europäischen Raum vorgenommen, der sowohl die Produktion als auch die Darstellungsweise der Bestattungen im Spielfilm im Kontext der in diesen Gebieten vorherrschenden Geschichte des Todes, Sterbens und der Bestattung beeinflusst hat. Zugleich werden diese geographischen Grenzen durch das Distributionsnetz und das Internet weitreichend durchbrochen, so dass der Film weit über diese Grenzen hinaus verbreitet und rezipiert wird.

Andere Aspekte, die das Feld der Gegenwartsreligiosität bestimmen und in Analogie zum Geschichtsverständnis der Religionswissenschaft verlaufen, sind die Veränderung und Pluralisierung von Religion, die stark mit der Diskussion um die Säkularisierung verwoben sind. Hierbei sind vor allem die Arbeiten von Peter L. Berger und Thomas Luckmann zu nennen, die auf ihrer gemeinsamen Arbeit *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit* basieren (Berger und Luckmann 1970). In seiner Arbeit *The Sacred Canopy* versteht Berger die Säkularisierung als einen Rückgang des christlichen Einflussbereichs und einen Prozess hin zu einem Schwinden der Religion zugunsten einer wissenschaftsorientierten Kultur, die sich auf einer subjektiven und öffentlichen Ebene zeigt. Er beschreibt somit einen einseitigen Entwicklungsprozess der

Verdrängung der Religion. Dem entgegen steht die Annahme Luckmanns, dass die Diffundierung der festen institutionalisierten Formen von Religion in die Gesellschaft und vor allem den privaten Bereich unter Anknüpfung an Émile Durkheim als eine radikale Veränderung der Sozialform von Religion betrachtet werden muss. Diese beschreibt Luckmann mit dem gleichnamigen Buch als die *Unsichtbare Religion* (1967). Dabei stellt er der These der Säkularisierung als bloße Entkirchlichung eine differenziertere Betrachtung der Veränderung der Religion gegenüber. Es fände eine Privatisierung statt, die sich zwar von den Institutionen und Gemeinschaften wegbewegt, aber zugleich eine viel stärkere individuelle Konnotation erhält, die vor allem mit der eigenen Subjekthaftigkeit verbunden ist (vgl. Luckmann 1967: 116f.). Diesen Entwicklungen legt Luckmann einen funktionalistischen Religionsbegriff zugrunde, der auf der Prämisse basiert, dass die Religion das Faktum sei, welches den Mensch zum Mensch werden lässt und eine Konstante der Sozialisierung darstellt – eine sehr weit gefasste Definition, die vielfach kritisiert worden ist. Luckmann hat durch diese Arbeit einen starken Einfluss sowohl auf die Religionssoziologie als auch auf die Religionswissenschaft ausgeübt.

So kann die Arbeit zum Themenfeld der ‚populären Religion‘ von Hubert Knoblauch, einem Schüler Luckmanns, als eine Fortführung der Ideen Luckmanns verstanden werden: „Die populäre Religion bezeichnet die Popularisierung des Religiösen, die religiösen Aspekte der populären Kultur und schließlich auch, dass Religion zum Teil der populären Kultur wird“ (Knoblauch 2009: 255). Für Knoblauch spielen im Rahmen seines Konzeptes vor allem Individualisierungsprozesse eine ausschlaggebende Rolle. Mit dem Begriff der ‚doppelten Subjektivierung‘ konturiert er diese Prozesse noch einmal stärker, um beschreiben zu können, wie persönliche Erfahrung und die veränderte Form der Kommunikation in der digitalisierten und medialisierten Welt des Einzelnen dazu beitragen, dass religiöse Themen immer stärker im privaten Raum vermittelt werden. Diese religiösen Erfahrungen verlagern sich hier nicht nur in den Bereich der subjektiven Erfahrung des Einzelnen, sondern können von diesem wiederum medial verhandelt, kommuniziert und nach außen getragen werden (vgl. Knoblauch 2009: 272ff.).

Diese Arbeiten, die im Feld der Forschung zur Gegenwartsreligiosität wichtige Impulse geliefert haben, werden hier als ein Teil des Diskurses um die Disziplingeschichte der Religionswissenschaft und das Feld der Gegenwartsreligiosität verstanden. Die

Fokussierung auf die Populärkultur, die Knoblauch macht, wird dabei sehr begrüßt und stellt zum einen auch ein Anliegen dieser Arbeit dar, zugleich möchte ich hier jedoch davon Abstand nehmen, die religiösen Facetten innerhalb der Bestattungen im Spielfilm als ‚populäre Religion‘ zu bezeichnen, da eine solche Generalisierung dem diskursiven Ansatz, der hier vertreten wird, entgegensteht und zudem auch nicht im Stande ist, das Spannungsverhältnis zwischen religiösen und nichtreligiösen sowie säkularen Referenzen im Feld des Spielfilmes zu erklären.

Diese Entwicklungen der sozialen Formen von Religion und der Popularisierung werden zudem durch eine ökonomische Komponente konturiert, welche Luckmann (vgl. Luckmann 1967: 103f.) anklingen lässt und welche sich beispielweise in dem Markt der Sinnangebote ausdrückt, dem ‚Markt der Religionen‘, wie Hartmut Zinser dieses Phänomen beschreibt (vgl. Zinser 1997). Das Marktmodell spielt eine wichtige Rolle in Bezug auf die Pluralisierung von religiösen Angeboten. Noch klarer ist dies im amerikanischen Kontext zu beobachten. In ihrem Buch *Brands of Faith* zeigt Mara Einstein eindrücklich, wie innerhalb bestimmter religiöser Formationen die marktwirtschaftliche Logik zum Tragen kommt, die die Religion in ihrer Angebothaftigkeit für den einzelnen Akteur konsumierbar und identifizierbar macht (vgl. Einstein 2008). Gerade für den Bereich des Spielfilmes lässt sich hier untersuchen, inwieweit die religiösen Sinnangebote einem Markt zugänglich gemacht werden oder einem Markt vorenthalten werden. Dies zeigt sich speziell an explizit religiösen Filmen wie der Bibelfilmverfilmung NOAH (2014) von Darren Aronofsky, welche in vielen islamischen Ländern nicht auf den Markt gekommen ist. Eine andere Facette ist die Vermarktung explizit christlicher Spielfilme, wie sie durch kleinere speziell christliche Filmstudios vorgenommen wird, aber zunehmend auch durch größere Studios, die sich hier einem *faith-based marketing* widmen (vgl. Lindvall und Quicke 2011). Neben den Aspekten der Ökonomisierung, Popularisierung und der Veränderung der Sozialform von Religion wird der Fokus im Feld der Gegenwartsreligiosität auch zunehmend auf Aspekte der Individualisierung gelegt.

Hier stellt der auf einer empirischen Studie basierende Aufsatz von Winfried Gebhardt, Martin Engelbrecht und Christoph Bochinger (2005): *Die Selbstermächtigung des religiösen Subjekts. Der „spirituelle Wanderer“ als Idealtypus spätmoderner Religiosität* ein Beispiel für die Untersuchung religiöser Individualisierung innerhalb des kirchlichen

Rahmens dar. Die Studie zeichnet ein Gegenbild zu der häufig aufgestellten These, dass Individualisierung zur Auflösung der institutionalisierten Religion führen muss.

„Der Typus des ‚spirituellen Wanderers‘ bezeichnet – wie eingangs schon gesagt – (noch) ein Minderheitenphänomen innerhalb der heterogenen Masse der Kirchenmitglieder. Der ‚Wanderer‘ ist allerdings auch ein typischer Multiplikator, der durch Netzwerke, in denen er sich bewegt und die sich stetig erweitern, Inhalte, Informationen und Techniken aus freischwebenden spirituellen Szenen, also aus dem Esoterikbereich, aus dem alternativen Gesundheits- und Therapiebereich, aus dem Bereich fremdreligiöser Glaubens- und Deutungsmuster und aus dem Bereich primär östlicher Meditations- und Körpertechniken nachhaltig in den Raum der Großkirchen hineinträgt“ (Gebhardt, Engelbrecht und Bochinger 2005: 151).

Diese Diagnostik eines Idealtypus für die Spätmoderne wird von den drei Autoren auch in Form des Bandes *Die unsichtbare Religion in der sichtbaren Religion. Formen spiritueller Orientierung in der religiösen Gegenwartskultur* (2009) weiter ausgearbeitet. Ein Problem, das sich in dieser Herangehensweise abzeichnet, ist, wie Laack bereits angemerkt hat, die etwas undurchsichtige Begriffsverwendung, was sich in oben genanntem Beispiel in der Bezeichnung des „freischwebenden spirituellen Marktes“ spiegelt, der sich von der Esoterik bis in den Gesundheitsbereich ausdehnt; die individuellen spirituellen Versatzstücke, die sich in dem Idealtypus des Wanderers darstellen, lassen sich nicht eindeutig bestimmen (vgl. Gebhardt, Engelbrecht und Bochinger 2005; Laack 2011: 30-33).

Gerade für den Film und die Analyse der Figuren im Spielfilm sind die individuellen Versatzstücke und die Bezüge, aus denen sich beispielsweise die religiöse Konstellation einer Figur speist, von größter Wichtigkeit, da auch nur auf diese Weise deutlich werden kann, wie diese in der Bestattungsinszenierung zur Geltung kommen.

Hier knüpft die Untersuchung an das in Heidelberg etablierte Forschungsfeld der Individualreligiosität an, welches sich mit den religiösen Aneignungen einzelner Akteure beschäftigt, die ihr Religionsverständnis aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen synthetisieren, die sich weit über die institutionalisierte Religion hinaus aus unterschiedlichen medialen und kulturellen Kontexten und dem eigenen Erfahrungsschatz heraus entwickeln und dabei sowohl säkulare als auch religiöse Orientierungsmuster und Referenzen mit einschließen. Dabei stellt Individualreligiosität ein religionshistorisches Modell dar, welches es ermöglicht, gezielt eine Mikroperspektive einzunehmen, die es bewerkstelligt, im Sinne einer religiösen Zeitdiagnostik Strömungen der Religionsgeschichte einzufangen, die in der Perspektive makrostrukturell orientierter Religionsgeschichtsschreibungsmodelle häufig

marginalisiert oder ignoriert werden (vgl. Radde-Antweiler 2008: 34-40; Heidle 2009: 18). Die Konzeption von Individualreligiosität stellt eine wichtige Perspektivierung für das Forschungsfeld der Gegenwartsreligiosität dar und dient hier als Inspirationsquelle. In Anlehnung an das Konzept der Individualreligiosität geht es in der Analyse der Bestattungen im Spielfilm hierbei um die diskursiv ausgehandelten figurenbezogenen Konstellationen von Individualreligiosität, die sich aus den filmischen Narrativen und der Inszenierung einer Figur sowie der Bestattung ableiten lassen.

Einen wichtigen Beitrag, der die narrative Perspektive innerhalb des Feldes der Gegenwartsreligiosität und der Ritualforschung im Bereich der Medienanalyse etabliert hat und hier auch für die Analyse der Bestattung im Spielfilm inspirativ genutzt werden kann, stellt die Arbeit von Nadja Miczek dar. *Biographie, Ritual und Medien* (2013) zeigt durch die Verquickung einer narratologischen und diskursorientierten Perspektive, wie sich Konstellationen von Gegenwartsreligiosität bei einzelnen Akteuren innerhalb biographischer Darstellungen nachzeichnen lassen. Miczek versteht die Narration dabei als ein zentrales Formations- und Regelsystem. „Narrationen können damit gleichsam als *Scharnier* zwischen Diskursen und Akteuren gelten. Als vorgegebene Strukturen, die wiederum diskursiv ausgehandelt sind, werden durch sie diskursive Machtgefüge, Positionierungen, Handlungsrahmen, Subjektrollen etc. vermittelt“ (Miczek 2013: 81). Die Narration der Akteure orientiert sich dabei auch an den internen Konventionen einzelner Diskurse, auf die sie sich beziehen, und ermöglicht den einzelnen Akteuren eine Selbstinszenierung und eine Positionierung, die durch die Narrative gesteuert werden. Dabei lässt sich nachzeichnen, wie bestimmte Topoi in einzelnen Diskursen immer wieder genutzt werden, um Authentizität zugeschrieben zu bekommen.

Auch wenn Miczek sich auf biographische Analysen durch Interviews gestützt hat, so gibt es gewisse Analogien, die für die hier vorgenommene Untersuchung fruchtbar gemacht werden können. In der Untersuchung der Narration des Filmes ergibt sich so eine figurenbiographische Aufarbeitung von religiösen Verweisen und Zuschreibungen, die hier in ähnlicher Weise wie bei Miczek als eine Form von Scharnier für die Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung dienen. Ein zentraler Unterschied, der sich für den Film allerdings herauskristallisiert, ist die Konzeption der Figur, die nicht wie bei Miczek nur durch die eigenen Aussagen nachvollzogen wird, sondern vor allem durch die mannigfaltigen Referenzen innerhalb der filmischen Narration, die zugleich mit den medienästhetischen Darstellungsweisen

Hand in Hand gehen. So kann eine Figur beispielsweise durch die auditiven Untermalungen oder die Darstellungen in einer bestimmten Szene in religiöser Weise inszeniert werden. Hier beschränkt sich die Narration des Filmes nicht auf die Sprache.

Diese Perspektive von Miczek ist zusammen mit den bisher dargestellten Anknüpfungspunkten im Forschungsfeld der Gegenwartsreligiosität besonders wichtig für die Ausführungen zu den kommunikationswissenschaftlichen Grundprämissen des Filmes, die für die hier vorgestellten Überlegungen die methodischen Zugänge liefern und im nächsten Kapitel erläutert werden. Eine narratologische Perspektivierung für den Film wird in Kapitel 2.4.3.2 ausgeführt.

Ein weiteres Thema, das das Forschungsfeld der Gegenwartsreligiosität charakterisiert und auch für den Kontext der Analyse der Diskursivierung von Religion anhand der Bestattungen im Spielfilm entscheidend ist, ist die Thematik der Säkularisierung²⁵, die bereits bei Berger und Luckmann stark mit der Diagnostizierung von Privatisierung und Individualisierung oder dem Schwinden der Religion verbunden ist.

Säkularisierung und Religion werden dabei häufig als zwei Gegenpole konzipiert. Wie sich aber innerhalb der Debatte um Säkularisierung herausgestellt hat, handelt es sich nicht um antagonistische Pole, die sich gegenseitig ausschließen, sondern um Strömungen, die in ständiger Überlappung und gegenseitiger Beeinflussung neue Formen und Konstellationen von Religiosität, Politik und auch dem Umgang mit dem Tod und der Bestattung hervorbringen, wie in den Betrachtungen zum historischen

²⁵ Die Diskussionen um die unterschiedlichen theoretischen Zugänge in Bezug auf die Säkularisierungsthese sind sehr facettenreich und sollen hier nur cursorisch angedeutet werden. Neben den Darstellungen von Berger und Luckmann sind noch zahlreiche andere Vertreter zu nennen, deren Positionen sich im Laufe der Auseinandersetzung mit der Säkularisierung an einem Nachweis der These versucht haben oder diese bestritten haben. Einen Nachweis für den amerikanischen Raum versucht beispielsweise Bruce Steve (2002), für den deutschen Raum kann für eine solche Position die Arbeit von Detlev Pollack (2003) angeführt werden. Für einen guten Überblick über die Entwicklung der These soll auf den religionswissenschaftlichen Sammelband *Säkularität in religionswissenschaftlicher Perspektive* von Peter Antes und Steffen Führding (2013) verwiesen werden, der gegenwärtige unterschiedliche Zugänge zum Feld vorstellt. Zum anderen ist der Artikel von Michael Bergunder *Säkularisierung und religiöser Pluralismus in Deutschland aus Sicht der Religionssoziologie* (2001) zu nennen, der den Stand der Forschung bis 2000 aufgearbeitet hat und auf die kulturspezifischen und historischen Entwicklungen der Säkularisierung sowie auf die Problematik von Säkularisierungstheorien, die diesen Hintergrund nicht berücksichtigen, aufmerksam macht. Eines der Hauptprobleme, das er für die Säkularisierungsthese diagnostiziert, ist, dass diese weder universalistisch noch evolutionistisch aufgefasst werden dürfe, sondern nur in ihrem kontingenten Charakter für die Forschung nutzbar gemacht werden könne (Bergunder 2001: 234f.). Für den Diskurs um die Säkularisierung im nordamerikanischen Kontext sollen hier stellvertretend zwei Richtungen genannt werden: zum einen das Opus Magnum *A Secular Age* (2007) von Charles Taylor, zum anderen das eine darauf aufbauende Kritik enthaltende Werk *Formations of the Secular* von Talal Asad (2003).

Kontext dieser Studie illustriert wird (vgl. Kapitel 3). Wie dies bereits von Talal Asad pointiert formuliert wurde, ist ein Nachdenken über Säkularität ohne Religion nicht möglich: „The concept of the secular cannot do without the idea of Religion.“ (Asad 2003: 200). Asad stellt für die Beschäftigung mit dem Thema Säkularisierung die grundlegende Problematik von unterschiedlichen Machtkonstellationen in den Vordergrund, die vor allem in der Trennung von Staat und Religion verwurzelt sind. Diese Trennung ist ein elementarer Bestandteil der Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld von Säkularität und Religion. In diesem Sinne versteht Asad Säkularismus auch als eine politische Doktrin, durch welche neue Konzeptionen von Politik, Ethik und Religion geschaffen werden. Dies erklärt sich bereits durch die staatliche Entscheidungsgewalt darüber, was als Religion anerkannt wird und was nicht. Die Diskussionen zur Säkularisierung und Asads Überlegungen dazu stellen die Inspiration und Grundlage des neuen religionswissenschaftlichen Forschungsfeldes der ‚Nichtreligion‘ dar, welches die Thematik der Säkularisierung aufgreift und ein neues Licht auf die hier bisher geführten Debatten wirft. Die Perspektive, die der Ansatz zur ‚Nichtreligion‘ eröffnet, hat sich im Rahmen der Aufarbeitung des filmischen Materials als besonders fruchtbar erwiesen.

2.3.2 ‚Nichtreligion‘ als komplementäre Perspektivierung

In seinem Aufsatz *Was ist ‚Nichtreligion‘? Feldtheoretische Überlegungen zu einem relationalen Verständnis eines eigenständigen Forschungsgebietes* etabliert Johannes Quack das Forschungsfeld der ‚Nichtreligion‘ und versteht dies als eigenständiges Forschungsgebiet und komplementäres Feld zu den gegenwärtigen Diskussionen um „Säkularisierung, Säkularismus und Säkularität“ (Quack 2013: 89). Dabei verweist er darauf, dass die Theorien und Diskussionen um diese drei Begriffe durch zu problematisierende evolutionistische und modernistische Axiome geprägt sind, was sich zugleich in einer stark ideologisierten und politisierten Diskussion widerspiegelt. Hier haben sich die Fronten und die zahllosen Definitionen so stark verhärtet, dass man sich einer Entweder-Oder-Logik kaum noch entziehen kann; auch wenn es positive Gegenbeispiele zu diesen Problematiken im Feld gibt, „kann zusammengefasst werden, dass sich die Säkularisierungstheorie mit ihrer problematischen Geschichte, den politischen Implikationen, den widersprüchlichen Begrifflichkeiten und einem

impliziten Druck, entweder für oder gegen das Verschwinden von Religion zu argumentieren, in eine Sackgasse manövriert hat.“ (vgl. Quack 2013: 89).

Quacks Ansatz versteht sich in diesem Sinne als eine komplementäre Alternative, die an den Ansatz der Diskursivierung von Religion im Spielfilm anschlussfähig ist. Für ihn stellt ‚Nichtreligion‘ zum einen eine Sammelbezeichnung dar, die unter anderem Forschungsansätze zu Säkularisierung, Atheismus und religiöser Indifferenz fasst und nicht alles beinhaltet, das nicht religiös ist. Zum anderen konzipiert er ‚Nichtreligion‘ als einen relationalen und deskriptiven Begriff, der sich über den Bezugspunkt eines oder mehrerer religiöser Felder bestimmen lässt (vgl. *ibid.*: 88). ‚Nichtreligion‘ und nichtreligiöse Positionen bilden in diesem relationalen Verhältnis Bestandteile eines religionsbezogenen Feldes (vgl. *ibid.*: 95f.). Gerade in Bezug auf die Probleme um die Säkularisierungsthese lässt sich vor allem durch den Ansatz der ‚Nichtreligion‘ eine Fokussierung auf den Schwund von Religion legen, der nicht automatisch in negativer Art als Defizit ausgelegt wird, sondern in positiver Weise indifferente und nichtreligiöse Positionen kenntlich macht (vgl. *ibid.*: 90):

„Anstatt eindeutig definierbare Untersuchungsgegenstände mit primären und sekundären Eigenschaften anzunehmen, sollte also mit dem Eingeständnis begonnen werden, dass es verschiedenste Möglichkeiten gibt, religiöse und nichtreligiöse Felder in Beziehung zueinander zu setzen. Anders formuliert, wird hier vorgeschlagen, nicht mit Begriffsdefinitionen zu beginnen, sondern mit einer heuristischen Annäherung, wie man mögliche Beziehungen und Abhängigkeiten zwischen religiösen und nichtreligiösen Phänomenen beschreiben kann. Dies ermöglicht zudem eine reflexive Annäherung an die eigenen Beziehungen und Abhängigkeiten innerhalb eines religionsbezogenen Feldes.“ (Quack 2013: 94-95)

Quack entlehnt seinen Feldbegriff dabei den Arbeiten von Pierre Bourdieu, betont aber explizit, dass er sich hier nicht an die weiteren Ausführungen Bourdieus zur Religion anschließe, da die Applikation seines Habituskonzeptes und die Untersuchung der institutionell gewachsenen Religion Beschränkungen implizieren, die den relationalen Fokus auf die religiösen und nichtreligiösen Felder einschränken. Daher genügt es Quack, „unter dem ‚religiösen Feld‘ alle Phänomene zu fassen, die gemeinhin als religiös verstanden werden, d. h. Aspekte des Glaubens, Handlungen und Zugehörigkeiten, die ganz allgemein Religion oder Religionen zugeschrieben werden“ (Quack 2013: 95). Die Grenzen dieses religiösen Feldes sind dabei immer temporär und umstritten, daher muss das relationale Verständnis von ‚Nichtreligion‘, dem sich Quack in heuristischer Weise über den Feldbegriff annähert, in konsequenter Weise verfolgt werden, ohne die religiösen, die nichtreligiösen Positionen oder die Feldgrenzen a priori zu bestimmen.

Ein jedes religiöses Feld ist in dieser Hinsicht immer auch Teil eines religionsbezogenen Feldes und die spezifischen ‚Feldeffekte‘, ihre Veränderungen und die Veränderungen in den jeweiligen Feldern müssen Teil der Untersuchung sein (vgl. *ibid.*: 95ff.).

Wie in einem antagonistischen Spiegel lassen sich hier die beiden religionswissenschaftlichen Darlegungen von Johannes Quack *Was ist ‚Nichtreligion‘?* und Michael Bergunder *Was ist Religion?* lesen. Zudem stellt Quack explizit heraus, dass eine bestimmte Konzeptualisierung von Religion das religiöse Feld konturieren kann, und verweist hier auf Bergunders Ansatz, das zeitgenössische Alltagsverständnis von Religion zu historisieren (Quack 2013: 95). Umgekehrt spricht sich Bergunder in seinem diskurstheoretischen Ansatz für die Untersuchung von Diskursfeldern und Diskursgemeinschaften aus, die ein Netzwerk bilden, in dem der Name Religion artikuliert wird, und verweist hier ebenfalls auf Bourdieu (vgl. Bergunder 2008: 498f.; Bergunder 2011: 44).

Den Fokus auf die relationale Beziehung zwischen einem religiösen Feld und einem religionsbezogenen Feld zu legen, um so gezielt zu verstehen, was die nichtreligiösen Bezüge innerhalb des gewählten Materialkorpus sind, hat sich, wie in den Analysen herausgestellt werden soll, als eine forschungspragmatische Bereicherung herausgestellt, die es ermöglicht hat, beide Pole des Spannungsfeldes von religiösen und nichtreligiösen Referenzen in der Bestattung im Spielfilm zu untersuchen. Dabei muss an dieser Stelle noch einmal deutlich gemacht werden, dass *nichtreligiös* nicht gleich *nicht religiös* bedeutet. Nichtreligiöse Referenzen im Kontext der Bestattungen sind in diesem Sinne solche, die sich von einem bestimmten religiösen Feld abgrenzen (vgl. Quack 2013:88). Positionen innerhalb des religionsbezogenen Feldes, die keine religiösen Referenzen aufweisen, können nichtreligiös sein oder eben nicht religiös beziehungsweise areligiös.²⁶ Besonders der Diskurs um einen bestimmten Film und die Positionierungen von Regisseuren oder Rezipienten des jeweiligen Filmes machen Versuche deutlich, ‚Feldeffekte‘ zu erzielen, die religiöse Deutungen oder nichtreligiöse Deutungen der Filme beeinflussen.

In den untersuchten Bestattungen im Spielfilm hat sich durch die diskursive motivische Aufarbeitung und die beispielhaften Darstellungen ein stark jüdisch-christlich geprägtes

²⁶ Areligiös bezeichnet bei Quack die Abwesenheit oder die Negation von Religion, die nicht in direkter Verbindung zu einem bestimmten religiösen Feld stehen muss und unabhängig davon untersucht werden kann. Der Begriff ist in dieser Hinsicht weitestgehend synonym mit der Bedeutung von nicht religiös (vgl. Quack 2013: 92).

‚religiöses Feld‘ herauskristallisiert (vgl. Kapitel 4). Dieses ‚religiöse Feld‘ hat sich im Sinne einer makrostrukturellen Analyse abgezeichnet, die sich auf die Untersuchung von Motiven gestützt hat. Wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert, werden so im Sinne der Diskursivierung von Religion im Spielfilm unterschiedliche Äquivalenzketten von Motiven deutlich, die eine religiöse Konnotation der Bestattung verdeutlichen. Zum einen konnten hier die Liturgien und die Darstellungen von Bestattungen in christlich oder jüdisch geprägten Begräbnisstätten, Kirchen oder ähnlichen religiösen Gebäuden beobachtet werden und zum anderen zeigten die narrativen Konstellationen, die durch die Figuren und die narrativen Instanzen im Film zum Ausdruck gekommen sind, dass das Feld durch jüdisch-christliche Referenzen dominiert wird.

Bestattungen, die diese Referenzen nicht aufweisen, bewegen sich also in einem religionsbezogenen Feld zu diesem makrostrukturellen dominanten religiösen Feld. Die Abwesenheit von Religion innerhalb einer Bestattungsszenierung bietet in dieser Hinsicht einen besonderen Analysepunkt innerhalb des makrostrukturell christlich-jüdisch dominierten Diskursfeldes der Bestattung im Spielfilm und kann durch diese Perspektivierung in eigenem Recht und in Relation zu diesem dominanten Feld untersucht werden.

Die Grenzen dieser Felder sind, wie Quack und Bergunder deutlich machen, immer umstritten und bedürfen einer Aushandlung durch unterschiedlichste Positionen, die innerhalb der hier vorgenommenen Studie durch das diskursive Netzwerk, das der Film liefert, erarbeitet werden sollen.

Die in diesem Kapitel dargestellten Ergänzungen für den Ansatz der Diskursivierung von Religion im Spielfilm haben zum einen die zusätzliche Fokussierung auf das Forschungsfeld der Gegenwartsreligiosität verdeutlicht und zum anderen bereits erste Einblicke in die Einordnung des Materials gegeben, die durch die komplementäre Perspektivierung auf nichtreligiöse Referenzen eine neue Sichtweise auf das Materialkorpus erlauben, die sich nicht in der reinen Fixierung auf die Religion erschöpft. Als Grundlage für diese theoretischen Ausführungen soll nun im Folgenden die spezifische filmwissenschaftliche Methodologie vorgestellt werden, die sich an den kommunikationswissenschaftlichen Grundprämissen des Filmes orientiert.

2.4 Kommunikationswissenschaftliche Grundprämissen des Filmes

Ein Film besteht aus bewegten Bildern, sogenannten Frames, von welchen man mindestens 16 pro Sekunde benötigt, damit das menschliche Auge die Einzelbilder als Film wahrnehmen kann. Diese Bilder sind mit einem auditiven Kanal unterlegt und machen den Spielfilm zu einem der Medien, welche der Erfahrungsebene der realen Welt am nächsten liegen. Die gängige Bildrate pro Sekunde liegt bei 24, was den Regisseur Michael Haneke dazu veranlasste, diese Argumentation für die Repräsentationskraft des Filmes wie folgt zu beschreiben:

„Mit dem Film stehen einem alle Mittel zur Verfügung – und man hat die einmalige Chance, das Reale zu zeigen. Oder zumindest so zu tun. Jean-Luc Godard hat bekanntlich gesagt, Film sei 24-mal in der Sekunde die Wahrheit. Ich sage: Film ist 24-mal die Lüge. Vielleicht im Dienste der Wahrheit, aber natürlich ist alles, was wir behaupten, ein Artefakt. Und unsere künstlerische wie moralische Verantwortung liegt unter anderem darin, dieses Artefakt transparent zu machen und nicht so zu tun, als wäre es Wirklichkeit.“²⁷

Haneke legt die Interaktion zwischen Produzent, Filmbild und Rezipientin zugrunde und expliziert dadurch den ersten Baustein einer kommunikationswissenschaftlichen Herangehensweise.

Wie Stuart Hall, der das Konzept der Repräsentation als entscheidenden Knotenpunkt im Kreislauf der Kultur (Repräsentation, Identität, Produktion, Konsumtion, Regulation) problematisiert und dessen kritische Aufarbeitung fordert, zeigt auch Haneke durch die Verkehrung des Godard-Zitates auf, in welchem Spannungsfeld sich die Repräsentation im Film befindet und dass es Teil der „künstlerischen wie moralischen Verantwortung“ (vgl. *ibid.*) ist, diese transparent zu machen. Durch die Kontrastierung von Wahrheit und Lüge klingt auch ein anderer Aspekt von Halls Konzept der Repräsentation wieder an, den man in Analogie zu Hanekes Aussage verstehen kann. Die Bedeutung der Repräsentation bestimmt sich immer zu einem Teil aus dem, was nicht repräsentiert wird (vgl. Hall 2013b). Dabei korreliert das Verständnis von Film im kommunikationswissenschaftlichen Ansatz mit diesem Argument und den Ebenen der Produktion, Regulation und Konsumtion im kulturellen und religiösen Kreislauf nach Hall. Der kritische religionswissenschaftliche Ansatz, der über die Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung bisher

²⁷ Michael Haneke im Interview mit Tanja Traxner und Dominik Zechner (<http://derstandard.at/1362107638062/Ohne-Kultur-koennen-wir-uns-gleich-erschiessen>, letzter Zugriff 16.12.2015).

formuliert wurde, bewegt sich somit bereits im Bereich der kommunikationswissenschaftlichen Grundprämissen des Filmes. Die komplementäre Fokussierung durch das Forschungsfeld der Gegenwartsreligiosität und der ‚Nichtreligion‘ stellt dabei zusätzliche Werkzeuge zur Verfügung, die Untersuchung gezielt auf das Nicht-Repräsentierte zu lenken.

Dieses Verhältnis soll im Folgenden eruiert werden und im Kontext der rezenten filmwissenschaftlichen und kommunikationswissenschaftlichen Ansätze diskutiert werden.²⁸ Die hier vorgenommene kommunikationswissenschaftlich orientierte Filmanalyse ist primär als eine Kommunikat-Analyse im Sinne von Thomas Kuchenbuch (2005: 27) zu verstehen:

„Kommunikat-Analyse‘ als ein spezialisierter Zweig der Kommunikationswissenschaft stellt das Kommunikat (den oder die Filme [...]) in den Vordergrund. Über die anderen Größen oder Momente der Kommunikation, z.B. über die Kommunikatoren (die ‚Macher‘) und über die wirklichen und möglichen Rezipienten (das ‚Publikum‘) und den Rahmen der Kommunikation (z.B. Kino [...]) müssen selbstverständlich so weit wie möglich Kenntnisse eingeholt werden, aber der Ausgangspunkt bleibt zunächst das konkret gegebene Kommunikat (hier also der ‚Film‘). Der Anspruch und die Methodologie der Kommunikat-Analyse zielt darauf ab, möglichst viel aus dem gegebenen Kommunikat herauszulesen über die wirkliche und die mögliche Kommunikation, in der es fungiert hat oder fungieren könnte.“

In einer Erweiterung kann diese Kommunikat-Analyse zusätzlich als systematische Untersuchung aller Faktoren eines Filmes verstanden werden, die einem objektiven Erkenntnisgewinn dienen sollen und intersubjektiv vermittelbar sind (vgl. Mikos 2008: 11). Anzumerken ist hier, dass in diesem Kommunikationsverhältnis die Analyse immer den eigenen Standpunkt zum Ausgangspunkt hat, was in vielen Fällen stillschweigend vorausgesetzt wird zum Ziele der Verallgemeinerung von Ergebnissen. Diesem Umgang mit der Analyse wurde hier bereits entgegengewirkt, indem eine entsprechende diskurstheoretische Herangehensweise eingeführt wurde welche die Reflexion der eigenen Position impliziert (vgl. Kapitel 2.2.2, 2.2.3) Gerade für eine kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse ist das Ziel hierbei, deutlich zu machen, welche Formen der Repräsentation von Religion im Kontext der Bestattungsinszenierung vorherrschen und wie diese in diskursiver Weise Stereotype oder Wertungen über Religionen und Bestattungsrituale in antagonistischer oder relationaler Weise verfestigen oder hinterfragen.

²⁸ Das vorliegende Kapitel orientiert sich hierbei an den Werken von: Faulstich und Strobel 2013; Korte 2010; Hickethier 2012; Kuhn 2011; Bordwell und Thompson 2006; Kuchenbuch 2005 und Mikos 2008.

Der Fokus auf Gegenwartsreligiosität im Spielfilm, die in einem Wechselverhältnis von religiösen, nichtreligiösen, säkularen und areligiösen Strukturen zu verorten ist, erfordert eine Form von Medienkompetenz, die für dieses Spannungsfeld sensibilisiert. Diese Medienkompetenz einzufangen und durch die Analyse auszuweiten gibt der kritischen religionswissenschaftlichen Filmanalyse im Sinne Kellners einen interventionistischen Charakter (vgl. Kellner und Winter 2005: 7-11). In einem erweiterten Sinne und in Bezug auf Burkhard Gladigow ist es eine ‚kulturelle Kompetenz‘²⁹, der sich die Religionswissenschaft bedienen muss, um die neuzeitlichen Formationen von Sinndeutungshorizonten der Religionsgeschichte dechiffrieren zu können. Aufgrund der Medienkompetenz wird es möglich, die diskursiven Netzwerke religiöser und säkularer Normierungen herauszuarbeiten, die bei einer Filmproduktion Eingang finden und den Filmtext in dieser Hinsicht aufladen. Die Repräsentationen im Film werden somit Teil des religiösen Alltagsverständnisses vieler Rezipienten und stellen sich damit als ein Teil der gegenwärtigen und rezenten Religionsgeschichte dar.

Für die religionswissenschaftliche Filmanalyse sind dabei drei grundlegende Fokussierungen unerlässlich, die stets mitgedacht werden müssen. Zum einen ist dies die erzählerische Kohärenz und inhaltliche Kohärenz, im Rahmen derer sich Religions- und Ritualkonstruktionen im Film bewegen und somit zum Spielball der Unterhaltung werden.

Zweitens sind dies gestalterische Mittel, die auf die Wahrnehmung des Rezipienten zielen und mit dessen lebensweltlichen Kontexten in ein Resonanzverhältnis eintreten. Die Ebenen des Filmes, die weiter unten angesprochen werden (vgl. Kapitel 2.4.3), behandeln dieses Feld ausführlich, um das volle Spektrum des Funktionspotentials eines Filmes zu greifen (vgl. Mikos 2008: 13).

An dritter Stelle muss der kommunikative Prozess und dessen Kontext selbst in den Fokus genommen werden. Vor allem die Kontexte der Filmproduktion und die intertextuellen Ebenen stehen in diesem Sinne in der vorliegenden Studie im Vordergrund. Diese Grundfokussierung der Analyse geht davon aus, dass der Spielfilm mit seinen Rezipienten in einem stillen Vertragsverhältnis steht, was im Folgenden erklärt wird (vgl. Casetti 2001: 166).

²⁹ Gladigow versteht kulturelle Kompetenz wie folgt: „Unter kultureller Kompetenz verstehe ich dabei die Fähigkeit, als Person mit den verschiedenen Teilbereichen von Kultur umgehen und sie mit den bereitstehenden Sinnangeboten verbinden zu können – [...].“ (Gladigow 2005: 300).

2.4.1 Spielfilm als ‚Kommunikativer Vertrag‘ und ‚Ästhetische Fiktion‘

Die Basis dieses ‚Kommunikativen Vertrages‘, der in einem metaphorischen Sinne zu verstehen ist, bildet die Verständigung mit dem Publikum und die Konzeption von Film als sozial aktive Kommunikation, die durch Rezeption, Aneignung und Produktion bestimmt ist und sich durch unterschiedliche Formen des Wissens auszeichnet (vgl. Casetti 2001: 161). Wenn auch der Film ein fertiges Produkt eines Schaffensprozesses darstellt, so verkörpert er doch immer zugleich die Bewegung der Kommunikation, den Aushandlungsprozess, der sich im fertigen Produkt ausdrückt. Dieser Aushandlungsprozess kann unterschiedlichste Impulse zum Grund haben, die beispielsweise künstlerischer, ökonomischer oder persönlicher Natur sind und auf eine Verständigung abzielen (vgl. Casetti 2001: 162). Der Film als Produkt entspringt dabei nicht nur der Feder einer Person, sondern muss immer als ein Konstrukt einer kollektiven Autorschaft verstanden werden, die sich durch alle beteiligten Faktoren einer Filmproduktion bestimmt.

In dieser Kommunikation kommt auch dem Zuschauer eine mitbestimmende Rolle zu, da seine Annahme des Produktes, also die Rezeption, die Produktion mitbestimmt und in ihr mitgedacht wird. Rezeption wird von Aneignung unterschieden, wobei unter Rezeption das Erleben des Filmtextes durch die inszenatorischen Mittel verstanden wird und im Falle von Aneignung die Übernahme des rezipierten Textes in einen Alltagskontext, beispielsweise das Gespräch mit Arbeitskollegen, gemeint ist (vgl. Mikos 2008: 22). Auch wenn Mikos diese heuristische Trennung als eine empirisch nicht klar differenzierbare ausweist, lässt sie das Spektrum von Rezeption und Aneignung offen. Dabei stellt die Auseinandersetzung mit dem Filmtext für den Zuschauer bereits ein performatives Moment dar, in welchem unterschiedliche Erfahrungswerte aufgerufen werden können oder sich bereits vorgeprägte Rollenmuster, Genreverständnisse oder persönliche Einstellungen transformieren können. Die Kommunikation beinhaltet also Rezeption und Aneignung zugleich und kann im primären Moment des Filmsehens nicht differenziert werden. Anders als bei Mikos soll hier die Setzung, ob man von einer Rezeption oder Aneignung spricht, eher an dem Spektrum festgemacht werden, in welchem die Auseinandersetzung mit dem Medium stattfindet. Für die Verwendung der Beschreibungskategorien von Rezeption und Aneignung heißt das, dass sich diese an dem jeweiligen Beispiel erklären lassen müssen und nicht kategorisch getrennt werden können, da dies auf einer epistemischen Ebene bereits die Potentialität des Filmes

untergräbt. So ist es möglich, dass ein Film gesehen wird, aber später keine weitere tragende Rolle mehr in Alltagssituationen spielt und scheinbar vollkommen vergessen wird (Rezeption). Andererseits kann sich die Rezeption soweit verfestigen, dass die realen Lebenswelten den filmischen Lebenswelten nachempfunden werden: Besonders in zwei Stichproben-Interviews mit Bestattungsunternehmern aus Heidelberg und in Darstellungen von Bestattungen auf YouTube werden solche Aneignungswünsche deutlich.³⁰ Eine Bestatterin berichtete davon, dass sich ganze Nachsorgeverträge für Bestattungen an Filmbestattungen oder spezifischer Filmmusik orientieren (Aneignung).

Der Spielfilm wird hierbei, wenn auch indirekt, als eine aktive soziale Kommunikation und Praxis verstanden, die sich aus einem Vorwissen von sozialen Bedeutungen und narrativen Kontexten speist. Anhand von Beispielen aus dem Materialkorpus dieser Arbeit soll der Prozess des Filmverstehens nachgezeichnet werden, der für die Analysen die Beschreibungsgrundlage darstellt und über bestimmte Formen des Wissens den Kommunikationsprozess mit dem Film ermöglicht. Peter Ohler (1994) schlägt hierfür die folgenden drei Wissensformen vor, die der Filmtext immer wieder anspricht und die sowohl für Rezeption als auch für Produktion eine bedeutende Rolle spielen:

1. Das ‚generelle Weltwissen‘ bezeichnet das Wissen um weltliche Handlungsabläufe, die im Spielfilm in den meisten Fällen nur gebrochen dargestellt werden können. Dieses Wissen ist nötig, um entsprechende ‚Leerstellen‘ (vgl. Neuß 2002) in der Filmhandlung füllen zu können, ohne dass diese gezeigt werden (vgl. Ohler 1994: 33). So wird im Film nie eine vollständige Bestattung gezeigt und der Zuschauer muss die nicht gezeigten Handlungsabläufe im Kopf ergänzen. Dies kann so weit gehen, dass in manchen Spielfilmen die Bestattung nur wenige Sekunden geht, wie dies im Fall der Romanverfilmung *THE CIDER HOUSE RULES* (1999) von Lasse Halström nach dem gleichnamigen Roman von John Irving, der auch das Drehbuch verfasst hat, zu beobachten ist. Diese Bestattung geht nur acht Sekunden und zeigt vor allem den

³⁰ Diese zwei Stichproben-Interviews haben sich mit der Entwicklung der Bestattung und der Rolle der Bestatter sowie den medialen Aneignungen in der Bestattung beschäftigt. Hier wurde angemerkt, dass es einen Fall eines Nachsorgevertrages gab, bei dem sich die Klientin komplett an der Seebestattung eines bestimmten Filmes orientiert hat. Aber bereits in den Kundenprospekten eines der Bestattungsunternehmen, bei denen ich ein Interview durchgeführt habe, zeigt sich eine ganze Reihe von Musiktiteln, die vor allem durch den Film bekannt geworden sind oder für den Film komponiert wurden. Ein Beispiel in dieser Hinsicht ist der Oscar-prämierte Song *Hymn to the Sea* des Filmkomponisten James Horner, der für den Film *TITANIC* (1997) von James Cameron geschrieben wurde.

Grabstein des Verstorbenen und eine kurze Einstellung der Trauergemeinschaft um das Grab.

2. Das ‚narrative Wissen‘ (Peter Ohler 1994: 34) bezeichnet die Kenntnis typischer Plots, Rollen von Protagonisten, Handlungssequenzen und Handlungssettings im Rahmen unterschiedlicher Genres. Wenn man im Film *WATCHMEN* (2009) eine Kamerafahrt sieht, die bei grauem, wolkenbehangenem Himmel über einen verregneten Friedhof schwenkt, während der Song *The Sound of Silence* von Simon and Garfunkel eingespielt wird, so liegt die Vermutung auf der Hand, dass sich hier eine Bestattung vollziehen könnte. Die vorausgehende Szene, die den Tod eines der Protagonisten erwähnt, verstärkt diese mögliche narrative Schlussfolgerung.

3. Das ‚Wissen über filmische Darstellungsformen‘ befasst sich mit der technischen Umsetzung des Filmtextes und ermöglicht dem Zuschauer beispielsweise eine räumliche Orientierung oder ein Nachempfinden von Bewegungen, die z. B. durch ein Schnitt- und Gegenschnittmuster hergestellt werden können. Bei vielen der hier behandelten Bestattungen ist eine typische Einstellungsfolge nach diesem Muster solcherart, dass man die Hinterbliebenen aus einer Aufsicht vom Ort des Sarges aus sehen kann, wie sie vor dem oder um das Grab herum stehen, während eine Person Erde in das Grab wirft. In der Gegeneinstellung ist dann der Sarg oder die Urne im Grab zu sehen, wie es in dem später im Detail analysierten Film *TUESDAYS WITH MORRIE* (1999) von Mick Jackson der Fall ist. Das Wissen um filmische Darbietungen ermöglicht dem Rezipienten, Erwartungen zu generieren und Handlungen nachzuvollziehen. Über die Musik wird auf diese Weise schnell deutlich, um was für eine Art von Szene es sich handeln könnte. Die Szene aus dem Film *WATCHMEN* (2009), die bereits im Absatz 2 zum narrativen Wissen kurz beschrieben wurde, ist ein gutes Beispiel dafür, wie Filmmusik, in diesem Falle der Song *The Sound of Silence*, in Kombination mit der Darstellungsweise des Friedhofes eine Bestattungsszene erwarten lässt.

Fokus der Filmanalyse müssen die audiovisuellen Strategien sein, die den Film in der Vorstellungswelt der Rezipienten erzeugen und mit den hier beschriebenen drei Formen des Wissens ermöglicht werden. Genau zu diesem Zweck werden diese Wissensformen in der Produktion instrumentalisiert, um im Spiel mit den narrativ-fiktionalen Strukturen und Möglichkeiten des Filmes immer wieder Neues schaffen zu können, welches Anreize in das kommunikative Vertragsverhältnis mit einbringt (vgl. Mikos 2008: 29f.).

Dabei rekurren der Film und im Speziellen die gezeigten Bestattungsinszenierungen auf realweltliche Pendanten. Die Schwelle zwischen Fiktionalem und Realem in diesen komplexen Repräsentationen zeichnet eine durch die Medienästhetik des Filmes verschwimmende Grenze nach, die eine immer stärkere Beeinflussung durch das Medium Spielfilm ermöglicht (vgl. Koch/Voss 2009: 7 f.). Die Darstellung folgt dabei eigenen Gesetzmäßigkeiten und kann nie eine exakte Abbildung der Realität sein. Sie zeichnet sich durch Techniken, Schauspiel, Inszenierung, Musik und Kameraarbeit aus. In diesem Sinne können die narrativ-fiktionalen Darstellungen von Bestattungen im Spielfilm nach Gertrud Koch als ‚ästhetische Fiktion‘ bezeichnet werden, die sich auf die kognitiven und sensorischen Prozesse der Zuschauer auswirkt. ‚Ästhetische Fiktionen‘ zeichnen sich durch einen eigenen Wahrheitsanspruch des Gezeigten aus, der auf einer inneren Kohärenz basiert (vgl. Koch 2009: 141). Diese Konzeption von Spielfilm und Bestattungsinszenierungen ermöglicht dem Zuschauer das Miterleben des Gezeigten in emotionaler, habitueller, ritueller, kognitiver und sozial-kommunikativer Weise (vgl. Mikos 2008: 24) und stellt zugleich eines der Ziele von vielen Filmschaffenden dar, die mit ihren Produkten die Gefühle der Menschen erreichen möchten.

Dieses Spektrum des Miterlebens kann durch das Konzept der ‚fiktionalen Gefühle‘ von der Soziologin Eva Illouz (2012) genauer beschrieben werden. In ihrer Arbeit *Warum Liebe weh tut* über die Kulturosoziologie der Liebe verdeutlicht sie, wie emotionale und kognitive Prozesse durch die Vorstellungskraft ausgelöst werden und so untrennbar mit der Bedeutung von Fiktionen für die Sozialisation verwoben sind.

Gerade die mediale Bestattungssozialisierung von Rezipienten, die in den zahllosen Darstellungen von filmischen Bestattungen als ‚ästhetische Fiktion‘ begründet ist, wird durch die in dieser Arbeit vorgelegte Analyse einzelner Inszenierungen stichprobenartig über Rezeptions- und Aneignungsverweise aufgeschlüsselt. Die Ebene des medialen Textes gibt Aufschluss darüber, welche Bedeutungsangebote dem filmischen Kommunikationsprozess zugrunde liegen und so in die Einbildungskraft und Gefühlswelt des Einzelnen Eingang finden können. Illouz' Ansatz wird hier als ein Teil des kommunikationswissenschaftlichen Verständnisses von Spielfilm und Bestattungsinszenierungen konzipiert, welcher sich über das Konzept der ästhetischen Fiktion und der fiktionalen Gefühle in spezifischer Weise dem Themenkomplex von Film und Emotionalität widmet.

Es wird sich hier der Frage, „wie Ideen von Gefühlen durchdrungen werden und umgekehrt, wie Gefühle einen ideellen, narrativen und fiktionalen Inhalt absorbieren“ (Illouz 2011: 377), von der Seite der medialen Grundlagen für diesen Prozess, den Illouz als fiktionale emotionale Vorstellung bezeichnet, genähert. Diese entstehen in der Interaktion mit dem fiktionalen Material und zeichnen sich durch ihren beliebigen Charakter aus. Diese Form der Vorstellung ist mit den fiktionalen Gefühlen verbunden. Fiktionale Gefühle können denselben Inhalt haben wie reale Gefühle, unterscheiden sich aber von diesen durch ihren fiktionalen Ursprung. Sie können in Erwägung gezogen werden und zu Handlungen führen, entspringen aber primär einem selbstreferentiellen kognitiven Prozess, der durch die Auseinandersetzung mit der ‚ästhetischen Fiktion‘ entsteht (vgl. Illouz 2011: 377).

Das Konzept von Illouz ist von zentraler Bedeutung, um das Verhältnis von Emotionalität und filmischer Bestattung zu verstehen. Der Behauptung von Illouz, dass diese Gefühle weniger verhandelbar seien, da sie nicht in der Interaktion mit einem anderen Menschen entstehen, soll an dieser Stelle aber widersprochen werden. Vielmehr ist der Verhandlungsprozess dieser Emotionen ein anderer, nämlich einer, der sich durch den fiktionalen Ursprung und die Dynamiken von Rezeption und Aneignung bestimmt. Die fiktionalen Gefühle, die so bei der Rezeption einer Bestattungsinszenierung entstehen, können durch mehrfaches Sehen oder Reflektieren über das Gesehene transformiert werden. Die emotionale Erfahrung lässt sich wiederholen, kann aber nicht die gleiche bleiben wie beim ersten Mal, da sie schon durch das erstmalige Sehen präfiguriert ist. Gleichzeitig kann die Konfrontation mit den entstehenden Emotionen während der Rezeption aber gerade wegen ihres fiktionalen Ursprungs reflektiert werden. Auf zu intensive fiktionale Gefühle kann eingewirkt werden, indem man sich den fiktionalen Ursprung vergegenwärtigt und die Erfahrung so delegitimiert. Die fiktionalen Gefühle führen in dieser Hinsicht auch kein „geschlossenes Eigenleben“, wie Illouz es ausdrückt (Illouz 2012: 378). Die Diskussion der Erfahrung fiktionaler Gefühle, die Möglichkeit der wiederholten Rezeption und die Dynamik, die mit der Erfahrung dieser Faktoren entstehen kann, bilden sogar Möglichkeiten der Auseinandersetzung und Verarbeitung von Gefühlen, die über die Möglichkeiten der Erfahrungen mit den Gefühlen des realen Lebens hinaus gehen, da sie in Kontexten und Narrationen entstehen, die im realweltlichen Kontext so nicht erfahren werden (vgl. Illouz 2012: 378):

„Aus fiktionalen Gefühlen – wie sie entstehen, wenn wir uns mit Geschichten und Figuren identifizieren – bilden sich irgendwann die kognitiven Schablonen vorgreifender Gefühle. Damit Gefühle durch erfundene Skripte geprägt werden können, muss eine Reihe von Bedingungen erfüllt sein.“ (Illouz 2011: 378)

Zu diesen Bedingungen gehört beispielsweise die Lebendigkeit, die bei der Wahrnehmung von audiovisuellen Darstellungen in Filmen und den Medien gewährleistet ist. Dabei werden die kognitiven Funktionen des Sehens, Hörens und Denkens gleichzeitig angesprochen und die so gezeigten Darstellungen werden innerhalb der Narration des Filmes miteinander in Bezug gesetzt und auch an realweltliche Erfahrungen zurückgebunden. Die gezeigten Bilder können so auf bereits erlebte Ereignisse des Zuschauers zurückgreifen, die im Kommunikationsprozess aufgerufen werden, ermöglichen aber auch das fiktionale Erleben einer potentiellen zukünftigen Erfahrung. Dabei bedient man sich bei der Visualisierung von Bestattungen bestimmter Bilder, die in jeglichen gesellschaftlichen und medialen Ebenen präsent sind und dadurch einen besonderen ikonographischen Wert besitzen, der die Visualisierungsebene auflädt. Daher argumentieren gerade neuere Studien aus dem Bereich der Visuellen Kultur für die tragende Rolle des Visuellen in der Generierung von Emotionen (vgl. Illouz 2012: 378).

Narrative Identifikation mit den auf der Leinwand gezeigten Gefühlen und Geschichten bildet bei der Konzeption von fiktionalen Gefühlen eine weitere Komponente. Illouz bedient sich hierbei des Identifikationskonzeptes von Keith Oatley, welches sich auf den Prozess der Simulation bezieht und sich direkt auf den Spielfilm übertragen lässt. Dabei spielen die Mechanismen der Wiedererkennung und Nachahmung eine zentrale Rolle. Der Zuschauer identifiziert sich mit einem Charakter im Film und erkennt dessen Absichten, Ziele und Handlungsmuster wieder. In diesem Wiedererkennen erweckt er ein eigenes Bedürfnis nach den dargestellten Emotionen und Handlungsmustern, die daraufhin simuliert werden und das Filmerleben kennzeichnen (vgl. Illouz 2011: 381f.):

„Fiktionale Gefühle entstehen durch den Mechanismus der Identifikation – mit Charakteren und Handlungen –, der durch Schablonen oder Schemata zur Einschätzung neuer Situationen, zum Sinnieren über Ereignisse des Lebens und zu ihrer Vorwegnahme ausgelöst wird.“ (Illouz 2011: 383)

Wie Illouz in ihrer Arbeit in Bezug auf den Spielfilm aufzeigt, lässt sich die Konzeption von fiktionalen Gefühlen an mehreren Stimmen ihrer Studie zeigen. Die Schablonen dieser Gefühle werden hierbei in höchstem Maße angeeignet, so dass sich beispielsweise das imaginierte Englischsein der Filmfigur Hugh Grants, die er in FOUR WEDDINGS AND

A FUNERAL (1994) von Mike Newell verkörpert, auf die Vorstellungen für einen Wunschpartner auswirken. Auch die Erwartungen an einen Paarausflug nach Las Vegas wird von der Autorin Catherine Townsend durch die *Screwball Comedy*³¹ WHAT HAPPENS IN VEGAS (2008) von Tom Waughan vorgeprägt und simuliert. Die Ernüchterung folgt, als der Ausflug trotz des exzessiven Alkoholkonsums nicht das versprochene Happy-End der besagten *Screwball Comedy* bringt (vgl. Illouz 2011: 384f.). Die Vorprägung bestimmter Erwartungshaltungen und fiktionaler Gefühle durch Genres wie die *Screwball Comedy* wirft auch die generelle Frage nach der Bedeutung von Genres für den Film auf. Auswirkungen auf die Inszenierung einer Bestattung im Film sind hierbei durch das Genre beeinflusst, daher widmet sich das nächste Kapitel dieser Thematik.

2.4.2 Dynamisches Genreverständnis

Durch den kommunikationstheoretischen Zugang konzipiert sich auch das Genreverständnis dieser Arbeit, welches eine grundlegende Kontextualisierung für die Analyse darstellt. Im Laufe der Entwicklung des Spielfilmes haben sich unterschiedliche etablierte Konzepte des Genres verfestigt und die meisten Zuschauer wissen, welche Merkmale die klassischen Genrekonzepte wie Western, Komödie, Actionfilm usw. beinhalten. Diese Genres haben sich dabei durch ihren Erfolg im Spektrum der filmischen Darstellungsweisen ihren Platz geschaffen und werden im Zuge der neueren Formierungen innerhalb der Filmlandschaft mehr und mehr aufgeweicht (vgl. Mikos 2008: 263). Es gibt keine festgeschriebenen Genre Grenzen mehr. Diese formieren sich stattdessen in dynamischer Weise durch bestimmte Genremerkmale, die sich auf

³¹ „Unter Screwball Comedy versteht man eine Komödiengattung, deren wichtigste Elemente respektloser Humor, schneller Rhythmus, Dialogorientiertheit, exzentrische Charaktere und der battle of sexes sind. Fünf Charakteristika kennzeichnen das Genre: (1) Unbegrenzt zur Verfügung stehende Freizeit; die meisten der Figuren sieht man nicht bei der Arbeit; eine Ausnahme bilden die Reporter-Figuren, die einen eigenen kleinen Themenkreis füllen; (2) Kindhaftigkeit der Charaktere; die Filme handeln von Figuren, die nur geringe Verantwortung tragen, das Interesse liegt darauf, Spaß zu haben oder eine verklemmte Figur zu beeinflussen, die Filme handeln von der Werbung des einen um den anderen; die Heirat kommt erst kurz vor dem Ende ins Spiel; (3) urbane Spielorte; (4) apolitisches Interesse der Figuren; (5) Frustration der männlichen Hauptfigur. Im Zentrum der Screwball-Komödie steht die Gliederung der Welt in eine Fülle von Oppositionen. [...] Es geht nicht um den Ausgleich dieser Gegenüberstellungen, sondern um das Auskämpfen einer Koexistenzform – unter Verzicht auf Gewalt, mit den symbolischen Mitteln des Dialogs, des Tricks, des Betrugs. Gewaltanwendung ist immer überraschend und eher als ein Kontrollversagen gewertet denn als echte Möglichkeit des Handelns. Das Genre war zwischen 1934 und 1942 in den USA äußerst erfolgreich; seit den 1980er Jahren erlebt es eine höchst intensive Renaissance (Neo-Screwball).“ (filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=324, letzter Zugriff 16.12.2015).

etablierte Konzepte stützen und neue Impulse setzen und ein Genreversprechen an den Zuschauer machen. Diese Genreversprechen stellen zugleich auch eine Form des als metaphorisch zu verstehenden kommunikativen Vertrags dar.

Die Zuschauerin erlernt in ihrer filmischen Sozialisierung die genrespezifischen Identifikationsmerkmale, welche individuell geprägt werden, und handelt diese immer wieder auf ein Neues aus, wenn sie einen Film sieht. Dadurch entsteht ein ‚dynamisches Genreverständnis‘, das sich durch eine Unschärfe des Begriffs auszeichnet, über die sich die Filmhistoriker und Theoretiker einig sind. Ein Genre wird auf diese Weise immer wieder neu ausgehandelt und es ergeben sich bestimmte ‚Genre-Ökologien‘, wie es David Bordwell nennt (vgl. Bordwell 2006: 57). Diese lassen sich über bestimmte Muster und geschichtliche Entwicklungen innerhalb des Genres nachvollziehen. Eine annähernde Genrebestimmung kann also in Anbetracht der geschichtlichen Genreentwicklung und durch die Mehrheitsbestimmung an genrespezifischen Zügen vorgenommen werden, die sich an Plotstrukturen, Narrativen, Techniken und ikonographischen Elementen festmachen lassen. Das Genre stellt dabei eine der grundlegenden Klassifizierungen dar, welche für Filme benutzt werden, und entstammt zum Teil den Genrezuschreibungen aus Literatur, Theater und anderen Medien. So war das Literaturgenre des Westerns bereits im 19. Jahrhundert sehr populär, bevor es in den Film Eingang fand. Die Orientierung, die das Genre sowohl dem Produzenten als auch dem Zuschauer bietet, ist dabei auch im Sinne des ‚kommunikativen Vertrages‘ an ein ‚Genreversprechen‘ geknüpft. So wird dem Zuschauer durch die Bezeichnung Komödie die Aussicht auf eine humoristische Unterhaltung vermittelt. In gleicher Weise bilden sich entsprechende Subgenres wie beispielsweise die Tragikomödie heraus. Ökonomische Gründe haben mit zur Entstehung von Genres beigetragen. Kommerziell erfolgreiche Genres haben sich durchgesetzt und decken ein bestimmtes Spektrum an Zuschauerbedürfnissen ab (vgl. Bordwell und Thompson 2006: 318-338).

Am Konzept des Hollywood-Blockbusters, der unterschiedlichste Genrelemente vereint, kann man dies besonders gut sehen. Aus diesem Grund bezeichnet Mikos ihn auch als ein Meta-Genre, das die klassischen Ordnungsstrukturen der Genregebung aufbricht und zugleich ein eigenes Ordnungssystem vorgibt, welches mit der Produktion, *Storyline* und Vermarktung eng verzahnt ist. Der Begriff Blockbuster kann in einem metaphorischen Sinne verstanden werden. Ursprünglich bezeichnet er eine Bombe, die die Schlagkraft besitzt, einen Häuserblock zu zerstören, im übertragenen

Sinne bringt er die überdimensionale Wirkungskraft eines epischen Romans oder Filmes zum Ausdruck (vgl. Blanchet 2003: 254; Mikos 2007: 19).

Blockbuster zeichnen sich durch hohe Investitionen (ca. ab 50 Millionen Euro), Serialisierungstendenzen, neueste Spezialeffekte, eine starke Starbesetzung sowie hohe Besucherzahlen aus. Dies liegt zum einen an Vermarktungsstrategien und zum anderen daran, dass bei Blockbustern zwar noch auf klassische Genre-Kategorien verwiesen wird, aber der Film sich mehrerer Genre-Konventionen bedient, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Die Blockbuster-Produktion ist ein Aushandlungsprozess, in welchen Marktstrategien, historische und kulturelle Gegebenheiten sowie die Diskussion innerhalb der Fangemeinden miteinbezogen werden.

So findet man in der LORD OF THE RINGS-Trilogie (2001, 2002, 2003) von Peter Jackson, die Mikos als Paradebeispiel anführt: eine Lovestory (die hier in Abweichung zur Romanvorlage bewusst kreierte wurde), Action, Fantasy, die nahezu in Horror übergeht, und Drama. Dabei ist jedoch deutlich, dass sich der LORD OF THE RINGS als Fantasyfilm einordnen lässt, da die Fantasy-Aspekte im Film dominante Erkennungsmerkmale darstellen (vgl. Mikos 2007: 26-27).

Gerade weil die Annäherung an eine Genrebestimmung sehr schwierig ist und nur über dominante Merkmale und Motive vorgenommen werden kann, beruht das Sampling (eine ausführliche Besprechung der Systematik, nach der die Filme ausgewählt wurden, folgt in Kapitel 4.1) der Filme in dieser Arbeit auf einer breiten Auswahl an Hollywood-Blockbustern und Independent-Produktionen, um das heterogene Spannungsfeld zwischen dem dominanten Mainstream des Blockbusters und den Independent-Filmen darzustellen. Dies überträgt sich auch auf die Darstellung der Bestattungen: So wurde es durch die breite Auswahl zum einen möglich nachzuzeichnen, was eine prototypische Bestattungsinszenierung im Kontext ‚westlicher‘ populärer Filmproduktionen ausmacht, und zum anderen wurde durch die Independent-Produktionen das Augenmerk auf besondere Formen des Bestattungsrituals gelegt. Der genauen Untersuchung der Merkmale, Motive und der spezifischen Medienästhetik dieser Inszenierungen wurde sich über die unterschiedlichen Ebenen des Filmes genähert, die im Folgekapitel vorgestellt werden.

2.4.3 Die Ebenen des Filmes

Nachdem die Grundprämissen der kommunikationswissenschaftlichen Herangehensweise für die kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse geklärt worden sind, sollen nun die Ebenen des Filmes einen stärker pragmatischen methodologischen Zugang aufzeigen, der vor allem in den Hauptanalysen der Arbeit, aber auch in den in der Vorstudie behandelten Analysen zum Tragen kommt.

Die Ebenen des Filmes stellen die Anknüpfungspunkte für die spezifische praktisch-methodologische Herangehensweise einer religionswissenschaftlichen Filmanalyse dar und werden im Folgenden direkt mit Bezug auf den Gegenstand der Bestattungsinszenierungen beschrieben. Für den Zugang einer Analyse über die Ebenen des Filmes ist es unerlässlich, dass ein klar abgegrenzter religionswissenschaftlicher Gegenstandsbereich gewählt wird. An diesem muss sich die Analyse ausrichten, das heißt, dass für die Formen der Repräsentation eine Sensibilisierung und Medienkompetenz entwickelt werden muss, die in die Methodologie der Analyse Eingang findet. Filmische Bestattungen als Gegenstand einer solchen Analyse werden somit zu einem Paradigma, das über die Ebenen des Filmes aufzeigt, welche Anknüpfungspunkte für filmische Darstellungen von Bestattung und Religion nutzbar gemacht werden können.

Die Filmanalyse ist grundlegend durch die Aufschlüsselung in einen visuellen und einen auditiven Kanal unterteilt. Im Zusammenspiel von beiden stellt sich die Herausforderung dar, der sich eine Filmanalyse oder Sequenzanalyse, wie es in dieser Arbeit der Fall ist, stellen muss.

Auf der Ebene des auditiven Kanals wird die Unterscheidung gemacht, welcher Art der Ton ist. Ein Geräusch, eine Stimme oder Musik sind dabei die Faktoren, die gezielt untersucht werden müssen. Die Frage nach dem Ursprung von Ton innerhalb eines dargestellten Szenarios ist dabei eine analyseleitende Frage: Ist der Ursprung des Tons im Bild oder außerhalb des Bildes zu verorten? Ein Geräusch oder eine Stimme, die während einer Sequenz zu hören ist, kann dabei außerhalb des sichtbaren Bildes liegen und dann im Laufe der Sequenz offenbart werden, indem man die zu der Stimme gehörige Person zu sehen bekommt. In einigen der untersuchten Bestattungsinszenierungen wird auf eben diese Weise eine Szene eingeleitet oder begleitet. Das bereits wegen seiner beachtlichen Kürze erwähnte Beispiel aus dem Film *THE CIDER HOUSE RULES* (1998) ist hierfür paradigmatisch. Die Bestattung des Ziehvaters des

Protagonisten, die von der Heimreise des Protagonisten im Zug gerahmt ist, wird durch ein Gebet vertont, welches die gesamte Bestattungssequenz zusammen mit einer Klaviermelodie begleitet. In einer Folgeszene wird dann die Person gezeigt, die das Gebet spricht.

Im Gegenzug zu einer im Bild verortbaren Tonquelle wird häufig auch Musik benutzt, die eindeutig als nicht im Bild zu identifizieren ist, aber auf lyrischer und kompositorischer Ebene die Inszenierung untermalt. Der Song *The Sound of Silence* aus dem erwähnten Film *WATCHMEN* (2009) ist ein sehr einprägsames Beispiel für die begleitende Funktion der Musik, die auf emotionaler und lyrischer Ebene die Stimmung der Bestattung stützt. Die Analyse der Musik muss immer in Bezug zum gezeigten Bild gesetzt werden und unter den Aspekten Ausdruck, Rhythmus und Narration untersucht werden. Steht das Bild im Widerspruch zur Musik oder werden die Handlungen von der Musik begleitet? Ist die Musik assoziativ wie im Falle von *WATCHMEN* (2009) oder wird sie direkt mit einer bestimmten Figur identifiziert und dient so als ein Element der Spannung? (Bullerjahn 2005: 484-485) Eines der wohl bekanntesten Beispiele für einen solchen Fall ist das musikalische Motiv des Filmes *JAWS* (1975) von Steven Spielberg, in welchem ein Weißer Hai regelmäßig die Badegäste eines Ferienortes attackiert und verspeist. Der Hai wird dabei immer wieder durch ein musikalisches Motiv ersetzt, um Spannung zu erzeugen (McBride 1997: 252-253).

Gerade in Bezug auf die Fragestellung der Inszenierung von Religion in der filmischen Bestattung ist es besonders interessant, wie die Musik oder aber auch gesprochene Gedichte in Verbindung mit religiösen Referenzierungen wie Psalmen und anderen liturgischen Elementen repräsentiert werden. Hier herrscht ein Spannungsfeld vor, das in vielerlei Hinsicht auch die Entwicklungen in der lokalen Bestattungsgeschichte widerspiegelt. So war die Wahl der Musik für eine Bestattungsfeier lange Zeit ganz in den Händen der kirchlichen Autorität. Weltliche Lieder, wie Popsongs und andere Musikstücke, haben erst in den letzten Jahrzehnten Eingang in die Bestattungspraxis gefunden. Heute ist das Spielen von persönlichen Liedern aus dem nicht-kirchlichen Bereich eine gängige Praxis (vgl. Blume 2014).

Der visuelle Kanal muss an erster Stelle auf die Natur der Szene und Ritualkonzeption in Bezug auf die Bestattung befragt werden. Dabei geht es grundlegend um die Bildkomposition, die durch die Inhalte des Bildes und deren Darstellungsweisen bestimmt ist. Das *Mise-en-Scène*-Konzept, das sich mit der räumlichen Anordnung aller

Elemente innerhalb einer Szene beschäftigt, erklärt die Komponenten, die den visuellen Kanal ausmachen. Diese werden sowohl als Einzelelemente als auch in ihrem Zusammenspiel betrachtet (vgl. Mikos 2008: 56). Dazu gehört beispielweise eine Bestandsaufnahme und Szenenbeschreibung: Wie sind die Akteure positioniert und wie erscheinen sie, welche Elemente der Inszenierung sind im Vordergrund, welche im Hintergrund? Elemente können in Form von Motiven, Symboliken oder Handlungssequenzen untersucht werden. Gerade der Rückbezug solcher Elemente auf die filmische Narration kann einen Hinweis auf Bedeutungsverdichtungen geben. Symbole und Gegenstände, die mit einer Figur und ihren Beziehungen narrativ verwoben sind, werden auf diese Weise inszeniert. Grabbeigaben spielen in einigen der Darstellungen eine solche Rolle und werden besonders hervorgehoben. Die Örtlichkeit spielt ebenfalls eine Rolle: Wird z. B. nur eine Kirche im Hintergrund gezeigt oder gibt es auch Sequenzen, die den Gottesdienst im Kirchenraum zeigen? Wird die Beisetzung als Handlungssequenz gezeigt oder ist nur eine Fernaufnahme des Friedhofes zu sehen?

Die beiden dargestellten Kanäle der Filmanalyse können auch nach bestimmten Erkenntnisinteressen spezialisiert und aufgeteilt werden. Diese werden im Folgenden in Bezug auf die Untersuchung der filmischen Bestattung kurz erklärt. Das primäre Erkenntnisinteresse, die Signifikantenketten und die einzelnen Motive der Bestattung im Spielfilm aufzuschlüsseln, um zu zeigen, wie die Diskursivierung von Religion und Nichtreligion in der Repräsentation der Bestattung referenziert wird, sowie die Frage danach, in welcher Weise diese Repräsentationen ein hegemoniales Gefälle erzeugen, das besonders vor dem Hintergrund des thanato-historischen Kontextes (vgl. Kapitel 3) erarbeitet werden soll, steht hierbei im Vordergrund.

2.4.3.1 Grundlagen der inhaltlichen Repräsentation

Das Grundverständnis eines Spielfilmes durch den Rezipienten lebt von der erzählerischen und inhaltlichen Kohärenz, die zudem fest verwoben ist mit den Formen der Repräsentation. Die Diskursivierung von Religion im Spielfilm und die kommunikationstheoretische Herangehensweise sind eng miteinander verzahnt. Mikos (2008) verweist hier explizit auf die Ausarbeitungen von Hall (2013), die für die grundlegende theoretisch-methodische Verortung dieser Arbeit bereits dargelegt wurden. Über den Inhalt und die Repräsentation wird verständlich, wie die untersuchten Bestattungsinszenierungen mit den gesellschaftlichen Diskursen um

Sterben und Tod verwoben sind. Ein Kampf um Bedeutung im Sinne Halls wird insbesondere dann offenkundig, wenn die einzelnen Repräsentationen in ihrem filmisch relevanten gesellschaftlichen und geschichtlichen Kontext betrachtet werden und durch die Aufarbeitung der Medienästhetik deutlich wird, welche ‚Leerstellen‘ die Rituale aufweisen. ‚Leerstellen‘ sind in Bezug auf die Bestattungsinszenierung die Aspekte einer filmischen Repräsentation, die durch den Zuschauer ergänzt werden müssen, da in einer filmischen Inszenierung meist nur mit Versatzstücken von Handlungen gearbeitet wird, die eine vollständige Handlung suggerieren (Mikos 2008: 26). Mit Stuart Hall gesprochen ist die Aufarbeitung der Repräsentation des Inhalts immer basierend auf dem Gezeigten und Nicht-Gezeigten; die dadurch ersichtlich werdenden Machtgefälle bilden unterschiedliche Politiken der Repräsentation aus (vgl. Kellner 2010: 44; Hall 2013: 15-63).³²

Dabei können jedoch nur die möglichen Lesarten aufgezeigt werden, die in einer Überblicksbetrachtung des hier untersuchten Korpus dominierende Muster im Sinne der wittgensteinschen Familienähnlichkeiten im Feld der Bestattungsinszenierungen aufweisen. Auch wenn sich dominante Muster erkennen lassen, so bleiben die Rezeption und die Lesart einer Inszenierung immer polyvalent. Durch die Querschnittsbetrachtungen des Feldes cineastischer Bestattungsinszenierung lassen sich die einzelnen Motive wie Fasern und die einzelnen Inszenierungen wie Einzelfäden lesen, die zu einer großen Kordel gehören, um hier das bekannte Beispiel Wittgensteins für die Erklärung des Konzepts der Familienähnlichkeiten analogisch aufzugreifen (vgl. Wittgenstein 1969: 324f.; Mikos 2008: 107).

Der Inhalt gibt dem Zuschauer die Möglichkeit für potentielle Identifikation mit der Art und Weise, wie Bestattungen inszeniert werden. Identifikationspotential geht dabei bereits von den einzelnen Filmelementen und Motiven einer Bestattungsinszenierung aus. Der Inhalt umfasst alles, was auf der audiovisuellen Ebene in einer bestimmten Bestattungsszene dargestellt wird. Die Art und Weise der Darstellung und die Editierung des Filmmaterials stellen dabei den weiteren Zusammenhang dar, in welchem der Inhalt auf der Repräsentationsebene untersucht werden muss. Die symbolischen und semiotischen Merkmale der filmischen Repräsentation korrespondieren dabei mit den Konzepten von Bestattungen, die der Rezipient durch seine mediale und nicht-mediale

³² In diesem Sinne wird auch die politisierende Bedeutung von Bestattungsritualen als ein Kampf um Repräsentation thematisiert werden, speziell wie sie im Falle des Filmes *THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA* (2005) zum Tragen kommt (vgl. Kap. 5.3).

Sozialisierung bereits akkumuliert hat, und es findet mit jeder Rezeption eine Art der Angleichung des Ritualverständnisses statt. In welchem Umfang diese Angleichung sich vollzieht, müsste separat durch eine explizite Rezeptionsforschung untersucht werden, zeigt sich aber bereits in den Erkundungen zur Rezeption über das Medium YouTube (vgl. Hickethier 2012: 164; Mikos 2008: 108-109).³³

Die Semantik einer Bestattung im Film, welcher sich in der vorliegenden Arbeit über die Semiotik und die damit einhergehende mögliche Denotation der Symbole und Zeichen genähert wird, ist in Bezug auf die unterschiedlichen Konnotationenmöglichkeiten im Kontext des Filmes und der Narration zu untersuchen (vgl. Hickethier 2012: 114). Die Denotation erfasst den Inhalt im Kontext der Bestattung auf der Inhalts-, Repräsentations- und Editierungsebene. Als Beispiel kann die Darstellung eines Kreuzes am Grab in einer Bestattungsinszenierung dienen (Inhalt). Im Sinne einer Bestandsaufnahme wird hierbei der Inhalt erstmals gesammelt und beschrieben. Das Kreuz wird im Laufe der Sequenz in Nahaufnahme gezeigt und der Name der verstorbenen Person wird auf dem Kreuz lesbar, sowie etwaige Materialeigenschaften des Kreuzes (Repräsentationsebene). Hier wird bereits auf die Modalitäten der Repräsentation eingegangen und die Einstellungen und Filmtechniken werden berücksichtigt. Die Folgedarstellung des Kreuzes am Grab in einer Totalen mit Trauergemeinschaft und Priester stellt dann schon ein Beispiel für die Editierungsebene dar, in welcher die Aneinanderreihung der Bilder in unterschiedlichen Einstellungen dazu führt, dass die Sequenz als Bestattungsinszenierung erkennbar wird (vgl. Kapitel 2.4.3.4). Im Kontext der Narration und der Information, die der Zuschauer über die dort begrabene Person hat, lässt das Kreuz im Kontext der Trauergemeinde und des Priesters dann beispielweise eine katholische Tradition ersichtlich werden oder zumindest eine christliche Konnotation vermuten (vgl. Mikos 2008: 110; Kuchenbuch 2005: 328). Im Sinne eines filmsemiotischen Ansatzes können über die Ebenen der Denotation und Konnotation so auch die filmischen Zeichen auf einer Motivationsebene gelesen werden. Das heißt, dass die Lesart des Symboles Kreuz im Kontext der Narration und der

³³ Dies wird schon an kleinsten Rezeptionserscheinungen deutlich. Gerade in Bezug auf die Musik wurde in der vorliegende Studie nachgewiesen, dass Aneignungswünsche von Rezipienten bereits in Kommentaren zu Darstellungen von Bestattungsinszenierungen auf YouTube geäußert wurden. Dies konnte beispielweise für die Musik der Inszenierung einer Bestattungsszene im Film WATCHMEN (2009) nachgewiesen werden. Bei dem Song handelt es sich um *The Sound of Silence* von Simon and Garfunkel. Der User Juan Carlos Méndez schreibt in seinem Kommentar zu dem YouTube-Video der Bestattung aus WATCHMEN (2009): „I would like in my funeral that same song ñ_ñ_.“ (<http://www.youtube.com/watch?v=eXNc53rIFe8>, letzter Zugriff 16.12.2015).

Information, die der Zuschauer erhält, als katholisch verstanden werden kann, da sich aus der filmischen Struktur entsprechende Indizien nachweisen lassen. (vgl. Kanzog 2007: 38).

Die Geschichte, die auf diese Art und Weise erzählt wird, unterscheidet sich in Bezug auf die Denotation und Konnotation nach Mikos in Plot und Story, wobei Plot die inhaltliche Bestandsaufnahme meint, die sich durch die Modalitäten der Repräsentation und die Editierung vermittelt, der dramatische Kern eines Stückes. Dieser Begriff wird in der neoformalistischen Schule der Filmtheorien in Anlehnung an die russischen Formalisten mit dem Begriff der *Fabula* umschrieben und bezeichnet dort, so zum Beispiel bei David Bordwell, die chronologische Reihenfolge der Ereignisse (vgl. Kuchenbuch 2005: 160). Story hingegen beschreibt die individuelle Rezeptionsebene, die durch die Mediensozialisierung des Publikums geprägt ist, die Art und Weise, wie der Film von den Zuschauern durch den Filmtext konstruiert, aber auch kontextualisiert wird, indem er beispielsweise in zeitgeschichtliche Zusammenhänge gebracht wird (vgl. Mikos 2008: 112-115).

Wie sich der Inhalt in der jeweiligen Bestattungsszenen präsentiert, wird besonders durch die Parameter von Raum und Zeit getragen. Die Frage nach dem Ort der Bestattung und der zeitlichen Ebene, auf der diese stattfindet, spielen dabei eine ganz besondere Rolle.

In Bezug auf die Zeit müssen dabei grundlegend die inner- und außerfilmische zeitliche Kontextualisierung berücksichtigt werden. Das bedeutet, dass zum einen der zeitliche Kontext der dargestellten Geschichte berücksichtigt werden muss und zum anderen der zeitliche Kontext, in dem die Produktion des Spielfilmes stattgefunden hat. Für die Filmanalyse lassen sich mit dieser Berücksichtigung die Kategorien *story-time*, *discourse-time* und *narration-time* unterscheiden, die aus dem literaturwissenschaftlichen und dem damit verbundenen narrationstheoretischen Methodeninventar entlehnt sind (vgl. Neumann und Nünning 2008: 176).

Die Kategorie der *story-time* wird benutzt, um auf die erzählte Zeit einzugehen, die in vielen Fällen einer chronologischen stringenten Abfolge von Ereignissen folgt. So wird in einer biografischen Erzählung wie dem Film *MAN ON THE MOON* (1999) von Miloš Forman, der im Hauptteil dieser Arbeit behandelt wird, die Lebensgeschichte des amerikanischen Komikers Andy Kaufman in chronologischer Weise erzählt und die Bestattung wird zum Ende des Filmes gezeigt. In der neueren Narratologie des

Hollywoodkinos werden dagegen zunehmend die Verschachtelungen von Erzählsträngen in den Vordergrund des Plots gerückt. Diese Formen der Darstellungen von zeitlichen Ordnungen der erzählten Zeit, die Ereignisse ausblenden oder Rückblicke ermöglichen, werden unter der Kategorie der *discourse-time* gefasst. Der Film *WATCHMEN* (2009) von Zack Snyder zeigt eine Bestattung, die im Sinne der *discourse-time* inszeniert ist und den Zuschauern in der Anfangsphase des Filmes die Protagonisten vorstellt, indem sie während der Bestattung in einzelnen Rückblicken in ihrer Beziehung zu der verstorbenen Person dargestellt werden. Die Kategorie der *narration-time* bezeichnet hingegen die Laufzeit beziehungsweise die Erzählzeit einer filmischen Darstellung, die sich auch durch den Rezeptionsrahmen bestimmt. Während einer Vorstellung eines Spielfilmes im Kino hat das Publikum keine Möglichkeit, die Laufzeit zu beeinflussen, bei einer Wiedergabe einer DVD hingegen ist dies ohne weiteres der Fall (vgl. Neumann und Nünning 2008: 176).

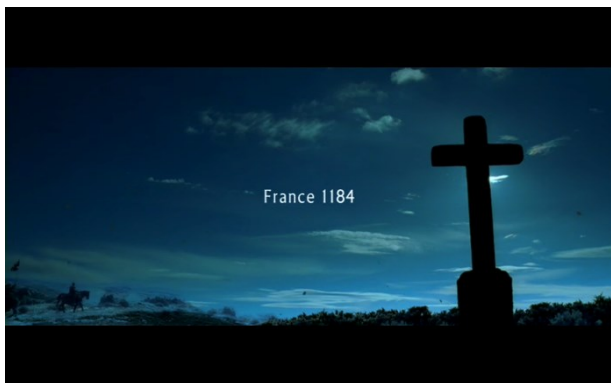
Im Kontext dieser zeitlichen Ebenen kann eine Bestattung die unterschiedlichsten Funktionen erfüllen. Im Historienfilm *KINGDOM OF HEAVEN* (2005) von Ridley Scott dient die Bestattung der verstorbenen Frau des Protagonisten als Exposé, um die misslichen Umstände des historischen Kontextes der Zeit der Kreuzzüge zu unterstreichen. Dem Zuschauer wird dieser zeitliche Kontext zuerst auf einer paratextuellen³⁴ Ebene nahegebracht. In weißer Schrift auf schwarzem Untergrund erscheinen in drei Einstellungen folgende Schriftzüge: „It is almost 100 years since Christian armies from Europe seized Jerusalem. / Europe suffers in the grip of repression and poverty. Peasant and lord alike flee to the Holy Land in search for salvation and fortune. One knight returns home in search of his son.“ (vgl. *KINGDOM OF HEAVEN* 2005; 00:00:50 -00:01:18)

In der nächsten Einstellung erscheint eine dunkle Landschaft mit Reitern in der linken Bildhälfte im Hintergrund und einem großen Kreuz in der rechten Bildhälfte, die Landschaft ist in dunklen Tönen gehalten und vermittelt den Eindruck einer Morgendämmerung. In einem weißen Schriftzug wird auf dieser Szenerie „France 1184“

³⁴ Der Begriff des Paratextes geht auf Gérard Genette zurück und bezeichnet in Bezug auf den Film jegliche Texte, die als Beiwerk des Filmes gesehen werden können: Hilfselemente, die über das, was den eigentlichen Text ausmacht, hinausgehen und einen Rahmen für die Rezeption des Filmes bieten. Paratexte werden weiterhin in Epitexte und Peritexte unterschieden. Epitexte bezeichnen werkexterne Verweise auf den Text beziehungsweise Film, zum Beispiel Making-ofs, wohingegen Peritexte werkimmanente Verweise auf den Text darstellen, wie beispielsweise der Vorspann eines Filmes (vgl. Nünning 2004: 203f.; Böhnke 2007: 7-9).

(KINGDOM OF HEAVEN 2005; 00:01:20) eingeblendet (vgl. KH 1). Der im Paratext beschriebene zeitliche Kontext wird dann durch eine Bestattung illustriert. Der Priester, der die Bestattung begleitet, entwendet der Leiche eine Halskette, bevor er verschwindet und den Grabhelfern als letzte Anweisung die Enthauptung der Leiche aufträgt, mit der Begründung, die Verstorbene sei eine Selbstmörderin gewesen. Im Sinne der *narration-time* sehen wir die Bestattung ganz zu Beginn des Filmes, durch die Denotation des Inhaltes und des Paratextes wird der zeitliche Kontext der innerfilmischen Zeit deutlich. Im späteren Verlauf der Handlung wird Bezug auf die Enthauptung der Leiche und den Diebstahl durch den Priester genommen, der dann durch den Protagonisten getötet wird. Hier wird ein Aspekt der *discourse-time* deutlich (vgl. KH 2 - 4).

Diese kurzen Illustrationen machen deutlich, wie die zeitlichen Ebenen in Bezug auf die Bestattungsinszenierungen wirksam werden und welche Funktionspotentiale durch eine Denotation der inner- und außerfilmischen Zeitlichkeit sichtbar werden können. Für die Darstellung von religiösen Traditionen ist diese zeitliche Einordnung von entscheidender Bedeutung, da hier beispielsweise auf die korrupten Umgangsformen des Klerus verwiesen wird und diese im historischen Kontext eine spezifische Konnotation bekommen.



Kingdom of Heaven 2005; KH 1



Kingdom of Heaven 2005; KH 2



Kingdom of Heaven 2005; KH 3



Kingdom of Heaven 2005; KH 4

Neben der zeitlichen Ebene ist die Raumkonzeption im Film mit besonderer Aufmerksamkeit zu analysieren. Gerade in Bezug auf die Rolle von Religion innerhalb von einzelnen Bestattungen ist die räumliche Verortung im Sinne der Gebäude oder der Umgebung eines der Indizien, um einen religiösen Referenzrahmen zu erschließen. Dabei muss die Konzeptualisierung von Raum aber auf einer weitaus komplexeren Ebene gedacht werden, um ein Filmverstehen von Raum nachzuvollziehen. Denn ähnlich wie die Bestattung im Film, die immer auf einer Auswahl bestimmter Ritualelemente und den damit einhergehenden ‚Leerstellen‘ basiert, so sind auch Räume im Film nur durch die Fragmente ihrer Darstellung erkennbar. Der Raum wird immer nur aus einer bestimmten Perspektive sichtbar und häufig wird es bei einer Bestattungsinszenierung nicht auf Anhieb ersichtlich, um welchen Raum es sich handelt, sondern erst durch die genaue Beobachtung und den zeitlichen Verlauf der Szene. Ähnlich wie bei der Zeit sind hier auch die realweltlichen Bezüge von Bedeutung und die Frage danach, wo eine Bestattung stattfindet und welche Motivationen dabei eine Rolle spielen. In vielen der untersuchten Beispiele ist der Ort der Beisetzung als Teil der Bestattungsinszenierung ein wichtiges Element des Rituals. Wie in der Debatte um den *spatial turn* muss hier die wechselseitige Beziehung zwischen physikalischem Raum und den Personen, die sich in einem physikalischen Raum bewegen, berücksichtigt werden (vgl. Löw 2001: 158f.). Räume im Spielfilm werden so durch die Erfahrung der Figuren aufgeladen und für die Rezeption vorgeprägt. Räumliche Darstellungen beeinflussen zusätzlich die Charakteristiken von Figuren und die Medienästhetik der Bestattungsinszenierung im Gesamten (vgl. Bredella 2009: 18). Es ist somit im Rückschluss in der Einzelanalyse von Bestattungen auf diesen Synthetisierungsprozess von Raum einzugehen, da dieser die filmische Raumwahrnehmung des Zuschauers prägt, wobei hier auch immer die

Polyvalenz der Signifikation durch den Ritualraum mitgedacht werden muss (vgl. Adelman und Wetzel 2013: 180; Hicketier 2012: 81-83).

Der filmische Raum, der im Zusammenhang dieser Studie vorwiegend als Ritualraum in den Fokus gestellt wird, konzipiert sich also durch die Auswahl der Darstellung von räumlichen Elementen und der Interaktion der Figuren innerhalb und mit dieser Räumlichkeit. Die Interaktion der Figuren untereinander stellt hingegen einen eigenen Gesichtspunkt der Analyse dar und bezieht sich im Generellen auf die von Akteuren vollzogenen Handlungen untereinander, aber auch mit Objekten, wie beispielsweise Raumelementen, wie gerade eben beschrieben wurde (vgl. Mikos 2008: 119). Interaktion im Film ist dabei an die Handlungsmuster gekoppelt, die durch ein generelles Weltwissen gestützt werden und sozio-kulturell und historisch gewachsen sind. Wie im oben verwendeten Beispiel der Bestattung in KINGDOM OF HEAVEN (2005), die mit einer Enthauptung einhergeht, kann die Interaktion des Priesters mit der Leiche zum einen mit dem Charakter der Figur und zum anderen durch den historischen Kontext gedeutet werden. Über die Interaktion wird auch eine stärkere Identifizierung des Zuschauers mit den Figuren möglich, indem Handlungen widergespiegelt werden, die sich einerseits der Alltagswelt der Rezipienten entlehnen und andererseits Sehnsüchte bedienen, die emotionales und affektives Filmerleben ermöglichen (vgl. Mikos 2008: 120). Dies funktioniert aber auch andersherum: Durch die Identifizierung mit dem Gezeigten kann ein Zuschauer der Figur des Priesters gegenüber Verachtung empfinden oder den Mord an ihm durch den Protagonisten innerlich befürworten. Die Rollenverhältnisse innerhalb der Interaktion sind dabei durch den Status einer Figur vorgeprägt. Die Stellung einer Figur oder einer bestimmten Gruppe ist an die gesellschaftlichen Vorstellung von Stereotypen und Politiken der Repräsentation gebunden. Dies wurde bereits in Bezug auf Stuart Hall und die Darstellung im *Blaxploitation Cinema* diskutiert (siehe Kapitel 2.2.2.1; vgl. Hall 2004a: 158-165).

In der Analyse der Bestattungsinszenierungen steht die Untersuchung des Interaktionsverhältnisses im Kontext der Ritualdynamik, die durch die beteiligten Figuren in der Inszenierung erzeugt wird. Damit sind die Interaktion der Hinterbliebenen, die Wünsche der verstorbenen Person und ihre Handlungen vor ihrem Tod sowie der Umgang der Figuren im Rahmen der Inszenierung gemeint. Gerade der Status einer Person wird hier zum Thema, eine Illustration für eine solche statusbedingte Bestattungsinszenierung kann man im Film GANDHI (1982) von Richard

Attenborough sehen. Hier wird die Bestattung als Oeuvre des Filmes verwendet und durch Nachrichtenbeiträge und Medienkommentare begleitet, die die außergewöhnliche Persönlichkeit des indischen Freiheitskämpfers in den Vordergrund stellen. Währenddessen sieht der Zuschauer Tausende von Menschen, die in einer Prozession seiner Bestattung beiwohnen. Aber auch im Falle von weniger bekannten Figuren wird die Sozialdynamik des Rituals entscheidend und die Beziehung zum Verstorbenen kann beispielsweise durch die Beteiligung einzelner Figuren an der Bestattung ausgedrückt werden. Analyseleitende Fragen sind hierbei: Wer wird gezeigt? Wo und wieviel Redezeit beziehungsweise Darstellungszeit wird der Figur eingeräumt? In diesem Sinne werden Bestattungsinszenierungen zum Teil auf die wichtigsten Sozialdynamiken innerhalb der Narration reduziert und so wird die eigentliche Bestattung nur durch eine Trauerrede inszeniert, bei der beispielsweise kein Priester und kein Sarg zu sehen sind. Hier geht die Interaktion auch in die Frage nach der Funktion des Rituals über, die sich in bestimmten Motiven der Sozialdynamik widerspiegelt, die in Kapitel 4 genauer beschrieben werden. (Einer dieser Aspekte, der in der Vorstudie dominant zu Tage getreten ist, ist die Frage nach einer Kohäsion oder einem Bruch zwischen Figuren.) Hier kann auch die Rolle der Religion bestimmend für das Interaktionsverhältnis sein und die Frage bestimmen, wer an der Bestattung teilnehmen darf und wer nicht.

In Lars von Triers *BREAKING THE WAVES* (1996), welches in einer kleinen calvinistischen Gemeinde im schottischen Hochland spielt, werden Frauen nicht zur Bestattungszeremonie zugelassen und auch die Darstellung wird durch ein krudes Bild der religiösen Bestattungspraxis dominiert, in dem der Priester den Verstorbenen durch seine liturgische Begleitung als Sünder der Hölle überantwortet. Diese Darstellung des Interaktionsverhältnisses wird im Kontext der Dramaturgie und Narration evident als Teil der Atmosphäre des Dorfes und der Figur des Priesters und seines Einflussbereiches, der für die spätere Handlung eine zentrale Rolle spielt.

2.4.3.2 Filmnarratologische Perspektivierungen

„Die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte; die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen.“ (Mikos 2008: 47)

Narration bestimmt sich dabei sowohl durch das, was gezeigt und erzählt wird, als auch durch die Art und Weise, wie erzählt wird. Sie geht mit einer bestimmten Ästhetik

einher, die sich filmimmanent untersuchen lässt. Untersucht man die Narration eines Filmes, so ist die Frage, die anleitend sein muss, die nach den narrativen Instanzen und wie über diese die Erzählung perspektivisch bestimmt wird und sich die Geschichte vor dem Auge des Rezipienten darstellt (vgl. Kuhn 2011: 55; Hickethier 2012: 107f.).

Diese Erzählinstanzen können in der Bestattungsinszenierung die unterschiedlichsten Formen annehmen, so gibt es den auktorialen Erzähler, der durch die Stimme einer Figur aus dem Filmwerk vertreten sein kann, oder ein *Voice-Over*, das als Erzählinstanz fungiert und nicht in der Handlung vorkommt. Letzteres nennt man in der narratologischen Terminologie eine heterodiegetische Erzählinstanz. Im Kontrast dazu werden Figuren, die als Erzähler innerhalb der Handlung fungieren, als homodiegetisch bezeichnet. Handelt es sich bei der Figur um den Protagonisten, so wird dies als autodiegetisch bezeichnet (vgl. Mikos 2008: 130). Diese Formen von Erzählinstanzen sind Teil der narrativen Vermittlung im Spielfilm und tragen in ihrer Beschaffenheit zur Dramaturgie bei (vgl. Kuhn 2011: 72). Entgegen der Annahme, dass die Narration eines figuralen Erzählers bedürfe, verweist Kuhn auf die Erzählinstanzen von Kamera, Montage und die *Mise-en-Scène*, die für den Regisseur die Narrationsinstrumente darstellen und durch welche er die Rezeption des Plots vorstrukturieren kann (vgl. Kuhn 2011: 73). Gerade die zu Beginn bereits erörterte ‚Leerstellen-Konzeption‘ wird hierbei zu einem dramaturgischen Indikator. Die Indizien, die der Zuschauer über die Selektion der Erzählinstanzen und die durch sie vermittelten Informationen bekommt, ermöglichen es, Spannungsbögen nachzuzeichnen. Die Erwartungshaltung des Zuschauers in Bezug auf das, was passiert, wird hierbei immer wieder durch die Narration bedient (vgl. Mikos 2008: 142).

Ein Beispiel bieten die Bestattungsinszenierungen in *FORREST GUMP* (1994) von Robert Zemeckis. Zum Ende des Filmes erfährt der Protagonist Forrest Gump die Erfüllung und den Verlust seiner großen Liebe. Jenny, seine Jugendliebe, der er den ganzen Verlauf des Filmes über gefolgt ist, auch wenn sie ihn meist abgewiesen hat, heiratet ihn und verstirbt kurz darauf. Der Zuschauer hat viele Informationen über Jenny und weiß, dass sie ein sehr exzessives Leben gelebt hat (Partys, Drogenkonsum, politischer Aktivismus usw.). Kurz nach ihrer Hochzeit bringt Forrest ihr Frühstück ans Bett. Der Zuschauer kann erkennen, dass es das gleiche Zimmer und Bett ist, in dem auch die Mutter von Forrest gelegen hat, als sie gestorben ist, und an welchem er sein letztes Gespräch mit ihr geführt hat (vgl. FG 1 und FG 2).



Forrest Gump 1994; FG 1



Forrest Gump 1994; FG 2

Dieses narrative Vorwissen kann beim Zuschauer also eine entsprechende Erwartungshaltung oder Vorahnung erzeugen, die zugleich für einen Spannungsmoment sorgt. Forrest stellt das Tablett neben dem Bett ab und setzt sich zu ihr. Jenny fragt ihn, ob er Angst hatte vor Vietnam, wo er als Soldat gedient hat. Er bestätigt dies und sagt dann, dass er es nicht wisse, dass es manchmal wunderschöne Momente gegeben habe, als es plötzlich aufhörte zu regnen und die Sterne am klaren Himmel zu sehen waren. Der Zuschauer sieht diese Szenerien in einem Rückblick.³⁵ Jenny sagt daraufhin, dass sie gerne bei ihm gewesen wäre, und schaut dabei aus dem Fenster und er antwortet ihr, dass sie es gewesen sei. Sie beugt sich vom Bett in seine Richtung, nimmt seine Hand und sagt ihm, dass sie ihn liebe. Man sieht Forrest in einer Nahaufnahme neben dem Bett sitzen und seine Erzählerstimme setzt ein mit den Worten: „You died on a Saturday morning.“ (vgl. FORREST GUMP 1994; 02:02:05-02:02:09) Dann folgt ein Schnitt und wir sehen Forrest in einer Totalen vor dem Baum stehen, unter dem sich Jennys Grab befindet und wo sie in ihrer Kindheit immer gemeinsam geklettert sind. Die Stimme Forrests, die Jennys Tod ankündigt und die Bestattungsinszenierung einleitet, hebt sich von der filmischen Stimme Forrests als *Voice-Over* ab und zeichnet sich somit als autodiegetisch aus. Während sich Forrest noch im Zimmer befindet und sein *Voice-Over* den Tod Jennys erzählt, weiß die Stimme einen kurzen Moment mehr als die Figur Forrest und der Zuschauer in der gezeigten Szene, wodurch ein Überraschungsmoment entsteht, das durch die Folgesequenz aufgelöst wird, die das Erzählte dann bildlich umsetzt (vgl. Mikos 2008: 143). Es findet hier zudem ein Spiel mit den Erzählebenen statt, denn in der Folgesequenz setzt die Figurenstimme Forrests den Satz der

³⁵ Es folgen hier weitere Beispiele von den Reisen von Forrest, in denen er eine ähnliche Schönheit erlebt hat wie er sie für Vietnam beschreibt. Diese sollen hier aber nicht weiter ausgeführt werden, da sie für die Illustration nicht relevant sind.

Voice-Over-Stimme mit den Worten „and I had you placed under our tree“ (FORREST GUMP 1994; 02:04:02 -02:04:11) fort, während man ihn vor dem Grab unter dem Baum stehen sieht. Der dramaturgische Überraschungseffekt wird durch eine Metalepse im Sinne Genettes begleitet. Die Erzählebenen verschwimmen miteinander und die Trennung zwischen der *Voice-Over*-Stimme, die uns vom Tod Jennys berichtet, mündet in die Stimme der Figur Forrest auf der Handlungsebene (vgl. Genette 1972: 244).

Neben dem Überraschungseffekt werden von Mikos im Sinne von Edward Branigan noch die dramaturgischen Mittel von *Suspense* und *Mystery* angeführt, wobei Ersteres sich auf ein Vorwissen der Zuschauer bezieht und Letzteres auf einen Wissensgleichstand zwischen Zuschauer und Figur bzw. Handlung. Im ersten Fall lässt sich dies am bereits erwähnten Beispiel des Filmes GANDHI (1982) verdeutlichen, der mit der Bestattungsinszenierung beginnt. Der Zuschauer weiß bereits sowohl durch das Oeuvre als auch eventuell durch sein Geschichtswissen, dass Gandhi sterben wird. Somit begleitet das Publikum die Erwartungshaltung, dass der Tod in der Filmhandlung noch thematisiert werden muss, die sich als Spannungselement durch den Film zieht. Das Konzept von *Mystery* hingegen stellt in der Handlung ein Rätsel dar und der Zuschauer steht mit den Figuren auf einer Ebene. Die Komödie DEATH AT A FUNERAL (2007) von Frank Oz bietet hierfür ein Beispiel. Bei der Bestattung des Vaters des Protagonisten ist eine kleinwüchsige Person anwesend, die niemand der Hinterbliebenen zuzuordnen weiß. Im späteren Verlauf des Filmes offenbart sich diese Person als der ehemalige Liebhaber des Vaters und versucht, den Protagonisten zu erpressen, indem er droht, die homosexuelle Liaison vor der anwesenden Trauergemeinschaft und der Ehefrau des Vaters öffentlich zu machen. Damit ist das Rätsel gelöst und ein neues Problem geschaffen.

Die dramaturgischen Mittel zur Spannungserzeugung im Sinne von *Suspense*, *Mystery* und ‚Überraschung‘ werden somit immer durch das Wissensverhältnis zwischen dem Publikum, der Figur, der Handlung und dem Kontext der jeweiligen Handlung konstituiert (vgl. Mikos 2008: 144). Gerade in Bezug auf eine Bedrohung der Figuren, in die sich die Zuschauer hineinversetzen können, können die beschriebenen Spannungselemente von besonderer Bedeutung sein. Alltagssituationen, mit denen sich die Zuschauer identifizieren, werden so über die Handlung aufgegriffen, und die mit diesen verbundene Bedrohung erzeugt Spannung und weckt das Interesse daran, wie die Geschichte weitergeht (vgl. Mikos 2008: 153-156).

Wie das letzte Beispiel verdeutlicht, hängt das Wissensverhältnis auch mit dem Thema der Komik im Film zusammen. Dabei basiert die Komik auf einer Disparität in bestimmten Kontexten. Diese Disparität gründet aber zugleich auf dem Vorwissen, das der Zuschauer über eine bestimmte Situation hat, und auf dem ‚narrativen Wissen‘, welches mit bestimmten Genrevorstellungen verknüpft ist (vgl. Mikos 2008: 151). In dieser Art und Weise wird die Komik erst durch die Erwartungshaltungen der Zuschauer wirksam und trägt dazu bei, ob diese eine Szene komisch finden oder nicht. Das Konzept von *Mystery*, das die obige Szene mit dem kleinwüchsigen unbekanntem Besucher der Bestattungsinszenierung bestimmt, wird so zu einer komischen Situation, da dies einen Bruch mit dem Alltagsverständnis einer Bestattung beinhaltet. Die Wahl eines kleinwüchsigen Schauspielers für die komödiantischen Effekte, die im Folgenden beschrieben werden, ist natürlich auch in Hinsicht auf die Politiken der Repräsentation zu bedenken. Die Andersartigkeit, die hier komödiantisch inszeniert wird, sedimentiert das Stereotyp eines kleinwüchsigen Menschen als Witzfigur. Die Atmosphäre der Pietät und der Trauer wird auf eine skurrile Art durchbrochen, wozu der komödiantische Rahmen des Filmes zusätzlich beiträgt. Dieser Rahmen wird bereits zu Beginn des Filmes deutlich, wenn das Bestattungsunternehmen nicht wie vorgesehen den verstorbenen Vater des Protagonisten anliefert, sondern eine andere verstorbene Person.

Komik wird durch Situationen erzeugt, in denen das Publikum weiß, was die Figuren in der Handlung erwarten wird. Der komödiantische Rahmen von *DEATH AT A FUNERAL* (2007) wird durch das folgende Beispiel ebenfalls stärker konturiert. Simon, der Verlobte von Martha, der Nichte des Verstorbenen, der sich zuvor in der Geschichte über Kopfschmerzen beklagt, bekommt versehentlich eine halluzinogene Droge in Tablettenform verabreicht. Unter der Rahmenbedingung, dass die beiden bei der Beerdigung einen guten Eindruck hinterlassen wollen, damit sie das Einverständnis für die Hochzeit von Marthas Vater bekommen, sorgt dies für eine *Suspense*-Situation. Während der Trauerfeier im Haus der Familie beginnt Simon, ein Kratzen aus dem Sarg zu hören, der vor der Trauergemeinde im Wohnzimmer der Familie aufgebahrt ist, und er alarmiert die Trauergäste. Obwohl Martha versucht, ihn zu beruhigen, stößt er schließlich den Sarg um, was dazu führt, dass die Leiche auf den Boden rollt und der Versuch, einen guten Eindruck zu machen, in katastrophaler Weise scheitert.

Die verschiedenen Formen, die ein Plot annehmen kann, um komödiantische Effekte zu erzeugen, sind grundsätzlich stark an die jeweiligen Figuren gebunden, gerade in Bezug auf Schauspieler entstehen hier personen- und figurengebundene Erwartungshaltungen. Im Falle von Komödianten ist es so, dass sie häufig an ein Genre gebunden sind und dies auch ihre berufliche Laufbahn bestimmen kann. Hier tritt die Figur im Film mit der öffentlichen Persönlichkeit in ein sich gegenseitig überlappendes Beziehungsgeflecht (vgl. Mikos 2008: 172). Man denke hierbei beispielsweise an Jim Carrey, der wenige Rollen inne hatte, die nicht eine komödiantische Ausrichtung haben, und der in dem ausführlich analysierten Film *MAN ON THE MOON* (1999) von Miloš Forman den Protagonisten Andy Kaufmann spielt, der ebenfalls als Komiker bezeichnet wird (vgl. Kapitel 5.1.1).

2.4.3.3 Die Figur im Film

Die Figurenanalyse ist ein hilfreiches Instrument, um die unterschiedlichen Erwartungen, die eine Figur oder ein Schauspieler mit sich bringt, zu analysieren, und stellt einen umfassenden Teilbereich der filmwissenschaftlichen und literaturtheoretischen Forschung dar. Eine beeindruckende Monographie, die den aktuellen Forschungsstand aufarbeitet und eine umfangreiche Analysemethodik vorgibt, ist die Arbeit von Jens Eder (2008): *Die Figur im Film*. Diesem Ansatz wird die Methodik dieser Arbeit in den Grundzügen folgen. Ausgangspunkt ist dabei die Frage, was eine Figur ausmacht:

„Am häufigsten werden sie wohl als imaginäre Menschen betrachtet; ihr Spektrum umfasst aber auch Aliens, Monster, sprechende Tiere, singende Pflanzen, belebte Maschinen, fantastische Kreaturen oder abstrahierte Gestalten. Von anderen Elementen fiktiver Welten, etwa Kühlschränken, Bergen oder Bäumen, heben sich all diese Wesen durch ihr intentionales (objektbezogenes) Innenleben ab, durch ihre Wahrnehmung, Gedanken, Motive oder Gefühle. Dieses Innenleben kann sehr rudimentär bleiben – Kasperle oder Lassie haben keine besonders differenzierte Psyche –, doch es muss in irgendeiner Form vorhanden sein. Erfundene Wesen sind dadurch auch von den zahlreichen anderen Dingen zu unterscheiden, die das vieldeutige Wort ‚Figur‘ bezeichnet, darunter Spielsteine, rhetorische Wendungen, musikalische Phrasen oder optische Muster.“ (Eder 2008: 707)

Hier klingen bereits wichtige Elemente der Figurenanalyse an: das Innenleben, die Intentionen der Figur, die Psyche und die Körperlichkeit (vgl. Eder 2008: 714). Die Figurenanalyse folgt diesen Kernelementen über drei Untersuchungskontexte, die hier als Ausgangspunkt der Figurenanalyse aufgeführt werden sollen, aber im Detail und in den späteren Einzelanalysen noch weiter vertieft werden. Zum ersten ist dies die

dramaturgische Wirkmächtigkeit der Figur, die mit ihren dargestellten Charakteristika und Intentionen als Teil eines Filmproduktes in den Fokus rückt. Dabei muss sie auch in ihrer Verflechtung mit der Narration des Filmes beleuchtet werden, um das Innenleben verständlich zu machen (vgl. Eder 2008: 28). Der zweite Fokus ist eine interpretative Untersuchung der Figur, die über Motive und Symbole die Bedeutung und Charakterisierung der Figur zu entschlüsseln vermag und sich dabei auch gezielt auf das Innenleben richtet. Als drittes folgt dann die sozio-kulturelle Kontextualisierung der Figur, die sowohl auf der inner- als auch außerfilmischen Ebene stattfinden muss. Welche Rolle nehmen die Figuren im sozialen Netz, in dem sie dargestellt sind, ein und wie wird diese im zeitgeschichtlichen Kontext der Filmveröffentlichung wahrgenommen? (vgl. Eder 2008: ebd.) Die Figureninszenierung stellt den Motor der Handlung dar. Zugleich bildet sich durch sie das emotionale Identifikationspotential des Filmes aus, welches mittels der Kernelemente der Figur und der analytischen Kontextebenen inspiziert werden kann (vgl. Mikos 2008: 63). Handlungsverläufe werden über die Intentionen und die Charakteristika der Figur nachvollziehbar und der Zuschauer entscheidet innerlich darüber, ob er die Handlungen gutheißt oder nicht. Metaphorisch gesprochen fallen hier Licht und Schatten einer Figur in den Blick, zugleich können Licht und Schatten aber auch die Inszenierung der Figur auf der ästhetischen Ebene beeinflussen, indem man einen Bösewicht beispielsweise als eine dunkel gehaltene Gestalt inszeniert oder eine Aufsicht verwendet, eine spezifische Kameraeinstellung, die dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, zu der Person aufzuschauen. Diese Technik wird häufig benutzt, um die Figur bedrohlicher erscheinen zu lassen (vgl. Mikos 2008: 163, 167). Gerade bei der Inszenierung von Bestattungsritualen ist eine sehr häufige Figurenperspektive, die durch die Kamera vermittelt wird, die Sicht aus dem Grab. Der Zuschauer wird dadurch in die Position des Verstorbenen versetzt und sieht, wie die Hinterbliebenen an das Grab herantreten. Die Reihenfolge, wie diese Figuren an das Grab treten, lässt gegebenenfalls eine Hierarchisierung der Trauergemeinschaft innerhalb des Filmes deutlich werden. Figurenhierarchien werden so durch eine Netzwerk- und Rollenanalyse ersichtlich: Welches sind die Hauptfiguren und welches sind die unterstützenden Figuren, welche Funktionen haben sie und erfahren sie eventuell einen Rollenwechsel, der ihre Funktion innerhalb der Erzählung verändert? (vgl. Mikos 2008: 166-168) Durch diese unterschiedlichen Rollen und Funktionen der einzelnen Figuren sowie durch die

Hierarchie, in der sie stehen, ergeben sich auch unterschiedliche Identifikationsmöglichkeiten für den Zuschauer. Hier ist es die Aufgabe der Analyse, diese unterschiedlichen und möglichen Identifikationspotentiale zu denotieren. Wünsche und Ziele der Figuren bieten hier einen besonders wichtigen Identifikationshorizont (Mikos 2008: 174-176).

Religionswissenschaftliche Fragestellungen werden bei der Figurenanalyse besonders anschlussfähig, da hier die Indizien für die Mediation religiöser Werte und Normen gelegt werden. Besonders in Bezug auf die Diskursivierung von Religion bei der Bestattung kann über die Dramaturgie der Figur und die inner- und außerfilmischen Referenzen eine individualreligiöse Figurenkonstellation entschlüsselt werden. Oft sind die durch den Filmtext gemachten religiösen Zuschreibungen nicht eindeutig und die Konzeption von einigen der Figuren, die in den Analysen im Hauptteil im Vordergrund stehen, gibt unterschiedlichste Hinweise auf ihre religiösen Bezugspunkte. Hierbei kann ein institutioneller Rahmen im christlichen oder jüdischen Sinne vorhanden sein, mit Priester beziehungsweise Rabbi oder den entsprechenden Räumlichkeiten (vgl. Kapitel 2.3). Ist dies nicht der Fall, kann die Figur ebenfalls ein Katalysator für säkulare beziehungsweise nichtreligiöse Bezugspunkte sein, die sich in dem motivischen Gefüge um den Diskurs um die filmische Bestattung zeigen. Vor allem das Zusammenspiel der unterschiedlichen Figuren und der Bezug zur verstorbenen Figur sind dabei entscheidend.

Das Kommunikationsverhältnis, das der Zuschauer in Bezug auf das Gesehene entwickelt, kann in vielen Fällen zu einer parasozialen Interaktion führen. Wenn Zuschauer beispielsweise eine Filmfigur beschimpfen, wird dabei eine doppelte Kontextualisierung wirksam (Mikos 2008: 180). Zum einen sind sich die Zuschauer bewusst darüber, dass es sich bei einer Filmfigur um eine Fiktion handelt, zum anderen fühlen sie aber mit der Figur und haben ein Bedürfnis zu interagieren, was durch die parasoziale Interaktion ausgedrückt wird. Dabei ist diese Interaktion nicht einseitig, wie sich vermuten lässt, da viele der Figuren das Publikum direkt adressieren und so tun, als befänden sie sich direkt in Kontakt mit dem Publikum (Mikos 2008: 181). Ergänzend zu einer emotionalen Identifikation bieten die Figur und der Filmtext so eine Möglichkeit, eine Interaktionsbeziehung mit dem Zuschauer herzustellen (Mikos 2008: 184).

In Bezug auf die Figur im Film sind die Konzepte von ‚fiktionalen Gefühlen‘ und der ‚ästhetischen Fiktion‘ der leitende Rahmen. Sie beschreiben den Prozess der

Identifikation mit den Figuren, der Inszenierung und den dargestellten Gefühlswelten, die häufig in filmischen Höhepunkten, wie der filmischen Bestattung zum Ende eines Filmes, kulminieren. Es ist entscheidend, in der Analyse sämtliche Einzelaspekte der Konzeption dieser Wahrnehmungsprozesse und Inszenierungen unter die Lupe zu nehmen, die über den Inhalt, die Erzählung und die Darstellung der Figuren hinausgehen. Damit ist die spezifische Medienästhetik des Spielfilmes gemeint, die im nächsten Kapitel in all ihren relevanten Facetten beschrieben wird.

2.4.3.4 Medienästhetik des Spielfilmes

Die bis zu diesem Punkt behandelten analytischen Anknüpfungspunkte für eine religionswissenschaftliche Filmanalyse, die sich primär über das kommunikationswissenschaftliche Verhältnis von Zuschauer, Rezipient und Produzent bestimmen, werden über die Ebenen des Inhalts, der Narration und der Figuren in ihrer Repräsentationsform untersucht. All diese Ebenen sind geprägt von der spezifischen Medienästhetik des Spielfilmes. Die Medienästhetik bezieht sich vor allem auf die Art und Weise der Darstellung, zugleich ist diese allerdings immer auch an das gebunden, was repräsentiert wird. Im Vordergrund stehen hierbei die Fokussierung auf die Kameraarbeit und Montage, Schnitt und Belichtung.³⁶

Diese Aspekte machen erst die dichte Verzahnung und Detailliertheit des Filmwerkes deutlich, sie stellen eine wichtige Orientierung für die Feinanalyse dar, die die Untersuchung der vorhergehenden Ebenen des Filmes ergänzt.

Die Kameraarbeit ist einer der Aspekte, der die spezifische Medienästhetik des Filmes ausmacht, durch die Einstellungsgröße, die Perspektive und die Bewegung, die mit der Kamera vollzogen wird, ist sie das primäre bildvermittelnde Medium (vgl. Monaco 1997: 84).

Die Einstellungsgröße der Kamera erzeugt so Nähe oder Distanz zum Gezeigten und wird in der vorliegenden Arbeit nach sieben Größen (1. Super-Totale, 2. Totale, 3. Halbtotale, 4. Amerikanisch / Halbnah, 5. Nah, 6. Groß und 7. Detail) unterschieden, die sich über die Größenrelationen von Figuren im Bild zum Bildrand bestimmen lassen. Am Beispiel unterschiedlicher Bestattungsinszenierungen sollen die möglichen Funktionen von Einstellungsgrößen und Perspektive einführend vorgestellt werden (vgl. Hickethier

³⁶ Der Aspekt des Tons, der ebenfalls zur filmischen Medienästhetik gehört, wurde bereits in Kapitel 2.4.3 behandelt.

2012: 56-59; Faulstich und Strobel 2013: 117-123; Korte 2010: 35; Mikos 2008: 194, Kuchenbuch 2005: 43).

1. Die Super-Totale oder Weite Einstellung dient in ihrer Funktion meist dazu, beeindruckende Landschaften in ihrer gesamten Größe und ihrer Erhabenheit zu zeigen. Sie wird daher auch synonym als Panorama oder Weite Einstellung bezeichnet. In der Bestattungsinszenierung dient sie häufig dazu, die gesamte Trauergemeinschaft und den Ort der Bestattung darzustellen. Hierbei wird sie sowohl als eine Art Exposé am Anfang einer Bestattungsinszenierung genutzt als auch als eine Bestandsaufnahme während einer Bestattung. Ein sehr verbreitetes Motiv, das diese Weite in Bezug auf den Kontext von Bestattungsinszenierungen illustriert, ist das Motiv des amerikanischen Soldatenfriedhofes, wie er im Film *HAROLD AND MAUDE* (1971) von Hal Ashby zu sehen ist (vgl. Korte 2010: 34; Hickethier 2012: 57; Mikos 2008: 195; Kuchenbuch 2005: 44). In diesem Fall wird die Einstellung aus einer Vogelperspektive gezeigt, welches eine Unterform der Obersicht ist. Dies bedeutet, dass der Zuschauer durch die Kamera von oben (ungefähr aus einem 45° Winkel) auf ein Geschehen blickt. In der Abbildung sind Harold und Maude als winzige Figuren im oberen rechten Bildbereich auf einem Soldatenfriedhof zu sehen (vgl. HM 1).



Harold and Maude 1971; HM 1

Nachdem Maude Harold am Beispiel von einer Blume erklärt, wie einzigartig das Leben ist und dass Kummer dadurch entsteht, dass sich die Menschen gleich behandeln lassen, wird der Soldatenfriedhof in der Vogelperspektive und Super-Totalen zu einem Sinnbild für Maudes Ansichten und den zeitlichen Kontext der amerikanischen Anti-Kriegs-Bewegung (vgl. Mikos 2008: 200). Die Obersicht kann auch benutzt werden, um zu zeigen, wie eine Person auf eine andere hinabschaut. Dabei kann diese Perspektive auch einen symbolischen Gehalt der Überlegenheit vermitteln (vgl. Kuchenbuch 2005: 57). In vielen Bestattungsinszenierungen wird die Obersicht verwendet, um dem Publikum die Sicht auf den Sarg im Grab zu verdeutlichen und so zugleich in einem symbolischen

Sinne die Identifikation mit den Hinterbliebenen zu ermöglichen. Umgekehrt findet man hier auch die Froschperspektive, die Untersicht, die dem Zuschauer dann den Blick auf die Hinterbliebenen aus dem Grab heraus vermittelt. Hierbei besteht ein Identifikationsangebot mit der Subjektposition des Verstorbenen, was in symbolischem Sinne auch als eine Auseinandersetzung mit der Tatsache, dass jeder sterblich ist, gesehen werden kann und durch das Konzept der filmischen Interpellation erläutert wurde (vgl. Mikos 2008: 201; Kapitel 2.2.2).

2. Die Totale hingegen führt häufig in das Geschehen und die Figuren einer Bestattung ein. Im Film GARDEN STATE (2004) von Zach Braff wird auf diese Weise ein Überblick über die Trauergesellschaft der Bestattung der Mutter des Protagonisten Andrew Largeman (Zach Braff) gegeben (vgl. GS 1). Hier ist die Totale in ihrer Funktion im Kontext der gesamten Bestattung zu sehen, denn sie zeigt nicht alle Beteiligten, aber einen Großteil. Einige Sekunden später wird deutlich, dass Andrew Largeman abseits von der Trauergemeinde steht (vgl. GS 5). Die Kontrastierung zur Totalen macht zugleich die Funktion deutlich, Andrew Largeman als einen Außenstehenden der Trauergemeinde zu zeigen. Dieses Figurenmotiv zieht sich durch den ganzen Film und wird hier durch die Kameraarbeit verdeutlicht (vgl. Mikos 2008: 195, Kuchenbuch 2005: 44).

3. In der halbtotalen Einstellung werden einzelne Figuren so vorgestellt, dass sie von Kopf bis Fuß gezeigt werden und dabei fasst das gesamte Bild ausfüllen. Hier bezieht sich das Gezeigte primär auf die beteiligten Figuren, die in ihrem Handlungsraum vorgestellt werden sollen. Die Abbildung GS 6 zeigt ein solches Beispiel. In der Bestattungsinszenierung aus GARDEN STATE (2004), die durch die Totale in der Abbildung GS 4 vorgestellt wird, sehen wir eine Halbtotale, die Andrew Largemans Vater, der in ritueller Weise mit einer Schaufel Erde auf den Sarg seiner verstorbenen Frau gibt, und den Rabbi zeigt, die beide an der Beerdigung teilhaben. In der Abbildung werden die Füße der beiden durch den Sarg verdeckt, beide sind trotzdem nahezu im Ganzen zu sehen.

4. Einstellungsgrößen sind immer ungefähre Kategorien, an denen sich eine Analyse orientieren muss, und können nie exakt gefasst werden. Dieses Problem spiegelt sich in der Unterscheidung von Amerikanischer Einstellung und Halbnaher Einstellung, die Grenzen hier sind nahezu fließend. Während der Begriff Amerikanische Einstellung im deutschen Sprachraum nicht mehr wegzudenken ist, ist er im englischen Sprachraum

nicht vorhanden und wird überwiegend durch den Begriff *medium shot* bezeichnet, der mit der deutschen Verwendung halbnaher Einstellung äquivalent ist (vgl. Kuchenbuch 2005: 45). Die Amerikanische Einstellung bezeichnet in Anlehnung an den Western das Darstellen einer Figur bis kurz unterhalb der Hüfte, so dass im Western der Revolver noch zu erkennen ist (Mikos 2008: 196). Für die Identifizierung der halbnahen Einstellung kann man sich auf die Formel stützen, dass die Darstellung den Bereich von Kopf bis Hüfte umfassen muss (Mikos 2008: 196). Diese Form der Einstellung soll ebenfalls an der Inszenierung aus GARDEN STATE (2004) deutlich gemacht werden. Andrews Tante Sylvia, die bei der Bestattung anwesend ist und als Sängerin fungiert, wird während des Singens knapp von oberhalb der Hüfte aufwärts gezeigt (vgl. GS 8). Die Perspektive der Kamera ist dabei die Normalsicht, das bedeutet, dass der Zuschauer mit der gezeigten Person auf Augenhöhe ist, wodurch auch eine Identifikation erzeugt werden soll. Gerade im gezeigten Beispiel wird so eine Blickverbindung mit der Perspektive Andrews hergestellt, der sich die Bestattung von einer Position abseits der Trauergesellschaft anschaut. Über diese Blickverbindungen, die durch die Kameraeinstellung und Perspektive hergestellt werden, wird dem Zuschauer eine bestimmte Form von Wahrnehmung für den Raum vermittelt, in dem die Handlung stattfindet (vgl. Mikos 2008: 196, Kuchenbuch 2005: 45).

5. Naheinstellungen hingegen zeichnen sich durch die Sichtbarkeit einer Figur von der Mitte der Brust bis zum Kopf ab. Andrew wird während der gesamten Sequenz immer wieder in dieser Einstellung gezeigt. Dadurch wird dem Zuschauer vermittelt, welches Sichtfeld Andrew abdeckt und wie seine Blicke wandern (vgl. GS 9). Das Abwechseln der Einstellungen und Perspektiven mit einer Naheinstellung von Andrew zu Einstellungen wie in Abbildung GS 6 und wieder zurück zu der Naheinstellung vermittelt dem Zuschauer so die Blickdynamik, die in diesem Fall als *Point-of-View* bezeichnet wird (vgl. Mikos 2008: 197, Kuchenbuch 2005: 45; Hickethier 2012: 128-131).

6. Wenn besondere Nähe zu einer Person oder einer Figur hergestellt werden soll, so wird in den meisten Fällen die Einstellung einer Großaufnahme gewählt. Im Falle der Bestattung in GARDEN STATE (2004), die ganz zu Beginn des Filmes stattfindet, wird keine Großaufnahme verwendet, was zugleich auch zeigt, dass hier eine gewisse Distanziertheit zum Ereignis über die Kameraperspektive und Einstellung gewählt wird. Die Großaufnahme zeigt eine Person vom Hals aufwärts, so dass alle Gesichtspartien

erkennbar sind und die Zuschauerin die Mimik der Figur gut erkennen kann (vgl. Mikos 2008: 198).

7. Ähnlich wie die Großaufnahme stellt die Detailaufnahme eine besondere Verbindung zu einem Gegenstand oder auch einer Person her, indem Teile ihrer Gesichtspartie als Detail oder auch persönliche, nicht-menschliche Details gezeigt werden. Über eine solche Detailaufnahme wird in der Bestattungsszenen in GARDEN STATE (2004) einer der wenigen bildlichen Bezüge zur verstorbenen Mutter von Andrew hergestellt. Wir sehen in Abbildung GS 10 ein Bild von Andrews Mutter im Rollstuhl, das auf dem Keyboard steht, mit welchem der Gesang von Andrews Tante Sylvia begleitet wird.

Die Einstellungen und Perspektiven in der hier behandelten Bestattung werden außerdem durch die Bewegung der Kamera gestützt. So ist der Beginn der Bestattungsszene durch eine Kamerafahrt von der absoluten Vertikale (*top-shot*) in die Horizontale gekennzeichnet, die mit einem Kran aufgenommen wurde. Auf diese Weise wird die Trauergemeinschaft und die Handlung der Bestattung eingeführt und zugleich wird die Außenseiterrolle von Andrew deutlich gemacht, wie durch die Abbildungen GS 1 - GS 5 zu sehen ist (vgl. Hickethier 2012: 61-62; Korte 2010: 36-37; Faulstich und Strobel 2013: 125-126; Mikos 2008: 203). Wie bereits oben beschrieben, ist hier die Erwartungshaltung der Zuschauer, dass der zuerst sichtbare Block an Menschen die Trauergesellschaft repräsentiert, eine Möglichkeit der Wahrnehmung, die durch narratives Wissen gestützt sein kann. Der Bruch mit dieser Erwartung, als deutlich wird, dass Andrew außenstehend ist, birgt wiederum eine Disparität zu der Erwartungshaltung, die von den Zuschauern als komisch wahrgenommen werden kann. Der Regisseur Zach Braff bestätigt diese Interpretation und ‚Appellstruktur‘³⁷ aus dem Filmtext an den Zuschauer im Audiokommentar zum Film auf der DVD-Version. Er verweist darauf, dass dies eine der ersten Einstellungen ist, in der viele Zuschauer zu lachen beginnen, und dass das Publikum in dem Moment realisiert, dass es sich um eine Komödie handelt.³⁸ Die künstliche Trennung zwischen Andrew und den Trauergästen

³⁷ Die ‚Appellstruktur‘ ist ein Begriff, der auf Wolfgang Iser (1970) zurückgeht und hier in Bezug auf den Filmtext verwendet wird. Iser betont dabei die Thematik der Leerstellen eines literarischen Textes. Diese ermöglichen dem Leser, mit dem Text zu interagieren, und erzeugen so bestimmte Erwartungen. Eine Bedeutungsinterpretation ist somit nie festgeschrieben und für Aktualisierungen durch den Leser beziehungsweise Zuschauer offen. Die Appellstruktur ermöglicht es jedoch über die Leerstellenkonstruktion und Erzählkommentare, die Iser wie im Filmjargon Montage nennt, die Lenkung des Publikums durch den Filmtext nachzuvollziehen (vgl. Iser 1970: 1-41).

³⁸ Vgl. GARDEN STATE (2004) DVD-Extra: Audiokommentar, Regisseur Zach Braff, Buena Vista Home Entertainment (deutsche DVD-Fassung 2005).

kann von vielen als skurril empfunden werden. Unterstützt wird dies durch den etwas schrägen Gesang der Tante, die inbrünstig den Song *Three times a Lady* von Lionel Richie zum Besten gibt.



Garden State 2004; GS 1



Garden State 2004; GS 2



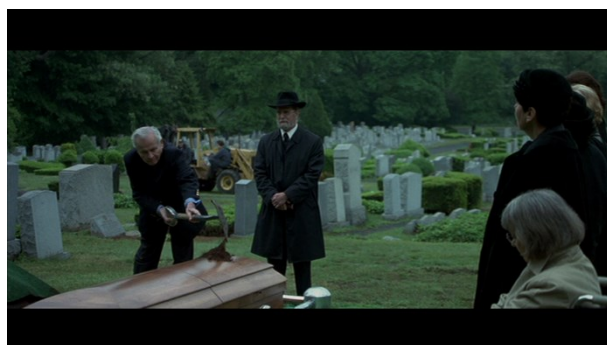
Garden State 2004; GS 3



Garden State 2004; GS 4



Garden State 2004; GS 5



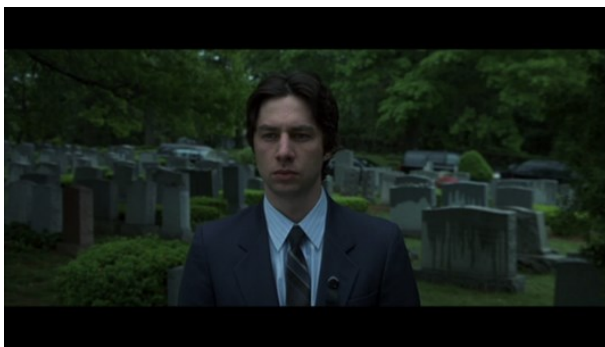
Garden State 2004; GS 6



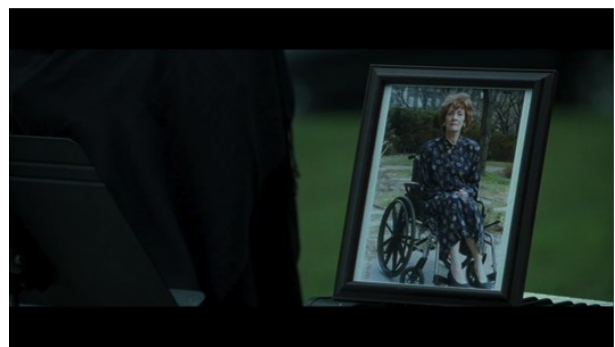
Garden State 2004; GS 7



Garden State 2004; GS 8



Garden State 2004; GS 9



Garden State 2004; GS 10

Neben der Kamerafahrt sind der Zoom, die Handkamera und der Schwenk als Kamerabewegungen zu nennen (Hickethier 2012: 62; Mikos 2008: 202). All diese Bewegungen haben vorwiegend handlungsleitende Funktionen. Der Schwenk wird beispielsweise benutzt, um den Zuschauern einen Überblick über die Anwesenden Personen bei einer Bestattung zu geben, und der Zoom wird verwendet, um die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Person zu lenken. Häufig wird von einer Naheinstellung auf eine Großaufnahme herangezogen, wie im obigen Beispiel aus dem Film *WATCHMEN* (2005) von Zack Snyder, in welchem die Bestattung dazu benutzt wird, in die Hauptcharaktere des Filmes einzuführen. Der im Bild angezoomte Doktor Manhattan (vgl. WM 1 - WM 3) wird kurz nach der gezeigten Großaufnahme in einem Rückblick mit dem Verstorbenen gezeigt. Hierbei hat der Zoom zugleich die Funktion, dem Zuschauer zu vermitteln, dass es sich um eine Erinnerung handelt. Die Handkamera kommt in den behandelten Bestattungsinszenierungen hingegen seltener zum Einsatz. Sie wird jedoch häufig verwendet, um eine bestimmte Form des Realismus oder der Authentizität zu erzeugen. Eines der wohl bekanntesten Beispiele für eine solche

Verwendung stellt die Dogma-Filmgruppe um den Regisseur Lars von Trier dar (vgl. Mikos 2008: 204).



Watchmen 2009; WM 1



Watchmen 2009; WM 2



Watchmen 2009; WM 3

Die Kamerabewegung, Einstellung und Perspektive wird durch die Lichtgestaltung im Film gestützt. Das Spiel mit Licht und Schatten ist ein Gestaltungsmittel des Filmes, das narrativ-funktional und ästhetisch zugleich ist. Die Art, wie ein Film ausgeleuchtet wird, bestimmt beispielsweise die Atmosphäre des Filmes und die Art, wie die Aufmerksamkeit des Publikums gelenkt wird. Gerade in der Bestattungsszenen wird häufig versucht, über die Lichtgestaltung eine düstere und traurige Atmosphäre zu schaffen, wie sich bereits aus den bisher gezeigten Abbildungen ableiten lässt. Das Licht bringt somit immer eine Form der Wertung mit sich, die durch das ‚Weltwissen‘ und das ‚narrative Wissen‘ der Rezipienten gestützt wird. Gerade für die Inszenierung von Helden und Bösewichten werden so die Techniken von starker Helligkeit (*High-key*) und geringer Helligkeit (*Low-key*) benutzt. Alltagsszenen werden eher in einem Normalstil gehalten und dabei mit einer Belichtung versehen, die der jeweiligen Alltagssituation entspricht (Hickethier 2012: 78-79; Faulstich und Strobel 2013: 150-151; Mikos 2008: 208-209). Das Licht wird aber auch dazu benutzt, gezielt Konturierungen einzelner Figuren zu schaffen oder auch besonders dominante Schatten zu schaffen. Meist lässt sich ein Haupt- oder Führungslicht bestimmen, das als primäre Lichtquelle bezeichnet werden darf, andere zusätzliche Lichtquellen bilden hierzu Ergänzungen. Die Begrifflichkeiten für die Art der Belichtung richten sich nach der Position der Lichtquelle (vgl. Mikos 2008: 211). Hier unterscheidet man entsprechend der Richtung, aus der das Licht kommt: „Vorderlicht, Oberlicht, Gegenlicht, Seitenlicht, Streiflicht, Unterlicht und Hinterlicht.“ (Mikos 2008: 211).

Die Lichtgestaltung stellt somit eine stark stimmungorientierte Komponente der hier vorgestellten Medienästhetik dar, die sich direkt mit der Appellstruktur des Filmtextes verbinden lässt, da über das Licht bereits bestimmte Sinnhorizonte angesprochen werden (Mikos 2008: 212-213). So wird einigen Figuren durch ein Hinterlicht

beispielsweise eine Art Schein gegeben, der sich leicht mit der Assoziation eines Heiligenscheines verbinden lässt.

Die Aspekte der spezifischen Medienästhetik, die wir bis zu diesem Punkt angesprochen haben, sind primär auf der Ebene des visuellen Kanals zu verorten und bestimmen sich über die Inszenierung des Filmbildes und die Herstellung des Filmbildes. Mit dem Thema der Editierung des Filmmaterials wird ein gesonderter Bereich der Filmproduktion angesprochen, der sich vorwiegend über die Filmmontage und den Schnitt bestimmt. An dieser Stelle können nur die Grundarten des Schnittes und der Montage aufgezeigt werden, die hier als grundlegendes Methodeninventar vorgestellt werden sollen. Sie bilden die Basis einer Methodensprache für die kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse.

Der Schnitt und die Montage sind die Methoden, die bei der Filmkonzeption benutzt werden, um den Film als Gesamtwerk zu inszenieren.

„Meint der Schnitt („cutting“) die Begrenzung einer Einstellung, indem ganz konkret der belichtete Film geschnitten und damit die Länge einer Einstellung festgelegt wird, verbindet die Montage („editing“) verschiedene Einstellungen miteinander, indem die Schnittstellen verschiedener Einstellungen zusammengeklebt werden.“ (Hickethier 2012: 141)

Dieses Zitat erklärt, um welche Mechanismen es sich bei Montage und Schnitt handelt, dabei muss man den heutigen Umgang mit diesen Methoden, der überwiegend in einem digitalisierten Kontext stattfindet, berücksichtigen. Durch Schnitt und Montage werden die Narration und Dramaturgie mitgestaltet und die Bilder und Sequenzen können in eine Reihenfolge gebracht werden, die dies unterstützt (vgl. Mikos 2008: 213).

Schnitt und Montage stellen in diesem Sinne den Schlüssel für die Denotation der filmischen Welt dar. Die Montage ist eine Illusion der Einheit und der Kontinuität. Um auf das Zitat von Michael Haneke zu Beginn des Kapitels zurückzukommen, könnte man sagen, die Montage ist das Instrument der Lüge im Dienste der Wahrheit. Durch die Montage wird nicht nur eine räumliche und zeitliche Wahrnehmung geschaffen, die eine Vollständigkeit suggeriert, sondern der Zuschauer erfährt eine Naturalisierung dieser Technik. In einigen Fällen wird sie so subtil verwendet, dass der eigentliche Moment des Schnittes und der Montage mit dem bloßen Auge nicht mehr erkennbar ist oder aufgrund der Mediensozialisierung einer Zuschauerin nicht mehr bewusst wahrgenommen wird (vgl. Mikos 2008: 216-218). Diese Tatsache ist auch eines der Hauptmerkmale für den klassischen Hollywoodstil und für viele Blockbuster-

Produktionen, man spricht hierbei von einem *Continuity Editing* (Blanchet 2003: 254, 65ff.; Mikos 2008: 216; Hickethier 2012: 145). Vergegenwärtigt man sich dies, wird auch deutlich, wie die Spielfilme eine eigene Kohärenz und einen eigenen Wahrheitsanspruch über die Medienästhetik generieren können.

Im Bereich des Schnittes unterscheidet Mikos vier Arten, die z. T. Unterkategorien bilden. An erster Stelle steht hier der harte Schnitt, der sich durch einen Einstellungswechsel ohne einen technisch inszenierten Übergang auszeichnet (vgl. Mikos 2008: 219). Der Einstellungswechsel orientiert sich hierbei an der Handlung. Wie in der oben beschriebenen Bestattungsinszenierung in *GARDEN STATE* (2004) wird auf diese Weise der *Point-of-View* von Andrew dargestellt. Dadurch erfüllt die Montage bereits eine narrative Funktion, die es ermöglicht, die Bestattungsinszenierung aus der Sichtweise von Andrew zu erleben (vgl. Mikos 2008: 219,227; Hickethier 2012: 128-131). Der *Jump Cut* hingegen stellt eine Sonderform des harten Schnittes dar. Hierbei wird versucht, die aneinandergefügten Einstellungen zu benutzen, um eine Irritation beim Zuschauer hervorzurufen, wodurch die Dramaturgie der Handlung unterstützt werden kann. Bordwell und Thompson (2006: 254) beschreiben dies wie folgt: „[...] when two shots of the same subject are cut together but are not sufficiently different in camera distance and angle, there will be a noticeable jump on the screen.“ Im Vergleich dazu gibt es technisch bedingte Übergänge, die als Auf- und Ablende bezeichnet werden. Die Aufblende bezeichnet eine Aufhellung des Bildes, bis es vollkommen weiß ist. Die Ablende beruht auf dem gleichen Prinzip, nur wird das Bild immer dunkler, bis es vollkommen schwarz ist. Da die Auf- und die Ablende einen relativ starken Bruch mit der Handlung erzeugen und der Bildschirm dann für einen Moment weiß oder schwarz ist, wird bei vielen Bestattungsinszenierungen eher mit Übergängen gearbeitet, die im Sinne des *Continuity Editing* funktionieren.

Dies wird besonders im biographischen Film *PATCH ADAMS* (1998) von Tom Shadyac deutlich. Der Film erzählt die Lebensgeschichte des Arztes Patch Adams (Robin Williams), der versucht, durch alternative Ansätze und mit viel Humor seine Patienten zu heilen, und der jedoch gegen Ende des Filmes einen tragischen Verlust erleidet. Seine Studienkollegin und Freundin Carin Fischer, die ihm geholfen hat, ein alternatives Behandlungszentrum aufzubauen, wird ermordet und Patch erfährt von ihrem Tod durch den Dekan seiner medizinischen Fakultät. Hier dient eine Überblendung im Sinne des *Continuity Editing* dazu, von der Einstellung, in der Patch die Todesnachricht erhält,

zu der Bestattungssequenz überzuleiten (vgl. Mikos 2008: 220). In dieser Darstellung findet ein Ortswechsel statt, der durch die Montage eingebettet ist und somit eine Kontinuität erzeugt, die eine größere Leerstelle in der *story-time* überbrückt.

Die Montage hat in dieser Hinsicht auch eine grafische Dimension, in der die Konfrontation von Patch Adams mit dem Tod seiner Freundin betont wird (vgl. Mikos 2008: 222). Das erstarrte Gesicht von Patch ist dabei der grafische Konvergenzpunkt für die nächste Einstellung und das Zentrum der folgenden Bestattungssequenz, in der die Trauergemeinde um Carins Sarg versammelt ist (vgl. PA 1 - PA 3).

Andere Formen der Montage beziehen sich zudem auf die Rhythmik der Einstellungswechsel, die zeitlichen Verhältnisse, die durch die Montage erzeugt werden und somit die Narration und die räumlichen Beziehungen ermöglichen. Gerade durch die Art der Montage wird so eine bestimmte Raumkonzeption erzeugt, die durch die Inszenierung von physikalischem Raum und der Positionierung der Figuren bestimmt wird. Der besprochene Fall kann hier im Ansatz weitergeführt werden, um die Raumkonzeption durch die Montage deutlich zu machen.

Ausgehend von Abbildung PA 2 erlebt der Zuschauer eine Kamerafahrt (vgl. PA 2 - PA 4), die den Ritualraum zeigt und näher an die Trauergemeinde heranzoomt, dies ist der sogenannte *Establishing Shot*. Dann folgt die Vorstellung der Teilnehmer der Trauergemeinschaft, die Familie und die engsten Freunde (vgl. PA 5 und PA 6). Durch den *Establishing Shot*, die Kamerafahrt und die halbnahen Einstellungen auf die Trauergäste, die in der Montage kombiniert werden, entsteht der filmische Raum. Mit der Soziologin Martina Löw gesprochen, wird der Raum aus der Kombination unterschiedlicher Einstellungen auf die Figuren und den Raum filmisch synthetisiert (vgl. Löw 2009: 158f.; Mikos 2008: 226; PA 4 - PA 6).



Patch Adams 1998; PA 1



Patch Adams 1998; PA 2



Patch Adams 1998; PA 3



Patch Adams 1998; PA 4



Patch Adams 1998; PA 5



Patch Adams 1998; PA 6

Nicht nur grafisch und räumlich stellt die Montage einen Aspekt der Medienästhetik des Spielfilmes dar, die die Repräsentationen des Filmes stützt. Auch auf der Ebene des Rhythmus wird so eine Unterstützung der Narration erzeugt. Das Beispiel aus der Komödie *DEATH AT A FUNERAL* (2007), das die Komikmomente innerhalb einer Bestattungsinszenierung illustriert hat, kann hier noch einmal aufgegriffen werden, um die rhythmische Montage zu verdeutlichen. Nachdem der Protagonist durch den unbekanntem kleinwüchsigen Gast der Bestattungsfeier, der sich als geheimer Liebhaber des Vaters geoutet hat, erpresst worden ist, indem er gedroht hat, explizite Fotos der Liaison vor den Trauergästen zu offenbaren, wird er vom Protagonisten, seinem Bruder und zwei weiteren Verwandten, die ins Zimmer kommen, überwältigt, gefesselt und unter Drogen gesetzt. Es kommt zu einem Unfall, bei dem der kleinwüchsige Liebhaber stürzt und mit dem Kopf auf einem Tisch landet, woraufhin die eingeweihten Verwandten ihn für tot halten und beschließen, ihn im Sarg des toten Vaters verschwinden zu lassen. Als die Trauerfeier für den Vater des Protagonisten nach einer Unterbrechung fortgesetzt wird, ist plötzlich ein Klopfen aus dem Sarg zu hören. Der

Zuschauer weiß, was zu erwarten ist, und die *Suspense*-Situation wird durch eine rhythmische Montage unterstützt. Eine Aneinanderreihung von *Point-of-View*-Einstellungen unterschiedlicher Trauergäste auf den Sarg wird in einem immer schneller werdenden Tempo gezeigt. Dabei entsteht ein Rhythmus der Montage, der sich dem Wechsel dieser *Point-of-View*-Einstellungen und dem Klopfen aus dem Sarg anpasst. Man sieht die einzelnen Personen, wie sie auf den Sarg schauen, und dann eine Einstellung vom Sarg auf die jeweilige Person. Die Einstellungen wechseln in dieser Weise hin und zurück, wobei bei jedem erneut hörbaren Klopfen ein abrupter Einstellungswechsel zum Sarg folgt. Gleichzeitig wird die Geschwindigkeit der Wechsel erhöht, genauso wie sich die Geschwindigkeit des Klopfens erhöht, bis sich der Sarg in der Klimax öffnet und der gefesselte Gast im narkotisierten Zustand mit rotunterlaufenen Augen herausspringt und dabei die Fotos der Liaison auf den Boden fallen (vgl. Mikos 2008: 223).

Neben der rhythmischen Montage spielt natürlich auch die zeitliche Ebene eine Rolle. So werden die unterschiedlichen innerfilmischen Formationen von Zeit (*story-time* und *discourse-time*) innerhalb der filmischen Darstellung durch die Montage gestützt (vgl. Mikos 2008: 228). In diesem Sinne wird die Bestattungsinszenierung in *WATCHMEN* (2005) benutzt, um zeitliche Rückblicke zu geben und die Protagonisten des Filmes einzuführen, indem sie bei unterschiedlichen Ereignissen mit der verstorbenen Person gezeigt werden. Abbildung WM 3, die an obiger Stelle die Technik des Zooms illustriert, ist die Einstellung vor einem Zeitsprung, der durch die Montage möglich gemacht wird. Die Bestattung in *WATCHMEN* (2005) wird so zu einem narratologischen Konvergenzpunkt für den Film und die Einführung der Protagonisten (vgl. Mikos 2008: 228).

In ähnlicher Weise wird auch die Parallelmontage benutzt, um zeitlich parallel liegende Ereignisse darzustellen und die Situation während einer Verfolgungsjagd zu zeigen, im Wechsel werden Verfolger und Verfolgte gezeigt (vgl. Mikos 2008: 228; Hickethier 2012: 137). Bei allen diesen Formen des Schnittes und der Montage muss man zusätzlich erwähnen, dass eine Nachbearbeitung der Montage und Schnitte in der Postproduktion in digitalisierter oder elektronischer Form erfolgen kann. Gerade die Verwendung von Spezialeffekten wird hierbei auch in digitalisierter Form durchgeführt (Mikos 2008: 229, 244).

Neben diesen auf der technischen Ebene basierenden Elementen ist die Medienästhetik eines Filmes immer durch die inhaltlichen Bezüge auf der Gegenstandsebene nachzuvollziehen. In diesem Sektor ist die Ausstattung von zentraler Rolle. Die Ausstattung bezeichnet die Aufmachung von Handlungsorten und Figuren und ist beispielsweise an historische und kulturelle Bezüge gebunden, die beim Zuschauer Erwartungen wecken sollen. Durch die Ausstattung wird bereits eine grundlegende Charakterisierung von Orten und Figuren vollzogen, die für das gesamte Filmbild und die dadurch vermittelte Atmosphäre entscheidend sind. Diese Charakterisierungen sind zugleich an die Genrekonventionen gebunden, mit denen bestimmte Orte durch die Mediensozialisierung einer Person gedeutet werden. Man denke hier beispielsweise an die Bedeutung des Kellers für den Horrorfilm, der bestimmte Assoziationen weckt und an die Kindheitsängste der Zuschauer anknüpft (vgl. Mikos 2008: 231-234).

Gerade in Bezug auf den Horrorfilm wird deutlich, wie die Charakterisierung von bestimmten Orten auch an die auditiven Merkmale der spezifischen Medienästhetik des Filmes geknüpft ist. Das Beispiel des Weißen Hais aus JAWS (1975) kann hier noch einmal angeführt werden. Schrille Töne ersetzen hier die Figur des Hais, der die Bedrohung im Film verkörpert, und sorgen so für Spannung. Wie bereits zu Beginn des Kapitels besprochen, ist nicht nur die Lokalisierung des Tones innerhalb oder außerhalb des Bildes entscheidend, sondern auch die Formen der Rhythmik, die durch die Musik und den Ton in verschiedenen Funktionen eingesetzt werden. Das Beispiel aus DEATH AT A FUNERAL (2007) und die Beschleunigung des Klopfens aus dem Sarg, das mit den schnellen Perspektivenwechseln und Schnitten einhergeht, ist hier ein Beispiel, um deutlich zu machen, wie der Ton eingesetzt wird. Das Beispiel zeigt, wie die Faktoren Narration, Kamera und Ton zusammenwirken und eine bestimmte Form von Spannung erzeugen (vgl. Mikos 2008: 235).

Medienästhetik des Filmes ist in der heutigen Zeit in seiner gesamten Breite durch die Prozesse der Digitalisierung und die Arbeit mit dem Computer bestimmt, und viele Feinarbeiten am Film, die mit den in diesem Unterkapitel vorgestellten Merkmalen zu tun haben, werden größtenteils in der Postproduktion am Computer nachbearbeitet. In diesen Bereich fallen auch die Nachbearbeitungen von Spezialeffekten oder Animationen (vgl. Mikos 2008: 244f).

Das Spektrum der Medienästhetik ist ein sehr breites Gebiet und konnte an dieser Stelle nur in exemplarischer Weise vorgestellt werden. Es stellt einen der wichtigsten Aspekte

für die Feinanalyse der Bestattung im Film dar und geht Hand in Hand mit den Kontexten der Inszenierungen.

2.4.3.5 Kontexte

Der Bereich der Kontexte stellt für die kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse einen der wichtigsten Punkte dar. Hier finden die gesellschaftliche Kontextualisierung des Filmes und die Verortung im jeweiligen historischen Kontext in Bezug auf die innerfilmische und die außerfilmische Ebene Eingang.

Der Film wird durch die Kontextualisierung im Sinne der Öffnung des Quellenkorpus für die Geschichte (vgl. Bergunder 2011) als genuin historisches Dokument verstanden. Er gilt als ein populärkultureller Gegenstand, der in der Konversation und als Teil der Konversation um gesellschaftliche Praktiken, Werte und Normen wirksam ist und gesellschaftliche Umgangsformen und Kontroversen widerspiegelt (vgl. Mikos 2008: 259).

Ein Film wird so in Bezug auf die historischen Entwicklungen innerhalb des Genre, der jeweiligen Gattung und des Mediums untersucht. In der vorliegenden Arbeit wird lediglich auf die Gattung des Spielfilmes eingegangen und auf die Frage, wie bestimmte religiöse und kulturelle Merkmale von Bestattungsinszenierungen in Relation zu gegenwärtigen gesellschaftlichen Diskursen dargestellt werden. Knüpft der Film mit seinem Inhalt an bestimmte Zeitfragen an und wenn ja, in welcher Weise tut er dies? Für den hier behandelten Gegenstand der Bestattungsinszenierungen ist die Geschichte der Bestattung und des Todes ein wichtiger Kontextfaktor, in dessen Licht die Bestattungsinszenierungen im Film analysiert werden müssen. Es muss also auch immer eine Selektion der Kontexte stattfinden, die in die Analyse Eingang finden sollen, da der Diskurs um einen Film nie abgeschlossen ist (vgl. Mikos 2008: 261f.).

Aber nicht nur der historische Kontext um den Film spielt eine Rolle, sondern auch die Historizität des Filmes selbst. Welches Echo wirft der Film und wie wird er in den Printmedien aufgegriffen? Große Blockbuster und Independent-Filme werden über längere Zeiträume unterschiedlich rezipiert und bekommen auf diese Weise einen eigenen historischen Wert, beispielweise einen Kultstatus, von den Rezipienten beigemessen.

Filme erzeugen eigene Rezeptionsgeschichten, die stark an den Diskurs um den jeweiligen Film geknüpft sind. Die moderne Bibelverfilmung NOAH (2014) von Darren

Aronofsky bekam im Zuge der Diskussion um die darin gezeigten Darstellungen in Ägypten eine *Fatwâ*³⁹ und ein Ausstrahlungsverbot auferlegt.⁴⁰

Zudem werden Filme von der Presse bewertet und ihre Relation zu bestimmten Zeitfragen und zur Verortung innerhalb der Genregeschichte wird hier häufig aufgegriffen. Dies kann in Form von Kritiken, die den Film dann auch häufig im Gesamtwerk des Regisseurs verorten, oder wie im Falle von NOAH (2014) mit Bezug auf die Kontroversen geschehen.

Die Presse und andere Referenzen, die auf den Filmtext Bezug nehmen oder mit ihm in Relation gesetzt werden können, da sie thematisch ähnlich gelagert sind, bilden den Kontextfaktor der Intertextualität. Dies bedeutet, dass kein Text unabhängig von der jeweiligen Erfahrung von Produzenten oder Rezipienten produziert oder rezipiert wird und daher immer wieder eine Anpassung der Bedeutung stattfindet, die beide Seiten betrifft. Intertextualität kann in diesem Sinne als ein Garant für Bedeutung verstanden werden, der zugleich aber auch das Potential gibt, die Bedeutung zu erweitern. Ein sehr gutes Beispiel für Intertextualität stellen die sogenannten Making-ofs dar, die dem Rezipienten einen Einblick in die Produktionswelt bieten und ihm so zeigen, ob seine Deutungen und Erfahrungen denen der Produzenten entsprechen. Die Bedeutungen des Filmes können dadurch tiefer werden, da sie mit mehr Informationen gespeist werden, und über die Identifikation mit Filmen hinaus kann die Identifikation mit den Machern verstärkt werden, die hierbei in den Vordergrund treten (vgl. Mikos 2008: 273f). Intertextuelle Verweise sind auch im Filmtext selbst zu finden, indem direkt oder indirekt auf andere Filme verwiesen wird (vgl. Mikos 2008: 278f.).

Der Film SNOW CAKE (2005), der in der Analyse behandelt wurde, zeichnet sich durch einen solchen Verweis aus. Die Mutter einer bei einem Autounfall verunglückten jungen Frau ist Autistin und bekommt bei der Vorbereitung der Bestattung ihrer Tochter Hilfe von dem Mann, der mit der Tochter gemeinsam im Auto gesessen hat, als der Unfall geschah, und der der Mutter dann persönlich von dem Unglück berichtet hat. Als dieser Mann mit einer Nachbarin der Mutter ins Gespräch kommt, kommt er auf den Autismus der Mutter zu sprechen und fragt, ob die Nachbarin wisse, worum es sich bei Autismus

³⁹ *Fatwâ* bezeichnet ein islamisches Gutachten, das durch islamische religiöse Experten angefertigt wird und das unterschiedlichste Funktionen haben kann (vgl. Halm 2007: 80f.).

⁴⁰ Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/noah-mit-russell-crowe-verbot-in-arabischen-laendern-a-957597.html>, letzter Zugriff 16.12.2015.

handele. Daraufhin entgegnet diese, dass sie alles darüber wisse, weil sie den Film RAIN MAN (1988) mit Dustin Hoffman gesehen habe.

Hier wird auf leicht ironische Art und Weise die Popularisierung von Autismus durch den Film RAIN MAN (1988) in einem anderen Film zum Thema Autismus als innerfilmische intertextuelle Referenz verwendet. Die Verweise auf den Film durch die Presse, Making-ofs oder auch Pressemappen zum Film können hingegen als außerfilmische intertextuelle Referenz verstanden werden. Intertextualität ruft so durch die in Relation stehenden Texte unterschiedliche emotionale Muster und Erfahrungen hervor, die mit den jeweiligen Texten verbunden sind (vgl. Mikos 2008: 278).

Die Fülle an Internetseiten, die gezielt zu Filmen informieren und hier bereits sehr detaillierte Produktionsangaben für jeden Rezipienten zugänglich machen, ist eine andere Facette der Intertextualität (vgl. *ibid.*). Die Online-Plattform Internet Movie Database (IMDb), auf die in den hier angestellten Analysen zurückgegriffen wurde, ist wohl eines der bekanntesten Beispiele. Hier lassen sich nicht nur Informationen zu der jeweiligen Besetzung und den Machern finden, sondern beispielweise auch zu Drehorten und Vernetzungen zu prominenten Kritik-Seiten wie z. B. Rotten Tomatoes⁴¹.

Die Publicity und Vermarktung des Filmes zeichnet sich ebenfalls durch eine starke Intertextualität aus, ist allerdings als eigener Analysepunkt hervorzuheben. Wie bereits zu Beginn beschrieben, hängt mit der Budgetierung und Vermarktung eines Filmes bereits zusammen, wie sich der Rezeptionsrahmen erstrecken wird. Hier stehen sich Blockbuster und Independent-Filme gegenüber. Interessant sind hier auch die Unterschiede, die in einzelnen Ländern im Zuge der Vermarktung angestrebt werden, um das Filmprodukt auf das Zielpublikum kulturell ansprechend zuzuschneiden. Hier geht die Vermarktung auf die jeweilige Lebenswelt der Filme und der Rezipienten ein. Der Film DEATH AT A FUNERAL (2007) von Frank Oz, der an unterschiedlichen Stellen als Beispiel gedient hat, wurde vom Regisseur Neil LaBute unter dem gleichen Titel 2010 als amerikanisches Remake inszeniert. Hier wurde die Handlung aus dem britischen Kontext in den amerikanischen versetzt und die Familie, um die es sich dreht, hat einen afroamerikanischen Hintergrund, um das entsprechende Klientel anzusprechen (vgl. Mikos 2008: 289f.).

Die Kontexte, die für die kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse relevant sind, erstrecken sich neben den anderen Ebenen des Filmes über eine Vielzahl von Medien

⁴¹ vgl. www.rottentomatoes.com; www.imdb.com, letzter Zugriff 16.12.2015)

und müssen auf die Bezüge zur Repräsentation von Religion und der Bestattungsinszenierungen befragt werden. Sie sind wichtige Elemente der Analyse und Diskursivierung von Religion im Spielfilm, die aufzeigen, wie sich religiöse Deutungen in Bezug auf die Bedeutung der cineastischen Bestattungsinszenierungen verstärken und festschreiben, indem sie durch Pressestatements, Making-ofs, Drehbuchskripte oder Internetreferenzen und Intertextualitäten die Bedeutungsaufladung und das Funktionspotential der Inszenierungen ersichtlich machen. Ein Beispiel ist hier in Bezug auf den Gegenstand auch das immer wieder aufgetauchte Phänomen, dass einzelne Bestattungssequenzen von einzelnen Rezipienten bearbeitet worden sind, um sie separat auf YouTube hochzuladen, so dass die Rezeption immer wieder beliebig wiederholt werden kann und auch für ein breites Publikum zugänglich wird. Hier lassen sich viele Äußerungen zu Rezeption und Aneignungswünschen finden, die auch Teil der Analyse dieser Arbeit sind (vgl. Fußnote 33).

Die fünf Ebenen, die für die Analyse entscheidend sind und die hier in ihrer Detailliertheit vorgestellt wurden, sollen im folgenden Kapitel in visualisierter und systematischer Form noch einmal auf ihren methodisch-praktischen Bezug hin zusammengefasst werden, um eine kondensierte Orientierung für den filmwissenschaftlich ungeschulten Leser möglich zu machen.

2.4.4 Multi-Sited Research Cube

Das Konzept des *Multi-Sited Research Cube* ist ein Modell (vgl. Kapitel 2.4.4.1, 2.4.4.2, 2.4.4.3 für Darstellungen des Modells), das speziell für diese Arbeit entworfen wurde und sich an den methodologischen und theoretischen Grundlagen der Arbeit orientiert, wie sie bis zu diesem Punkt im Forschungsdesign dargelegt worden sind. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf den bereits in Kapitel 2.4.3 erörterten Ansatzpunkten für die Filmanalyse, die nochmals im *Cube* zusammengefasst werden. Dieser basiert auf der Idee der *Multi-Sited Research* von George E. Marcus, die hier im Sinne einer Kartierung und Ummünzung auf das Modell des *Cubes* übertragen wird, um dem Leser eine visuelle Darstellung der Methodologie an die Hand zu geben. Die Orte, an denen sich der Diskurs um den einzelnen Film und die zugehörige Bestattungsinszenierung entfaltet, werden so gezielt in den Blick genommen.

Modelle und Diagramme wie der *Multi-Sided Research Cube* haben dabei immer den Vorteil, dass sie eine Vereinfachung des schriftlich Dargestellten bilden und durch die

visuelle Kondensierung und Fokussierung einen Überblick über ein breites Spektrum von Ansatzpunkten liefern. Ein Problem jedoch, auf das an dieser Stelle explizit eingegangen werden soll, ist der mit der Visualisierung einhergehende Reduktionismus und die Sedimentierung der Performanz von Forschung. Auch wenn in der Darstellung des Würfels zentrale Ansatzpunkte der Methodologie aufgezeigt werden, kann er dennoch nicht alle Facetten und Differenzierungen innerhalb der Arbeit darstellen. Außerdem sind die methodischen Knotenpunkte, die aufgezeigt werden, nicht in Stein gemeißelt. Gerade in Bezug auf die Ausschnitte der Bestattungslandschaft, die in Kapitel 4 vorgestellt werden, muss betont werden, dass pragmatische Beschränkungen in Bezug auf den Methodenpool vorgenommen werden mussten und in diesen Fällen Methoden, auf die hier verwiesen wird, nicht zur Anwendung gekommen sind.

Die theoretische Aufarbeitung der Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der filmischen Bestattung fügt sich hier ebenfalls in das methodologische Modell des *Cube* ein. Die Punkte des Würfels stellen in diesem Sinne Elemente im Raum der Diskursivität dar, in welchem sich der Diskurs um die Bestattung im Spielfilm formiert. Die Untersuchung des weiteren Feldes dieser Knotenpunkte, die nicht unbedingt einen direkten Bezug zu der Bestattungsinszenierung haben, basiert auf dem Konzept der *Multi-Sited Ethnography*, um ein tieferes Verständnis für den weiteren Rahmen des Gegenstandes zu bekommen. Zeichnet sich ab, dass einzelne Punkte des *Cubes* eine Verweisstruktur zur filmischen Bestattung aufweisen, so werden diese Verweisstrukturen zu Momenten im Diskurs um die cineastische Bestattung. Hier erklärt sich also auch, wie die methodischen Ansatzpunkte in einer organischen Verbindung mit dem theoretischen Gerüst der Arbeit stehen.

Zu dem englischen Wort *Cube* wurde ich durch ein Modell⁴² inspiriert, welches zwar keine inhaltlichen Parallelen mit der hier vorgenommenen Studie aufweist, dafür aber bei mir die Faszination für die Möglichkeiten und Grenzen eines solchen Modells hervorgerufen hat. Die Betrachtung der einzelnen Seiten des Würfels rückt, wie in dem hier vorgestellten Modell ersichtlich wird, jeweils einen anderen Fokus des Diskurses ins Zentrum, wobei jedoch keine Hierarchie innerhalb des Würfels besteht. Die unterschiedlichen Seiten des Würfels dienen dazu, bestimmte Facetten des Diskurses

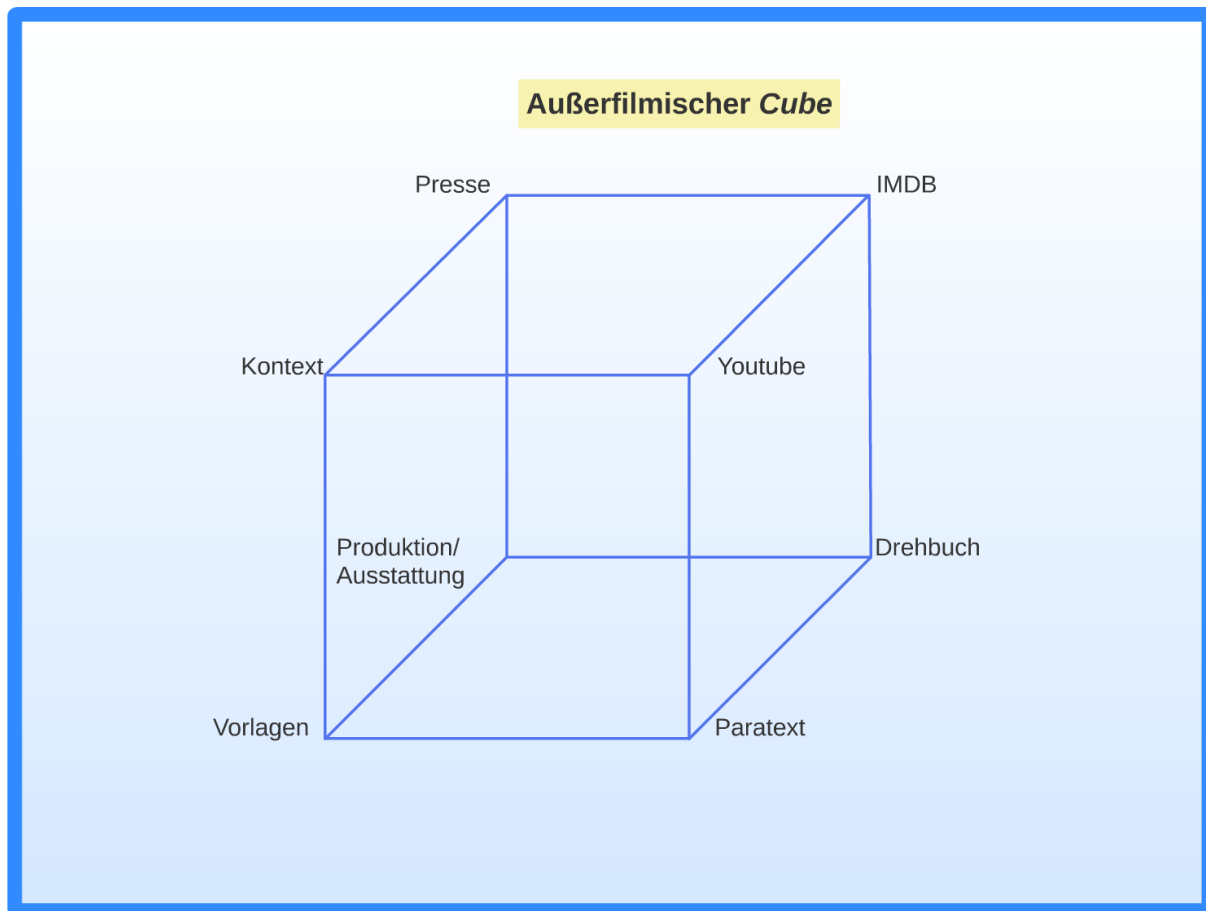
⁴² In seinem Aufsatz *Constructing an Indian Ethnosociology* (Marriott 1989) stellt McKim Marriott die Vorteile des *Cube*-Modells für eine analytische Untersuchung der indisch-hinduistischen Gesellschaft dar. Für ihn vereinen sich hier indische und westliche Kategorien in einem ethnologischen Modell, das zum einen nicht auf Dualitäten aufbaut und zum anderen den dynamischen Prozessen in der vor allem hinduistisch geprägten indischen Sozialstruktur gerecht wird.

um die filmische Bestattung zu beleuchten. Hier geht es nicht nur um eine Seite des Würfels, sondern auch um Orte im weiteren Sinne, an denen die Analyse ansetzt (z. B. Making-ofs, Pressemitteilungen, Drehbuchskript etc.) und die durch diese Seite angesprochen werden, oder die einzelnen Punkte, die ein Teil des Diskurses um die jeweilige Bestattung sind, welche im analytischen Zentrum des Würfels steht.

Die Struktur des Würfels hat einen starren Charakter, aber seine Transparenz zeigt, dass die Ebenen, die durch den Würfel dargestellt werden, durchlässig sind und sich Bedeutung in der Analyse an den jeweiligen Knotenpunkten (Eckpunkten) des Würfels verdichtet. Die starre Struktur der Darstellung, nämlich die Geometrie des Würfels, steht dem dynamischen Rezeptionsprozess gegenüber. Die unterschiedlichen Möglichkeiten der Rezeption des *Cube*-Modells verwandeln die starre Geometrie in eine dynamische Struktur.

Der einzelne Betrachter kann die Würfelseite, die im Hintergrund des Bildes steht, entweder als im Hintergrund stehend oder als im Vordergrund stehend wahrnehmen, was zugleich im Prozess des Sehens und Rezipierens des Modells auf die Bewegung hindeutet, die das Modell in seiner pragmatischen Anwendung und Konzeption ausmacht.

Das *Cube*-Modell ist als ein vorläufiges Modell zu verstehen und bewegt sich primär auf zwei Ebenen, die sich tendenziell als außerfilmischer und innerfilmischer Cube bezeichnen lassen. In einer dritten Darstellung werden diese beiden Ebenen in ihrer Verschränkung gezeigt. Im Folgenden sollen die drei Darstellungen kurz erläutert werden.

2.4.4.1 Außerfilmischer *Cube*Abbildung 2 Außerfilmischer *Cube*

Der außerfilmische *Cube* stellt sozusagen die Makroebene des Diskurses um die jeweilige Bestattungsinzenierung dar. Hier werden vor allem Ansatzpunkte berücksichtigt, die sich vom primären Filmtext abheben.

Paratexte bilden hierfür ein zentrales Beispiel, da sie den Rezipienten des Filmes in einen spezifischen Filmkontext einführen. Wie in dem bereits genannten Beispiel aus dem Film *KINGDOM OF HEAVEN* (2005), kann ein Paratext den Zuschauer auf den historischen Kontext des Filmes verweisen, in dem der Film spielt. In diesem Falle wird der Paratext als Peritext bezeichnet. Ein Booklet zu einem Film als Beigabe einer DVD oder ein Flyer zu einem Film werden in diesem Sinne als ein Epitext bezeichnet, der auch unabhängig von der DVD zirkulieren kann.

Das Drehbuch als eine Form der Vorlage kann ebenfalls im Sinne der Unterscheidung von Paratexten als Peritext bezeichnet werden. Drehbücher sind durch unterschiedliche Foren im Internet zugänglich. Zusätzlich können die Drehbücher natürlich in verschiedenen Filmarchiven untersucht werden und sind in manchen Fällen auch in

aufgearbeiteter Form als Publikationen mit Fotografien und anderen Zusatzinformationen zur Entstehung des Filmes erhältlich. Nicht immer ist der Zugriff auf das Drehbuch gewährleistet und auch die Differenz zwischen der Drehbuchvorlage und dem eigentlichen Filmprozess muss bei einem Verweis auf das Drehbuch berücksichtigt werden. Das Drehbuch liefert aber auch im Gesamtkontext hilfreiche Informationen über die Intentionen der Macher, da hier bereits Regieanweisungen zu finden sind und diese sich am Filmtext überprüfen lassen. So wird die Durchführung der Primäranalyse am Filmtext zugleich eine Evaluierung des Bezuges auf das Drehbuch. Diese Evaluierung darf aber nicht im Sinne einer falschen oder richtigen Interpretation gewertet werden, sondern vermittelt dem Forschenden lediglich einen tieferen Einblick in Hinblick auf das angelegte Funktionspotential des Filmtextes. So können beispielsweise bestimmte Gefühlsäußerungen, die im Film gespielt werden sollen, im Drehbuch nachvollzogen werden. Hierbei wird häufig deutlich, in welche Richtung das Geschehen vom Regisseur gelenkt wurde.

Vorlagen wie beispielsweise ein Comic wie im Falle von *WATCHMEN* (2007) oder ein Roman wie im Falle von *TUESDAYS WITH MORRIE* (1999) stellen einen weiteren möglichen Fokus im diskursiven Netzwerk um die Bestattungsinzenierung dar und wurden bei der Analyse und bei der Aufarbeitung des Gegenstandsbereiches miteinbezogen. Im Falle von *TUESADAYS WITH MORRIE* (1999) ist generell eine starke mediale Zirkulation zu verzeichnen, da es zahllose Webseiten gibt, auf denen die Lebensgeschichte von Morrie dokumentiert ist und es auch eine Fernsehshow gegeben hat, in welcher Morrie Schwarz in drei 60-minütigen Folgen von Ted Koppel interviewt wurde und bei seinem täglichen Leben begleitet wurde. Auf diese Fernsehserie wird wiederum im Spielfilm und im Roman verwiesen. Hier zeigen sich bereits besondere Aspekte des Kontextes und Diskurses um den Film. Diese Fernsehserie über Morrie Schwarz ist ein weiteres Beispiel für den breiteren außerfilmischen Kontext des Gegenstandsbereiches. Die Diskussion, die durch die Serie mit Morrie ausgelöst wurde, und die Konfrontation mit dem Sterben durch den dokumentierten Krankheitsverlauf der Amythrophen Lateralsklerose (im amerikanischen Raum als *Lou Gehrig's Disease* bekannt), sind Indikatoren für die gesellschaftliche Breitenwirkung des Themas, welches im Filmtext behandelt wird, und stellen einen Teil des Kontexts dar, welcher in der Analyse berücksichtigt werden muss. Der Kontext weitet sich aber in seiner Konsequenz auf das gesamte Forschungsdesign der Arbeit aus, da die Verortung der

filmischen Bestattung als zeitdiagnostisches Element und die kulturelle und religionsgeschichtliche Kontextualisierung genauso entscheidend sind für die Analyse wie die anderen Elemente des außerfilmischen *Cube*. Das Beispiel von Morrie taucht auch in wissenschaftlichen Publikationen auf, die im Sinne einer spezifizierten Aufarbeitung des Forschungsstandes mit in die Analyse einbezogen werden. Wenn in diesem Fall auch kein direkter Bezug zum Film gegeben ist, so immerhin doch zur Geschichte von Morrie Schwartz, die den Kern des filmischen Funktionspotentials mitbestimmt und dessen filmische Bestattung charakterisiert.

Das filmische Funktionspotential wird häufig auch in den Pressestimmen zu einzelnen Filmen deutlich, wobei hier natürlich sehr persönliche Wertungen über den Film vorgenommen werden, die bereits einen Hinweis auf die Rezeptionsmöglichkeiten des Filmes geben. Die Filmkritiker stellen, wie der Forscher selbst, eine Facette der Rezipientenebene dar. In Filmreviews oder Kritiken werden auch häufig die Stimmen der Regisseure oder Schauspieler mitberücksichtigt. Der Rahmen, in dem das Medium Presse in die Methodologie der Arbeit eingeflossen ist, hat sich aus pragmatischen Gründen auf frei zugängliche Rezensionen, Berichte und Kritiken im Internet beschränkt. Pressestimmen werden aber auch dadurch wirkmächtig, dass manchen DVD-Editionen beispielsweise als Beigabe die Pressemappe des Filmes als PDF-Datei hinzugefügt ist oder diese auch im Internet und bei den Filmverleihern zugänglich gemacht wird. In manchen Fällen werden auch spezielle Pressemappen für Filmfestivals angefertigt.

Des Weiteren sind Pressekonferenzen zu Filmerstaufführungen, *Master Classes* oder Kommentare häufig über YouTube zugänglich, was einen weiteren Ansatzpunkt des außerfilmischen *Cube* darstellt. Hier werden sowohl erste Interviews bei Filmvorstellungen auf prominenten Filmfestivals wie beispielsweise in Cannes von Privatpersonen oder Institutionen hochgeladen oder es werden sogar einzelne Bestattungsinszenierungen als Clips aus einem Film extrahiert und über YouTube zugänglich gemacht. Dabei werden die Filmerfahrung beim Sehen der Inszenierung oder des Clips geteilt, Diskussionen entstehen und Motivationen für das Erstellen eines solchen Clips werden auch dargelegt. Die Form der Bestattung und ihre musikalische oder poetische Untermalung sind dabei häufig ein Hauptdiskussionspunkt. Diese Form der Clips ist für den hier behandelten Gegenstandsbereich von besonderer Wichtigkeit,

da sie nicht nur einen Indikator für die Prominenz der jeweiligen Inszenierung darstellen, sondern zugleich einen weiteren Exkurs in die Rezeption ermöglichen.

Neben der internetbasierten Quelle YouTube steht die Plattform IMDb/IMDb Pro⁴³ ebenfalls im methodologischen Fokus der Analyse und wird in diesem Sinne als ein Nachschlagewerk und Indikator für die Breitenwirkung der untersuchten Filme verwendet. Die Internet Movie Database ist eine Plattform, die Informationen zu Filmen, TV-Shows, Serien und Videospielen liefert. Gegründet von Col Needham im Jahr 1990, wurde die Webseite 1998 durch Amazon aufgekauft, verblieb aber unter der Leitung Needhams und dessen Manager-Teams.⁴⁴ Die Datenbank ist für Filmschaffende⁴⁵ und Filmfans eine feste Instanz, um detaillierte Informationen zu Filmen und Schauspielern zu bekommen. Der Aufbau der Seite liefert dem Nutzer auf einen Blick alle zentralen Informationen zu einem Film. Neben Trailern und der Auflistung der Besetzung finden sich technische Details zum Film. Neben dem Bearbeitungsort des Filmmaterials, der Angabe, welche Kameras benutzt wurden und in welchem Format der Film geschossen wurde, können Informationen zu Drehorten, dem Soundtrack, Einspielergebnissen und Referenzierungen des Filmes in anderen Filmen eingesehen werden.

Die Informationen, die IMDb liefert, sind entscheidende Parameter für die Untersuchung der Produktion und Ausstattung eines Filmes. Viele der Informationen zur Produktion lassen sich bereits durch detaillierte Making-ofs erarbeiten, aber gerade die Übersicht über Drehorte, beteiligte Produzenten und Screenshots von der Produktion sowie die Produktionskosten, die auf IMDb geliefert wird, ist hierbei eine nützliche Ergänzung und stellt besonders für die Auswahl der hier behandelten Filme ein wichtiges Instrument dar. Die Ausstattung des Filmes stellt einen zusätzlichen Analysepunkt dar und bezieht sich vor allem auf die Darstellung der Bestattungsinszenierungen im jeweiligen Kontext des Filmes. Gerade wenn ein historischer Bezug herrscht oder ein Science-Fiction-Setting den Film bestimmt, ist es entscheidend, auf die Merkmale der

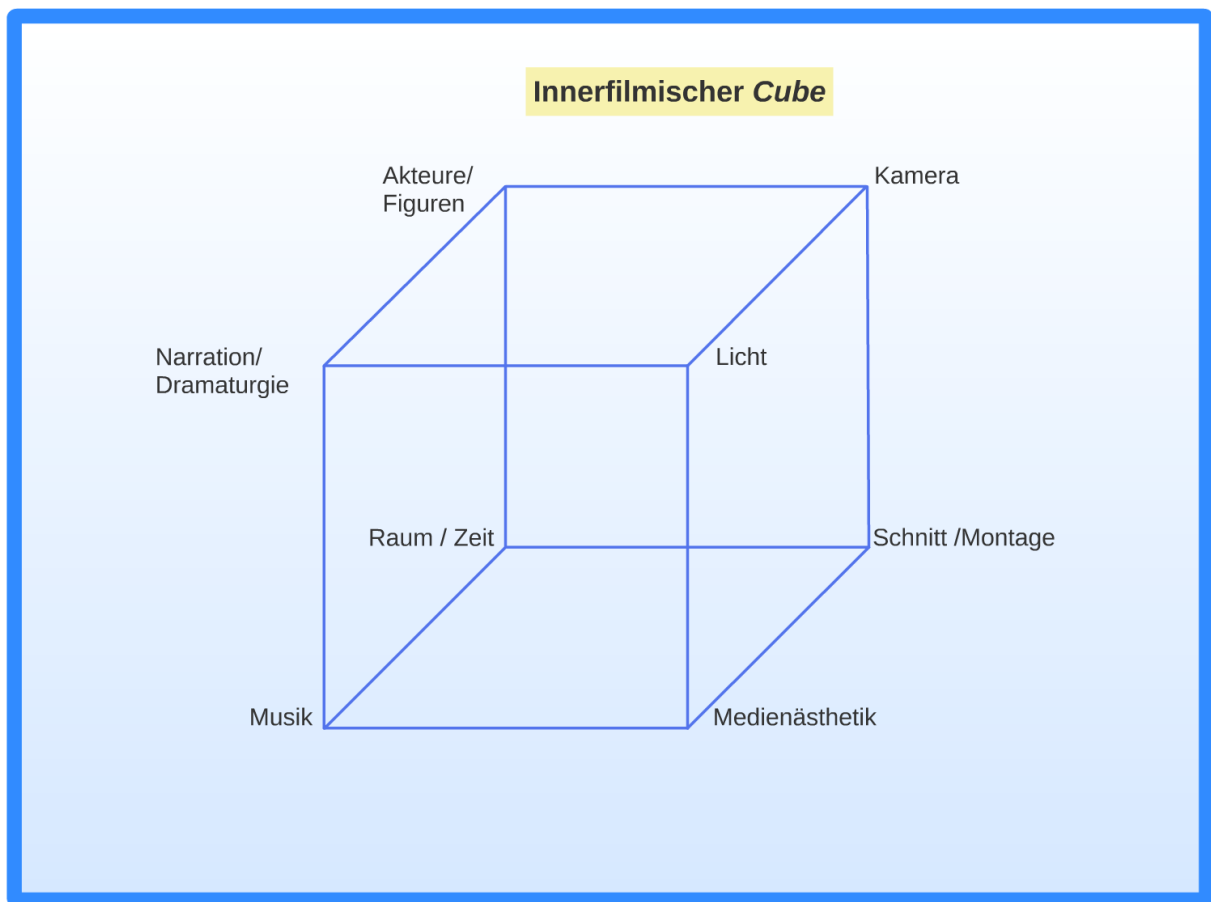
⁴³ vgl. www.imdb.com, letzter Zugriff 16.12.2015

⁴⁴ Vgl. <http://www.prnewswire.co.uk/news-releases/internet-bookseller-amazoncom-announces-acquisition-of-united-kingdom-company-the-internet-movie-database-ltd-156564975.html>, letzter Zugriff 16.12.2015 .

⁴⁵ IMDb bietet für Filmschaffende und Interessierte einen kostenpflichtigen Zugang zur erweiterten Plattform unter dem Namen IMDbPro, die ein zusätzliches Spektrum an Werkzeugen zum Erstellen von Besetzungen für einen Film, ein Starmeter, das die Popularität einzelner Schauspieler misst, und viele weitere Funktionen anbietet. Unter anderem erhält der Nutzer hier Informationen, um die Agenten bestimmter Schauspieler zu kontaktieren (vgl. https://secure.imdb.com/signup/index.html?rf=cons_nb_hm&ref_=cons_nb_hm, letzter Zugriff 16.12.2015).

Ausstattung zu achten. In welcher Weise fügen sich diese in das Gesamtbild des Filmes ein? Wird ein historischer Fokus beibehalten, gebrochen oder gezielt in einem Science-Fiction-Setting aufgegriffen?

Die Darstellung des außerfilmischen *Cube* und die einzelnen Punkte des *Cube* wurden in Anlehnung an Kapitel 2.4.3 mit entscheidenden Ergänzungen und zusätzlichen methodischen Referenzen und Werkzeugen vorgestellt. Die Orientierung, die der außerfilmische *Cube* für die Methodologie der Arbeit liefert, besteht in seiner Referenz zu den Faktoren im Diskurs um die Bestattung im Film, die nicht direkt mit dem Filmtext in Verbindung stehen. So wird eine Basis geschaffen, die sich von rein filmtext-zentrierten Analysen abgrenzt und in einem zweiten Schritt in der Beziehung zum innerfilmischen *Cube* den Rahmen für die Untersuchung der Diskursivierung von Religion am Beispiel der Bestattung im Spielfilm illustriert. Die Referenzierung der Bestattungsinszenierung im Bereich der Knotenpunkte des außerfilmischen *Cube* stellt in Bezug auf das in Kapitel 2.2.2 vorgestellte Modell zur Diskursivierung einen Zugang dar, die Äquivalenzketten des ‚leeren Signifikanten‘ filmische Bestattung zu untersuchen. Referenzen innerhalb des außerfilmischen *Cube*, die keine direkten Bezug zur Bestattung aufweisen, müssen als eine Aufarbeitung und Prüfung der Quellenlage zum Film verstanden werden. Es sind die unterschiedlichen *Sites*, die hierbei in den Fokus rücken und das Terrain der Forschung im Sinne der *Multi-Sited Research* eröffnen und so das Eintauchen in die Filmkultur des einzelnen Filmes erst möglich machen (vgl. Marcus 1995: 106-113).

2.4.4.2 Innerfilmischer *Cube*Abbildung 3 Innerfilmischer *Cube*

Der innerfilmische *Cube* beschäftigt sich mit den Aspekten, die als Teil des Filmtextes ersichtlich sind, und stellt in diesem Sinne eine Art Mikroebene der Analyse dar. Diese Aspekte beziehen sich auch auf die Verbindung mit dem außerfilmischen *Cube*, da sie beispielsweise durch die Produktion und Ausstattung mitbedingt sind. Die Bezeichnung innerfilmischer *Cube* rührt allerdings von der primären Produkthaftigkeit des Filmes her, der durch den Zuschauer rezipiert wird.

Grundlegend für die Aufarbeitung von innerfilmischen Aspekten ist die Erörterung von Narration und Dramaturgie. Hier sind vor allem die Erzählebenen entscheidend, die im Filmtext angelegt sind und dort ihre dramaturgische Wirkung entfalten. Die Perspektivierung durch einen Erzähler, einen Protagonisten oder Antagonisten und die Art und Weise, wie diese Erzählungen inszeniert werden, spielen hierbei eine zentrale Rolle. Die Erzählinstanz muss dabei aber nicht figural sein, sondern ist bereits durch die Kamera, die Montage und den Schnitt geprägt.

Was erzählt wird und wie erzählt wird, ist dabei immer auch durch die Figuren und Akteure bestimmt, deren Charaktere die Handlung tragen. Die Schauspieler, die diese Figuren inszenieren, und ihre nicht-filmische Persönlichkeit beeinflussen den Rahmen des Funktionspotentials ihrer Darstellungen und müssen bei der Figurenanalyse, wenn möglich, mit berücksichtigt werden. Wie eine Figur innerhalb der Erzählung inszeniert wird, welche Einblicke wir in ihre Psyche und ihr Innenleben bekommen und die Art und Weise, wie Symbole oder musikalische Motive benutzt werden, um die Wirkmächtigkeit der Figur zu fördern, sind dabei Analyseaspekte, die nicht vernachlässigt werden dürfen. Der sozio-historische und kulturelle Kontext, der innerfilmisch aufgebaut wird, ist dabei eine einflussreiche Kulisse für die Inszenierung einer Figur. Die Berücksichtigung der beschriebenen Analyseaspekte in Bezug auf die Figur stellt die Grundlage für die religionswissenschaftliche Verortung einer Figur dar. Die Art und Weise, wie eine Figur auf Religion Bezug nimmt oder in religiösen Settings gezeigt wird, ist hier ein entscheidender Analysefaktor. In der Bestattungsinzenierung wird auf diese Weise immer wieder ein Kulminationspunkt geschaffen, in welchem das Innenleben einer Figur, die im Vordergrund der Handlung gestanden hat, mit ihrer Außenwelt in eine Wechselwirkung tritt. Wie die Figur gelebt hat, wird in der Bestattung aufgegriffen und durch das Umfeld und die Art der Inszenierung gespiegelt, dabei kann es zu einer Anerkennung des Lebens der Person kommen oder zu einer Abwertung. Exemplarisch können hier die beiden Beispiele GANDHI (1983) und BREAKING THE WAVES (1996) aus Kapitel 2.4 aufgegriffen werden: Während im Film GANDHI (1983) die Persönlichkeit und der politische Stellenwert der Figur durch Nachrichtenkommentatoren, die die Bestattung begleiten beziehungsweise kommentieren, herausgestellt werden, wird die Figur, die im Film BREAKING THE WAVES bestattet wird, aufgrund ihrer Sünden der Hölle überantwortet.

Wie die Figur in Szene gesetzt wird und wie das Gesamtbild des Filmes entsteht, wird ausschlaggebend durch die Kamera beeinflusst. Welche Einstellung gewählt wird, um eine Figur oder ein bestimmtes Setting zu zeigen, stellt bereits einen technischen Indikator für die mögliche Wahrnehmung des Zuschauers dar. Die unterschiedlichen Einstellungsgrößen werden verwendet, um die Nähe zum Gezeigten zu vermitteln. Eine Großaufnahme eines Gesichtes soll den Zuschauer an den Emotionen der Figur teilhaben lassen oder ihm das Bild vermitteln, es handele sich zum Beispiel um einen grimmigen Bösewicht oder einen freundlichen Menschen. Die Kamerafahrt dient dabei häufig dazu,

in ein bestimmtes Setting einzuführen oder auch den *Point-of-View* einer Figur zu vermitteln.

Die Lichtgestaltung, die verwendet wird, um das Gezeigte in Szene zu setzen, ist in Bezug auf die Kamera, die Darstellung der Figuren und die Narration und Dramaturgie ein das Gesamtbild bestimmender Faktor. Die unterschiedlichen Arten der Belichtung erzeugen dabei Wahrnehmungsmöglichkeiten, die die Charaktere der Figuren und das Setting unterstreichen. In nahezu clichéhafter Weise findet man hier häufig die ‚Guten‘ in hellem Licht gehalten und die Bösen in dunklem. Gerade die Vermittlung einer Atmosphäre der Trauer, die für eine Bestattungsinzenierung häufig verwendet wird, entsteht dabei über dunkel gehaltene Töne. Überdurchschnittlich häufig ist die Lichtgestaltung auf die Inszenierung eines regnerischen Tages oder grauen Himmels ausgelegt.

Diese Art der Bearbeitung und Produktion des Filmes ist bereits ein starker Bestandteil der technischen Inszenierung, die das Gesamtbild des Filmes und damit seine spezifische Medienästhetik ausmacht. Medienästhetik wird hier als die Vermittlung und Konstruktion spezifischer Welten und Wirklichkeiten, die auf die menschliche Wahrnehmung abzielen, verstanden. Die technischen Aspekte des Filmes, wie Kamera und Lichtgestaltung, spielen dabei eine entscheidende Rolle und präfigurieren die Art und Weise, wie wir Einstellungen und Belichtungen im Spielfilm wahrnehmen. Die künstlerische Inszenierung des Filmes rückt mit dem Begriff der Medienästhetik in den Vordergrund. Die Wirkmöglichkeiten der Medienästhetik wurden auch auf theoretischer Ebene durch die Konzeptualisierung von ‚fiktionalen Gefühlen‘ und ‚ästhetischer Fiktion‘ im kommunikationswissenschaftlichen Setting vorgestellt.

In diesen Bereich der Medienästhetik fallen alle analytischen Knotenpunkte des innerfilmischen *Cube* und ihre Verbindung zum außerfilmischen *Cube*.

Die Montage und der Schnitt sind dabei ebenfalls bestimmend. Der Film bekommt durch die Frequentierung der Schnitte eine eigene Erzählgeschwindigkeit. Aus welcher Perspektive die Kamera die Figuren inszeniert und wie eine Bestattung dargestellt wird, hängt in Bezug auf die Montage davon ab, welche Einstellungen aneinandergereiht werden. Die Art und Weise der Montage ist das wahrnehmungsleitende Instrumentarium, das in der Postproduktion des Filmes dazu dient, dem Zuschauer die zentralen Merkmale und Aspekte der Bestattung vorzuführen. Die Tatsache, dass nie eine gesamte Bestattung gezeigt wird, sondern immer nur fragmentierte Einstellungen in ihrer Aneinanderreihung den Eindruck einer Bestattung vermitteln, ist auf die

Montage und den Schnitt zurückzuführen. Die Einstellungen werden in ihrer Beschaffenheit geschnitten oder überblendet, um Kontinuitäten in den Übergängen zu schaffen oder bestimmte Perspektiven und Blickwinkel zu vermitteln.

Die Untermalung dieser Komposition durch Montage und Schnitt ist ebenfalls durch den Ton und die Musik beeinflusst. Der Ton ist dabei häufig durch eine Nachbearbeitung geschärft, damit der Zuschauer die unterschiedlichen Stimmen, die er aus einem Bild wahrnehmen soll, auch wahrnehmen kann. Auch die musikalische oder auditive Überblendung zu einzelnen Einstellungen bei Schnitten trägt dazu bei, eine Kontinuität oder einen Bruch in der Darstellung einer Bestattung zu erzeugen. Dabei sind Ursprung und Art des Tones zu berücksichtigen: Kommt dieser aus dem Bild oder nicht, oder ist er, wie eben erwähnt, ein Mittel zum Übergang? Hier lässt sich das Beispiel Forrest Gump wieder anführen, bei welchem die Erzählstimme Forrests in die Figurenstimme übergeht und dadurch einen Moment von *Suspense* erzeugt, der die Bestattungsinszenierung einleitet.

Ein besonderer Aspekt, der auch bei der Sekundär-Rezeption auf YouTube oder in Forendiskussionen immer wieder besonderen Anklang findet, ist die Frage nach der musikalischen Inszenierung. Hier werden die Lieder in ihrer Rhythmik und ihrem Klang an die Szenen angepasst und der Stimmung der Szenen entsprechend ausgewählt. Auf einer lyrischen Ebene unterstützen die Musikstücke oft die Handlung und die Charakterisierung von Figuren, die an der Bestattungsinszenierung beteiligt sind.

Diese Art der Inszenierung einer Bestattung, die sich über die angegebenen Aspekte der Medienästhetik des Spielfilmes nachvollziehen lässt, erzeugt in ihrer Komposition auch eine bestimmte Art der Wahrnehmungsmöglichkeit von Raum und Zeit, die im Filmtext eingebettet ist. So ist die Kamerafahrt in eine Kirche oder Synagoge oder ein Bestattungsunternehmen eine Möglichkeit, in den Ritualraum einzuführen. Entscheidend ist dabei, dass der Raum einer Bestattungsinszenierung ein synthetisiertes Produkt ist, das durch die gezeigten Teile des Raumes aus einzelnen Einstellungen entsteht. Häufig sind diese Einstellungen eine Aneinanderreihung von figuralen Perspektiven auf den Raum. Diese beiden unterschiedlichen Arten der Raumdarstellung erzeugen in ihrer synthetischen Funktion die Möglichkeiten der Wahrnehmung des Raumes Film.

In welcher Zeit sich dieser Raum befindet, ist ebenfalls ein Parameter der Analyse. Gerade wenn mit unterschiedlichen Erzählebenen gespielt wird, ermöglicht es die

Medienästhetik des Spielfilmes, diverse Zeitsprünge zu machen. Es kann mit Zeitlupe gearbeitet werden, um tragische Momente und Besonderheiten in einer Szene hervorzuheben. Aber auch die zeitlichen Ebenen in Bezug auf die innerfilmische und die außerfilmische Ebene müssen hier berücksichtigt werden. Welche zeitliche Ebene wird im Filmtext angesprochen? Die Vergangenheit, die Zukunft oder die Gegenwart einer Figur oder Handlung (*discourse-time*)? Welchen Gesamtzeitraum umspannt die Erzählung des Filmes (*story-time*)? Eine weitere Ebene stellt die Laufzeit des Filmes (*narration-time*) dar.

Die Aspekte des innerfilmischen *Cube*, die sich unter dem Sammelaspekt der Medienästhetik fassen lassen, stellen unterschiedlichste Anknüpfungspunkte für die kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse dar und werden in dieser Kurzdarstellung durch das *Cube*-Modell auch in ihrer jeweiligen Vernetzung gezeigt, die im Folgenden durch den Netzwerk-*Cube* dargestellt wird.

2.4.4.3 Netzwerk-*Cube*

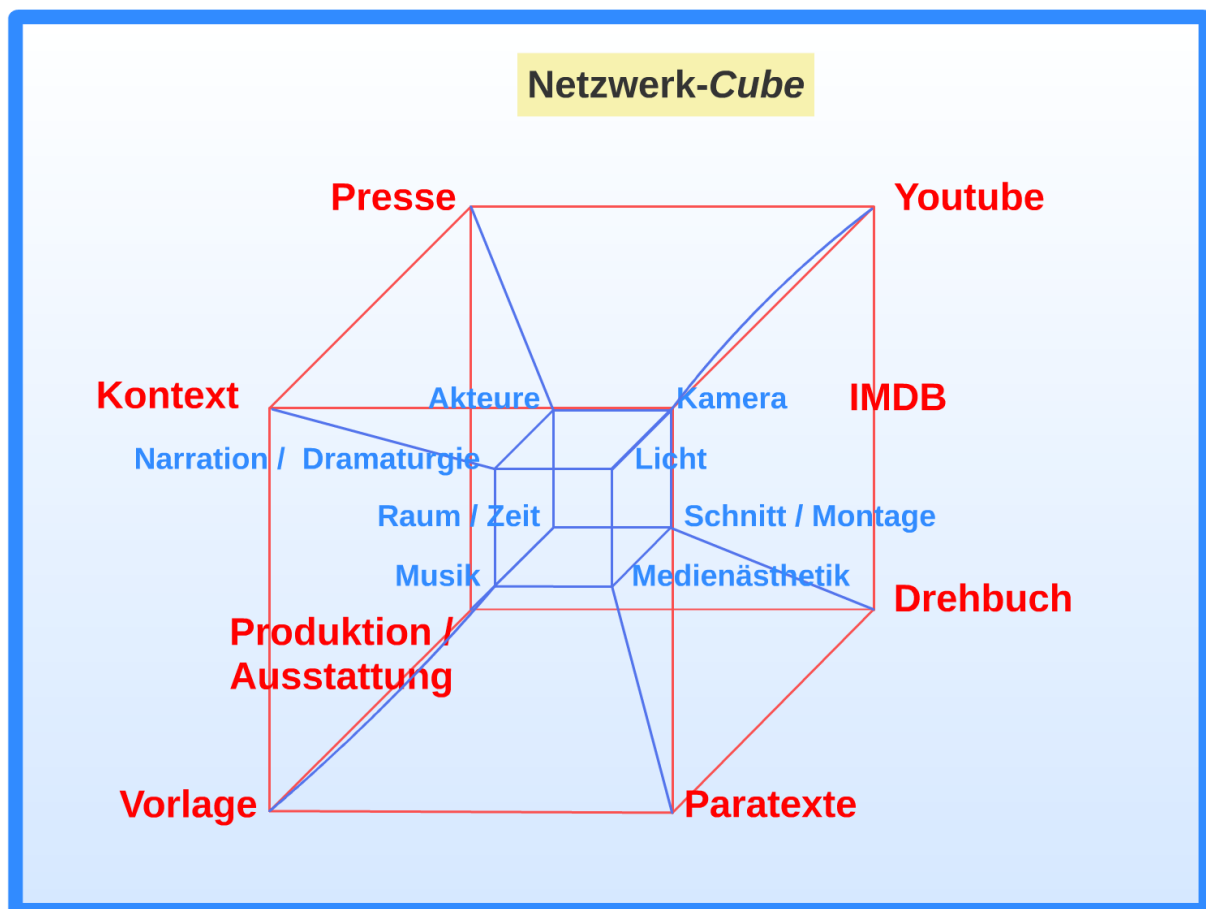


Abbildung 4 Netzwerk-*Cube*

Der Netzwerk-*Cube* soll an dieser Stelle vorgestellt werden, um deutlich zu machen, wie sich der Diskurs um die Bestattung im Spielfilm aus einem Netzwerk speist, welches durch das Modell des *Cube* methodisch gefasst wird. Wie bereits betont wurde, heißt dies nicht, dass jeder Aspekt des *Cube*-Modells zwingend Teil der Analyse ist. Sofern im jeweiligen methodischen Knotenpunkt des Netzwerkes ein Bezug zu der Bestattungsinszenierung eines Spielfilmes hergestellt wird, wird dieser Bezug zu einem Moment innerhalb des Diskurses um die filmische Bestattung. Im Folgenden soll aber vor allem verstärkt aufgezeigt werden, wie die einzelnen Punkte innerhalb des *Cube* miteinander in Verbindung stehen. Die Netzwerkstruktur des *Cube* ist nicht als hierarchisch zu verstehen und die Bezüge, die hergestellt werden, sind nur exemplarische Ausführungen, die mögliche Muster von Verbindungen der einzelnen Knotenpunkte innerhalb des *Cube* aufzeigen. Nur weil ein Knotenpunkt mit einem anderen nicht direkt verbunden ist, heißt dies nicht, dass hier keine Verbindung bestehen kann oder dass sich hier eine Hierarchie der Verbindungen abzeichnet.

Eine der wohl zentralsten Verbindungen zwischen dem innerfilmischen und dem außerfilmischen *Cube*, die durch den Netzwerk-*Cube* verdeutlicht wird, ist die Relation der Medienästhetik zu Produktion und Ausstattung, Vorlagen, Paratexten und dem Drehbuch. Hier besteht eine direkte Verbindungslinie, die im Besonderen am Beispiel der Comicverfilmungen *WATCHMEN* (2006) illustriert werden kann. Die Inszenierung der Charaktere orientiert sich hier sehr stark an der Comicvorlage, auf der auch das Drehbuch basiert. Ein Indiz für diese Verbindung ist, dass im Rahmen der Produktion und Ausstattung des Filmes der Illustrator des Comics *Watchmen*, Dave Gibbons, als Berater am Film-Set konsultiert wurde (vgl. Borcholte 2009).

Schnitt und Montage sind hier sowohl über das Drehbuch als auch durch die Darstellung im Comicbuch nachvollziehbar und werden in beiden Medien sehr ähnlich realisiert. Der Regisseur betont diese Orientierung am Comicbuch explizit in diversen Interviews und eine Gegenüberstellung von Einzelbildern der Bestattungsszene aus dem Comic und der aus dem Film bestätigt dies auch.⁴⁶ Hier wird auch deutlich, wie sich der Raum und die Lichtgestaltung der Bestattungsinszenierung an der Comicvorlage orientieren. Ähnlich verhält es sich mit dem zeitlichen Kontext, der im Film vermittelt werden kann und sich auf reale Ereignisse der amerikanischen Geschichte bezieht.

⁴⁶ Für einen Vergleich des Filmes und der Comicvorlage am Beispiel des Kinotrailers, der zentrale Einstellungen aus der Bestattungsinszenierung enthält, vgl. Brevet 2008.

Der Vorspann des Filmes, der im Sinne eines Peritextes verstanden werden kann und die Vorgeschichte der Watchmen zeigt, steht in einer engen Verbindung zum Comic und erzählt in Bildern Auszüge aus dem Comic, die dort in Rückblicken und in Form von Prosa eingeschoben werden. Das Lied *The Times They Are A-Changin'* von Bob Dylan aus dem Jahr 1964, das für diesen Vorspann gewählt wurde, passt sich der zeitlichen Einordnung des Filmes an, welcher in den 70er Jahren in einem fiktiven Amerika spielt, in dem Nixon in eine dritte Amtszeit gewählt wurde. Bilder von der Ermordung Kennedys 1963 oder der ersten Mondlandung 1969 werden hier nachgestellt und fikionalisiert in Bezug zu den Watchmen dargestellt. So wird zum Beispiel der Comedian, einer der Watchmen, als der Mörder Kennedys gezeigt. Auch die Musik für die Bestattungsinszenierung ist mit dem Lied *The Sound of Silence* von Simon and Garfunkel aus dem Jahr 1966 in gleicher Weise dem zeitlichen Kontext angepasst.

Die Bestattung der Figur des Comedian aus dem Film WATCHMEN, die Gegenstand der Analyse ist, wurde in mehrfacher Weise von verschiedenen Rezipienten in einzelnen Videos auf YouTube bereitgestellt, wie bereits angedeutet wurde. Hier finden sich unterschiedliche Versionen, in denen das Lied von Simon und Garfunkel zum Teil verlängert oder an die Szene angepasst wurde. Dadurch wird ein weiterführender Einblick in die Rezeption geliefert, der über die Darstellung der Bestattungsinszenierung in veränderter Form auf YouTube in die Analyse einbezogen wird. Der User [DarthOliptius] gibt für das Einstellen des Videos folgende Begründung: „So i [sic!] basically did this because every time I watch the movie I get really into the funeral with the song and everything. Then half way through it cuts to Laurie and Sally. So I was just curious as to what it would look like if the entire funeral was done to the song without cutting to the flashbacks.“⁴⁷ Hier haben die Faszination und die Ergriffenheit über die Bestattungsinszenierung zu einer Remedialisierung durch den User geführt. Viele der Kommentare zu diesem Post loben den Film oder das Lied und gehen in einem Fall sogar so weit, dass sich ein User das Lied für seine Bestattung wünscht (vgl. Fußnote 33).

Genauere Informationen zum Soundtrack, den Liedrechten und Künstlern des Liedes können, wie weiter oben beschrieben, aus der IMDb-Datenbank entnommen werden. Dort werden auch andere Querverweise eröffnet, die sich auf den Soundtrack, aber auch die Arbeitsweise von Regisseur Zack Snyder in Bezug auf die Comicvorlage beziehen.

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=eXNc53rIFe8>, letzter Zugriff 16.12.2015.

Es wird deutlich, wie sich die audiovisuelle Inszenierung unterschiedlicher Ebenen bedient, die im *Research Cube* in kondensierter Form kartiert sind. Die Musik, die als einer der letzten Punkte genannt wurde, stellt ein Beispiel dar, wie ein geschichtliches Ereignis, hier am Beispiel der Kennedy-Ermordung, visualisiert und fikionalisiert wird und sich im Zusammenspiel mit der Musik, die aus dem gleichen zeitlichen Kontext stammt, in die Narration und Dramaturgie einfügt. So kann die Darstellung der Ermordung Kennedys durch den Comedian analog zum Text des Liedes *The Times they are a changin'* von Bob Dylan gelesen werden, der zu dieser Sequenz läuft: „The line it is drawn / The curse it is cast / The slow one now / Will later be fast / As the present now / Will later be past / The order is rapidly fadin“ (WATCHMEN 2009; 00:07:55-00:08:12). Bei der Betrachtung der Liedzeilen bietet es sich geradezu an, die Kennedy-Ermordung als den über die Nation gekommenen Fluch (*curse*) zu betrachten und als Ursache für das schnelle Dahinschwinden der Ordnung (im fiktiven Amerika des Filmes) zu interpretieren. In einem anderen Zusammenhang erwähnt auch der Regisseur Zack Snyder, dass ihm die Adaption des Songs sehr wichtig war und dass speziell für den Vorspann und in Übereinstimmung mit Bob Dylan eine eigene Version gemixt wurde, die der zeitlichen Länge des Vorspanns angepasst ist, der ungefähr doppelt so lang ist wie das ursprüngliche Lied Dylans (vgl. WATCHMEN 2009).

Der Kontext des Filmes offenbart sich durch solche kleinen Details, die den Schaffensprozess dokumentieren, aber auch weit darüber hinausgehen, und durch Kontroversen um den jeweiligen Film oder die jeweilige Bestattungsinszenierung. Der geschichtliche Kontext und die politischen Anspielungen sind gerade bei WATCHMEN entscheidende Ansatzpunkte. Im Falle des Filmes WATCHMEN (2009) ist einer der weiteren Kontexte auch die schwierige Diskussion um die generelle Frage nach der Medialisierungsmöglichkeit des Comics. Der Autor von *Watchmen* Allan Moore hat jeglichen Kontakt zum Regisseur Zack Snyder verweigert und auch ausdrücklich betont, dass er den Film nie sehen wird. Er hält seinen Comic für unverfilmbar und hatte im Laufe seiner Karriere schon mehrere Versuche der Filmadaption kritisiert und abgelehnt. Dementsprechend gibt es auch in der Fangemeinde sehr geteilte Meinungen über den Film und die Herangehensweise von Snyder.

Ein solcher Kontext zu einem Film dient als entscheidende Hintergrundinformation, die bereits die Diskussionen um den Film begleitet. Die Statements des Regisseurs Zack Snyder und die Bereitschaft des *Watchmen*-Illustrators Dave Gibbons, auf die

Verfilmung einzugehen und am Set zu erscheinen und zu beraten, sind Aspekte, die vielfach diskutiert werden und sich auch im Medienecho wiederfinden. Sie dienen aber primär als eine allgemeine Information, die sich in der Auseinandersetzung mit dem Material als hilfreich erweist, um die Problematiken um den Film und die Inszenierung zu kennen, auch wenn dabei nicht sofort ein Bezug zur Bestattungsinzenierung deutlich wird.

2.4.4.4 Zusammenfassung

Das Modell des *Multi-Sited Research Cube* fasst in gebündelter Weise die Ansatzpunkte der Methodologie und Theorie der Arbeit zusammen. Die drei Ebenen des *Cube* verdeutlichen die innerfilmischen und außerfilmischen Analyseaspekte sowie die Verbindungen zwischen diesen, sie zeigen, über welche Faktoren sich ein diskursives Netzwerk um eine Bestattungsinzenierung entfalten kann und welche Referenzwerkzeuge dabei für eine kritische religionswissenschaftliche Filmanalyse hilfreich sein können. Der Bezug zur Bestattungsinzenierung wird nicht durch das systematische Abarbeiten der einzelnen Knotenpunkte des *Cubes* erreicht, sondern durch eine Tiefenanalyse, die sowohl die weiteren Kontexte des Filmes mit einbezieht als auch die unterschiedlichen Parameter auf der inner- und außerfilmischen Ebene in ihrem Zusammenspiel untersucht. Wird im Rahmen der untersuchten Ansatzpunkte ein Bezug zur Bestattungsinzenierung gefunden, so wird dieser automatisch ein Moment im Diskurs um die filmische Bestattung. Das Netzwerk, das auf diese Weise entsteht, lässt sich im Sinne der *Multi-Sited Research* beschreiben. Wie in der Einführung zum Forschungsdesign, stellt der *Cube* die bereits bei Marcus angesprochenen Punkte in gegenstandsbezogener Weise dar. Es ist eine abstrahierte Kartierung, die für die Verortung des jeweiligen Diskurses um den einzelnen Film, die Bestattung und die religiösen und kulturellen Merkmale dienlich ist. Die Fokussierung auf die Narrative, den Inhalt, den Plot und die Dramaturgie des Filmes und der Bestattung, auf die Untersuchung der Figuren und ihrer Biographien und Konflikte sowie auf die Symbole und Motive, die in der Bestattungsinzenierung Verwendung finden, verdeutlichen diese Anlehnung an die Überlegungen von Marcus (vgl. Marcus 1995: 106-110). Letztendlich sind die im Modell angelegten theoretischen und methodischen Überlegungen nur ein erster Einblick in den Raum, in welchem in Rückbezug auf den ethnologischen Kontext

der *Multi-Sited Research* ein exploratives Eintauchen in die kulturellen und religiösen Konstellationen der diskursiven Verflechtungen um die filmische Bestattung, ihre Funktionspotentiale und die damit einhergehende Wertvermittlung möglich wird.

3 Die Verortung filmischer Bestattungen im Spiegel des thanato-historischen Kontextes

Das folgende Kapitel widmet sich vorwiegend dem bereits durch thanatologische Studien aufgearbeiteten historischen Kontext des Todes, Sterbens und der Bestattung, der als wichtiger Eckpunkt der hier vorgenommenen kritischen religionswissenschaftlichen Filmanalyse zum Diskurs um die Bestattung im Spielfilm gilt. Diese ergänzende Fokussierung auf den Tod und das Sterben ist von besonderer Wichtigkeit, da sich die Bestattung nicht losgelöst von diesen beiden Faktoren verstehen lässt. Dies dient vor allem dazu, dem Anspruch einer kritischen Aufarbeitung bestehender Geschichtsentwürfe und die dadurch entstehenden Machtgefälle offenzulegen (vgl. Kapitel 2.2.2) und zu zeigen, welche Rolle der Bestattung in der Kultur- und Sozialgeschichte bisher zugeschrieben wurde und in welchem Verhältnis die Bestattung im Spielfilm als Teil der Geschichte zu diesen geschichtlichen Darlegungen steht.

Da sich bisher keine Arbeiten mit dem Diskurs um die Bestattung im Spielfilm beschäftigt haben und die Differenzierung von Hoch- und Populärkultur bisher eine Betrachtung der Bestattung im Spielfilm als historisches Diskursmoment erschwert hat, soll in diesem Kapitel eine Grundlage geschaffen werden, auf der auch deutlich wird, an welche spezifischen Elemente die filmischen Inszenierungen innerhalb der Geschichte des Todes und des Sterbens sowie der Bestattung anknüpfen.

Dabei werden zu Beginn klassische Geschichtsschreibungen zur Geschichte des Todes und des Sterbens vorgeführt, die zugleich im Sinne der skripturalen Umkehrung und als globalgeschichtliche Segmente problematisiert werden (vgl. Kapitel 2.2.2). Dann werden die dieser Geschichtsschreibung unterliegenden Narrative der Verdrängung und der Sichtbarkeit des Todes in Bezug auf die Medialisierung des Todes skizziert, um abschließend auf die Rolle der Bestattung als Kondensationspunkt für die Vermittlung von Normen und Werten über Sterben und Tod einzugehen. Der abschließende Teil dieses Kapitels befasst sich mit dem historisch dominanten Diskurs um den ‚Guten Tod‘, der sich vor allem aus der diskursiven Betrachtungsweise der Bestattung als wichtiger Referenzpunkt erschlossen hat.

3.1 Hinführung

„Jetzt regiert nicht mehr allein das Leben und bändigt das Wissen um die Vergangenheit: sondern alle Grenzpfähle sind umgerissen, und alles was einmal war, stürzt auf den Menschen zu. [...] Ein solches, unüberschaubares Schauspiel sah noch kein Geschlecht, wie es jetzt die Wissenschaft des universalen Werdens, die Historie, zeigt [...]“ (Nietzsche 1924: 29)

Wie der Philosoph Friedrich Nietzsche bereits in seinem Werk zur Krise des Historismus deutlich gemacht hat, ist die unüberschaubare Vielfalt an Informationsquellen und die damit verbundene Selektion der Geschichtsschreibung, die ein Telos der Kontinuität und Aufklärung über die Vergangenheit der Dinge verfolgt, ein zentrales Problem der heutigen Geschichtswissenschaften. Diese von Nietzsche bereits früh erkannte Problematik, zu der auch die Entautorisierung und Entpragmatisierung der Historie für gesellschaftliches und politisches Handeln zählen, hat sich als ein fester Bestandteil innerhalb des Diskurses um die Geschichtsschreibung etabliert und betrifft somit auch den thanato-historischen Kontext⁴⁸ dieser Arbeit.

Die Geschichtswissenschaft zu Zeiten Nietzsches war noch nicht durch den Gebrauch der neuen Medien wie Rundfunk, Radio, Fernsehen und Internet geprägt, was die Aussage Nietzsches bezogen auf den heutigen Kontext einer medialisierten Welt noch potenziert.

Die diskurstheoretische Untersuchung der Bestattung im Spielfilm stellt ein Unterfangen dar, das sich vor allem dieser zunehmenden Medialisierung stellt und die Historisierung des Gegenstandes ebenso einbezieht wie den Fokus der Diskursivierung von Religion. Hierfür muss im problematisierenden Duktus von Nietzsche auf Geschichtsschreibungen zurückgegriffen werden, die im Sinne des hier vorgestellten diskursiven Ansatzes und unter Verwendung einer ‚skripturalen Umkehrung‘ kritisch vorgestellt werden (vgl. Kapitel 2.2.2), um das breitere Feld der Geschichte des Todes und des Sterbens sowie der Bestattung vornehmlich im europäischen und nordamerikanischen Kontext

⁴⁸ Der Begriff des thanato-historischen Kontextes oder der Thanato-Historie bezieht sich hier auf die Thanatologie, welche als die interdisziplinäre Wissenschaft über Tod, Sterben und insbesondere die Sepulkralkultur verstanden wird. „The word thanatology is derived from Greek mythology. Thanatos (death) and Hypnos (sleep) were twin deities. It was not until 1903 that distinguished scientist Elie Metchnikoff called for the establishment of a scientific discipline devoted to the study of death. He suggested that the life sciences would not be complete unless systematic attention was also given to death“ (Kastenbaum 2003b: 887). Für die Ausrichtung einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie, an der sich auch der hier vorgestellte Ansatz orientiert, sind vor allem die Arbeiten von Thomas Macho (1986, 2007), Jan Assman (2002, 2000), Klaus Feldmann (2010) und Hubert Knoblauch (2005) sowie Robert Kastenbaum (2003) und Clifton D. Bryant (2003) zu nennen.

darzustellen. Auf diese Weise lassen sich die untersuchten Bestattungen als ein Teil der gegenwärtigen Sozial- und Kulturgeschichte des Todes und des Sterbens verorten.

Die Eingrenzung auf bestimmte Quellen und historische Entwicklungen, die einen Eurozentrismus gegenüber einem multi-zentrierten Ansatz implementieren, stellt besonders in Bezug auf die medialisierten Gegebenheiten der heutigen Zeit ein Problemfeld dar, welches ebenso als zentrales Problem in Bezug auf globalgeschichtliche Entwürfe und die Historisierung des Alltagsverständnisses von Religion beschrieben wird (vgl. Bergunder 2011: 52). Innerhalb der Religionswissenschaft wurde durch Gregor Ahn auf die grundlegende Problematik verwiesen, die Erkenntnisbarrieren durch eurozentrische Sichtweisen für den religionshistorischen Kontext mit sich bringen (vgl. Ahn 1997). Die Bestattungslandschaft stellt einen global distribuierten Gegenstand dar und die Politiken der Repräsentation, die diesen auszeichnen, weisen eine eurozentrische Prägung auf, die sich in den Inhalten der Darstellung und der Darstellungsweise abzeichnet. Vor allem die dominanten religiösen und kulturellen Motive machen hierbei deutlich, in welcher Weise die mediale Landschaft der Bestattung abweichende kulturelle und religiöse Konstellationen marginalisiert.

Besonders in der Geschichtswissenschaft sind diese Zentrismusproblematiken thematisiert worden, die mit einer bestimmten Quellenselektion und Narration einhergehen. Hayden White zeigt in seiner Arbeit *Metahistory* (1973) unter Bezugnahme auf die Modi der Geschichtsschreibung einzelner Historiker aus dem 19. Jahrhundert (u. a. Leopold von Ranke und Jules Michelet), wie die narrative Modellierung von Geschichte wirksam wird. Das Verhältnis von Erzählung und Geschichtsschreibung ist ein komplementäres, und laut White kann sich keine Geschichtsschreibung ihrer implizierten narrativen Erklärungsmuster entziehen. Er zeichnet dies in den Werken der Historiker nach und offenbart durch deren Rhetorik und Narration die subjektiven Färbungen ihrer Arbeiten. Die Inszenierung der Geschichte in einem bestimmten epochalen Stil, der eigentlich der Untersuchungsgegenstand dieser Historiker sein sollte, wird dabei zur historischen Darlegung über die Epoche und deshalb zum Gegenstand von Whites *Metahistory* (vgl. White 1975: ix-xii).

Diese narrative Modellierung und Selektion, die White kritisiert, erinnert an die von Foucault aufgeworfene Problematik, dass es die Brüche innerhalb der Geschichte sein müssen, die zum Gegenstand einer Geschichtsschreibung werden sollten, um so im

Rahmen der Diskursivierung von Religion am Beispiel der filmischen Bestattung eine Kritik am historischen Sein vollziehen zu können. Diese Kritik versteht sich vor allem in Bezug auf die Repräsentation der Bestattung und den Rückbezug zur Thanato-Historie, die in diesem Kapitel orientiert an den kritischen Anmerkungen zur Geschichtsschreibung von White, Nietzsche und Foucault dargestellt werden soll (vgl. White 1975: 2f.). Die Nicht-Beachtung von populärkulturellen Zeitzeugnissen wie Spielfilmen innerhalb der Geschichtswissenschaften illustriert die Problematiken der Quellen-Fülle und der Normierungen darüber, was als Teil der Geschichte gesehen werden kann und was nicht.

Der kritische Impuls in diesem Kapitel soll dazu dienen, das Problembewusstsein, das mit einer Geschichtsschreibung einhergehen sollte, zu schärfen, um die historischen Entwicklungen, die für diese Arbeit entscheidend sind, einzuführen. Der Anspruch dieser Untersuchung ist in keinem Falle der einer klassischen, linearen Geschichtsschreibung. Vielmehr geht es hier um eine Historisierung, die als Zeitdiagnostik verstanden wird, die den Spielfilm und die darin vorherrschende Bestattungskultur als Teil der Geschichte und gegenwärtigen Debatte um Sterben und Tod betrachtet. Daher können hier auch nur exemplarische Belege als historische Momentaufnahmen untersucht werden. Es sollen die Funktionspotentiale im Vordergrund stehen, die sich durch die filmischen Repräsentationen in den Lauf der Geschichte einschreiben und somit ein Alltagsverständnis von Bestattungskultur und Religion prägen.

3.2 Historisierung des Todes, Sterbens und der Bestattung

„[...] the historical consciousness on which Western man has prided himself since the beginning of the nineteenth century may be little more than a theoretical basis for the ideological position from which Western civilization views its relationship not only to cultures and civilizations preceding it but also to those contemporary with it in time and contiguous with it in space.“ (White 1975: 3)

Die Historisierung des Todes, die die Grundlage dafür bildet, sich der Bestattung und ihrer Medialisierung im Spielfilm zu widmen, ist bestimmt von der ideologischen Position, die White problematisiert. Die Versuche von Geschichtsschreibungen zu Tod und Sterben können häufig als *longue durée* bezeichnet werden, die darauf abzielen, ein kohärentes Bild der Geschichte über längere Zeiträume zu formen und so einen

Überblick zu liefern, in dem gerade die genealogischen Brüche der Geschichte sowie die globalen kulturellen und transkulturellen Prägungen ausgeklammert werden.⁴⁹ Mit White gesprochen sollen darum die medial und wissenschaftshistorisch dominanten Narrative von zwei Geschichtsentwürfen zu Tod und Sterben herausgestellt werden, die uns für eine synchrone Verortung der Bestattungen im Spielfilm wichtige Hinweise liefern und auf die genealogischen Brüche der diachronen Ebene verweisen. Primär soll daher nur ein Überblick über die Sozial- und Kulturgeschichte des Todes gegeben werden, der mit einer Fokussierung auf die Bestattungskultur und -geschichte abgerundet wird.

Es gibt dabei kaum eine Arbeit, die nicht in Abgrenzung oder Anerkennung – und sei es auch nur am Rande – das Werk des französischen Historikers Phillip Ariès über die *Geschichte des Todes* (2009) erwähnt (vgl. Kellehear 2007: 4, 173ff.; Assmann 2002; Elias 1982: 23ff.; Kastenbaum 2003a; Laderman 2003: 172f.; Macho und Marek 2007a). Ariès, der der französischen Annales-Schule der Geschichtswissenschaft zugerechnet wird, hat sich in einer mehr als 20 Jahre dauernden Recherche dem Thema Tod gewidmet und anhand von Erzählungen, Bildern und historischen Quellen sowie einzelnen Fallbeispielen aus Romanen analysiert, wie sich die Haltung zum Tod im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hat und welche Formen sie angenommen hat.

Interessant bei den Darlegungen Ariès ist für diese Arbeit vor allem der zentrale Fokus auf die Handlungen und Materialien, die der Bestattungskultur zugeordnet werden können. Epitaphe, Todesdarstellungen, literarische und liturgische Beschreibungen, Testamente und Ikonographien zu Tod und Bestattungsritual sowie die Friedhofskultur bilden hierbei immer wieder einen Indikator für Ariès, einen Wandel zu diagnostizieren. So tritt die bildliche Darstellung in der Bestattungskultur in den Vordergrund der Studien. Der Ansatz der Annales-Schule, der die sozioökonomischen Kontexte der Geschichte stärker in den Blick nehmen möchte, ist im Grunde einer der Vorläufer für spätere Werke über die Kultur- und Sozialgeschichte des Todes.

Gerade bei einem solchen Unterfangen werden die einleitenden Worte dieses Kapitels in Erinnerung gerufen. Die narrativen Modellierungen und die Selektionsprozesse, die

⁴⁹ Das Konzept der *longue durée* geht auf Fernand Braudel zurück, der ebenfalls als Mitglied der Annales-Schule gilt und mit diesem Konzept den Fokus innerhalb der Geschichtswissenschaft auf die größeren Zusammenhänge von Politik, Wirtschaft und geographischen Faktoren innerhalb der Geschichtsschreibung legen möchte, wie er in seinem dreibändigen Werk *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* (vgl. Braudel 1990) verdeutlicht.

Ariès in seiner Arbeit zum Ausdruck bringt, um epochale Einstellungen zum Tod zu konturieren, sind einer der Hauptkritikpunkte an seiner Studie. Wie Ariès die Geschichte des Todes klassifiziert und welche Probleme es damit gibt, soll im Folgenden als ein dominantes Diskurselement der Historisierung des Todes etwas ausführlicher dargestellt werden.

Ariès unterscheidet für seinen Untersuchungszeitraum, der vom frühen Mittelalter bis in die Neuzeit reicht, fünf vorherrschende Formen des Umgangs mit dem Tod, die er durch vier psychologische Parameter nochmals weiter verfeinert und kategorisiert. Genau hier liegt auch eine der Hauptschwachstellen seiner Arbeit, die auf die Verallgemeinerung dieser vier Parameter zurückgeführt wird und die stark christozentrische und eurozentrische Erklärungsmuster favorisiert. Die Parameter lauten:

1. Das Bewusstsein des Menschen von sich selbst
 2. Die Verteidigung der Gesellschaft gegen die wilde Natur
 3. Der Glaube an ein Leben nach dem Tode
 4. Der Glaube an die Existenz des Bösen
- (Ariès 2009: 774)

Mit diesen Parametern, die er in seiner Schlussfolgerung darstellt, zeigt er auf, wie diese sich in seiner historischen Erörterung über die Haltungen gegenüber dem Tod manifestieren. Er erstellt dabei fünf Modelle des Todes, die sowohl in historischer Kontinuität zueinander stehen als auch zum Teil als parallel existierend verstanden werden sollen, daher sind die Zeiträume, auf die er in Bezug auf seine Modelle verweist, stellenweise lückenhaft und überlappend.

Besonders im ersten Modell, welches er als den ‚gezähmten Tod‘ bezeichnet und dessen Beschreibung den Zeitraum vom 5.–8. Jahrhundert umfasst, zeigen sich alle vier Parameter. Das Bewusstsein des Menschen (Parameter 1) ist für Ariès in dieser Phase durch die Ritualisierung des Todes und die Gemeinschaft geprägt. Die Sterbebett-Szene, die er in vielen bildlichen Darstellungen nachweist, steht sinnbildlich für diese Phase des stark mit der Gemeinschaft verwobenen Sterbens und Todes. Der Sterbende übernimmt hier eine aktive Rolle, und die Rituale am Sterbebett, wie das in der katholischen Tradition stehende Viatikum sowie die Verabschiedung von der Gemeinschaft und die Bekundung der Trauer unmittelbar nach dem Tod, stellen in dieser Zeit für ihn die Norm dar (vgl. Ariès 2009: 775). Bereits hier verdeutlicht sich sein christozentrischer Fokus. Zugleich stellen die starken Ritualisierungen eine Reaktion im Sinne der Verteidigung der Gesellschaft gegen die Natur (Parameter 2) dar. Der Tod schlägt eine Lücke in die

Gesellschaft, und die verstorbene Person muss daher von der Gesellschaft in der Öffentlichkeit aufgefangen werden. Hier findet sich Ariès' Grundargumentation für die Notwendigkeit von Bestattungsritualen: „Das erklärt, warum der Tod nicht sich selbst und seiner Maßlosigkeit überlassen blieb, sondern in Zeremonien eingefangen und in ein Spektakel verwandelt wurde.“ (Ariès 2009: 776) Der Glaube an das Leben nach dem Tod (Parameter 3) besagt für Ariès, dass der physische Tod nicht mit dem Ende des Lebens zusammenfällt, sondern dass dieses durch Postmortalitätsvorstellungen geprägt ist. In Bezug auf den christlichen Kontext seiner Beispiele beschreibt er die Haltung der Sterbenden als ein Warten auf das ewige Leben. Dabei sei die Postmortalitätsvorstellung aber auch abhängig vom eigenen Lebenswerk und den Hinterbliebenen. Hier verweist Ariès auch auf den Geisterglauben und das Herumirren der Toten, die er durch Traditionen wie den Karneval kanalisiert sieht. Die Idealvorstellung des Todes in der Phase des ‚gezähmten Todes‘ ist die eines ruhigen Schlafes (vgl. Ariès 2009: 776). Eng verknüpft mit der Frage nach Postmortalitätsvorstellungen und dem Geisterglauben ist die Existenz des Bösen (Parameter 4), die im Phänomen des Todes selbst ausgemacht werden kann und in der christlichen Tradition an die Erbsünde anschließt und auf ein mit dem Menschsein verbundenes Böses hindeutet (vgl. Ariès 2009: 777).

Das Modell des ‚eigenen Todes‘, welches sich besonders im Zeitraum vom 11.–18. Jahrhundert herauskristallisiert, geht mit einer Tendenz zur Individualisierung einher, die sich vor allem im Bewusstsein über die Endgültigkeit des Todes ergibt. Die Einzigartigkeit des Lebens des Einzelnen wird erst durch den Tod fassbar und findet durch das Testament einen materiellen Ausdruck, das Zeugnis über das Leben abgibt und in Bezug auf die Hinterbliebenen eine befriedende Wirkung haben konnte. Dieses veränderte Bewusstsein des Individuums (Parameter 1) wirkte sich auch auf die Postmortalitätsvorstellungen (Parameter 3) aus und die Vorstellung der Seele als der Sitz des Individuums gewann im Zeitraum vom 11.–17. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung (vgl. Ariès 2009: 779). Die Verschiebungen, die also im Modell des eigenen Todes stattgefunden haben, belaufen sich primär auf die Parameter 1 und 3, wohingegen 2 und 4 in nahezu unveränderter Weise bestehen geblieben sind (vgl. *ibid.*).

Einen Indikator für diesen Wandel macht Ariès in der Transformation der Bestattung in der Zeit vom 17. bis zum 18. Jahrhundert aus, der sich in der Ausführung von „Trauergeleit, [...] Gottesdienst in Anwesenheit des Leichnams“ (Ariès 2009: 780) und kirchlichen Trauerprozessionen widerspiegelt. Ein weiterer Hinweis ist die Verhüllung

des Gesichtes des Leichnams und des Leichnams selbst. Der Gebrauch von Tüchern, die das Gesicht der verstorbenen Person bedecken, und die Nutzung von Katafalken verdeutlichen eine Dynamik des Parameters 2 (Die Verteidigung der Gesellschaft gegen die wilde Natur). Die neue Angst vor den verwesenden und toten Körpern und Gesichtern, die hier vom Autor diagnostiziert wird, wird durch Formen der Ritualisierung gebändigt (vgl. Ariès 2009: 780).

Einen weiteren tiefgreifenden Wandel in der Einstellung zum Tod verzeichnet Ariès ab dem 16. Jahrhundert. Dieser erfolgt vorwiegend im Bereich der Darstellungen des Todes, vor allem in den *Vanitas*-Motiven wird dies deutlich. Die Idee seines Modells für einen ‚langen und nahenden Tod‘ greift diesen Topos der Vergänglichkeit auf und steht paradigmatisch für eine Zunahme der Angst vor dem Tod, wie sie bereits in dem Modell des ‚eigenen Todes‘ eine stärkere Gewichtung bekommt. Die wilde Natur des Todes (Parameter 2) hält in diesem Modell wieder Einzug und nimmt trotz der zunehmenden Rationalität und Entwicklung der Wissenschaften einen größeren Raum ein (vgl. Ariès 2009: 782). Phänomene wie der Scheintod schüren die Angst davor, lebendig begraben zu werden, und deuten auch auf die rituellen Vorsichtsmaßnahmen bei Bestattungen hin. Die *conclamatio*, bei der die verstorben geglaubte Person dreimal bei ihrem Namen angerufen wird, aber auch die Leichenschau bei einer Bestattung und die Frist bis zur Kremation sind rituelle Handlungen, die in diesem Kontext Erwähnung finden (vgl. Ariès 2009: 506).

Zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert findet ein durchdringender Wandel aller vier von Ariès beschriebenen Parameter statt. Er diagnostiziert hier das Modell des ‚Todes des Anderen‘, welches stark mit der Trennung von Privatem und Öffentlichem einhergeht. Die Rolle der Kernfamilie tritt gesellschaftlich in den Vordergrund und der zuvor betonte Individualismus muss sich einer Angst vor dem Tod des Anderen beugen (vgl. Ariès 2009: 784). Dies bezieht sich vornehmlich auf den Tod eines geliebten Familienmitgliedes (Parameter 1). In Bezug auf Parameter 2 verzeichnet Ariès einen Einbruch. Die wilde Natur des Todes stellt sich nicht mehr als gezähmt dar, aber ebenso wenig als ungebändigt, vielmehr wird aus der Not eine Tugend gemacht und die Tatsache des Todes wird als Teil eines natürlichen Prozesses betrachtet, der mit dem Gedanken der Naturalisierung und der Schönheit Einzug hält:

„In den gewöhnlichsten Zimmern des abendländischen Bürgertums ist der Tod schließlich mit der Schönheit eins geworden, letzte Etappe einer Entwicklung, die

ganz sanft mit den schönen ‚Ruhenden‘ der Renaissance begonnen und sich im barocken Ästhetizismus fortgesetzt hat.“ (Ariès 2009: 601)

Eine wichtige Rolle bei dieser Wahrnehmung spielt auch eine Verschiebung in Bezug auf Parameter 4 (Der Glaube an die Existenz des Bösen). Der Höllenglaube nahm während des 18. bis zum 20. Jahrhundert stetig ab, und damit veränderte sich auch die Vorstellung von einem Leben nach dem Tod (Parameter 3), welches häufig als ein Ort der Zusammenkunft konzipiert wurde (vgl. Ariès 2009: 785).

Mit diesem Wandel im Bereich aller vier Parameter zeichnet sich bereits das für Ariès gegenwärtige Modell des ‚ins Gegenteil verkehrten Todes‘ ab, welches die Veränderungen für das vorher beschriebene Modell fortsetzt und sich vor allem in der Moderne des 20. Jahrhunderts verorten lässt (vgl. Ariès 2009: 785). Der Tod wird zunehmend unsichtbar, was Ariès auch im Bezug der Personen zueinander verdeutlicht: Man verschweigt der sterbenden Person ihren Zustand und die sterbende Person spielt das Spiel mit, um die Fürsorglichkeit, die auf einer Lüge basiert, nicht in Frage zu stellen (vgl. Ariès 2009: 786). Diese Korrumpierung des Sterbens, die eine Begegnung der Betroffenen verhindert, wird laut Ariès aber bereits durch den Krankheitsprozess, die Medikalisierung und die Einlieferung ins Krankenhaus in vielen Fällen vorweggenommen.

Eine zunehmende Individualisierung und die Fixierung auf den Tod des Anderen setzen sich verstärkt fort und die Scham vor dem Tod stellt sich ein. Die wilde Kraft des Todes, die durch die Medikalisierung gebändigt scheint, wurde zudem durch die zunehmende Auflösung der Vorstellung des ‚Bösen‘ begünstigt. Der ‚ins Gegenteil verkehrte Tod‘ stellt für Ariès das Modell des Todes dar, der sich verbirgt und dessen Übel verschwiegen wird.

Mit dieser letzten Darstellung schlägt Ariès eine Dynamik vor, die sich sowohl in den Sozialtheorien als auch in den Skizzierungen von Sozial- und Kulturgeschichten des Todes immer wieder findet. Sein Zugang weist jedoch verschiedene Angriffspunkte für Kritiken auf.

Neben den euro- und christozentrischen Erklärungsmustern, die alternative Zugänge und andere Formen des Umgangs mit dem Tod ausblenden, stellt die normative Erklärungsstruktur (wie zum Beispiel die deduzierten psychologischen Parameter) von Ariès eines der größten Probleme dar. Durch die gesamte Arbeit und die Formen und Parameter des Todes zeichnet sich außerdem eine immerwährende Romantisierung des

früheren Umgangs mit dem Tod ab. Dies wird bereits deutlich, wenn man sich die Beschreibungen zum ‚gezähmten Tod‘ vergegenwärtigt: „Aus diesem Grund meinen wir, wenn wir diesen vertrauten Tod den gezähmten nennen, damit nicht, daß er früher wild war und inzwischen domestiziert worden ist. Wir wollen im Gegenteil sagen, daß er heute wild geworden ist, während er es vordem nicht war“ (Ariès 2009: 42).

Ergänzend soll hier die Kritik des Medizinhistorikers Roy Porter angeführt werden, der die Arbeiten Ariès aus der Perspektive der Medizin beleuchtet und dadurch entscheidende Schwachstellen deutlich macht. Zum einen sieht Porter die Problematik von Ariès Arbeit in der fehlenden chronologischen Abfolge, die Modelle überschneiden sich und werden keinem eindeutigen zeitlichen Rahmen zugeordnet. Zudem werden im Vergleich zu anderen historischen Arbeiten über den Tod keine statistischen Materialien angeführt, wodurch die Darstellung etwas Anekdotenhaftes bekommt. Porter verweist hier auf die Forschungen von Ariès’ Kollegen aus der Annales-Schule Pierre Chaunu. Ariès’ Zugang ist eher eine Mischung aus diachronen und synchronen Phänomenen, die nicht genau differenziert werden (vgl. Porter 1999: 83). Laut Porter wird auch eine Romantisierung hinsichtlich Ariès’ Einstellung zum Tod in der Vergangenheit ersichtlich, da bei Ariès Darlegungen eine Degeneration im Verhältnis des Menschen zum Tod besteht, wobei die Gegenwart den Tiefpunkt dieser Entwicklung darstellt. Porters Überlegungen zu den Intentionen dieser Darstellungen beziehen sich hierbei auf den persönlichen Hintergrund von Ariès. Dieser beschreibt sich in seiner Biographie als katholischen Royalisten (ibid.: 85). Dies knüpft auch an eine grundlegende Problematik an, auf die bereits in der Einleitung dieses Kapitels hingewiesen wurde, die vor den biographischen Hintergründen von Ariès noch einmal betont werden darf. Ariès entzieht sich jeglicher Untersuchung über unterschiedliche kulturelle Kontexte der dargelegten Traditionen und bezieht sich in dominanter Weise auf den französisch-katholischen Kontext, das Bürgertum und die Eliten, wenn auch gegen Ende seiner Studie ein Ausblick auf den amerikanischen Kontext vorgenommen wird, was der biographischen Gegebenheit geschuldet ist, dass Ariès ein Jahr vor der französischen Erstveröffentlichung der *Geschichte des Todes* (1977) (frz. *L’Homme devant la mort*) seine Studie bei einem längeren Gastaufenthalt im Woodrow Wilson Center in Washington bearbeitete.⁵⁰ Aber auch hier wird seine normative Position deutlich, wenn

⁵⁰ Vgl. <http://philippe-aries.histoweb.net/spip.php?rubrique36>, letzter Zugriff 16.12.2015.

er den vorgefundenen Trend der Einbalsamierung der toten Körper bei der Bestattung im Vergleich zur europäischen Bestattungspraxis als einen defizitären Umgang mit den Toten beschreibt (vgl. Feldmann 2010: 65f.).

Auch die Modelle, die Ariès selbst vorschlägt, scheinen in ihrer Betitelung und Entstehung undurchsichtig. Die psychologische Auslegung dieser Modelle birgt bei der Betrachtung von demographischen, sozialen und medizinischen Faktoren, die die Einstellungen der Menschen zum Tod in der jeweiligen Epoche geprägt haben, ein Defizit. Vor allem in Bezug auf die medizinischen Veränderungen wirft Porter Ariès Ungenauigkeit vor:

„By largely excluding the medical dimension from his gaze, Ariès gives us but a partial story, and a skewed one at that. He fails to engage with the (medical) reason why the abandonment of religious rituals had powerful attractions. Closer integration of the medical aspects of death with its religious, cultural and social dimensions remains an urgent desideratum. It will thereby be recognized that there is not one single, but many histories of death.“ (Porter 1999: 88)

Trotz dieser Kritiken verbleibt Porter mit einem Lob, indem er Ariès als den Doyen der Geschichtswissenschaftler, die zum Tod forschen, bezeichnet. Aber gerade die abschließenden Worte des obigen Zitates verweisen auf einen der wichtigsten Aspekte in Bezug auf die Arbeit von Ariès: Es handelt sich um nur eine von vielen Geschichtsdarstellungen, die im heutigen thanato-historischen Diskurs durch viele andere Positionen ergänzt und aufgearbeitet werden.

Die Andeutungen, die Ariès in seinen Untersuchungen zur Geschichte des Todes macht, stellen für viele Wissenschaftler, die im thanatologischen Bereich arbeiten, eine wichtige Referenz dar. In einer kurzen Darstellung wie dieser ist es unmöglich, den detailreichen Schilderungen von Ariès gerecht zu werden, dennoch konnten hier seine Grundideen und Überlegungen in kritischer Weise vorgestellt werden. Die Haltungen zum Tod, die Ariès beschreibt und die vor allem mit Aspekten wie der Individualisierung und der Medikalisierung sowie dem Wandel in den Glaubensvorstellungen verbunden sind, stellen eine wichtige Hintergrundfolie für die Untersuchung der filmischen Bestattungen dar. Besonders interessant ist hierbei der Aspekt der Romantisierung der Geschichte des Todes, die der Autor in der Favorisierung seiner frühen Modelle, wie dem ‚gezähmten Tod‘, deutlich werden lässt. Die Analysen der filmischen Bestattungen weisen hier diverse Anknüpfungspunkte auf, die in den Politiken der Repräsentation eine ähnliche Romantisierung deutlich werden lassen. Besonders einzelne Beispiele zeigen eine solche

Romantisierung des Todes deutlich auf. Der ausführlich dargestellte Film *RESTLESS* (2011) von Gus van Sant stellt hierfür ein Paradebeispiel dar (vgl. Kapitel 4.2.1.4).

Wie das obige Zitat deutlich macht, ist Ariès' Werk eine von vielen Geschichten zum Tod und Sterben. Ein Beispiel für ein neueres Werk im Bereich der Thanato-Historie stellt die Arbeit des Soziologen Allan Kellehear *A Social History of Dying* (2007), der sich des allumfassenden Unterfangens angenommen hat, eine Sozialgeschichte des Sterbens zu skizzieren. Im Gegensatz zu Ariès versteht er seine Sozialgeschichte des Sterbens als eine von vielen, und er macht sowohl auf die heuristische Konzeption seines Unterfangens aufmerksam als auch auf die Problematik, die von einem linearen Geschichtsverständnis oder einem pejorativen Entwicklungsgedanken ausgeht.

„As my descriptions and arguments unfold, I reject any attempt to associate my history with any of the now discredited concerns with ‘progress’ as a heroic theme in history; or of any suggestion that I am assuming a ‘moral’ superiority of one culture over another, such as is commonly implicit in other histories that involve patterns of linearity. Whatever other shortcomings and imperfections they might display in their arguments or details, all histories are not inevitably flawed and elitist stories. Their continuing and perennial value lies in their practical role as arguments.“ (Kellehear 2007: 5)

Durch den Fokus auf die Thematik des Sterbens versucht er ähnlich wie Ariès, die Haltung der Menschen zum Sterben in ihrer jeweiligen Epoche und unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen sozialen Umstände einzufangen, wobei er bewusst darauf hinweist, dass er dabei eine Idealtypenkonstruktion vornimmt, die eine breite Sozialgeschichte erst ermöglicht und so dabei hilft, gegenwärtige Haltungen zum Tode von ihren Ursprüngen bis heute zu verstehen. Besonders wegbereitend für die hier vorliegende Studie ist Kellehears Verständnis vom Sterben: „I speak here of dying as a self-conscious anticipation of impending death and the social alterations in one’s lifestyle prompted by ourselves and others that are based upon that awareness“ (Kellehear 2007: 2). Diese Perspektivierung des Sterbens ist also ein Zugang, der sehr stark an die bewussten Konfrontationen und Antizipierungen des Sterbens innerhalb der Gesellschaft anknüpft und damit vor allem mit den gesellschaftlichen Konventionen und Werten in Bezug auf das Sterben zusammenhängt. Besonders die Bestattung stellt hierbei eine der Praktiken dar, die diese Antizipierungen in kondensierter Form ausdrückt. Die Studie der Religionswissenschaftlerin und Psychologin Joana Wojtkowiak zeigt auf eindrucksvolle Weise, wie die Planung der Bestattung und die Bestattung selbst zum Materialisierungsort für eine posthume Identität werden (vgl. Wojtkowiak 2012).

Die medienästhetische und kommunikative Ausrichtung des Filmes lässt die Bestattung in dieser Hinsicht auch eine Antizipation des Sterbens sein, mit der der Zuschauer konfrontiert wird. Die sozialgeschichtliche Perspektive Kellehears stellt hierbei in komplementärer Form zusammen mit dem Ansatz von Ariès eine Makroperspektive auf den Diskurs um die Historisierung des Todes und des Sterbens dar, die für die späteren Analysen als Hintergrundnarrative dienlich sind, um so die historisierende Betrachtung der Bestattung im Spielfilm zu kontextualisieren.

Kellehear nimmt in seinem Geschichtsentwurf über das Sterben eine Unterteilung vor, die aus vier ‚Zeitaltern‘ besteht: die Steinzeit, das pastorale Zeitalter, das Zeitalter der Städte und das kosmopolitische Zeitalter. Dabei verstehen sich diese Zeitalter nur im groben Sinne als feststehende Zeiträume. Zeitliche Referenzen, die die sogenannten Zeitalter historisch definieren, sind spärlich gesät. Hier wird bereits deutlich, dass Kellehear um die Darstellung einer Entwicklung der Haltung zum Tode bemüht ist und dabei unterschwellig evolutionistische Tendenzen vertritt, die trotz seiner reflektierten Anmerkungen zu seinem Geschichtsverständnis in den Kontext der Geschichtsschreibungen im Sinne einer *longue durée* fallen. Jedes Zeitalter wird dabei primär durch die Lebensbedingungen und Haltungen der Menschen skizziert, die vorherrschende Form des Todes wird vorgestellt und die psycho-sozialen Ursachen, die diese Form und den jeweiligen Umgang mit dem Tod bestimmen, werden von ihm erläutert. Zusätzlich beschreibt er, wie die vorherrschenden Haltungen zum Sterben voneinander abgelöst werden. Auch wenn er wie Ariès davon ausgeht, dass die von ihm dargestellten Stile des Sterbens nebeneinander existieren können und nicht auf das jeweilige Zeitalter beschränkt sind, so ist das dominante Narrativ seiner Geschichtsschreibung eines der Entwicklungen, das in heuristischer Weise darauf abzielt, ‚eine‘ kohärente Geschichte des Sterbens darzustellen. Dies wird vor allem daran deutlich, dass jede vorherrschende Haltung zum Sterben in einem Zeitalter durch die vorherrschende Haltung zum Sterben aus dem darauffolgenden Zeitalter unterminiert und dann abgelöst wird (vgl. Kellehear 2007: 3).

So beschreibt Kellehear das Sterben in der Steinzeit (*stone age*), die er mit der Entstehung des Menschen ansetzt, durch seine Plötzlichkeit, durch Unfälle, wilde Tiere, aber auch Aspekte wie Unterernährung und Krankheit. Die Haltung zum Sterben und Tod in der Steinzeit versteht er dabei als einen Übergang und eine ‚Reise in eine andere Welt‘ (*other world journey*), was zugleich einen Statuswechsel von der diesseitigen Welt

zur jenseitigen Welt, vom lebenden Erwachsenen zum Ahnen beinhaltet. Dadurch ermöglicht der Tod eine Art Weiterführung des Lebens in einer anderen Welt, das vor allem durch die Gruppendynamiken bestimmt wurde. Die Identität der sterbenden Person war sehr stark mit der Gruppe verbunden. Besonders das Bestattungsritual diente laut Kellehear dazu, die gestorbene Person bei ihrer Reise in diese andere Welt zu unterstützen, was sich zum Teil an archäologischen Funden von Grabbeigaben abzeichnet, die dem Verstorbenen mit auf den Weg gegeben wurden. In dieser Phase entwickelte sich die Antizipation und die Vorstellung vom Sterben durch die Gruppe (vgl. Kellehear 2007: 25, 27, 59).

Das ‚pastorale Zeitalter‘ (*Pastoral Age*) charakterisiert Kellehear durch die Entwicklung der Landwirtschaft und der ersten Siedlungen. Er datiert den Beginn dieses Zeitalters grob auf die Zeit vor 12000 Jahren (vgl. Kellehear 2007: 7). Charakteristisch für das Sterben in diesem Zeitalter ist, dass der Tod durch die nachhaltige Versorgung und den Lebensstil trotz Hungersnöten vorhersehbarer wird und dass man sich so auch auf den Tod und das Sterben vorbereiten kann. Diese Zeit zeichnet sich durch eine Haltung gegenüber dem Sterben aus, die sich auf das Diesseits bezieht und sich vor allem in der Form eines ‚Guten Todes‘ (*good death*) ausdrückt. Der ‚Gute Tod‘ versteht sich bei Kellehear als eine gesellschaftliche und persönliche Evaluation des Sterbens und des Todes, die mit der Vorbereitung der sterbenden Person und der Verteilung ihrer Güter innerhalb ihrer Gemeinschaft verbunden ist. Der ‚Gute Tod‘ ist in dieser Hinsicht ein Spiegel für das ‚Gute Leben‘ einer Person, vorbereitet und geplant. Kellehear fasst dies wie folgt zusammen:

„The good death in this context is a conservative model of behaviour that is designed and sanctioned by others to conform and affirm mainstream moral and social values of the day – whether these be religious tenets of yore, medical expectations of today or cultural expectations of village life. Fundamentally, the good death as a rite of passage must pay its dues to the prevailing responsibilities of social reciprocity, economic exchanges and moral expectations of the community as these are expressed in kin and community relations.“ (Kellehear 2007: 89)

Den begrifflichen Hintergrund des ‚Guten Todes‘ macht Kellehear im griechischen *eu thanatos* aus, das auch in Verbindung zum Begriff der Euthanasie steht und das er mit einem guten und schmerzfreien Sterben verbindet, das zugleich eine Form von moralischer Perfektion im Sterben ausdrückt und nicht mit dem heutigen Verständnis von Sterbehilfe gleichzusetzen ist. In seinem Verständnis orientiert sich Kellehear

jedoch stärker an dem Begriff des *kalos thanatos*, um sein Verständnis des ‚Guten Todes‘ zu erklären. Hierbei handelt es sich um die Vorstellung eines schönen und idealen Todes, der nicht plötzlich erfolgt (vgl. Kellehear 2007: 90). Er ergänzt hier:

„Good death in this sense is a dying that conforms to the wider community expectation of making death as positive and meaningful as possible to as many people as possible. Good death is both a prescription for good dying as understood and followed by the dying person and an ascription by others of that dying.“ (Kellehear 2007: 90)

Diese Institutionalisierung des ‚Guten Todes‘ stellt sich bereits durch die christliche Literaturgattung der *Ars Moriendi* dar, welche im 15. Jahrhundert in Umlauf kam und im Sinne einer Kunst des Sterbens Anweisungen zur Vorbereitung auf das Sterben beinhaltet (vgl. Duclow 2003: 36-40). Auch Ariès verweist auf diese Gattung in seiner romantisierten Darstellung des Todes im Mittelalter (vgl. Kellehear 2007: 92; Ariès 2009: 385ff.).

Die Art der Darstellung des ‚Guten Todes‘, wie sie hier von Kellehear vorgestellt wird, stellt eine der Referenzen für die Analyse der Bestattung dar, die im nächsten Unterkapitel gesondert betrachtet wird (vgl. Kapitel 3.5). Die Beispiele, die Kellehear anführt, verdeutlichen vor allem, dass der Wunsch nach einer der eigenen Religion entsprechenden Bestattung einen festen Bestandteil dieser Vorstellung des ‚Guten Todes‘ darstellt (vgl. Kellehear 2007: 92). Die Wünsche der Verstorbenen nach bestimmten Prozessionen oder Gebeten konnten hier auch in den Vorbereitungen zur Sprache kommen. In Bezug auf den altisraelitischen Kontext bemerkt er, dass die Bestattung im eigenen Heimatland ein Merkmal des ‚Guten Todes‘ darstellt (vgl. Kellehear 2007: 93). Kellehear unterstützt seine Beispiele zusätzlich durch ethnographische Studien und macht hier auf die politischen Implikationen des ‚Guten Todes‘ aufmerksam, die vor allem mit der Güterverteilung und der Rangfolge bei unterschiedlichen Stammesgesellschaften verbunden sind. Interessant ist hierbei auch, dass Kellehear erklärt, dass die Vorstellung eines ‚Schlechten Todes‘ es erst ermöglicht, von einem Phänomen wie dem ‚Guten Tod‘ zu sprechen. Der ‚Schlechte Tod‘ stellt in diesem Sinne einen plötzlichen Tod dar, der nicht vorbereitet ist, oder einen Tod, bei dem die Hinterlassenschaften nicht geregelt sind oder es keine Möglichkeit zur Bestattung gibt. Es ist eine Form des Todes, die vor allem von Kontrollverlust geprägt oder gesellschaftlich stigmatisiert ist. Dazu zählt seit dem 15. Jahrhundert der Selbstmord (vgl. Kellehear 2007: 94-96).

In sozio-psychologischer Hinsicht ist der ‚Gute Tod‘ gekennzeichnet durch das Motiv der Vorbereitung, das für Kellehear eine starke Verbindung zum Begräbnisritual hat. Anhand der Arbeiten von Ethnologen wie Jack Goody und Bronislaw Malinowski beschreibt Kellehear, dass die Hinterbliebenen zwischen Gefühlen für den Verstorbenen und der Furcht vor ihm hin und her schwanken und dass man, um die Art des Sterbens zu verstehen, die Relationen zwischen den Lebenden, den Toten und den Sterbenden analysieren muss, da hier bestimmte Interessen zum Vorschein kommen, die zum einen mit Ängsten und Anerkennung verbunden sind und zum anderen mit Religion, Politik und Ökonomie. Diese Aspekte des Sterbens und des Todes bilden zugleich den Rahmen von sozialen und kulturellen Konventionen. Der Anspruch, diesen zu genügen, stellt in vielen Fällen ein Motiv dar, sich auf das Sterben und den Tod vorzubereiten (vgl. Kellehear 2007: 105-111). Die Notwendigkeit der Vorbereitung diente auch der Kontrolle des Einzelnen über sein Leben und stand gesellschaftlich für einen Umgang mit dem Tod, der Vorausschauenden eine Gefahr für die Familie und die Gesellschaft relativierte. Die Regelung der Erbfolge oder familiärer Angelegenheiten wurde so oft zu einem Gemeinschaftsakt, was das Streben nach einem ‚Guten Tod‘ ebenfalls zu einem Gemeinschaftsakt werden ließ. Die Unterstützung, die der Einzelne gegebenenfalls der Gesellschaft erwies, indem er sich vorbereitete, wurde im Idealfall in ähnlicher Weise von der Gesellschaft erwidert. In dieser Weise ist die Vorbereitung zugleich die Vermittlung von Hoffnung für beide Seiten. Totenrituale, die häufig einen Großteil der Vorbereitungen ausmachen, und vor allem Bestattungsrituale sind im Rahmen der Vorbereitungen auch ein Ausdruck von Selbstermächtigung der sterbenden Person, ein Ausdruck der persönlichen Macht über das Sterben. Besonders die Bestattung von berühmten Persönlichkeiten oder Königen stellt diese persönliche, soziale und politische Macht als Teil der Vorbereitung heraus (vgl. Kellehear 2007: 111-122). Der ‚Gute Tod‘ wird allerdings trotz der Haltung, sich auf den Tod vorzubereiten, im Entwicklungsschema Kellehears zunehmend durch das Leiden der sterbenden Personen sowie durch die soziale Stratifizierung unterminiert. Ökonomische Umstände und der Krankheitsverlauf, den einige Personen erfahren, erschweren die Möglichkeit sich vorzubereiten.

Hier beginnt Kellehear die Beschreibung des ‚Zeitalters der Städte‘, welches eine neue Gesellschaftsform einläutet, die mit starker Professionalisierung und sozialen Stratifizierungen verbunden ist. Diese datiert Kellehear ungefähr 10000 Jahre zurück.

Die Entwicklung von einer Mittel-, Ober- und Unterschicht, in welchen die Angst vor dem Tod und die Ablehnung des Todes gleichermaßen vorherrschen, ist charakteristisch für dieses Zeitalter. Zugleich ist die zunehmende Technisierung ein Indikator für Arbeitsteilung in der Gesellschaft und bringt neue Strategien im Umgang mit Sterben und Tod hervor (vgl. Kellehear 2007: 125-129). In der neuen Gesellschaftsform der Städte lässt sich zunehmend ein verbesserter Umgang mit Hygiene beobachten, aber auch neue Krankheiten treten auf, besonders Krebs und Herzkrankheiten sind auf dem Vormarsch (vgl. *ibid.*: 139-144)

Besonders der Stil des Sterbens ist durch diese gesellschaftliche Entwicklung und vor allem durch die Professionalisierung in den Bereichen der Medizin, der Psychologie und des Erbrechtes bestimmt. Der ‚Gute Tod‘ wird hier laut Kellehear durch den ‚verwalteten Tod‘ (*managed death*) ersetzt, welcher sich vor allem dadurch auszeichnet, dass man den Tod in ein gutes Ereignis verwandelt, das man erzielt, indem man sich mit den richtigen Menschen beziehungsweise dem richtigen Personal umgibt (vgl. Kellehear 2007: 145).

Die Haltung gegenüber dem Sterben im ‚Zeitalter der Städte‘ definiert sich für Kellehear vornehmlich über den Aspekt der Zähmung des ‚wildes Todes‘. Hier klingen deutlich die Worte von Phillippe Ariès durch, von dem sich Kellehear an dieser Stelle bestimmt abgrenzt. Kellehear wirft Ariès vor, die Aspekte des ‚verwalteten Todes‘ bzw. des ‚gut verwalteten Todes‘ (*well-managed death*) nicht sehen zu können, da er in einer Dichotomie zwischen Moderne und Tradition gefangen und seine Quellenbasis hier sehr selektiv und elitistisch sei:

„He fails to see that the challenge of taming death had evolved from its sedentary, rural forms (with few professionals) to its sedentary urban ones (characterised by professional services), including his own modern urban examples. Ariès [sic!] viewed ‚traditional‘ death as tame and modern ideas about death as ‚wild‘ and therefore in need of ‚taming‘.“ (Kellehear 2007: 176)

Trotzdem stellt die Arbeit von Ariès für Kellehear einen wichtigen Ansatzpunkt dar und er verweist darauf, dass innerhalb der ethnologischen Literatur der ‚gezähmte Tod‘ (*tame death*) unter dem Begriff des ‚Guten Todes‘ behandelt wird. Er selbst unterscheidet zwischen dem, was Ariès als ‚gezähmten Tod‘ darstellt, und der Zähmung des Todes, die er als vorherrschende Haltung für das ‚Zeitalter der Städte‘ beschreibt. Die Thematik des ‚gezähmten Todes‘ sowie Ariès Kritik an einer Medikalisierung des Todes, wie sie weiter oben als Bestandteil des ‚ins Gegenteil verkehrten Todes‘

diskutiert wurde, hat weite Kreise gezogen in der Wissenschaft. Hier nennt Kellehear vor allem Elisabeth Kübler-Ross, auf die an späterer Stelle noch genauer eingegangen wird, sowie die Gründerin der Hospiz-Bewegung Cicely Saunders, die in den kritischen Ton von Ariès zum Sterben in der Moderne einstimmen.

Kellehear beschreibt weiterhin, dass der Tod in der Vergangenheit und in Verknüpfung mit den Haltungen zum Tod als eine Art Ort verstanden wurde. Der ‚gezähmte Tod‘ hatte so seinen festen Ort, der durch die Begleitung der Gemeinschaft und der religiösen Spezialisten gewährleistet werden konnte. Das Anfechten dieser Orte, insbesondere der durch die Religion vorgeschriebenen postmortalen Orte, wurde zunehmend in die Kritik gestellt, und der scheinbar feste Ort, der die Vorstellung eines ‚gezähmten Todes‘ begleitete, geriet ins Schwanken (vgl. Kellehear 2007: 177). Zusammenfassend beschreibt Kellehear den Übergang zwischen den beiden Zeitaltern und den vorherrschenden Formen des Todes sowie seine Abgrenzung zu Ariès wie folgt:

„We move from ‘tame’ as adjective to ‘taming’ as verb as we move from ‘good’ as adjective to ‘managing’ as verb. So just as the good death makes preparation the central challenge, the managed death makes taming eclipse preparation as the driving force for urban elites with wealth, individualism, and slowly failing bodies. Ariès [sic!] was right in identifying how death had become wild but he over-identified the process with modernity rather than settler development and did not see that the task of taming became more not less important because of urbanisation and its associated gentrification and secularisation.“ (Kellehear 2007: 181)

Wie beim ‚Guten Tod‘ stehen der Vorstellung und der Praxis eines ‚verwalteten Todes‘ bestimmte Faktoren gegenüber, die zugleich auch die Charakteristika des Übergangs zwischen den Zeitaltern ausmachen. Hier stellt Kellehear abschließend die Problematiken der zunehmenden Krankheiten und Epidemien dar, wie beispielsweise die Verbreitung von AIDS, das zu zahlreichem Sterben in der Peripherie der Gesellschaft geführt hat und demnach weder als ‚gut‘ noch ‚gut verwaltetes‘ Sterben gelten kann. Gleiches gilt für die Einschränkungen der Möglichkeiten durch die Gesundheitsversorgung, das Sterben in Altenheimen oder bestimmte Formen von Selbstmord (vgl. *ibid.*: 185-187). Diese unterminierenden Fälle sind nach Kellehears Geschichtsverständnis zugleich auch Zeichen für das nächste Zeitalter.

Das ‚kosmopolitische Zeitalter‘ (*cosmopolitan age*) stellt eine Periode der totalen Vernetzung dar, die sich vor allem durch die gesteigerten Kommunikations- und Transportmöglichkeiten auszeichnet. Kellehear geht darauf ein, wie sich Moderne und Postmoderne kaum in die Grenzen einer zeitlichen Einordnung einpassen lassen. In

diesem Zeitalter steht neben den Vernetzungsmöglichkeiten vor allem die vorherrschende Beschäftigung mit der persönlichen Identität im Vordergrund (vgl. Kellehear 2007: 189-193).

Das Konzept des ‚beschämenden Todes‘ (*shameful death*), welches als dominante Form des Sterbens im kosmopolitischen Zeitalter gilt, begründet Kellehear mit der These des Soziologen Erving Goffmans, dass sich Stigmatisierungen innerhalb der Gesellschaft als internalisierte Scham ausdrücken. Sterbende Personen werden demnach durch die Gesellschaft ausgegrenzt und fühlen sich abgelehnt, was häufig die schamhafte Haltung zur Folge hat, dass sie niemandem zur Last fallen wollen (vgl. *ibid.*: 219). Diese Ausgrenzung, die sich auch durch gesellschaftliche Zuschreibungen nachvollziehen lässt, wird häufig auch mit dem Vorwurf von Unproduktivität kombiniert. Für Kellehear mündet dies in eine innere Scham der Sterbenden, die sich abgelehnt und verzweifelt fühlen und ihre Belange daher auch weniger gesellschaftlich kommunizieren. In einer ständig alternden Gesellschaft zeigen sich solche Prozesse der Stigmatisierung nicht nur unter den Sterbenden, sondern beginnen häufig schon mit der Kategorisierung als alt. Als einen weiteren Fall des ‚beschämenden Todes‘ nennt er auch die Krankheit AIDS. Seit dem Ausbruch in den 1980er Jahren werden die erkrankten Personen durch die gesellschaftliche Diskussion und mediale Berichterstattung immer wieder stigmatisiert. Er schließt seine Beschreibungen mit Bezug auf Norbert Elias und die Tatsache, dass die Einsamkeit der Sterbenden, die Elias beschreibt, sich gerade darauf bezieht, dass man inmitten der Lebenden als Sterbender stigmatisiert und sozial ausgegrenzt wird (vgl. *ibid.*: 219-224).

Kellehears und Ariès' Herangehensweisen geben dem geradezu unmöglichen Unterfangen, eine mehrere Jahrtausende umspannende Sozial- beziehungsweise Kulturgeschichte des Todes und des Sterbens zu erfassen, einen heuristischen Horizont, der viele besondere historische Narrative und Modellierungen zum Vorschein bringt, die besonders für die Diskursivierung der Bestattung im Spielfilm fruchtbar gemacht werden können. Diese Arbeiten müssen dabei aber immer mit einer kritischen Linse betrachtet werden, da Kellehear in ähnlicher Weise wie Ariès eine Zuspitzung schafft, die viele kulturelle und religiöse Facetten außer Acht lässt (vgl. Rosen 2007). Für einen ersten Zugang bilden diese Überblickswerke und ihre epochenspezifischen Zuschreibungsformen von Sterbensarten und Formen des Todes die Möglichkeit, diese als dominante historische Narrative zu verstehen, die als ein Element in einem größeren

Diskurs um die Historisierung des Sterbens und des Todes verstanden werden müssen. Im Sinne des Ansatzes der Diskursivierung von Religion im Spielfilm geht es hier, mit Bergunder gesprochen, darum, „[...] ein vergrößertes Raster für die Etablierung historischer Abhängigkeiten zuzulassen“ (Bergunder 2011: 44).

Um die bis zu diesem Punkt dargestellten großen Geschichtsentwürfe, die bereits in der Haltung zum Tod und in den psychologischen Einordnungen immer wieder auf die Rolle der Bestattung verwiesen haben, an die gegenwärtigen Entwicklungen der Bestattungskultur anzubinden, soll im Folgenden ein kurzer Einblick in die gegenwärtigen Dynamiken der Bestattungskultur und -geschichte im nordamerikanischen und im europäischen Raum gegeben werden.

Der Kulturhistoriker Norbert Fischer diagnostiziert besonders für die letzten 20 Jahre einen zunehmenden Wandel in der Bestattungskultur im europäischen und deutschen Raum, den man vor allem an der Partikularisierung der Bestattung ablesen kann. Darunter versteht Fischer die „[...] Auflösung traditioneller Rituale bei gleichzeitiger Entfaltung neuer Muster“ (Fischer 2011: 15). Initiativen wie die Hospizbewegung und Vereine, die auf einen reflexiven Umgang mit dem Tod aufmerksam machen, haben hierbei eine besondere Rolle gespielt. Im Mittelpunkt dieses Wandels der ‚Bestattung im Übergang‘, wie es Fischer nennt, stellen sich vor allem die Merkmale der Individualisierung, der kulturellen Kreativität und der Anteilnahme als charakteristisch heraus. Laut Fischer werden Hinterbliebenen immer weniger in die Planung der Bestattung involviert, genauso wie die Beteiligung von Berufsvereinigungen, Vereinen oder Bruderschaften, die vor allem finanziell und organisatorisch lange eine wichtige Rolle bei der Durchführungen einer Bestattung innehatten, abnimmt; ebenso gibt es eine klare Tendenz zur Entkirchlichung. Dabei treten Bestattungsrituale in den Vordergrund, die sich zwar noch aus den traditionellen Strukturen speisen, aber zunehmend durch moderne Einflüsse von Individualisierung und Privatisierung geprägt sind. Zugleich findet auch ein räumlicher Wechsel statt, der sich in der Medialisierung des Todes durch die Anteilnahme und Trauer im Internet widerspiegelt. Der Ort der Bestattung und Trauer ist nicht mehr nur auf den Friedhof beschränkt (vgl. Fischer 2011: 15-17).

Der Friedhof ist in dieser Hinsicht ein Spiegel des Todes in der Gesellschaft geworden. Der Tod wird über die Musealisierung auch ein Teil der Öffentlichkeit. Die Gründung des Museums für Sepulkralkultur in Kassel kann hier als ein Wegmarker im deutschen Raum genannt werden. Für Tote werden neue Orte erschlossen, die eine transformative

Dynamik für die Bestattung aufweisen. Dazu zählen unter anderem die Einführung von Friedwäldern und zu Kolumbarien umgewandelte Kirchen (vgl. Fischer und Herzog 2005: 13-19; Fendler 2014). Eine besondere Form der Bestattung, die in diesem Kontext auch Erwähnung finden muss, stellt der gegenwärtige Trend zur Fanbestattung dar. Verschiedene Sportvereine bieten ihren Fans hier die Möglichkeit, auf einem Friedhofsareal, das einem Stadion nachempfunden wurde, begraben zu werden, oder bieten eine direkte Urnenbeisetzung im Stadion an.⁵¹ Ein weiteres Beispiel für die Diversität der gegenwärtigen Bestattungskultur im Kontext der Fanbestattung, die auf das Aneignungspotential des Filmes für die Bestattung verweist, ist die tragische Geschichte des vierjährigen Jack Robinson aus Hampshire (England), der an einem Gehirntumor starb und dessen Eltern ihm nach seinem Tod seinen Wunsch erfüllten, für ihn eine Star-Wars-Bestattung auszuführen. Der Leichnam des Jungen wurde auf einer von zwei Schimmeln gezogenen weißen Kutsche in einer durchsichtigen Sargvitrine, die den Blumenschriftzug ‚Jedi‘ trug, transportiert. Das Geleit der Kutsche bildeten nicht nur die Trauergäste, sondern auch eine Gruppe von drei *Stormtroopers*. Die *Stormtroopers* stellen im Star-Wars-Universum imperiale Soldaten dar, die in eine weiße Plastikrüstung eingekleidet sind.⁵² Die immense Diversität, die sich in der Bestattung zeigt und die sich zugleich durch unterschiedliche kulturelle und historische Entwicklungen verstehen lässt, zeigt unterschiedlichste Referenzpunkte für den Diskurs um die Bestattung im Spielfilm auf und verdeutlicht, wie facettenreich der thanato-historische Kontext dieses Diskurses ist.

Ein zentraler Unterschied zwischen der Bestattungskultur im europäischen Raum und der Bestattungskultur im nordamerikanischen Raum ist die Einbalsamierung. Der Religionswissenschaftler Gary M. Laderman bezeichnet die Einbalsamierung als das entscheidende Charakteristikum der Bestattungskultur und des Bestattungswesen im 20. Jahrhundert:

„The twentieth century was indeed the ‚embalming century‘. This form of corpse preservation and presentation gave funeral directors the necessary authority, purpose, and values to promote their services to the living in a credible, profitable, and meaningful way. However, embalming could not have taken root in American society without implicit and explicit forms of support from across the larger cultural

⁵¹ Vgl. www.bestattungen.de/ueber-uns/presse/pressemitteilungen/fussballliebe-bis-in-den-tod-fanbestattungen-immer-beliebter.html, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁵² Vgl. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2602534/I-love-son-Fathe...y-Star-Wars-themed-funeral-boy-4-died-battling-brain-tumour.html>, letzter Zugriff 16.12.2015.

landscape throughout the century. This new, deeply complicated cultural convergence transformed the presence of the dead in both the social and imaginative worlds of modern Americans.“ (Laderman 2003a: xix)

Laut Laderman etablierte sich die Technik kurz nach dem Bürgerkrieg und wurde zu einem zentralen Merkmal der nordamerikanischen Bestattung. Im Vorkriegsamerika durfte der Körper unter keinen Umständen nach dem Tod verändert oder bearbeitet werden. Die Bedürfnisse der Bevölkerung, die durch den Sezessionskrieg entstanden, änderten diese Einstellung (vgl. Laderman 2003b: 297). Viele Leute, die es sich leisten konnten, nahmen die Einbalsamierung in Anspruch, um die Möglichkeit zu haben, die im Krieg Gefallenen noch ein letztes Mal sehen zu können. Die Einbalsamierung wurde die standardisierte Methode des Bestattungswesens in den USA. Schulen und Zertifizierungen wurden für die Einbalsamierungspraktiken eingerichtet. Die Einbalsamierung galt als weniger risikoreich für die Hygiene und Gesundheit der Gesellschaft, da sich Krankheiten so weniger schnell verbreiten konnten. Zudem war die Technik nicht an religiöse Institutionen gebunden und ging dadurch auf die Bedürfnisse vieler Menschen ein, die sich nicht mehr dem Anblick und Schrecken eines verwesenden Körpers stellen wollten (vgl. *ibid.*: 298).

Die Bestattungsindustrie wurde binnen kürzester Zeit eine Milliarden-Industrie, die sich heute durch eine starke Dominanz von nationalen und multinationalen Konzernen auszeichnet. Die meisten Studien, die sich mit der Bestattungsindustrie beschäftigen, sind auf eine Kritik der ökonomischen Verhältnisse zugespißt. Omnipräsent ist hier das Buch *The American Way of Death* von Jessica Mitford (1963). In dieser Zeit, in der sich das Konsumbewusstsein immer stärker entwickelte, traf die zum Teil sehr polemisierende Kritik an der Ökonomisierung der Bestattung das Zentrum der amerikanischen Gesellschaft und wurde von den Medien stark rezipiert. Mitford kritisierte die ausbeuterischen Verhältnisse des amerikanischen Bestattungswesens und die Strategien der Bestatter, aus der Notlage ihrer Klienten den großen Profit zu schlagen (vgl. Mitford 1963). Aber auch von Seiten religiös motivierter Kritiker wurden die Verhältnisse im Bestattungswesen beanstandet. Die zunehmende Fokussierung auf den Leichnam, die Einbalsamierungstechnik und die damit einhergehende Ästhetisierung wurden als säkularer Materialismus kritisiert, der eine primitive Fixierung auf den physischen Körper deutlich machte (vgl. Laderman 2003: 300). Besonders für die explorative Vorstudie hat sich hier eine deutliche Abweichung zum in

den 1960er Jahren dominanten Diskurs um die Einbalsamierung und Ökonomisierung der Bestattung gezeigt (vgl. Kapitel 4).

Argumentationen für die Einbalsamierung in Reaktion auf die Kritiken waren, dass die Einbalsamierung das Heilen eines Traumas bei Hinterbliebenen möglich mache, welches durch die Konfrontation mit den Veränderungen des Körpers in Krankheitsphasen entstehe, bevor eine Person stirbt. Das Programm der Bestattungsunternehmen erweiterte sich in diesem Kontext auch auf die Trauerbewältigung und -beratung (vgl. *ibid.*: 301).

Laderman zeigt auf imposante Weise, wie sich die Formen der Kritik am Bestattungswesen und dem stereotypen Bild des gewinnfokussierten Bestattungsunternehmers nicht nur durch die journalistischen und wissenschaftlichen Kritiken etabliert hat, sondern schon viel früher durch die fiktionalen Darstellungen in der Literatur und im Film vorbereitet wurden. Als weit bekannte Beispiele nennt er hier unter anderem Mark Twains *Life on the Mississippi* (1893) und J.D. Salingers *Catcher in the Rye* (1951). Mit spezifischem Bezug auf das Bestattungswesen bietet auch das Buch *The Loved One* von Evelyn Waugh (1945), zu welchem 1965 ein gleichnamiger Film erschien, der sich auch an dem preisgekrönten Buch von Jessica Mitford orientiert, ein eindrückliches Beispiel (vgl. *ibid.*). Sowohl die literarischen Darstellungen als auch der Film greifen das Bild des gewinnorientierten Bestatters auf, das in Mitfords Buch seine Krönung findet.

Laderman zeigt in seiner Arbeit *Rest in peace: a cultural history of death and the funeral home in twentieth-century America* (Laderman 2003a) anhand von weiteren Beispielen, wie das Bild vom und das Selbstverständnis des Bestatters sowie Darstellungen zum Tod durch die Populärkultur und vor allem durch den Film als dominante Narrative der Kulturgeschichte um das Bestattungswesen und den Tod repräsentiert und beeinflusst werden. Ein Anfang kann hier bereits bei den Animationen von Walt Disney aus den 1940er-Jahren ausgemacht werden, deren damalige Schlagkraft häufig mit der Thematisierung des Todes zusammenhängt. Man denke hier nur an *BAMBI* (1942) von David Hand und die Ermordung der Mutter des jungen Hirsches durch die Jäger, die laut Laderman sicherlich damals eine der erinnerungsreichsten Todesszenen für viele Kinder gewesen sein muss (vgl. *ibid.*: 41). Aber in ähnlicher Weise, wie die Bestatter in den 1960er-Jahren durch eine stereotypisierende Kritik dargestellt wurden, bieten gegenwärtige Beispiele eine Gegenfolie. Die Rolle von Bestattern und dem

Bestattungsritual wird zum Beispiel im Pilotfilm und der folgenden Serie SIX FEET UNDER (2001-2005) von Allan Ball, die sich mit der Bestatterfamilie Fischer beschäftigt, auf den Kopf gestellt, da die Charaktere im Sinne des *American Way of Life* dargestellt werden, mit ihren Wünschen, Hoffnungen, Versuchungen und psychischen Hochs und Tiefs.

Im Diskurs um die Bestattung im Spielfilm sind diese thanato-historischen Hintergrundinformationen aus der Kultur- und Sozialgeschichte des Todes, des Sterbens und der Bestattung eine wichtige Grundlage für das Verständnis und die Aufarbeitung der Bestattung im Spielfilm. Aufgrund der hier vorgenommenen Untersuchung und der vorherrschenden motivischen Gewichtung der einzelnen Bestattungen im Spielfilm können dominante Formen der Wertevermittlung über Sterben und Tod, die bereits im diachronen Verlauf des thanato-historischen Diskurses auftauchen, in ihrer Relevanz für den Diskurs um die Bestattung im Spielfilm in den Filmanalysen deutlich gemacht werden. So lässt sich zeigen, wie die filmischen Darstellungen den thanato-historischen Diskurs um die Bestattung weiterschrieben. Besonders die Thematik des ‚Guten Todes‘ wird hierbei einen zentralen Anknüpfungspunkt bilden (vgl. Kapitel 3.6).

Ein entscheidendes Charakteristikum, welches in den Darstellungen des thanato-historischen Kontextes omnipräsent ist, ist die Bewegung zwischen einer Sichtbarmachung des Todes und seiner Verdrängung, die speziell in Bezug auf die Medialisierung verhandelt wird und im folgenden Unterkapitel genauer in Augenschein genommen werden soll.

3.3 Verdrängung, Sichtbarkeit und Medialisierung des Todes

Die Diskussion um eine Verdrängung oder Sichtbarmachung des Todes stellt im thanato-historischen Kontext dieser Arbeit ein durchweg prägendes historisches Narrativ dar, welches vor allem in Bezug auf die Medialisierung und die Bestattung entscheidende Hinweise für eine Verortung der Bestattung im Spielfilm liefert.

Argumente für Verdrängung oder Sichtbarmachung dürfen dabei nicht als eine allgemeine Behauptung verstanden werden, sondern müssen in Bezug auf ihre Urheber und deren Standorte diskutiert werden. Welche Aspekte des Umgangs mit Sterben, Tod und der Bestattung werden als Verdrängung gewertet und welche machen auf eine reflexive Weise aufmerksam auf den Tod? Hier spielen vor allem die Positionen der

jeweiligen Wissenschaftler die entscheidende Rolle. Dabei zeichnen sich vor allem bei den Anfängen dieser Diskussion in den Kulturwissenschaften sehr radikale Positionen ab.

Entsprechend lässt sich auch die These von Geoffrey Gorer lesen, die wie der gleichnamige Titel des Artikels von einer ‚Pornographie des Todes‘ spricht (*The Pornography of Death* 1955). Gorer zieht hier die Analogie zwischen der Tabuisierung von Sex im Viktorianischen Zeitalter und der Tabuisierung des Todes zu seiner Zeit. Die Pornographie bezieht sich bei ihm auf die Faszination, die das Thema Tod trotz der Tabuisierung umkleidet, und zugleich auf die expliziteren Darstellungen, die zum Beispiel in der Literatur zu finden sind (Gorer 1955: 50-52).

Eine ähnlich radikale These enthält die Arbeit Ernest Beckers, die er in dem Werk *The Denial of Death* (Becker 1973) formuliert hat und die besagt, dass der Mensch durch den Tod und das Denken an die Sterblichkeit förmlich terrorisiert würde und er deshalb den Tod ständig unterdrücke oder verdränge. In Bezug auf die Bestattung von bekannten Persönlichkeiten beschreibt er hier die Hysterie, die entsteht, wenn der Mensch durch die Bestattung mit seiner eigenen Sterblichkeit konfrontiert wird und dann in einer Gegenreaktion darauf beispielsweise Straßennamen nach verstorbenen Persönlichkeiten benannt werden, um diese in einer Facette von physischem Materialismus unsterblich zu machen (vgl. Becker 1973: 149).

Entgegen dieser radikalen Argumentationen für eine Verdrängung zeichnet sich die Diskussion um Verdrängung und Sichtbarmachung bei Ariès und Kellehear in ihren Geschichtsentwürfen deutlich gemäßiger ab. Während Aries hier die romantisierende Entwicklung von der öffentlichen Auseinandersetzung mit dem Tod zum Tod im privaten Raum skizziert, macht Kellehear darauf aufmerksam, dass sich der Mensch schon immer mit dem Tod auseinandergesetzt hat und sich schon immer um seine Toten gekümmert hat, auch wenn der Umgang einige Verdrängungstendenzen aufweist. Laut ihm hat die Geschichte gezeigt, dass der Mensch sich um seine Toten kümmert und dass wir diese Haltung beibehalten sollten (vgl. Kellehear 2007: 255f.). Die Entwicklungen, die sowohl Ariès als auch Kellehear beschreiben, stehen dabei in starker Verbindung zur Privatisierung des Todes, die durch die Diversifizierung der Gesellschaft und die Professionalisierungsprozesse gekennzeichnet ist.

Gerade die Bestattung kann in diesem Prozess als Indikator dienen, um deutlich zu machen, wie die Privatisierung des Todes zu verstehen ist. Wenn wir an die

Darstellungen von Fischer und Laderman denken, zeigt sich, wie die Bestattung zunehmend individueller geprägt ist und die Vorstellung des Rituals sich von kirchlichen Ritualstrukturen und Ideologien losgelöst hat und privat bestimmt wird (vgl. Laderman 2003; Feldmann 2010: 62; Fischer 1997).

Dieser Privatisierungsprozess zeichnet sich in der Gesellschaft als eine Segregation ab, die sich sozial und örtlich ausdrückt. Immer stärker unterscheidet man zwischen dem Kreis an Personen, die am Sterben, dem Tod und der Bestattung einer Person Anteil nehmen dürfen und denjenigen, die nicht dabei erwünscht sind, und trennt damit zwischen Angehörigen und Fremden (vgl. Feldmann 2010: 61).

Besonders die Bestattungspraxis wird im 18. Jahrhundert in die Peripherie der Städte verlagert, was mit der Verlegung der Friedhöfe aus hygienischen Gründen einherging und zugleich die Machtabnahme der Kirche widerspiegelt. Hier wandert der Tod also räumlich an die Peripherie der Gesellschaft, womit auch der Alltag der Gesellschaft nicht mehr gestört wird, wenn es zu einer Bestattung kommt. Zugleich ist genau das Gegenteil der Fall, wenn es um die Bestattung von bekannten Persönlichkeiten geht, die im höchsten Grade medialisiert werden und per Livestream und über das Fernsehen übertragen werden, so dass die ganze Gesellschaft oder Nation anteilnehmen kann. Die Bestattung von Diana, der Prinzessin von Wales, gilt hier als historisch einschneidendes Beispiel (vgl. Kears 2003: 110-114; Feldmann 2010: 46-49).

Die Verlagerung von Sterbenden in Altersheime und Krankenhäuser ist ein weiterer Aspekt dieser Segregation, auf die Norbert Elias in dem Buch *Über die Einsamkeit der Sterbenden* bereits aufmerksam gemacht hat. Zugespitzt formuliert zeichnet er hier nach, dass dem physischen Tod häufig der soziale Tod vorausgeht. Die Sterbenden werden aus dem Netz der sozialen Interaktion ausgeschlossen und in Institutionen verbannt, die sich ihrer annehmen (vgl. Elias 1982). Die Institutionen spielen bei diesen Veränderungsprozessen und für die Argumentationen einer Verdrängung eine besondere Rolle. Auch in den Arbeiten Michel Foucaults zeichnet sich diese Dynamik der Verdrängung und Sichtbarkeit ab, die vor allem mit der Professionalisierung und Medikalisierung einhergeht. Die Verlagerung des Todes in die Institutionen, die mit den Bewegungen der Macht verbunden sind und die eine Kontrolle über den Tod antizipieren, wird von dem Soziologen Armin Nassehi im Werk Foucaults wie folgt ausgemacht:

„Als der Tod noch das ganz andere des Wissens um das menschliche Leben war, musste er als Tod bestimmt werden, durch Religion und kulturelle Chiffren einer Sinnggebung zugeführt und durch Unsterblichkeitsversprechen entdramatisiert werden. Eine Kultur aber, die das ganz andere ihres Selbstverständnisses bekämpft und mit Macht hinter die Mauern von Gefängnissen und Kliniken und in die Eigenwelt des Wahnsinns einsperrt, wählt gerade die Einschließung des Fremden, um seiner Herr zu werden. Der ärztliche Blick entdramatisiert den Tod, indem er ihn als Spiegel des Lebens einholt. Wie die Psychologie den Wahnsinn wissenschaftlich sichtbar macht, um die Opposition gegen die Vernunft, gegen die cartesianische Hybris der Rationalität handhabbar zu machen und um das Fremde der Vernunft zum Schweigen zu bringen, schaut die Medizin dem Tod ins Auge, um seine Fremdheit nicht sehen zu müssen.“ (Nassehi 1995: 214)

Dieser Umgang mit dem Tod stellt zugleich eine Form von Kontrolle dar, die versucht, die Wissenschaft und die Rationalität über den Tod zu erheben, was von Feldmann zugleich mit dem Begriff der Unsterblichkeitsillusion beschrieben wird (vgl. Feldmann 2010: 62). Die Kontrolle drückt sich zugleich in Form eines *managed death* aus, wie ihn Kellehear beschreibt. Dabei werden die professionellen Dienstleister immer stärker in Anspruch genommen und verwalten den Prozess des Sterbens und auch der Bestattung, wie an der Entwicklung des Bestattungswesens deutlich wird. Hier zeigt sich zum einen, dass die Professionalisierung mehrere Möglichkeiten mit sich bringt, mit dem Tod umzugehen, und zum anderen, wie der Tod zunehmend auch ein Administrationsakt wird. Dies bietet dem Sterbenden die Möglichkeit, selbstbestimmt zu planen, auf der anderen Seite kann der Sterbende auch aus diesem Prozess ausgeschlossen und ihm ausgeliefert sein, wenn er beispielsweise aus gesundheitlichen Gründen die Fähigkeit verloren hat, hier zu intervenieren. Dabei kann eine Depersonalisierung des Sterbenden erfolgen, der im Zuge der Medikalisierung nur noch über technische Geräte versorgt wird und wenig persönliche Zuneigung erhält, was zugleich mit der Ablehnung und der Scham vor dem Tod verbunden sein kann. Der Besuch von Kindern bei sterbenden Personen wird vermieden, oder es wird Scheu empfunden, der sterbenden Person gegenüber zu treten. Dies stellt sich in dem von Kellehear beschriebenen *shameful death* dar, der vor allem auch an die Problematik anknüpft, dass bestimmte Gruppen von sehr alten Menschen gesellschaftlich ausgegrenzt werden und der Tod so als genuines Problem dieser Gruppe betrachtet wird (vgl. Kellehear 2007: 219-224; Feldmann 2010: 62). Hier zeichnet sich bereits ab, dass Verdrängung und Sichtbarmachung häufig zwei Seiten der gleichen Medaille sind.

Eine entscheidende Wendung, die sich in den 1960er Jahren vollzogen hat und die zugleich eine parallele Gegenbewegung zu den eben dargestellten Argumenten geliefert

hat, stellen die Arbeiten der Psychologin Elisabeth Kübler-Ross dar. In ihrem Buch *On Death and Dying* (1969) konzeptualisiert sie basierend auf Interviews mit Sterbenden eine idealtypische Konstruktion von fünf Phasen des Sterbens, die bis heute Orientierung im Palliativbereich und im Umgang mit Sterbenden bietet. Die Phasen beschreiben Haltungen und Gefühlszustände der Sterbenden und können in folgender Reihenfolge auftreten: 1. Verleugnung des Sterbens, 2. Wut über das Sterben und das Weiterleben der Anderen, 3. Verhandlung über den Zeitraum des Sterbens, 4. Depression und Traurigkeit und 5. Akzeptanz des Sterbens, welches oft mit einer Abkehr vom Weltlichen verbunden sein kann (vgl. Kübler-Ross 1969). Diese Arbeit von Kübler-Ross, die sie weltweit berühmt machte und die sie immer weiter entwickelte, wurde vielfach kritisiert, da sie die empirische Grundlage ihrer Forschung nicht transparent machte und zunehmend Beweise für ein Leben nach dem Tod daraus ableitete (vgl. Worth 2005: 91-100; Corr und Corr 2003: 511-513). Ein Kritiker, der Kübler-Ross eine Verharmlosung des Todes vorwirft, ist der Philosoph Simon Critchley:

„I do not want to deny the undoubtedly beneficial therapeutic effects of such approaches. My worry is that they cultivate the belief that death is an illusion to be overcome with the right spiritual preparations. However, it is not an illusion, it is a reality that has to be accepted.“ (Critchley 2009: xxvi)

Hier wird besonders in dieser geschichtlich einschneidenden Wendung, die zur Psychologisierung des Todes beigetragen hat, auch die Verbindung zur Religion deutlich, da Kübler-Ross laut Critchley eine recht übertriebene Hommage an das Tibetische Totenbuch vornimmt (vgl.: *ibid.*). Auch Hubert Knoblauch verweist auf Kübler-Ross als ein Beispiel für populäre Religion, ihre Beschäftigung mit dem Tod komme einer neuzeitlichen Umformulierung der *Ars Moriendi* nahe, die Knoblauch durch Kübler-Ross verwirklicht sieht und die mit ihrer festen Überzeugung von einem Leben nach dem Tod verbunden ist (vgl. Knoblauch 2009: 255-263).

Auch wenn Kübler-Ross von Seiten Critchleys eine Verklärung und in dieser Hinsicht auch eine Verdrängung des Todes vorgeworfen wird, was zugleich mit ihrem von Knoblauch aufgegriffenen Glauben an ein Leben nach dem Tod verbunden ist, hat Kübler-Ross den Grundstein für eine aktive Auseinandersetzung mit dem Tod und dem Prozess des Sterbens gelegt, der sich auch in dem *Death Awareness Movement* der 1960er Jahre weiterentwickelt hat und sich bis heute in einzelnen Organisationen und

Personen, wie zum Beispiel in der Hospizbewegung, beobachten lässt (vgl. Doka 2003: 50-55).

In besonderem Maße wird immer wieder die Diskussion zur Medialisierung als eine Form der Sichtbarmachung des Todes und der Bestattung diskutiert. Dies spiegelt sich auch in der zunehmenden Auseinandersetzung mit dem Thema wider, wie sie beispielsweise in dem Sammelband *Die neue Sichtbarkeit des Todes* von Thomas Macho und Kerstin Marek verhandelt wird (vgl. Macho und Marek 2007a). Hier wird bereits zu Beginn die Frage gestellt, was die neue Sichtbarkeit bedeuten soll, und die These formuliert, dass diese Betitelung implizit auf eine vorherige Unsichtbarkeit verweist. Die Autoren weichen hier geschickt aus und machen ihr metaphorisches Verständnis des Titels deutlich, indem sie direkt darauf verweisen, dass der Tod ein Grenzbegriff ist und weder als sichtbar noch als unsichtbar bezeichnet werden kann und dass sich die radikale Titelthese auf die Bilderflut und die Sichtbarmachungen bezieht, die versuchen, die Unvorstellbarkeit des Todes zu fassen (vgl. Macho und Marek 2007: 9).

Die Rolle der Medialisierung des Todes und der Bestattung⁵³ stellt im Rahmen der Diskussion um Verdrängung und Sichtbarmachung einen besonderen Blick auf die Diskursivierung der Bestattung im Spielfilm dar. Welche Rolle spielt die Medialisierung, die eine der gravierendsten Veränderungen im 21. Jahrhundert darstellt? Wie bereits in dem Kapitel zur Historisierung des Todes, Sterbens und der Bestattung dargestellt wurde, stellt die Medialisierung einen entscheidenden Faktor innerhalb der Thanato-Historie dar. Die Veränderung der Formen der Bestattung und der Trauer ist ein weiteres Beispiel. Nicht nur Online-Trauerplattformen, Memorial-Facebook-Seiten und Webseiten, sondern auch die digitale Vernetzung des Grabes durch angebrachte QR-Codes auf den Grabsteinen sind Beispiele für den breiteren Rahmen der Medialisierung des Todes und der Bestattung.

Die Bestattung im Spielfilm ist ein Teil dieser Medialisierung des Todes, die nicht losgelöst von der medialen Reichweite des jeweiligen Filmes gesehen werden kann. Die Spielfilme und die darin vorkommenden Bestattungen sind über das Internet zugänglich, werden über YouTube oder andere Plattformen in editierter Form von

⁵³ Die Medialisierung des Todes und der Bestattung versteht sich hier als ein Prozess, der die Verknüpfung des Themas Tod in einer zunehmend digitalisierten und medialisierten Welt beschreibt. Dabei impliziert dies neue Formen von Kulturtechniken, die mit den Darstellungen und Praktiken zum Tod innerhalb der Gesellschaft verwoben sind und sich neuer Technologien der Digitalisierung bedienen (vgl. Feldmann 2010: 100ff.; Krotz 2001, 2014).

Rezipienten gepostet und im Netz diskutiert. Der in Kapitel 2.3.4 geschilderte Zugang, der sich dem diskursiven Netzwerk um die Bestattung im Spielfilm widmet, kann in dieser Hinsicht als Kartierung genutzt werden, um den breiteren Diskurs um die einzelne Bestattung im Spielfilm und die Bestattungslandschaft nachzuverfolgen. Dies soll in den folgenden Kapiteln 4 und 5 vorgestellt werden.

Auf einer theoretischen Ebene lassen sich die Argumente zur Medialisierung des Todes und der Bestattung, wie Hans Belting in Bezug auf sein Verständnis von Bild-Anthropologie deutlich macht, bereits mit dem Ursprung des Bildes verknüpfen:

„Warum machen Menschen Bilder? In diesem Zusammenhang bietet gerade die Todessituation ein plausibles Szenario, wenngleich sie keineswegs die einzige Erklärung liefert. Doch in der Todessituation spielt die Frage nach der Absenz und der Präsenz, die ja in jedem Bild liegt, eine nicht unbedeutende Rolle – und dies bis heute. Der Tod eines Menschen hinterlässt oder hinterließ eine Lücke in frühen Gesellschaften: Hier fehlte ein Körper.“ (Macho und Marek 2007b: 237)

Die Lücke, die der Tote in der Gesellschaft hinterlässt, ist eine, die durch Symbolismen und in der heutigen Zeit zunehmend durch Bilder gefüllt wird, die zugleich eine symbolische Funktion haben können und die Vergänglichkeit in der paradoxen Verquickung von Präsenz und Absenz verdeutlichen. Zum einen macht die Darstellung einer verstorbenen Person auf den Verlust aufmerksam. Andererseits kann die Darstellung als eine Verdrängung gesehen werden (vgl. Feldmann 2010: 43, 64). Gleiches gilt für die Bestattung im Spielfilm, die in ihrer fiktionalen Form und in ihrem antagonistischen Verhältnis zur realen Bestattung eine Antizipation sein kann. Hier lässt sich auch an die Argumentationen in der Historisierung des Todes anknüpfen, die sich genau in dieser Pendelbewegung ereignet. Es sind mannigfaltige Impulse der Verdrängung und der Sichtbarwerdung, die sich auf unterschiedlichsten Ebenen und vor allem auf der Bild-Ebene, aber ebenso auf der audiovisuellen Ebene ausdifferenzieren lassen und die Politik der Repräsentation innerhalb der Bestattungslandschaft im Spielfilm bestimmen.

Die zahllosen Toten und Bestattungen in den Medien und vor allem im Spielfilm werden von dem Pendelschlag dieser Geschichtsbewegung, die sich in jeder Darstellung des Todes und der Bestattung ausdrückt, durchdrungen und vom jeweiligen Rezipienten als eine Verdrängung, eine neue Form der Sichtbarkeit oder eine Reflexion über beide Pole wahrgenommen.

Vergegenwärtigt man sich die Präsenz des Todes in den Medien, die, wie bei Laderman bereits gezeigt wurde, schon die Anfänge der Disney-Animationen in den 1940er Jahren begleitet, so ist es nicht verwunderlich, dass der Soziologe Klaus Feldmann der Medialisierung des Todes eine dominierende Rolle in der Gesellschaft zuschreibt: „Die Vorstellungen über Gesellschaft und Tod werden von heutigen modernen Menschen weniger durch Handeln und leibhaftige Erfahrungen in ihrer Mikrowelt als durch Bilder und Erzählungen einer Medienwelt geformt.“ (Feldmann 2010: 108)

Hier kristallisieren sich neue Formen des Umgangs mit dem Tod heraus, die vor allem in dem am weitesten verbreiteten Ritual im Umgang mit den Toten Ausdruck findet: in der Bestattung. Wir können den Tod nicht selbst erfahren, aber wir werden mit dem Tod von anderen konfrontiert. Hierbei, so eine der Argumentationen für die neue Sichtbarkeit des Todes, schließt der mediale Raum eine Lücke in Bezug auf die Präsenz des Todes in der Gesellschaft und bietet Bilder an, die den Umgang mit dem Tod medial zugänglich machen (vgl. Weber 2011). Indem sich der Zuschauer in die Figuren hineinversetzt, wird das scheinbar Unerfahrbare erfahrbar und die Verbindung zwischen Lebenden und Toten findet auf der Ebene der parasozialen Interaktion eine neue Ausdrucksform. Dies wird vor allem in Reaktionen zu filmischen Bestattungsinszenierungen auf der Plattform YouTube deutlich, die in den Analysen in Kapitel 4 und 5 beschrieben werden.

Die Thesen um Verdrängung, Sichtbarkeit und Medialisierung des Todes stellen innerhalb der Thanato-Historie dominante Narrative dar, die gesellschaftliche und institutionelle Umbrüche widerspiegeln, die den Umgang mit dem Tod, Sterben und der Bestattung verändert haben. Die Argumentationen der einzelnen hier vorgestellten Positionen und Wissenschaftler stellen dabei wichtige und provokante Einblicke dar, die bereits ein fester Bestandteil der Thanato-Historie geworden sind. Betrachtet man sie unter diesem Gesichtspunkt, werden zum einen wichtige Zeitdiagnostiken deutlich und zum anderen zeigen sich die normativen Positionen der einzelnen Wissenschaftler, die das jeweils persönliche Interesse deutlich machen, Veränderungsprozesse im Umgang mit Sterben, Tod und der Bestattungskultur einzuordnen.

Auch wenn diese Debatte einen dominanten Teil der Thanato-Historie ausmacht und die Medialisierung der Bestattung hier immer in beiderlei Richtung als Verdrängung und Sichtbarmachung gewertet werden kann, will sich die vorliegende Arbeit nicht in diesem antagonistischen Paradigma verlieren, sondern sich der einzelnen Bestattung und der

Bestattungslandschaft im Spielfilm widmen, die eine Facette der gegenwärtigen medialen Bestattungskultur darstellt.

Für eine sinnvolle Perspektivierung in Bezug auf diese Diskussion, die den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs um Sterben und Tod durchdringt, ist vor allem das relationale Verständnis von Absenz und Präsenz zwingend, wie es bereits bei Stuart Hall für die Formen der Repräsentation beschrieben wurde und wie es auch für eine Verhältnisbestimmung von Religion und Nichtreligion entscheidend ist. Durch diese relationale Betrachtung, die sich durch die spezifische Medienästhetik der Bestattungen im Spielfilm speist, wird es erst möglich zu zeigen, in welcher Weise Lücken und Potentiale der Repräsentation Prozesse der Verdrängung oder Sichtbarmachung aufweisen, ohne hierbei in pauschalisierende Bewertungen zu verfallen. So kann in dem hier untersuchten Diskursfeld um die Bestattung im Spielfilm gezeigt werden, wie der Umgang mit Normen und Wertvermittlung in Bezug auf Sterben, Tod und Religion in der einzelnen Bestattung im Spielfilm als Teil der Medialisierung von Tod und Bestattung zum Tragen kommt. Wie die Bestattung als Kondensationspunkt für diese Form der Vermittlung fungiert, wird im folgenden Kapitel dargestellt.

3.4 Filmische Bestattungen als Kondensationspunkt für den Umgang mit Sterben und Tod

Im Anschluss an das theoretische Kapitel „Die Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der filmischen Bestattung“ wurde bereits erörtert, wie die Bestattungsinszenierung durch einen Ritualcharakter bestimmt ist. Dabei wurde auf die Idee der *Rites de Passage* verwiesen, die in Bezug auf das Bestattungsritual ein omnipräsentes Theorem darstellen und auch durch spätere Studien aufgegriffen wurden, wie bereits durch die Betrachtung der Arbeiten von Grimes deutlich gemacht wurde. Hier wird deutlich, wie die Bestattung als eines der klassischen Beispiele der *Rites de Passage* für eine zentrale Wertevermittlung innerhalb unterschiedlicher Gesellschaften steht. Besonders wird dies aber zusätzlich durch die frühen ethnologischen Arbeiten bestätigt, die sich speziell mit den Variationen von Bestattungsritualen beschäftigt haben.

Die Ethnologen Peter Metcalf und Richard Huntington gelten hierbei als Pioniere. Dabei stellen sie in ihren Studien Bestattungsrituale unterschiedlicher Kulturen gegenüber und beenden ihr Buch *Celebrations of Death* mit einer abschließenden Betrachtung der amerikanischen Bestattungskultur. Die Arbeit von Metcalf und Huntington stellt einen der großen Klassiker der kulturwissenschaftlichen Thanatologie dar und soll hier noch einmal ausführlicher besprochen werden, da viele der Darstellungen aus diesem Kapitel an ihre Ausführungen zur Rolle der Bestattung für den Umgang mit Sterben und Tod im nordamerikanischen Kontext anknüpfen. Zudem nehmen Metcalf und Huntington eine interessante Verortung der nordamerikanischen Bestattung im religiösen Feld vor, die sich an Robert Bellahs Konzept der *Civil Religion* orientiert.

Nach einer eingehenden Betrachtung der Literatur zur Bestattung in den USA, die sich vor allem an der oben skizzierten Problematik von Ökonomisierungspolemik (Midford, Waugh) und Ratgeberliteratur abarbeitet, präsentieren die Autoren ihre Ergebnisse. Hier wird vor allem eine These besonders deutlich, die gerade in Bezug auf die Betrachtung der Bestattung von besonderem Interesse ist: „The overall form of funerals is remarkably uniform from coast to coast. Its general features include: rapid removal of the corpse to a funeral parlor, embalming, institutionalized ‚viewing‘, and disposal by burial [...]“ (Huntington und Metcalf 1979: 187) Auch wenn sie zu Beginn deutlich machen, dass eine komparatistische Perspektive aufgrund der extremen Heterogenität der Population und ihrer Größe schwierig ist (vgl. Huntington und Metcalf 1979: 184-186), stellen sie eine verblüffende Uniformität des Bestattungsrituals innerhalb der USA fest. Dabei lehnen sie die zur damaligen Zeit gängigen Argumentationen ab, dass die Ökonomisierung und der Kapitalismus der Auslöser für diese Form der Bestattung seien oder dass sich diese auf eine allgemeine psychologisch bedingte Ablehnung des Todes zurückführen ließe. Auch wenn beide Argumentationen ihren Teil zur Entwicklung der amerikanischen *Celebrations of Death* beitragen, verdecken sie laut den Autoren den Blick auf ein weitreichenderes Verständnis, das sowohl die Uniformität als auch die Vielfalt, die nach wie vor vorhanden ist, mit einbezieht (Huntington und Metcalf 1979: 189).

In den Ausführungen zu der Kritik an diesen beiden Argumentationen greifen die beiden Autoren die Entwicklung der Bestattungsindustrie im Kontext der Sezessionskriege auf und zeigen, wie sich im Laufe eines Jahrhunderts die Form des amerikanischen

Bestattungsrituals mit der Inkorporierung der traditionellen Totenwache als *Viewing* und der Einbalsamierung behaupten konnte:

„A final piece of evidence: Modern-style embalming, with its associated rites, has been practiced for nearly a century now. During that time, the United States has continued to receive immigrants from many different cultural backgrounds. [...] the majority have adopted American deathways, just as they have absorbed other aspects of national culture. Had it been otherwise, institutions would surely have sprung up to cater to their needs. This shows that funerals somehow fit into a peculiarly American ideology; that funerals express something. Economics is powerless to explain what.“ (Huntington und Metcalf 1979: 194)

In Bezug auf die psychologische Argumentation, die sie unter anderem an Ernest Beckers Werk *The Denial of Death* (1971) festmachen, verdeutlichen sie, dass eine gewisse Verdrängung des Todes vorherrscht, die sich vor allem in den Praktiken des Bestattungsrituals zeigt. Das gilt insbesondere für die Einbalsamierung, die darauf abzielt, den toten Körper so zu konservieren, dass er für ein letztes *Viewing* in Form gehalten bleibt. Dadurch wird verhindert, dass die Spuren der natürlichen Verwesung das Äußere unansehnlich machen. Trotzdem ist eine rein psychologische Erklärung nicht allgemeingültig:

„We do not doubt that morbid anxiety forms an important force in the psychodynamics of the individual, in our society and in others, as Becker has argued. But these private fears cannot provide us with a theory of public ritual. If the fear of death is indeed universal (and the anthropologist invariably views such claims with narrowed eyes), then it cannot explain the variation of mortuary rites from one place to another. The general cannot be used to explain the particular.“ (Huntington und Metcalf 1979: 197)

Nachdem die zur damaligen Zeit dominanten Thesen kritisch beleuchtet wurden, beschreiben die Autoren zum Ende ihrer Studie, dass sie die Bestattung als Teil einer indigenen amerikanischen Religion verstehen. Hierzu knüpfen sie an das Konzept der *Civil Religion* von Robert N. Bellah an, welches sie als öffentlichen Teil der indigenen amerikanischen Religion verstehen.

Civil Religion im amerikanischen Kontext umfasst für Bellah die spezifische Form der Religion, die im politischen und öffentlichen Kontext immer wieder artikuliert wird und dabei auf spezifische, nicht denominationale Weise verwendet wird. Grundlage seiner Untersuchung stellen vorwiegend Präsidentschaftsreden dar, aber für das weitere Spektrum der *Civil Religion* zieht er vor allem amerikanische Rituale und Festtage sowie die Sepulkralkultur heran. Bellah beschreibt diese Materialisierung und Verkörperung der *Civil Religion* durch die Rolle des Präsidenten. Als Paradebeispiel fungiert dabei

Abraham Lincoln, der sich seinerzeit keiner Kirche angeschlossen und durch seine Rolle im Sezessionskrieg die Fundamente einer amerikanischen *Civil Religion* erschlossen hat:

„The new symbolism soon found both physical and ritualistic expression. The great number of the war dead required the establishment of a number of national cemeteries. Of these, Gettysburg National Cemetery, which Lincoln's famous address served to dedicate, has been overshadowed only by the Arlington National Cemetery. [...] it has subsequently become the most hallowed monument of the civil religion. Not only was a section set aside for the confederate dead, but it has received the dead of each succeeding American war. It is the site of the one important new symbol to come out of World War I, the Tomb of the Unknown Soldier; more recently it has become the site of the tomb of another martyred President and its symbolic eternal flame.“
(Bellah 2005: 48)

Besonders die Rolle der Grabstätten wird hier als ein Teil der *Civil Religion* deutlich, ebenso wie die symbolische Schlagkraft, die mit diesen einhergeht. Das zeigt nicht zuletzt die Anspielung auf die Bestattung und das Denkmal der ewig brennenden Flamme in Gedenken an John F. Kennedy auf dem Arlington-Friedhof.

Die Bestattung Lincolns selbst, auf die Bellah nicht direkt Bezug nimmt, wird in ihren Details von Metcalf und Huntington angeführt und in Anlehnung an das Konzept der *Civil Religion* dafür benutzt zu erklären, wie sich die Uniformität des amerikanischen Bestattungsrituals entwickelt hat (vgl. Huntington und Metcalf 1979: 209). Der Leichnam von Lincoln wurde in Washington D.C. präpariert und aufgebahrt und anschließend mit einem Bestattungszug durch das Land in seine Heimatstadt Springfield gebracht. Auf dem Weg gab es zahllose Aufbahrungen und Besichtigungsmöglichkeiten für die Bürger des Landes. Zusätzlich wurden kleine Bilder im Sinne einer *carte-de-visite* in Umlauf gebracht, die ein Gemälde der Apotheose von Lincoln zeigen, der von Engeln und dem ehemaligen Präsidenten George Washington bei dem Aufstieg in den Himmel unterstützt wird (vgl. Huntington und Metcalf 1979: 206-207).

Metcalf und Huntington argumentieren, dass dies die Annahme der Einbalsamierungstechnik unter der Bevölkerung erleichtert hat. Das gesamte Bestattungsritual mit der Tradition des *Viewing* und der Einbalsamierung wurde dadurch Teil einer amerikanischen *Civil Religion* im Sinne kollektiver Repräsentation:

„[...] since the Civil War, the standard rituals of burial have taken on the power of collective representations for all Americans, regardless of religious affiliation.“

„We have stressed the most personal, though still social, level of the civil religion, which receives its most telling representation in the funeral of the average citizen. In the funeral parlor basic values of life are condensed into the peaceful image of the embalmed body.“ (Huntington und Metcalf 1979: 208f.)

Diese Einordnung von Metcalf und Huntington stellt einen wichtigen Hinweis auf die Schlagkraft der Bestattung als Kondensationspunkt für die Vermittlung von Normen und Werten in der amerikanischen Öffentlichkeit dar und zeigt den geschichtlich gewachsenen Wert als kollektive Identifikationsfläche am Beispiel von Lincolns Bestattung auf. Dennoch ist die Anwendung des Konzepts der *Civil Religion* hoch problematisch. Wie Sebastian Emling in seiner religionswissenschaftlichen Untersuchung zum Forschungsfeld Religion und Politik in den USA deutlich macht, unterliegt Bellahs Projekt einer christozentrischen Agenda:

„Gleichzeitig kann die Unternehmung des Soziologen als ein mit christozentrischen Kategorien arbeitendes Projekt beschrieben werden, mit welchem lediglich eine Analyse von schriftlichen Zeugnissen unternommen wurde. Die damit einhergehende Fokussierung auf vermeintliche Bezugnahmen von Präsidenten auf einen christlichen [...] Gott prägt das Untersuchungsfeld Religion und Politik in den USA bis heute.“
(Emling 2013: 91)

Das Bestattungsritual im amerikanischen Kontext genießt eine breite gesellschaftliche Anerkennung und Verbreitung. In der Bestattung und der Einbalsamierung spiegeln sich die Ablehnung und die Aufarbeitung des Todes in Amerika. Auch wenn Metcalf und Huntington auf die Kraft der kollektiven Repräsentation des Bestattungsrituals verweisen, muss in Bezug auf die religiöse Konnotation dieser Bestattungen eine differenziertere Betrachtung erfolgen, da sich sonst die christlichen Normierungen des Konzeptes der *Civil Religion* in einem generellen Verständnis der amerikanischen Bestattung sedimentieren und religiöse Diversität und nicht-religiöse Konnotation in einer uniformen Darstellung untergehen.

Der Bestattungsunternehmer fungiert zunehmend als Mediator, der die Rolle hat, zwischen den Lebenden und den Toten zu vermitteln und die gesellschaftlich normierte Form der Bestattung zu institutionalisieren. Besonders ist er darauf angewiesen, auf die unterschiedlichen religiösen Bedürfnisse seiner Klienten einzugehen, wobei er sich nicht auf *Civil Religion* berufen kann. Gerade das Einhalten sozio-kultureller Skripte, welche durch Bestattungsunternehmer vermittelt werden und sich auch in einer ethnographischen Arbeit wie der von Metcalf und Huntington nachzeichnen lassen, ist Teil des breiten geschichtlichen Diskurses um die Bestattung, das Sterben und den Tod. Diese sozio-kulturellen Skripte, deren Uniformisierungsprozesse durch Metcalf und Huntington am Beispiel der amerikanischen Bestattung beschrieben wurden, unterliegen einem Aushandlungsprozess, der sich zwischen Hinterbliebenen,

Bestattungsunternehmen und den Wünschen und Vorbereitungen der sterbenden Person vollzieht (vgl. Kellehear 2007: 110). Die Rolle der Bestatter steht in einer starken Analogie zu der Rolle der Filmemacher und den filmischen Bestattungsinszenierungen, die soziale Skripte für den Umgang mit dem Tod darstellen, auch wenn den Filmemachern dabei weitaus mehr künstlerische Freiheit gegeben ist als den Bestattern. Die Bestattungsinszenierungen im Spielfilm fügen sich in den Kontext der thanato-historischen Betrachtungen ein, die sich in einem Spannungsfeld einer allgemeinen Werte-Manifestation innerhalb ihres jeweiligen Genres und Handlungskontextes bewegen und zum anderen den gesellschaftlichen Diskurs mitbestimmen. Die Rolle des kommunikationswissenschaftlichen Aushandlungsprozesses, der zwischen dem Produzenten, Filmtext und Zuschauer verläuft, macht dies deutlich und vollzieht sich auf der innerfilmischen Ebene über die Figuren, Narration und Handlung, die zugleich einen Indikator für die religiöse Diversifizierung der Bestattungslandschaft im Spielfilm bieten.

3.5 Zusammenfassung

Die großen Geschichtsentwürfe von Ariès und Kellehear zu Beginn des Kapitels haben einen ersten Einblick in kontemporäre Versuche der Sozial- und Kulturgeschichte des Todes, Sterbens und der Bestattung gezeigt, die in ihrer Konzeption als eine Form der *longue durée* verstanden werden können. In der Diskussion und Kritik an diesen Ansätzen wurde deutlich, wie ein Telos der Entwicklung und Romantisierung überwiegt. Dennoch stellen beide Ansätze und Darstellungen wichtige Referenzpunkte für die Historisierung der Bestattung im Spielfilm dar und bieten, im Sinne der Konzeptualisierung von White, dominante Geschichtsnarrative für die thanato-historische Kontextualisierung der Inszenierungen. Die Ergänzungen durch die Arbeiten von Fischer und Laderman schließen sich hier an die Geschichtsdarstellungen an, verstehen sich aber eher als Zeitdiagnosen über vorwiegend das letzte Jahrhundert, beziehungsweise wie im Falle Fischers die letzten 20 Jahre.

In diesen geschichtlichen Darstellungen und Zeitdiagnosen finden sich Argumentationen der Verdrängung und Sichtbarmachung des Todes, die ein immer wiederkehrendes dominantes Geschichtsnarrativ darstellen, welches sich besonders in den Kategorisierungen und Phasen des Todes wiederfindet, die in den *longue durée*-

Entwürfen von Ariès und Kellehear vorgenommen werden. Diese Argumentationen spiegeln sich aber auch in den sozial- und kulturwissenschaftlichen Darstellungen wider und auch psychologische Argumentationen wie bei Becker und Kübler-Ross zeigen diesen Einschlag. Die Medialisierung stellt sich in diesem Kontext als eine entscheidende Kehrtwende heraus, die sowohl als eine neue Form der Sichtbarkeit als auch als ein Zeichen der Verklärung im Umgang mit dem Tod gewertet wird. Entgegen einer Einordnung in dieses antagonistischen Schema möchte die vorliegende Studie die filmische Bestattungslandschaft in ihrer spezifischen Medienästhetik untersuchen und durch eine diskursive Perspektive die unterschiedlichen Strömungen ausmachen, die sowohl als Verdrängung als auch als Sichtbarmachung verstanden werden können. Dabei steht die Kontingenz dieser Deutungen als eine Grundprämisse der religionswissenschaftlichen Filmanalyse fest, daher sollen die Analyseergebnisse unter keinen Umständen als die einzige mögliche Deutung verstanden werden. Die Fokussierung auf die Bestattung als Kondensationspunkt für die Vermittlung von Normen und Werten von Sterben und Tod wird dabei bereits aus dem frühen ethnologischen Material von Metcalf und Huntington hergeleitet, das in die Riege der Klassiker der thanatologischen Forschung aufgestiegen ist und viele der zentralen Diskussionspunkte aus der Geschichte und der Verdrängungs- und Sichtbarkeitsdiskussion vereint. Ihre Argumentation mit der Konzeption von *Civil Religion*, welche in ihrem christozentrischen Ansatz allerdings einer differenzierteren Betrachtung bedarf, macht die Werte- und Normenkondensierung durch die Bestattung nachvollziehbar. Die Uniformität der Bestattung und die gesellschaftliche Anerkennung dieser stellen einen wichtigen Teil der religionshistorischen Betrachtung der Bestattung in den USA dar. Die Bestattung, die hier zu einer kollektiven Repräsentationsfläche stilisiert wird, ist auch in den filmischen Darstellungen vorhanden und die Bedeutung und Funktion der filmischen Bestattungsrituale birgt dabei ein ähnliches Identifikationspotential, wie die Darstellungen zur Rezeption einzelner Bestattungen über YouTube in den Analysekapiteln deutlich machen.

Innerhalb des hier dargestellten thanato-historischen Hintergrundes hat sich vor allem ein Narrativ als besonders referenzstark für die Betrachtung der filmischen Bestattung erwiesen. Der bereits bei Kellehear betonte ‚Gute Tod‘, den er als dominante Form des Sterbens für das ‚pastorale Zeitalter‘ bestimmt und den er als eine gesellschaftliche Evaluation des Sterbens und des Todes versteht, die vor allem mit dem Motiv der

Vorbereitung verbunden ist, soll daher noch einmal gesondert in diskursiver Perspektive vorgestellt werden.

3.6 Der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ als Spiegel der filmischen Bestattung

Die Darstellungen des thanato-historischen Kontextes aus den letzten Kapiteln, die zum Teil nach dem Konzept der ‚skripturalen Umkehrung‘ vorgestellt wurden und einen Einblick in die Sozial- und Kulturgeschichte des Sterbens, Todes und der Bestattung geliefert haben, sollen nun durch eine stärkere Zuspitzung und Darstellung zum Diskurs um den ‚Guten Tod‘ ergänzt werden. Während die vorhergehenden Darstellungen die Aufgabe hatten, den breiteren Rahmen der Thanato-Historie darzustellen, in welchem sich die filmischen Bestattungen bewegen, knüpfen die im Folgenden dargestellten Positionen zum Diskurs um den ‚Guten Tod‘ in ihrer Motivik direkt an die einzelnen Bestattungen im Spielfilm an, wie vor allem in den Kapiteln 4 und 5 verdeutlicht werden soll. Wie die Bestattung im Spielfilm stellt auch der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ einen leeren Signifikanten dar, der sich vor allem durch das Potential zur Mobilisierung gesellschaftlicher Gruppen und das Potential der gesellschaftlichen Transformation auszeichnet. Im Sinne der Genealogie soll daher in Bezug auf den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ beim Hier und Jetzt angesetzt werden, um dann die unterschiedlichen historischen und empirischen Facetten dieses Diskurses zu untersuchen und zu kartieren.

In dem folgenden Unterkapitel soll auf diese Weise ein Ausschnitt der gegenwärtigen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskussion um den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ nachgezeichnet werden, der sich vor allem an den bereits in Auszügen dargestellten historischen Variationen orientiert und diesen noch einmal nachspürt. Es werden dazu empirische Untersuchungen vorgestellt, die auf ein Alltagsverständnis des ‚Guten Todes‘ verweisen, wie es von den Betroffenen und den Spezialisten geäußert und ausgehandelt wird. Der Diskurs spiegelt zugleich auch den konfliktiven Aushandlungscharakter des ‚Leeren Signifikanten‘ ‚Guter Tod‘ wider, der zugleich die Politiken der Repräsentation deutlich macht, die in verschiedenen Signifikantenketten selbst zutage treten und sich erst durch das antagonistische Gegenüber, den ‚schlechten Tod‘ verfestigen. Dabei wird deutlich, wie sich der Diskurs aus unterschiedlichen Clustern von Knotenpunkten speist, die immer wieder zum Ausdruck kommen und hier

auf der wissenschaftlichen, historischen und empirischen Ebene artikuliert werden. Diese Knotenpunkte bilden zugleich die Zuspitzung und den Indikator für die Betrachtung der Bestattung im Spielfilm im Spiegel des Diskurses um den ‚Guten Tod‘, wie er in den Analysen in den folgenden Kapiteln vorgestellt wird.

3.6.1 Der ‚Gute Tod‘ heute: Die *Order of the Good Death*

Eine der wohl eindrücklichsten Organisationen, die die gesellschaftliche und politische Relevanz des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ verdeutlicht, ist *The Order of the Good Death*, die sich den ‚Guten Tod‘ zum Namen und zur Mission gemacht hat. Diese von der Bestatterin Caitlin Doughty im Jahr 2011 in Los Angeles gegründete Organisation hat sich zum Ziel gesetzt, die gegenwärtigen Einstellungen zum Tod, Sterben und der Bestattung zu revolutionieren, um so der Angst vor dem Tod und dem gesellschaftlichen Umgang mit dem Tod Alternativen entgegen zu stellen und den Tod zum Teil des Lebens werden zu lassen. Die *Order of the Good Death* besteht aus einer Vielzahl von Mitgliedern, die aus den Bereichen des professionellen Bestatterwesens, der Wissenschaft, der Kunst oder der Schriftstellerei kommen. Der Name der Gruppe wird auf der Webseite wie folgt erklärt⁵⁴:

„The Order was inspired by several historical concepts of the good death, including the medieval *Ars Moriendi* (Art of Dying) and the Tibetan Bardo Thodol. The name itself is taken from the 19th century Brazilian sisterhood of African slaves, *Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte*, or, *Sisterhood of Our Lady of the Good Death*.“⁵⁵

Bereits hier wird deutlich, wie der Topos des ‚Guten Todes‘ in Form einer institutionalisierten Bewegung artikuliert wird. Die Inspirationsquellen für die *Order of the Good Death* spiegeln durch das *Ars Moriendi* historische Bezüge wider, und durch das tibetanische Totenbuch (Bardo Thodol, welches im Tibetischen unter dem Titel: *bar do thos grol* bekannt ist) und die Religionsgemeinschaft der *Sisterhood of Our Lady of the Good Death*, eine Religionsgemeinschaft, die dem Candomblé zugeordnet wird und sich um das Jahr 1830 gegründet hat, werden auch religiöse Inspirationsquellen benannt (vgl. Hale 2009: 126).

Bei den weiteren Beschreibungen zur Gruppe unter der Rubrik *The Good Death* finden sich drei kleinere Beiträge, die sich der Angst vor dem Tod (*On The Fear of Death*), der

⁵⁴ Vgl. <http://www.orderofthegooddeath.com/about>, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁵⁵ Ibid.

natürlichen Bestattung und dem Verfall des Körpers (*Natural Burial & Embracing Decay*) sowie der heimischen Totenfürsorge (*Home Death Care*) widmen. Diese drei Bereiche stellen noch einmal eine Profilkonturierung dar, die im Folgenden kurz erläutert werden soll. Bereits hier wird jedoch deutlich, dass die religiösen Inspirationsquellen eine untergeordnete Rolle spielen.

Als Gegenmittel für die Angst vor dem Tod wird auf der Webseite vorgeschlagen, den Tod als einen Beziehungspartner zu verstehen und anzunehmen, da wir alle am Ende mit dem Tod eine Beziehung eingehen müssen. In dieser Beziehungsrhetorik ist auch der kleine Beitrag arrangiert und strukturiert. Dementsprechend ist die erste Herangehensweise, herauszufinden wie der Tod funktioniert und sich bewusst mit dem Thema auseinanderzusetzen, indem man über den Tod liest. Doughty schreibt, dass man verstehen sollte, dass der Tod in den meisten Fällen keine böswillige Instanz ist und man ihm vergeben sollte. Die eigenen Erwartungen spielen dabei ebenso eine Rolle und Caitlin Doughty äußert hier, was ihre eigenen Erwartungen sind. Dazu zählen für sie, ihre Angelegenheiten in Ordnung zu bringen, ihre Verwandten und Freunde wissen zu lassen, wie sehr sie sie liebt, und im Frieden mit dem Tod zu sterben. Sie beschreibt den ‚Guten Tod‘ als eine persönliche Angelegenheit, die man vorbereiten muss. In der Auseinandersetzung mit dem Tod soll man wertvolle Zeit verbringen und auch in der Lage sein, über den Tod zu lachen und ihn zu lieben, wenngleich man sich nicht am Leid anderer vergnügen sollte.⁵⁶

In vielen dieser Darlegungen werden bereits die Motive aus dem *Ars Moriendi* und die Notwendigkeit der Vorbereitung dargestellt, die auch bei Kellehear und Ariès betont worden sind und die persönliche Auseinandersetzung mit der Frage nach einem ‚Guten Tod‘ bestimmen. Die Erledigung der eigenen Angelegenheiten und die Akzeptanz des Todes spiegeln ebenfalls die Argumentationen des Umgangs mit dem Tod der Arbeiten von Kübler-Ross wider. Die Rhetorik selbst zeigt eine Form der Selbsthilfeanleitung zum Umgang mit dem Tod, die an Beziehungsratgeber erinnert, was zugleich die psychologisierenden Tendenzen in der Darstellung der *Order of the Good Death* deutlich macht.

Die Annahme, über den Tod zu lachen und eine positive Beziehung zu ihm zu entwickeln, findet sich dabei auch in der Art und Weise wieder, wie Doughty sich auf

⁵⁶ Vgl. <http://www.orderofthegooddeath.com/fear-of-death#.VdWLjEWthto>, letzter Zugriff 16.012.2015.

unterschiedlichen medialen Kanälen präsentiert. Auf YouTube unterhält sie eine Serie mit dem Titel *ASK A MORTICIAN* (2011–2015), in der sie in aufklärerischer und komödiantischer Weise unterschiedliche thanatologische Themen anspricht, aber vor allem Begegnungen aus dem Alltag einer Bestatterin preisgibt. Der Kanal hat bereits 51.041 Abonnenten.⁵⁷

In ihren weiteren Ausführungen auf der Webseite unter der Rubrik ‚*Good Death*‘ zur natürlichen Bestattung und der Annahme des körperlichen Verfalls, verweist Doughty auf die physikalische Argumentation, dass der Körper Materie ist und, auch wenn er verfällt, Materie bleiben wird, nur dass er seine Form ändert. Sie gibt Beispiele für eine Akzeptanz der Verwesung des Körpers aus den buddhistischen Meditationstraditionen und erklärt die Idee einer natürlichen Bestattung, die für sie eine Form der Vorbereitung und Akzeptanz des Verwesungsprozesses darstellt, der uns alle erwartet. Bei dieser Form der Bestattung wird der Körper nur in einem Leinentuch oder einem kompostierbaren Sarg bestattet.

Hier wird die Agenda von Doughty und der *Order of the Good Death* deutlich, die das Bestattungswesen revolutionieren wollen und die gängige Form der Bestattung als Teil der Ablehnung und Verdrängung des Todes verstehen:

„Natural burial is horribly out of place in our modern death system, where we are sold \$10,000 caskets with titanium plating and a vacuum seal, sold the idea that they will preserve us – protect us from the vile, natural elements. Then we take those expensive caskets and bury them with a concrete or metal burial vault surrounding them, another layer of protection. Then it’s only a matter of a gravestone, like a cherry atop the death denial sundae. It is a false promise of everlasting preservation that we’ve been terrified into embracing.“⁵⁸

In ihren Ausführungen verweist sie abschließend auf den Green Burial Council- US, Natural Burial Providers- UK und die Natural Burial Association- Canada, welche die von ihr beschriebene Form der natürlichen Bestattung anbieten.

Seit 2015 hat Doughty auch ein eigenes Unternehmen mit dem Namen Undertaking LA. gegründet, welches auf der Webseite der *Order of the Good Death* beworben wird, aber auch über eine eigene Webpräsenz verfügt.⁵⁹

⁵⁷ Vgl. <https://www.youtube.com/user/OrderoftheGoodDeath>, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁵⁸ Vgl. <http://www.orderofthegooddeath.com/naturalburial#.VdWN-kWthto>, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁵⁹ Für die eigenständige Webpräsenz, die über weitere Informationen zur natürlichen Bestattung und dem Serviceangebot sowie ausführliche Preislisten und eine kleine Literatursammlung über thanatologische Themen verfügt, vgl. <http://www.undertakingla.com/>, letzter Zugriff 16.12.2015

„The principle behind Undertaking LA is placing the dying person and their family back in control of the dying process, the death itself, and the subsequent care of the dead body. It attempts to realize the ideas of deathcare self-reliance promoted by The Order of the Good Death and its members.“

Eines der beworbenen Angebote von Undertaking LA, das zugleich eine weitere Sparte in der Profilbestimmung der *Order of the Good Death* einnimmt, ist die heimische Totenfürsorge, die auch mit einer heimischen Bestattungszeremonie (*home funeral*) verbunden werden kann, bei der die Familie bei der Herrichtung der Leiche für das Begräbnis helfen kann, wenn dies gewünscht ist. Diese Beschreibung eröffnet Doughty mit einem Zitat von Kübler-Ross, welches die Herrichtung der Leiche in einem offenen Sarg mit Schminke kritisiert, da sie die Vorstellung begünstige, dass die verstorbene Person nur schlafe. Doughty beschreibt hier, dass die häusliche Totenpflege eine lange Tradition hat und dass es wichtig ist, dass Leute sich bewusst werden, dass von Leichen keine Gefahr ausgehe, es sei denn sie haben infektiöse Krankheiten. Es sei auch nicht illegal, sich um einen Toten zu kümmern, und man sollte sich nur über seine Rechte im Umgang mit den Toten bewusst werden, so dass man weiß, wie man die Leiche als Familien- oder Privatperson handhaben darf, auch wenn dies keine einfache Aufgabe darstellt. Im Anschluss an diese Beschreibung folgt eine Fotoserie, die ein *home funeral* darstellt.⁶⁰

Die Organisation *Order of the Good Death* stellt ein Beispiel dafür dar, wie der ‚leere Signifikant‘ des ‚Guten Todes‘ zu einer gesellschaftlichen Bewegung geworden ist und nicht nur ein historisch nachvollziehbares Phänomen darstellt, sondern zugleich ein politisierendes Moment enthält, das den ‚Guten Tod‘ zu einer gesamtgesellschaftlichen Aufgabe macht. In diesem Licht zeigt sich auch der letzte Blogeintrag auf der Webseite, der zu einer Unterstützung für den *End of Life Option Act* (ABX2-15) in Kalifornien aufruft, der für eine Legalisierung des assistierten Suizids steht.⁶¹ Die Organisation und ihre mediale Reichweite zeigen, wie die Rezeption der wissenschaftlichen und geschichtlichen Entwicklungen, die bereits im vorherigen Kapitel dargestellt wurden, sich hier in einer Bewegung materialisiert hat, die vor allem durch Caitlin Doughty verkörpert wird und sich vor allem durch eine positive und aufklärerische Haltung zum Tod auszeichnet und versucht, diese in der Gesellschaft umzusetzen.

⁶⁰ Vgl. <http://www.orderofthegooddeath.com/death-planning-test#.VdWopEWthto>, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁶¹ Vgl. <http://www.orderofthegooddeath.com/please-help-pass-the-end-of-life-option-act#.VdXKTEWthto>, letzter Zugriff 16.12.2015.

Ähnlich wie das Ritual der Bestattung einen gesellschaftlichen Kondensationspunkt für die Vermittlung von Normen und Werten in Bezug auf das Thema Sterben und Tod bildet, so stellt der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ ebenfalls eine Brennlense für die gegenwärtigen Spannungen und die historischen Entwicklungen dar, die auch in der Bestattungsinszenierung wieder auftauchen und hier in der narrativen Konstruktion eines ‚Guten Todes‘ ersichtlich werden, wie in den nächsten Kapiteln dargestellt werden soll.

Um diesen Diskurs besser zu verstehen und im folgenden Kapitel seine Relation zu den Bestattungen im Film deutlich machen zu können, wird im anschließenden Kapitel nebst den gerade dargestellten gegenwärtigen Ausprägungen dieses Diskurses eine skizzierende Betrachtung der gegenwärtigen Debatte in der Thanatologie, Ethnologie und der Medizinsoziologie sowie der Alten Geschichte erfolgen.⁶²

3.6.2 Variationen des ‚Guten Todes‘ in der Antike und im Spielfilm

Der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ ist dabei von vornherein von der geschichtlichen Haltung des Menschen zum Tod geprägt und von dem grundsätzlichen Antagonismus, dass der Mensch ein lebendes und denkendes Subjekt ist, wohingegen die Toten das genaue Gegenteil davon darstellen. Während Kellehear den ‚Guten Tod‘ für das ‚pastorale Zeitalter‘ stärker im Kontext des *kalos thanatos* konzeptualisiert hat und darunter vor allem eine ideale Form des Todes versteht, die nicht plötzlich ist, den gesellschaftlichen oder religiösen Erwartungen entspricht und dadurch so positiv wie möglich gestaltet wird, zeigen die Ausführungen des Historikers für Antike Geschichte Anton J. L. van Hooff, dass die Konnotationen des ‚Guten Todes‘, die Kellehear dem *kalos thanatos* zuschreibt, bereits in der Aushandlung des *eu thanatos* enthalten sind und hier ganz unterschiedliche Zuschreibungsmuster vorherrschen.

Die Wörter *euthanasia*, *euthanatos* und verwandte grammatische Formen, die sowohl die Vorstellungen um einen ‚Guten Tod‘ als auch den gegenwärtigen Euthanasie-Diskurs

⁶² Die hier verwendete Literatur beschränkt sich auf diese Auswahl, um im Rahmen der kultur- und sozialgeschichtlichen Darstellungsweise zu bleiben. Daher kann nur ein kleiner Ausschnitt dieser Diskurse dargestellt werden. Blickt man in den Bereich der Palliativen Fürsorge, so sind die Publikationen zum ‚Guten Tod‘ schier unendlich. Die Diskussion bewegt sich oft auf die Frage nach einem assistierten Suizid sowie den rechtlichen Implikationen oder den Möglichkeiten der Umsetzung eines ‚Guten Todes‘ bei terminalen Patienten zu. Ein anderer Zweig, in dem der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ ebenfalls omnipräsent ist, sind die Pflegewissenschaften. Die Literatur aus diesen beiden Bereichen kann für die Arbeit nicht ausführlich dargestellt werden und fließt daher nur am Rande ein.

geprägt haben, gehen auf das 3.-4. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung zurück und tauchen dort zuerst in den Stücken von Komödienschreibern wie Meander auf, wo sie mit einem genussvollen Sterben assoziiert werden. Damit war ein Sterben gemeint, bei welchem man sich den leiblichen Genüssen hingab, wie Essen, Alkohol und Geschlechtsverkehr (vgl. van Hooff 2004: 975).

Eine andere Konnotation ist der Heldentod, der auch als eine Form des ‚Guten Todes‘ gilt und vor allem durch Schriften wie die *Ilias* nachvollziehbar ist, deren Entstehung Homer zugeschrieben wird. Dies wird am Beispiel des Helden der *Ilias*, Achilles, deutlich, der das Schicksal des Todes prophezeit bekommt und sich trotzdem für die Schlacht um Troja entscheidet. Für die Helden ist dabei jedoch ein würdevoller Tod und das würdevolle Sterben entscheidend und das Begräbnis stellt hierfür ein Regulativ dar. Dies wird besonders im letzten Gesang der *Ilias* imposant inszeniert. Achilles gewährt seinem Feind, dem trojanischen König Priamus, die Bestattung seines Sohnes Hector, dem Heerführer und Helden der Trojaner. Achilles hatte diesen aus Rache für seinen durch Hector im Kampf getöteten Freund Patroclus getötet und seinen Leichnam geschändet, indem er ihn nach einem Zweikampf hinter seinem Wagen in sein Lager zurückzog.

Diese antike Beschreibung des ‚Guten Todes‘ in der Form eines Heldentodes findet sich auch in der filmischen Bestattungslandschaft wieder, in der Verfilmung der *Ilias* von Wolfgang Petersen mit dem Titel TROY (2004). In dieser Inszenierung, in der der von Peter O’Toole gespielte König Priamus den Helden Achilles (Brad Pitt) auf Knien um den Körper seines von Achilles getöteten Sohnes Prinz Hector (Eric Bana) bittet, findet die Bestattung direkt im Anschluss an die Bittstellung statt und Achilles gewährt 12 Tage Trauerzeit, in der keine Kriegshandlungen stattfinden sollen.

Wie in der Bitte gegenüber Achilles angekündigt, sieht man Hector auf einem etwa 3-4 Meter hohen Gestell auf einem Scheiterhaufen. Es ist erkennbar, dass Achilles ihm die Ohren abgeschnitten hat. Auf Hectors Augen liegen zwei Münzen für den Fährmann. Dies entspricht der Bitte Priamus an Achilles, seinen Sohn waschen, ihm die Münzen auf die Augen legen und für ihn die Gebete aufsagen zu dürfen, um ihn dann auf den Scheiterhaufen verbrennen zu können, so dass Hector seine Ruhe finden könne. Der Scheiterhaufen ist von einer riesigen Menschenmenge umgeben und Priamus und Paris (Orlando Bloom), der Bruder Hectors, entzünden den Scheiterhaufen, während die

Frauen der Familie von einer Empore aus zusehen. Klagelieder begleiten die Verbrennungszeremonie.

Diese Darstellung des Heldentodes als Form des ‚Guten Todes‘, auf die van Hooff verweist, zeigt sich hier im Sinne einer *filmischen Mediaalisierung*, die eine Veränderung zur Vorlage beinhaltet, den Topos aber neu aufarbeitet und für ein Millionenpublikum zugänglich macht. Hier sind vor allem die Abweichungen zur Vorlage interessant: Während die *Ilias* mit der Bestattung Hectors im 24. Gesang endet, ist dies im Film nicht der Fall. Dieser endet mit der Bestattung von Achilles. Solche Formen des Heldentodes als eine Form des ‚Guten Todes‘ lassen sich in unterschiedlichsten Variationen beobachten. Dies gilt vor allem für die Bestattung von Angehörigen des Militärs oder der Feuerwehr, die im Sinne dieser Heldeninszenierung dargestellt werden und deren Bestattung eine öffentliche Darbietung der Wertschätzung durch die Gesellschaft darstellt. Hier sind vor allem zwei Filme aus dem Korpus von besonderem Interesse, einer dieser Filme wird im folgenden Kapitel als Teil der Ausschnitte aus der Bestattungslandschaft gesondert beschrieben und zeigt die Inszenierung eines ‚Guten Todes‘ im Sinne des Heldentodes (vgl. Kapitel 4.2.1.1).

Auch der Gerontologe und Kommunikationswissenschaftler Robert Kastenbaum verweist ausführlich auf den Heldentod als eine Form des ‚Guten Todes‘: „Greek, Roman, Islamic, Viking, and early Christian cultures all valued heroic death in battle. Life was often difficult and brief in ancient times. Patriotic and religious beliefs extolled those who chose a glorious death instead of an increasingly burdensome and uncertain life.“ (vgl. Kastenbaum 2003c: 339)

Die historische Aufschlüsselung, die van Hooff gibt, verweist also auf den früheren Ursprung des *eu thanatos*, welches völlig unterschiedliche Konnotationen hat. Hooff macht deutlich, dass sich die Vorstellung der Euthanasie aus dem heutigen Kontext wenig mit dem Begriffsverständnis der Euthanasie der damaligen Zeit deckt:

„...euthanasia and its derivatives conveyed the idea of a comfortable, happy and noble end. Medically assisted gentle death, which is the primary connotation of modern euthanasia, was not covered by the Greek terms. Presumably, euthanasia became a popular euphemism in modern times because of its technical undertones. For the Greek root of the word makes it look like the verbal constructs of which medical terminology is full. At the end of this paper, we shall see that ancient doctors did sometimes assisted [sic!] in self-killing, however not to ensure a gentle, but rather a noble death. So already the exploration of the word suggests that the ancient paradigm of euthanasia was quite different from the modern concept.“ (van Hooff 2004: 976)

Durch die Ausführungen von van Hooff wird ersichtlich, wie sich bereits die frühe Geschichte des Konzeptes eines ‚Guten Todes‘ sehr differenziert darstellt und die unterschiedlichen genealogischen Ursprünge deutlich werden.

Die Agenda der *Order of the Good Death* und die Ausführungen zum Heldentod sowie die Idee eines noblen, ruhigen oder sogar genussvollen Todes als Varianten des ‚Guten Todes‘ in der Antike stellen unterschiedliche Knotenpunkte im Diskurs um den ‚Guten Tod‘ dar. Gegenwärtige Bewegungen wie die *Order of the Good Death* müssen als eine Resonanz auf die unterschiedlichen Ausführungen zum historischen Diskurs um den ‚Guten Tod‘ verstanden werden, die sehr stark von der Haltung zum Tod bestimmt sind, welche die *Order of the Good Death* in der Gegenwart verändern möchte.

Diese diskursiven Knotenpunkte, die in der Beschäftigung mit dem ‚Guten Tod‘ immer wieder auftauchen und sich hier auf diachroner und synchroner Ebene verorten lassen, bilden zugleich auch die Signifikantenketten, die in einzelnen filmischen Bestattungen auftauchen. Durch die diskursive Betrachtung und die hier vorgelegte historische Verortung kann so deutlich gezeigt werden, wie in der Narration der Bestattung durch die einzelnen Knotenpunkte der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ referenziert wird. Das Beispiel aus dem Film TROY (2004), das in Analogie zu den Erläuterungen von van Hooff dargestellt wurde, illustriert diese Korrelation und die Bedeutung der Bestattung für den ‚Guten Tod‘.

3.6.3 Ideologie und Empirie im Diskurs um den ‚Guten Tod‘

Ausgehend von diesen Darstellungen in der Antike zeichnet sich vor allem in den späteren historischen Entwicklungen eine Ideologisierung des Konzeptes um den ‚Guten Tod‘ ab. Die meisten Autoren verorten das Konzept des ‚Guten Todes‘ aus einer sozial- und kulturgeschichtlichen Perspektive bei Ariès und dessen Konzeption eines ‚gezähmten Todes‘ (vgl. Hart, Sainsbury und Short 1998: 66). Eine einschneidende Veränderung, die das Konzept des ‚Guten Todes‘ radikal verändert hat, ist die Medikalisierung des Todes, die auch Ariès ausmacht und die vor allem in den Studien der 60er und 70er Jahre zum Ausdruck kommt. So beschreiben Barney Glaser und Anselm Strauss (1965) beispielsweise die Bedingungen des Sterbens im Krankenhaus und die Möglichkeit eines ‚Guten Todes‘ durch die adäquate Einbindung aller Beteiligten im Umfeld eines Sterbenden. Dem entgegen steht die Arbeit des Soziologen David

Sudnow (1967), die im Impetus der Auslegungen Ariès' den bürokratisierten Tod hervorhebt, der den Sterbenden im Kontext des Krankenhauses einer Isolation aussetzt, die mit einem immensen Kontrollverlust verbunden ist (vgl. Hart, Sainsbury und Short 1998: 67). Hier wird innerhalb des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ zugleich die Diskussion um die Verdrängung und die Sichtbarkeit deutlich, während die einen die Möglichkeiten betonen, sehen die anderen die Verdrängungsstrategien. Besonders in Bezug auf das hier vorgebrachte diskursive Verständnis zeichnet sich auch das konstitutive Außen der Vorstellung eines schlechten Todes ab, das den ‚Guten Tod‘ durch die Geschichte hinweg erst möglich gemacht hat. Der ‚Gute Tod‘ wird genau auf diese Weise diskursiv ausgehandelt und es zeichnen sich unterschiedliche Knotenpunkte im Diskurs und diskursiven Netzwerk um den ‚Guten Tod‘ ab. Nach Sudnow wird zum Beispiel der Kontrollverlust ein solcher Knotenpunkt für den ‚schlechten Tod‘, was wiederum in der antagonistischen Schlussfolgerung die Kontrolle zu einem Knotenpunkt für den ‚Guten Tod‘ macht, wie im weiteren Verlauf noch von empirischen Studien belegt wird, aber schon in den geschilderten Darstellungen bei Kellehear durch den Imperativ der Vorbereitung als zentrales Merkmal für den ‚Guten Tod‘ deutlich wird.

Besonders die Rolle, die die Arbeiten von Kübler-Ross und ihr Phasenmodell des Sterbens gespielt haben, muss hier noch einmal erwähnt werden. Die unreflektierte Übernahme der Phasen des Sterbens im Pflegesektor hat so eine Ideologie des ‚Guten Todes‘ gefördert, die zu einer Unterteilung in ‚gute‘ und ‚schlechte‘ sterbende Patienten geführt hat. Wütende und den Tod nicht akzeptierende Patienten fielen also unter die Kategorie der schlechten Patienten und konnten in dieser Hinsicht auch nicht einen ‚Guten Tod‘ sterben (vgl. *ibid.*: 69). Hier wird deutlich, wie sich der ‚Gute Tod‘ in einer ideologisierten Form im Gesundheitssektor etablieren konnte:

„The good death concept was embraced by health caregivers as they struggled to fashion the experiences and lives of their patients towards this ideal, yet at the same time the ideal was held with some ambivalence and with interpersonal differences in definition and meaning. Death was defined by health caregivers as ‚good‘ if there was awareness, acceptance and a preparation for death, and a peaceful, dignified dying. The good death was epitomised by the nurses' comfort with events and interactions. Bad deaths were characterized as a lack of acceptance of death by patients or patients' families, or a failure to actively pursue fulfilment of living until the final stages of dying. These bad death scenarios were seen as problematic and formed the focus of team discussions; for while every death might not be good, this was still actively worked towards as being potentially attainable.“ (Hart, Sainsbury und Short 1998: 70)

Es zeichnen sich in diesem Zitat weitere Knotenpunkte innerhalb des Diskurses ab, die innerhalb eines breiteren diskursiven Netzwerkes unterschiedlich ausgelegt werden können. Während, wie hier beschrieben wird, Aspekte wie Bewusstheit, Akzeptanz und Vorbereitung im Kontext des Todes und in Bezug auf die sterbende Person als eine Art der negativen und positiven Evaluierung im Gesundheitssektor gedient haben, stellen diese Aspekte für die *Order of the Good Death* Teil ihres Aufklärungsprogrammes dar, um die Haltung zum Tod zu verändern und in eine positive Beziehung zu verwandeln, die einen ‚Guten Tod‘ ermöglicht. Hier steht die *Order of the Good Death* in einer Linie mit dem bereits in den 60er Jahren entstandenen *Death Awareness Movement* (vgl. Doka 2003: 50-56).

Diese Darstellungen des ‚Guten Todes‘ als einer Form von Ideologie oder gesellschaftlichem Aufklärungsprojekt spiegelt zugleich auch wider, wie eine bestimmte Vorstellung eines ‚Guten Todes‘ gesellschaftlich verfestigt wird. Der Soziologe Clive Seale spricht in solchen Fällen von ‚kulturellen Skripten‘ (*cultural scripts*), die sprachlich und durch narrative Rekonstruktionen innerhalb von sozialen Gefügen vermittelt werden und sich so verfestigen und dann wie im obigen Beispiel sogar in evaluativer Weise verwendet werden können (vgl. Seale 1998: 2-4). Seale betont hier vor allem die Rolle der Medien, die solche Skripte und bestimmte Diskurse über den Tod in Umlauf bringen: „Broadcast media play a significant part in generating an imagined community and in writing the cultural scripts that many people appropriate when facing their own death or bereavement, yet analyses of their role in representing forms of dying are relatively rare“ (Seale 1998: 6). Besonders in Bezug auf die Konstruktion der Bedeutung des Todes und die Konstruktion eines ‚Guten Todes‘ stellen Seale und der Medizinethnologe van der Geest hier auch die Rolle der Trauerrituale und der Religion heraus: „A variety of mourning rituals are employed by peoples around the world in order to ‚make‘ death ‚good‘, and the degree to which religion and afterlife beliefs are widely held will often determine the success of these“ (Seale und van der Geest 2004: 883). In der Argumentation von Seale und van der Geest zeichnet sich bereits die Herleitung für die hier vorgenommene Studie zu den filmischen Bestattungsritualen ab. Im Duktus der Autoren gesprochen, können so die im Spielfilm vermittelten narrativen Konstruktionen der kulturellen Skripte von Bestattungen und des ‚Guten Todes‘ untersucht werden.

Robert J. Kastenbaum betont die Rolle von Ritualen in der Ermöglichung eines ‚Guten Todes‘ ebenfalls, macht aber zugleich auf das breite Spektrum an Assoziationen

aufmerksam, das den ‚Guten Tod‘ bestimmt. Seine Erläuterungen zum ‚Guten Tod‘ beginnt Robert Kastenbaum mit der rhetorischen Frage, was das gute Leben sei, um zu verdeutlichen, dass dies eine Frage ist, die immer von der Perspektive der jeweiligen Person her betrachtet werden muss, die sie gestellt bekommt. Ähnlich verhält es sich mit dem ‚Guten Tod‘. Trotzdem schreibt Kastenbaum, dass es nicht verwunderlich sei, dass die meisten Menschen den Tod im Einklang mit ihrem Körper und Geist erleben wollen (Kastenbaum 2003c: 337). Kastenbaum erklärt, dass der ‚Gute Tod‘ unterschiedliche Assoziationen aufruft und mit dem Prozess des Sterbens, dem Ereignis des Todes oder dem Zustand des Totseins identifiziert werden kann. Diese einzelnen Aspekte können in Konflikt miteinander stehen, wenn beispielsweise der Suizid das Leiden einer Person beendet, aber die Außenwelt dies als Sünde tituliert (vgl. *ibid.*). Dabei unterliegen diese Vorstellungen zum ‚Guten Tod‘ kulturellen und sozialen Kontexten und lassen sich weltweit in unterschiedlichen Ausprägungen beobachten. Die Aushandlung eines ‚Guten Todes‘ ist in diesem Kontext auch immer eine Mediation zwischen den individuellen Ansprüchen der einzelnen Person und der Gesellschaft. Besonders in traditionellen Gesellschaften wird diese Mediation und die Gewährleistung eines ‚Guten Todes‘ durch eine starke Ritualisierung der Ereignisse gesichert (vgl. *ibid.*: 338).

Kastenbaum nennt hier das Beispiel der Lugbara aus Uganda und Zaire. Die Konzeption eines ‚Guten Todes‘ bei den Lugbara umfasst den Prozess, das Ereignis und den Zustand des Todes. Dabei tauchen auch in dieser Darstellung wieder zentrale Knotenpunkte aus dem bisher dargestellten Diskurs auf. Der Tote sollte den Prozess des Sterbens im Kreis seiner Familie in der eigenen Hütte friedvoll und bewusst erleben, vor allem sein Nachfolger sollte zu diesem Zeitpunkt bereits benannt sein. Das Ereignis des Todes wird durch einen Schrei des Nachfolgers signalisiert und sollte geplant erfolgen. Der Zustand des Todes wird durch weitere Rituale begleitet, die eine Heimsuchung durch böswillige Geister verhindern sollen (vgl. *ibid.*: 338).

Diese Konzeptualisierung stellt, mit Seale gesprochen, also ein entsprechendes *cultural script* innerhalb der Kultur der Lugbara dar und ein Abweichen von diesem Skript markiert so zugleich die Merkmale eines schlechten Todes. Kastenbaum zeigt anhand weiterer Beispiele, wie der ‚Gute Tod‘ durch Religion und Kultur geprägt ist. Er nennt hier für den japanischen Kontext den ritualisierten Selbstmord *Sepukku*, der es dem Ausführenden ermöglicht, seine Ehre und die Ehre seiner Familie zu retten (vgl. *ibid.*:

339). Aber auch die christliche Perspektive auf den ‚Guten Tod‘, die Kastenbaum auch durch das *Ars Moriendi* vermittelt sieht, hat dazu beigetragen, dass der ‚Gute Tod‘ und die Vorbereitung auf diesen im christlichen Kontext die Mittel für Erlösung und Gnade waren (vgl. *ibid.*: 340).

Für die Gegenwart verweist Kastenbaum auf die zentrale Rolle der Medikalisierung und der Hospizbewegung, die die Vorstellungen von einem ‚Guten Tod‘ entscheidend geprägt haben, und stellt abschließend Merkmale vor, die bei Befragungen zum ‚Guten Tod‘ immer wieder geäußert wurden. Dabei spielten vor allem das Zusammenkommen der Familie oder Freunde eine besondere Rolle sowie die physische Gesundheit, die Erledigung von letzten Angelegenheiten, um sich zufrieden fühlen zu können, Schmerzfreiheit und die Möglichkeit, die letzten drei Tage des Lebens wie jeden anderen Tag zu verbringen (vgl. *ibid.*: 342). Besonders die motivischen Setzungen der Bestattungen im Film verweisen auf diese Knotenpunkte, die im folgenden Kapitel vorgestellt werden.

Diese aus Studien hervorgehenden Ergebnisse, die sich mit dem ‚Guten Tod‘ beschäftigen, und die Darstellung des ‚Guten Todes‘ als Skript werden besonders von ethnologischer Seite immer wieder hinterfragt. Wie Kastenbaum bereits aufgezeigt hat, zeigen sich so in antagonistischer Weise immer wieder unterschiedliche Zuschreibungen darüber, was einen Tod gut macht. So können, wie bereits oben dargestellt, Fälle des Suizids, die in unterschiedlichen kulturellen Kontexten gemeinhin als schlechter Tod gelten, eine positive Konnotation erhalten.

Die Ethnologin Gabriele Alex zeigt dies in ihrer Untersuchung zu Suizidfällen im ländlichen Tamil Nadu. Die Zuschreibungen von Respekt und Verantwortung im Falle eines Suizids und im Kontext der lokalen Kastenordnung führen in einzelnen Fällen dazu, dass der Suizid, der hier immer als ‚schlechter Tod‘ gilt, emisch positiv konnotiert wird (vgl. Alex 2008: 63-70). Hier wird bereits deutlich, wie sich der ‚Gute Tod‘ nur im Kontext von sozialen, kulturellen und religiösen Kontextfaktoren verstehen lässt. Die Ethnologin Susan Orpelt Long zeigt im kulturellen Vergleich zwischen den USA und Japan auf, wie die Konzeptionen eines ‚Guten Todes‘ individuell bestimmt werden und häufig von den Vorstellungen eines bestimmten kulturellen Skriptes abweichen (vgl. Long 2004: 913). Dennoch lassen sich auch hier verschiedene Aspekte beobachten, die sowohl auf japanischer als auch auf amerikanischer Seite während ihrer Feldforschung und in Interviews betont wurden. Der ‚Gute Tod‘ wurde hierbei als ein friedvoller und

schmerzfreier Tod beschrieben, bei dem die Familie anwesend ist und eine Anerkennung des Übergangs vom Leben zum Tod stattfindet. Dabei war es den Interviewten wichtig, dass der Tod eine persönliche Angelegenheit ist, die den Werten und der Lebenssituation der sterbenden Person entspricht. Ein weiterer Aspekt, der geäußert wurde, war der Wunsch, den Hinterbliebenen keine Last zu werden. Diese Aspekte des ‚Guten Todes‘ wurden vor allem in Verbindung zu der Frage nach den Möglichkeiten, dem Ort, der Zeit und den begleitenden Personen diskutiert (vgl. *ibid.*: 918). Long beschreibt in dieser Kombination die Metaphern, welche die Leute verwendet haben, um ihre individuelle Form des ‚Guten Todes‘ zu beschreiben. So findet sich im amerikanischen Kontext die Metapher der Heimkehr, die als ein religiöses Skript gedeutet werden kann und sich hier auf die Heimkehr zu Gott bezieht. Zugleich stellt die Heimkehr auch für Leute in palliativen Einrichtungen den Wunsch dar, im Kreis der Familie und im eigenen Heim zu sterben. Im japanischen Kontext fanden sich hingegen weniger religiös orientierte Skripte, wohingegen diese im amerikanischen Kontext dominieren (vgl. *ibid.*: 920).

Die Vorstellungen eines schnellen Todes oder eines langsamen Verfalls, der dann zum Tod führt, sind im japanischen Kontext vorherrschend, wobei beide sowohl als Form eines ‚Guten‘ als auch als eines ‚schlechten Todes‘ gesehen wurden. Im Sinne einer positiven Konnotation wurden beiden Formen zugleich auch als eine natürliche Form des Todes beschrieben (vgl. *ibid.*: 922).

Long macht deutlich, dass die individuelle Prägung der Vorstellung eines ‚Guten Todes‘ sich zwar an gängigen Skripten orientiert, wie sie in professionellen Bereichen wie der palliativen Fürsorge bestehen, diese aber in ihrer individuellen Prägung durch die Patienten häufig hinterfragt und durchbrochen werden. Dabei zeigt sich vor allem, dass der professionelle Diskurs oft an der Alltagssprache der Betroffenen über den Tod und der Konstruktion eines ‚Guten Todes‘ vorbeigeht:

„Thus, although this paper demonstrates the existence of parallel scripts of good dying in both the United States and Japan, what is more significant is that examining their expression points to a gap between scripts as proscriptive models for a good death and their interpretive use in daily life. In explicating their personal notions about choice, time, place, and personhood in dying, many people drew from multiple scripts or shifted their frame of reference in different contexts. This cannot be explained as insufficient familiarity with the experts’ scripts, but rather as the sort of creativity all humans exhibit when they create new meanings with culturally given morphology and syntactic structures. By exploring the complex relationship between ordinary people and cultural scripts of dying, it becomes abundantly clear that simple dichotomies of national difference miss the point. In a post-industrial society, people

interpret and utilise their ideas in light of their own experience and creatively recombine elements from them, contributing to the maintenance, creation, and reinterpretation of notions of the good death.“ (Long 2004: 926)

Dabei stellt sich sowohl bei den ethnographischen Beispielen als auch bei den Schilderungen zu dem Thema des ‚Guten Todes‘ in der Geschichte und im palliativen Bereich die Frage nach den antagonistischen Bedeutungsgebungen, die einen ‚Guten Tod‘ ausmachen. Hierzu gehört vor allem auch die mediale Konstruktion eines ‚Guten Todes‘ und seines Gegenübers, dem ‚schlechten Tod‘.

Clive Seale widmet der Untersuchung von ‚schlechten Toden‘ in den Medien seinen Aufsatz *Media constructions of dying alone: a form of ‚bad death‘* (Seale 2004) und veranschaulicht anhand der Auswertung von 90 Zeitungsartikeln aus dem englischen Sprachraum im Jahr 1999, wie der ‚schlechte Tod‘ medial konstruiert wird. Das schicksalhafte einsame Sterben ist hierbei der primäre Gegenstand von Seale und stellt einen Faktor dar, der den bisher geäußerten diskursiven Knotenpunkten aus den einzelnen wissenschaftlichen Darstellungen zum ‚Guten Tod‘ gegenübergestellt ist. Dabei wird die Rolle des Individuums, das alleine stirbt, entfernt von seinem Heimatort und entfernt von seiner Familie, häufig auch moralisch wertend dargestellt, als ein Resultat von schlechtem Verhalten des Sterbenden, der Hinterbliebenen oder der Gesellschaft, die dann durch die Berichterstattung dafür verantwortlich gemacht werden. Die mediale Darstellung erhebt somit einen moralischen Anspruch und verweist lediglich auf die Missstände des einsamen Sterbens, welches als ein angsteinflößendes Schicksal dargestellt wird (vgl. Seale 2004: 967-973).

Abschließend soll noch ein letzter Ansatz zum Diskurs um den ‚Guten Tod‘ vorgestellt werden, der sich entgegen der zuvor beschriebenen Herangehensweise bei Seale zu der medialen Konstruktion des ‚schlechten Todes‘ mit der medialen Konstruktion des ‚Guten Todes‘ beschäftigt. Die beiden Kommunikationswissenschaftler Leen van Brussel und Nico Carpentier zeigen, wie der ‚Gute Tod‘ diskursiv und medial konstruiert wird. Sie wenden wie der hier vorgestellte Ansatz eine diskurstheoretische Analyse an, die sich vor allem an den Arbeiten von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe orientiert. Dabei gehen sie in ihrer Analyse in drei Schritten vor, die auch dem Vorgehen des hier vertretenen Ansatzes ähnlich sind (vgl. van Brussel und Carpentier 2012: 479). Zuerst geben sie eine kurze Darstellung des historischen Diskurses um den ‚Guten Tod‘, um zu zeigen, welches hier die zentralen ‚Knotenpunkte‘ sind, und zu beschreiben, wie diese in

zwei sozialen Bewegungen, die sich dem ‚Guten Tod‘ widmen, artikuliert werden. In einem dritten Schritt wird dann eine empirische Studie vorgenommen, um die diskursiven Verdichtungen und Aushandlungsprozesse in Bezug auf ihr hegemoniales Gewicht zu beleuchten (vgl. *ibid.*: 481).

Das Konzept des ‚Guten Todes‘ stellt für sie im gegenwärtigen gesellschaftlichen Diskurs um Tod und Sterben einen der Hauptaspekte dar, der immer wieder konfliktiv ausgehandelt wird. Dabei sehen sie den ‚Guten Tod‘ vor allem durch die Medikalisierung stark beeinflusst und skizzieren eine geschichtliche Herleitung des Diskurses über Ariès. Sie betonen dabei seine Perspektive auf die Verdrängung und Ablehnung des Todes, auch wenn sie sich von einer kompletten Annahme seiner Thesen abgrenzen (van Brussel und Carpentier 2012: 484). Die beiden Autoren diagnostizieren hierbei einen historischen Wandel von einem *medical-rationalist discourse*, der sich vor allem durch eine technologisierte Form der Medizin auszeichnet, die den Tod als ihren natürlichen Feind ansieht, zu einem *medical-revivalist discourse*, der sich dadurch auszeichnet, dass die medizinische Versorgung für eine Kontrolle über den Sterbeprozess verwendet wird und nicht zwanghaft kurativ sein muss (*ibid.*: 483f). Am Beispiel von drei Euthanasiefällen aus dem Jahr 2008 und die Berichterstattung zu diesen in belgischen Zeitungsartikeln zeigen van Brussel und Carpentier, wie sich der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ in diesen Fällen um zwei Signifikantenketten entfaltet, die zum einen die Knotenpunkte Kontrolle, Unabhängigkeit und Würde vereinen und zum anderen die Knotenpunkte Bewusstheit und Heldenhaftigkeit. Diese erste Signifikantenkette wird in der Diskussion um die Euthanasie zusätzlich durch die soziale Bewegung des *right to die movement* artikuliert, wohingegen die zweite Signifikantenkette durch das *palliative care movement* stark gemacht wird. Beide Gruppierungen machen auch von den jeweils anderen Argumentationen Gebrauch und lassen sich als Teil des *medical-revivalist discourse* verorten (*ibid.*: 487). Die Verknüpfung dieser Knotenpunkte stellt dabei eine wichtige Beobachtung dar. So ist die Würde im westlichen Kontext aus der Sicht der Autoren vor allem durch Autonomie und Kontrolle geprägt, die mit der Entscheidungsmöglichkeit verbunden ist, wann man sterben möchte. Die Entscheidung, dies bewusst, möglichst schmerzfrei und auf eigenen Wunsch zu tun, wird dabei häufig als eine Form von Heldenhaftigkeit gedeutet.

Van Brussel und Carpentier kommen zu dem Ergebnis, dass sich vor allem in der Gegenüberstellung der beiden sozialen Bewegungen und der Repräsentation in den

Printmedien ein hegemoniales Gefälle zugunsten des *right to die movement* auf Kosten des *palliative care movement* abzeichnet:

„There is a celebration of the extraordinariness and heroism of the dying person who chooses autonomously on how and when to die and who preferably dies in a state of full awareness so that he can die with dignity. Also ‚bad deaths‘ – or in other words, deaths that do not fit in the hegemonic medical-revivalist discourse, like deaths dominated by fear and unwillingness, remain absent. Moreover, the newspaper’s representation of end-of-life decision making [...] also tends to discredit the palliative care versions of the medical-revivalist discourse. Especially the role of the caring community disappears from the newspaper coverage, or is problematised. Instead, a ‚dying heroism‘, constructing the ideal dying person as a hero ‚choosing to die‘ is constructed as the good death.“ (van Brussel und Carpentier 2012: 496)

Stellt man diese Diagnose über den heroischen Akt des selbstbestimmten Sterbens aus dem belgischen Kontext den Forderungen der *Order of the Good Death* zum *End of Life Option Act* (ABX2-15)⁶³ vom Beginn dieses Unterkapitels gegenüber, wird schnell ersichtlich, wie stark sich dieses von van Brussel und Carpentier beschriebene hegemoniale Gefälle im Diskurs um den ‚Guten Tod‘ verfestigt.

3.6.4 Zusammenfassung

Ziel dieses Unterkapitels war es, eine gesellschaftliche, historische und genealogische Aufarbeitung des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ nachzuzeichnen. Die *Order of the Good Death* stellt hierbei ein Beispiel für die gesellschaftliche Verbreitung und aufklärerische Haltung dar, in der das Konzept des ‚Guten Todes‘ publik gemacht wird. Der Vorschlag, einen ‚Guten Tod‘ dadurch zu erzielen, dass man sich den Tod als einen Beziehungspartner vorstellt, stellt dabei eine interessante psychologische Komponente dar, die zugleich auch die Arbeiten von Kübler-Ross in Erinnerung ruft, die hier ebenfalls referenziert werden. Vor allem aber zeigt sich eine erste Kette an diskursiven Knotenpunkten, die in den jeweiligen Kontexten konfliktiv ausgehandelt werden. Doughty betont hier, dass es ihr Wunsch ist, die letzten Angelegenheiten zu regeln, den Verwandten und Freunden ihre Zuneigung auszudrücken und auch mit dem Tod und dem Sterben ihren Frieden zu machen.

⁶³ Die Forderung und Erklärung des *End of Life Option Act* auf der Webseite der *Order of the Good Death* lautete wie folgt: „The End of Life Option Act (ABX2-15) would allow terminally ill Californians to request medication to peacefully end their lives and free them from suffering. There are people right now, terminally ill, who cannot wait for this legislative process to drag on. Be a part of this historic moment“ (<http://www.orderofthegooddeath.com/blog>, letzter Zugriff 16.12.2015).

Von der graeco-romanischen Tradition der Antike bis in die Gegenwart lassen sich im synchronen wie diachronen Verlauf eine Fülle von Knotenpunkten beobachten, die im Diskurs immer wieder repetitiv sedimentiert werden. Der ‚Gute Tod‘ als heldenhaft wie in der *Ilias*, aber auch das Verständnis eines ‚Guten Todes‘ als bewusst, kontrolliert, autonom und damit würdevoll, haben sich hier als gewichtige Signifikantenketten immer wieder abgezeichnet und wurden vor allem bei van Brussel und Carpentier, aber auch durch die ethnologischen Untersuchungen in ihrer ideologisierten Formierung und in ihrer Anwendung als Skript kritisiert. Vor allem die Darstellungen und Untersuchungen von ‚schlechten Toden‘ lieferten hierzu eine komplementäre Perspektive, die verdeutlicht, wie der ‚Gute Tod‘ nicht nur ein Ereignis oder ein Zustand ist, sondern auch einen prozessualen Charakter haben kann (Kastenbaum), und wie ein scheinbar ‚schlechter Tod‘ für den Einzelnen oder innerhalb der Gesellschaft durch bestimmte Zuschreibungen gut gemacht werden kann (Alex). Die Rolle der Familie und des eigenen Heimes hat sich hier als positiver Gegenpart zu der medialen Konstruktion eines einsamen ‚schlechten Todes‘ offenbart, wie es in der Untersuchung von Seale betont wurde.

Der ‚Gute Tod‘ als ‚leerer Signifikant‘ zeichnet sich durch eine Vielzahl an Motiven aus der Sozial- und Kulturgeschichte des Todes, Sterbens und der Bestattung aus, die in den hier vorgestellten empirischen Studien und Ansätzen in diskursiver Weise aufgearbeitet wurden und als eine Resonanzfolie für die Untersuchung von Bestattungsinszenierungen im Spielfilm dienen.

Die Motive, die dem ‚Guten Tod‘ zugeordnet werden können, korrelieren mit den Knotenpunkten der hier vorgelegten Analysen der filmischen Bestattungsinszenierungen. So kann ersichtlich gemacht werden, wie in der Bestattung im Spielfilm narrative Konstruktionen auftauchen, die eine diachrone und synchrone Verzahnung mit dem Diskurs um den ‚Guten Tod‘ erkennbar machen. Hierbei stellt die Diskursivierung der Bestattung die entscheidende Herangehensweise dar, die es ermöglicht, die Thematik des ‚Guten Todes‘ in ihrem jeweiligen Netzwerk um die Bestattung zu untersuchen und zu zeigen, wie der ‚Gute Tod‘ in antagonistischer Weise ausgehandelt und narrativ konstruiert wird.

4 Ausschnitte aus der Bestattungslandschaft im Spielfilm – Eine explorative Vorstudie

Das folgende Kapitel soll einen Überblick aus dem für diese Forschungsarbeit gewählten Korpus an Filmen geben und Ausschnitte der hier behandelten Bestattungslandschaft im Spielfilm vorstellen. Dabei sollen vor allem die Besonderheiten in Bezug auf die Diskursivierung von Religion und die Politiken der Repräsentation vorgestellt werden, indem dominante Darstellungsweisen und erste Kontextualisierungen der Bestattung im Spielfilm vor dem Hintergrund der Thanato-Historie und dem Diskurs um den ‚Guten Tod‘ aufgearbeitet werden. Das Ziel dieses Überblickskapitels ist es, die Formen der Repräsentation der Bestattung in ihrer Diversität darzustellen, und nicht lediglich die Fokussierung der Besonderheiten des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ für jede Bestattungsinszenierung aufzuarbeiten. Der Diskurs um den ‚Guten Tod‘, wie er im letzten Kapitel vorgestellt wurde, bietet zahllose Anknüpfungsmöglichkeiten, und die Variationen von Bestattungen, die in ihren narrativen und motivischen Äquivalenzketten in einer sehr engen Verbindung zu den thanato-historisch und diskursiv aufgearbeiteten Knotenpunkten des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ stehen, werden noch einmal gesondert in den folgenden Kapiteln vorgestellt, die sich mit den diskursiven Formationen des ‚Guten Todes‘ im Spielfilm beschäftigen.

Die Aufarbeitung der Bestattungslandschaft in dieser Arbeit zeichnet sich durch eine stufenartige Vertiefung der Analyse aus, die sich vor allem in der Struktur des Kapitels widerspiegelt. Zuerst wird eine generelle Einführung in die Erstellung des Materialkorpus gegeben, in der sowohl die Auswahlkriterien transparent gemacht werden als auch auf Adaptionprozesse innerhalb dieser Auswahl des Korpus eingegangen wird. Danach wird der makroorientierte Zugang zum Feld vorgestellt, der sich durch eine Aufarbeitung der Repräsentation und der motivischen Darstellungen der Bestattung im Film auszeichnet. Dieser quantitative Zugang über die Motive stellt die Basis der Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung dar, um sich dann einer vertiefenden diskursiven Analyse zu widmen, die durch qualitative Ausführungen ergänzt wird.

Die Auswahl der Filme und die quantitative motivische Auswertung ist angesichts der uneinschätzbaren Fülle von filmischen Bestattungen zwangsweise unvollständig und

reduktionistisch, dient aber dazu, durch Häufigkeiten die Dominanten und Marginalien für die hier getroffene Auswahl herauszuarbeiten und Fragen für das neu behandelte Forschungsfeld aufzuwerfen. Die quantitative Analyse zeigt, wie sich durch die dominanten motivischen Darstellungen ein primär jüdisch-christliches religiöses Feld im Materialkorpus abzeichnet und sich unterschiedliche Politiken der Repräsentation zeigen, die sich durch die Kontextualisierung im Rahmen der Thanato-Historie erklären lassen.

Die Motive, die hier als Teil des ‚leeren Signifikanten‘ der Bestattung im Spielfilm gesehen werden können, erhalten ihre Bedeutung erst in der jeweiligen Kontextualisierung durch die Narration, den Plot und die Medienästhetik des Filmes, die als Ergänzung immer wieder in ausführlichen qualitativen Beispielanalysen illustriert werden sollen, die in den Kapitelverlauf und ausgehend vom motivischen Zugang eingeflochten werden. Gerade das antagonistische Verständnis, das sich der diskursiven Sichtweise auf die Bestattung entlehnt, ist auch für den hier gewählten Zugang entscheidend. Die Beschreibung der dominanten Motive eröffnet in vielen Fällen zugleich die Frage nach dem Nicht-Gezeigten und den Differenzen zum thanato-historischen Kontext. In diesem Sinne ist dieses Kapitel für den Leser eine erste Einführung in das bearbeitete Feld, dass für diese Arbeit gewählt worden ist, um das neue Forschungsfeld der religionswissenschaftlichen Filmanalyse am Gegenstand der Bestattung im Spielfilm vorzustellen.

Auch wenn alle 50 Filme durch die quantitative Auswertung der Motive Eingang finden, können sie nicht alle in ausgiebiger Form dargelegt werden. Um diese Lücke zu schließen, werden einige der Beispiele in dem Kapitel ausführlicher vorgestellt, wohingegen auf andere nur cursorisch eingegangen wird. Repräsentativ für die qualitativen Aufarbeitungen der Filme findet sich im Appendix ein Beispielanalysbogen zum Film TUESDAYS WITH MORRIE (1999).

4.1 Auswahl der Filme und Erstellung des Materialkorpus

Eine der grundlegenden Fragen, die sich zu Beginn dieses Projektes gestellt haben, war die Frage nach der Auswahl der Filme und der Erstellung eines repräsentativen Materialkorpus. Die Auswahl der Filme unterlag dabei einem breiten Spektrum an Auswahlkriterien. Da das Thema der Bestattung im Spielfilm bei genauerer Betrachtung

ein nahezu omnipräsentes Phänomen darstellt, sollte die Auswahl der Filme vor allem die Heterogenität dieses weiten und unbearbeiteten Feldes abdecken, zum anderen aber auch das Material insofern eingrenzen, dass es möglich würde, Filme auszuwählen, die ein besonders breites Publikum erreichen. Hier wurden dann auch im weiteren Verlauf des Projektes Akzente in der Auswahl gesetzt, die den Fokus auf historisch dominante Narrative innerhalb der Bestattungslandschaft ermöglichten.

Der erste Schritt in der Erstellung des Materialkorpus war die Recherche von Plot-Beschreibungen, in welchen eine Bestattung vorkommt. Filme, die Bestattungen enthalten und mir aus meiner eigenen Mediensozialisierung bekannt waren, haben ebenso Eingang in das Korpus gefunden wie Filme, die im Laufe der Zeit von Kollegen, Freunden und Konferenzrespondenten vorgeschlagen wurden. Aus diesen ermittelten Filmen wurde ein Korpus von 50 Filmen ausgewählt, das sich an der primären Einschränkung Hollywoodfilm und populärer Film ab den 70er Jahren orientierte, wobei hier eine stärkere Gewichtung auf die letzten 20 Jahre gelegt wurde, wie im Folgenden noch im Detail aufgeschlüsselt wird. Wie bereits in Kapitel 2.4 erklärt wurde, wurde die Auswahl hier im Speziellen mit einem Fokus auf den nordamerikanischen und europäischen Raum sowie den Independent-Film und den Hollywood-Blockbuster gewählt. Letzterer lässt sich als ein Meta-Genre verstehen, das unterschiedliche Genreaspekte vereint und dadurch ein möglichst breites Publikum anspricht. Wichtig für das Konzept des Hollywood-Blockbusters und des Hollywoodfilmes als Auswahlkriterium sind dabei nicht nur die Produktionskosten, die beteiligten Studios und die Schauspieler, sondern auch die Frage nach dem Kontext der jeweiligen Zeit, in der ein Film produziert worden ist. Die Produktionskosten eines Blockbusters in den 70er Jahren wären angesichts der heutigen Gagen nicht mehr umsetzbar und müssen daher im Kontext der historischen Entwicklungen eingestuft werden. So begründet sich die erste Eingrenzung auf Hollywoodfilm und populären Film ab den 70er Jahren dadurch, dass dieser Zeitraum eine Schnittstelle in der Filmgeschichte darstellt, an der sich das klassische Hollywoodstudiosystem weiter diversifiziert hatte und neue junge Regisseure wie Steven Spielberg, George Lucas und Francis Ford Coppola bekannt wurden, die das Konzept des Hollywood-Blockbusters, wie es heute bekannt ist, grundlegend mitgeprägt haben (vgl. Blanchet 2003: 243).

Neben den genannten Kriterien, die den Blockbuster und den Hollywoodfilm ausmachen, ist vor allem die Ökonomisierung und Technisierung als entscheidendes

Merkmal in der Veränderung des Hollywoodfilmes zu nennen. Die damalige Distribution und Herstellung, die vornehmlich über ein Studio lief, wurde durch das *Package-Unit-System* ersetzt, in welchem die Produktion eines Filmes über unabhängige Agenten und Produzenten läuft und einem Studio zur Umsetzung angeboten wird (vgl. Blanchet 2003: 260). Dadurch wurde eine Öffnung des Marktes erzielt, die zugleich das Ende der Hollywoodstudioära mit sich brachte, in der die einzelnen Studios die gesamten Filme produzierten, das Personal einstellten und die Filme in ihren eigenen Kinos spielten. Diese Umstellung hatte zur Folge, dass sich die ganze Industrie stärker an einzelnen Filmprojekten orientierte statt an den Studios. Der klassische Wegmarker für diesen Zeitraum, der sowohl diese Umbrüche markiert als auch als Prototyp für den heutigen Blockbuster gilt, ist der Film *JAWS* (1975) von Steven Spielberg, der als erster Film die 100-Millionen-Dollar-Grenze bei den Einnahmen durchbrochen hat. Bereits durch ein Roman-Merchandising im Vorfeld wurde das Interesse des Publikums geweckt, der Film wurde dann mit einem für die damalige Zeit großspurigen Filmstart mit 400 Kopien in die Kinos gebracht und schließlich, während der gezielten Ausstrahlung, die in den Sommerferien begann, durch eine TV-Werbekampagne beworben (vgl. Blanchet 2003: 144ff.).

Zusammengefasst zeichnet sich der heutige Blockbuster vor allem durch folgende Merkmale aus: hohe Investitionskosten, die Planung von Fortsetzungen, bekannte Schauspieler, extensives Merchandising (Computerspiele, Spielzeug, Lego, Musik, Bücher, Fast-Food, Gimmicks etc.) und ein kumulatives Werbeaufgebot, ein Veröffentlichungsplan, der auf die Feiertagskinobesuche abzielt, und die Platzierung entsprechend vieler Kopien des Filmes in bekannten Premierenkinos. Darüber hinaus beschreibt der Blockbuster in seiner strategischen Aufmachung zugleich eine wirtschaftliche Operation, die durch intensives Marketing darauf abzielt, den internationalen Markt zu erobern, was sich seit den siebziger Jahren stetig abzeichnet und sich auch in der erfolgsbedingten Kosten- und Einnahmen-Explosion solcher Produktionen zeigt (Blanchet 2003: 120f. ; Mikos 2007: 20).

Die Entwicklung hat dazu geführt, dass sich in der US-amerikanischen Filmbranche eine Art Schere aufgetan hat zwischen Blockbuster- und Independent-Produktionen. Filmemacher wie Spike Lee und Steven Spielberg berichten, wie schwierig es ist, einen Film zu machen, der sich in der Mitte der gegenwärtigen Budget-Kalkulationen bewegt und nicht 100 bis 200 Millionen Dollar kostet. So gibt es *Major Studios*, beispielsweise

Disney, die sowohl Independent-Produktionen mit einem geplanten Budget von unter 12 Millionen Dollar als auch Blockbuster-Produktionen mit ihrem 100-Millionen-Dollar-Budget oder mehr bewilligen, dahingegen aber andere Filme, die im mittleren Budget-Bereich liegen (circa 50 Millionen Dollar) und weder die Merkmale und Potentiale des dominant gewordenen Blockbusters besitzen noch im Independent-Bereich anzusiedeln sind, als ein zu großes Risiko bewerten. Spike Lee berichtet diesbezüglich zum Beispiel, dass er über mehrere Jahre erfolglos versuchte, die Lebensgeschichte des schwarzen Baseballstars Jackie Robinson zu verfilmen (Blanchet 2003: 123ff.).

Diese Dichotomisierung des Marktes geht zugleich mit der Inkorporierung von Independent-Produktionen durch die großen Studios einher, wie bereits am Beispiel von Disney beschrieben wurde, und die Unterscheidung, welche Produktion nun wirklich als unabhängig gelten kann, wird zunehmend undurchsichtig, da viele der Produktionen, die nicht an die *Major Studios* gebunden sind, trotzdem über diese vertrieben werden. So entstehen sogenannte Medienkonglomerate, die den Hollywoodmarkt und den internationalen Filmmarkt dominieren (Blanchet 2003: 79f.).

Um dieser Schere der Filmindustrie gerecht zu werden, wurde der Fokus zum einen auf Produktionen gerichtet, die sich durch ihre Produktionskosten und ihr Staraufgebot sowie ihren Stellenwert in der Filmgeschichte als Blockbuster auszeichnen, zum anderen wurde der Fokus auf solche Filme gelegt, die sich in einem niedrigen Budgetbereich bewegen und daher in diesem Sinne als Independent-Produktionen bezeichnet werden können. So schlüsselt sich die Auswahl der Filme in Bezug auf die Budgetierung und den Entstehungszeitraum wie folgt auf:

Abbildung 5: Budgetierung

Budget	Anzahl der Filme
0 -12 Millionen \$	11
12 -25 Millionen \$	12
26 -49 Millionen \$	6
50 Millionen \$ +	11
Keine Angabe	10

Abbildung 6: Entstehungszeitraum

Entstehungszeitraum	Anzahl der Filme
1970 - 1980	2
1981 - 1990	5
1991 - 2000	16
2001 - 2012	27

Neben diesen Auswahlkriterien wurde ebenso darauf geachtet, dass die ausgewählten Filme auch bei geringer Budgetierung ein weites Publikum oder die Anerkennung der Filmwelt erreicht haben, was sich durch Auszeichnungen und Präsentationen der Filme im Rahmen der bekannten internationalen Filmfestivals nachzeichnen lässt, welche zugleich als ein Katalysator für die Rolle von Filmen jenseits der Blockbuster-Kategorie gelten (vgl. Wong 2011). Die Auszeichnungen, die hier als wegweisend eingestuft werden, sind unter anderem die Oscars, Golden Globes, die Palme d'Or sowie nationale Filmpreise und die Emmys. Die Plattform IMDb/IMDb Pro, auf die bereits in Kapitel 2.4.4 ausführlich aufmerksam gemacht wurde, führt ebenfalls solche Ranking-Listen, die durch eine große Benutzerfluktuation reguliert werden und auch innerhalb der Industrie eine wichtige Rolle spielen. In der Datenbank, die unter der Kategorie Film 508.342 Einträge listet, befinden sich 33 der Filme unter den besten 1 %, die weiteren 17 Filme unter den besten 10 %. Ein weiteres Kriterium, welches die Auswahl mitbegründet hat, war der Zugriff auf rezeptionsverweisende Darstellungen der einzelnen Bestattungen, wie sie beispielsweise durch YouTube zugänglich sind (vgl. Kapitel 2.3.2 und 2.3.3). Neben diesen formalen Kriterien, die vor allem auf die Breitenwirkung der Filme abzielen, spielen die Thematisierung von besonderen Formen der Inszenierung von Bestattungen sowie die Thematisierung von Bestattungen und Tod als generelles Setting eine Rolle, wie es beispielweise in den Filmen HAROLD UND MAUDE (1971) oder RESTLESS (2011) der Fall ist. Diese Fokussierung und Adaption des Gesamtfilmkorpus wurde Schritt für Schritt nach den formalen Auswahlkriterien vorgenommen und hat so auch zu der Auswahl der Filme im Hauptteil der Arbeit geführt, die vor allem in Rückbezug auf den thanato-historischen Kontext und die unterschiedlichen diskursiven Formationen des ‚Guten Todes‘, die hier deutlich werden, vorgestellt werden.

So wird Schritt für Schritt von der Auswahl über die formalen Kriterien eine zugespitzte Auseinandersetzung mit der Diskursivierung der Bestattung im Spielfilm angestrebt, die sich vor allem in der detaillierten Ausarbeitung von Filmanalysebögen für die untersuchten Filme zeigt. Diese Analysebögen und die Analyse der Filme auf dominante Motive in Bezug auf die Bestattungslandschaft im Spielfilm stellen nach den Auswahlprozessen die ersten Schritte der Analyse dar.

4.2 Erste quantitative und qualitative Auswertung

Eines der ersten methodischen Hilfsmittel, welches erstellt wurde, um sich dem Gegenstandsbereich anzunähern und im Sinne einer Bestandsaufnahme und makroorientierten Diskursivierung das Feld der Bestattung im Spielfilm zu analysieren, ist das für diese Arbeit angefertigte Motivcluster, welches das Gesamtkorpus an Filmen listet und es einer Liste von Motiven gegenüberstellt.⁶⁴ Diese Motive wurden aus der Sichtung einzelner Beispiele und der Literaturrecherche zu Bestattungsritualen und ihrer Geschichte gewonnen und orientieren sich vor allem an den Inhalten der Bestattung im Spielfilm im Sinne einer Bestandsaufnahme, um einen Überblick geben zu können, welche Aspekte in den Repräsentationen dominant sind und welche eher marginal. Dabei korreliert dieser Zugang mit einer grundlegenden Beschreibung des Inhalts der Bestattung im Sinne einer Denotation. Vor allem wurde der Fokus auf Motive gelegt, die sich zum einen mit der Sozialdynamik des Bestattungsrituals beschäftigen und zum anderen mit der religiösen Referenzierung, welche die Ritualinszenierung ausmachen können. Das Motivcluster dient hier im Sinne der Operationalisierung für filmanalytische Vorgehensweisen einem ersten Zugang, der dann durch die gezielte qualitative diskursanalytische Aufarbeitung weitergeführt wird (vgl. Mikos 2008: 80ff.). Das Motivcluster wird im weiteren Verlauf in Kapitel 4.2 ausführlich vorgestellt.

In einem zweiten Schritt wurden die mit dem Motivcluster bearbeiteten Bestattungen der Filme anhand der Methodologie aus Kapitel 2.4 in einem ausführlichen Filmanalysebogen beschrieben, um eine Grundlage für die vorgenommene Diskursanalyse zu schaffen. Dieser Schritt dient der Systematik der Analyse, das im Film Gesehene sprachlich zu beschreiben und die einzelnen methodischen Knotenpunkte des

⁶⁴ Eine digitale und begutachtbare Version des Motivclusters ist unter folgendem Link abrufbar: <http://dx.doi.org/10.11588/data/10072>.

Cube-Modells in einer Übersicht zur weiteren Bearbeitung und zum Vergleich zugänglich zu machen. Im Appendix befindet sich ein Beispielanalysebogen zur Illustrierung der Grundlage der hier vorgelegten Analysen.

Der Analysebogen ist systematisch aufgebaut, indem er Punkt für Punkt zuerst die Grunddaten zu jedem Film wiedergibt und sich dann der detaillierten Beschreibung der Bestattung im Spielfilm widmet. Zu Beginn werden im Analysebogen Erscheinungsjahr, Titel und der Regisseur sowie eine Plotbeschreibung geliefert. Es folgt eine detaillierte Aufarbeitung der Bestattung im Spielfilm, bei welcher zunächst eine Beschreibung der Kontextualisierung der Bestattung im Film erfolgt und die zeitliche Einordnung im Plot des Filmes vorgenommen wird. Danach wird eine zeitliche Codierung der Bestattungssequenz in Bezug auf die verwendete Kauf-DVD, die als Grundlage gedient hat, angegeben. Eine detaillierte Beschreibung der Sequenz folgt, die sich an einzelnen Einstellungen, Schnitten, der Vertonung, den Akteuren, dem Raum und der religiösen Referenz der Bestattung abarbeitet. Zuletzt wird auf mögliche Besonderheiten und Zusatzinformationen zu den jeweiligen Bestattungen eingegangen. Hierbei wird auch der Bezug zum Presseecho sowie zu Zusatzmaterialien oder Stellungnahmen der Filmemacher und Schauspieler in der Presse und in Making-ofs hergestellt, wenn diese für die Analyse relevante Informationen enthalten. Die Analysebögen sind die Grundlage für die Tendenzen innerhalb der durch das hier erstellte Materialkorpus sichtbar gewordenen Repräsentationsformen der Bestattung im Spielfilm und fließen in die qualitativen Ausführungen in Anknüpfung an die Ergebnisse aus der Auswertung des Motivclusters ein.

4.2.1 Motive der Bestattung im Spielfilm

Die Motive⁶⁵ der Bestattung im Spielfilm, die über das für diese Arbeit angefertigte Motivcluster aufgearbeitet wurden, stellen im Sinne der diskursiven Auseinandersetzung mit dem Filmtext erste Anhaltspunkte dar, die hier im Sinne von narrativen Hinweisen verstanden werden, die sich in unterschiedlichen Bestattungsinszenierungen

⁶⁵ Die Rolle der Motive in der Bestattung im Spielfilm und im Kontext des hier vorgestellten diskurstheoretischen Ansatzes erfordert eine theoretische Eingliederung. Motive lassen sich in diesem Kontext primär als Signifikanten verstehen, die auf den Film bezogen eine spezifische narrative und medienästhetische Funktion haben und im Gesamtkorpus an Bestattungen wiederholt auftreten. Sie drücken sich unter anderem in Handlungen, Gegenständen, Akteuren und auditiven Komponenten aus (vgl. Mikos 2008: 240f.; Faulstich und Strobel: 2013 97; Kuhn 2011: 67f.).

wiederholen und daher auf eine gewisse Familienähnlichkeit in der dominanten Darstellung der Bestattung hindeuten können. Das Motiv kann in seiner narrativen Funktion eine bestimmte Handlungsabfolge sein, ein Gegenstand, der Teil der Bestattung ist oder nur im Hintergrund vorkommt, oder ein musikalisches Motiv, das zur Bestattung einsetzt (vgl. Mikos 2008: 240f.).

Dabei ist die Genese dieser Motive zum einen aus der Auseinandersetzung mit dem Material und der Literatur erwachsen und stellt eine interpretative Vorarbeit dar, die an den thanato-historischen Kontext und die Überlegungen zur Ritualdynamik der im Medium Film dargestellten Bestattung anknüpft. Erst durch die Kontextualisierung im Rahmen der Narration und des Plots können ihre Bedeutungs- und Funktionspotentiale aufgezeigt werden. Auf diese Weise ist die Verzahnung der Makro- und der Mikroebene in der Analyse, dargestellt durch das Motivcluster und die Analysebögen, die Grundlage für die hier vorgestellten Ergebnisse.

Die Motive und ihre Systematik, die in Bezug auf das Gesamtkorpus einen ersten Zugang darstellen, können in vier Motivgruppen zusammengefasst werden, die die vorhandenen Motive noch einmal gezielter bündeln und Aspekte der in der Methodologie vorgestellten Ebenen der Filmanalyse mit einbeziehen. Im Folgenden werden die einzelnen Motive vorgestellt und ihre Häufigkeit wird, wenn nicht in den Fließtext eingebettet, in Klammern hinter dem jeweiligen Motiv vermerkt. Das jeweilige Motiv wird zudem zur leichteren Identifizierung in Versalschrift hervorgehoben. Die Häufigkeit der Motive bezieht sich dabei auf die Gesamtzahl der 50 Filme, aus denen jeweils eine Bestattungsinszenierung ausgewählt wurde⁶⁶, die in das Motivcluster eingeflossen ist. Dabei ist dem Motivcluster zur generellen Kontextualisierung des Filmes eine Genreeinordnung beigelegt, die sich an der Genreeinordnung der IMDb-Datenbank orientiert. Dahingegen wird in den qualitativen Beschreibungen eine Genreeinordnung vorgenommen, die sich, wie in Kapitel 2.4 dargelegt, am dynamischen Genreverständnis orientiert und die Einordnung der IMDb mit einfließen lässt. Die Produktionskosten und Einnahmen, falls diese angegeben wurden, sowie etwaige

⁶⁶ Wie im Folgenden deutlich wird, sind in vielen der Filme mehrere Bestattungsinszenierungen oder Doppelbestattungsinszenierungen zu sehen. Für die Auswertung des Motivclusters wurde hier jeweils nur eine Bestattungsinszenierung ausgewählt, die sich im Kontext der Narration und des Plots als prägender Wendepunkt auszeichnet.

nennenswerte Auszeichnungen und Nominierungen werden als weitere Faktoren des filmischen Kontexts im Motivcluster gelistet.

Neben dieser generellen Kontextualisierung des Filmes lassen sich die vier Motivgruppen wie folgt beschreiben:

1. Sozialdynamik/Figuren
2. Ausstattung und Ort der Bestattung
3. Rituelle Handlungen
4. Form des Todes und Medienästhetik der Bestattung

4.2.1.1 Die Sozialdynamik und Figuren

Die Sozialdynamik innerhalb der Bestattung ist untrennbar mit den Figuren, die an einer Bestattung im Spielfilm teilhaben, verbunden. An erster Stelle steht hierbei die verstorbene Person oder, wie im Falle von vier Filmen, die verstorbenen Personen; in diesen vier Fällen hat es eine Form der doppelten Bestattung gegeben, welche sich folglich als eher selten erwies. Zwei dieser Doppelbestattungen sollen im Folgenden etwas detaillierter vorgestellt werden.⁶⁷

Ein Beispiel für eine solche doppelte Bestattung findet sich im Film BRAVEHEART (1995) von Mel Gibson, ein biographisches Historiendrama, das den Freiheitskampf des schottischen Nationalhelden William Wallace (Mel Gibson) zum Ende des 13. Jahrhunderts darstellt: In diesem Falle handelt es sich um die doppelte Bestattung des Vaters und des Bruders des Kindes William Wallace. Diese findet bereits ganz zu Beginn des Filmes statt und stellt ein besonderes Beispiel dar, das bereits auf die Politiken der Repräsentation innerhalb der Bestattungslandschaft verweist. Die hier dargestellte Bestattung zeigt eine kurze Szene, in der die Leichen für die Bestattung gewaschen werden (vgl. BRAVEHEART 1). Der junge William berührt die Leiche seines Vaters und realisiert deren Kälte, welche ihn zurückschrecken lässt (vgl. BRAVEHEART

⁶⁷ Eine der beiden hier nicht weiter ausgeführten Doppelbestattungen findet sich in dem Drama DREI FARBEN: BLAU (1993) von Krzysztof Kieślowski, welches die Bestattung eines jungen Mädchens und ihres Vaters zeigt, die bei einem Unfall ums Leben kamen, aus dem die Ehefrau und Mutter als einzige Überlebende hervorging. Im Film VERY BAD THINGS (1996) von Peter Berg findet sich ebenfalls eine Doppelbestattung. Hierbei handelt es sich um eine schwarze Komödie, bei der eine durch die Teilnehmer eines Junggesellenabschieds ermordete Prostituierte und ein Sicherheitswachmann in der Wüste nach dem jüdischen Bestattungsbrauch beigesetzt werden.

2). Im Audiokommentar zu dieser Bestattungssequenz kommentiert der Regisseur Mel Gibson, dass es erstaunlich sei, wie die Bestattungen zur damaligen Zeit stattgefunden haben, und dass man sich hier noch selbst um seine Toten habe kümmern müssen. Er erklärt, dass zu dieser Zeit die Leichen nur in Tuch gewickelt wurden, um sie in einer seitlichen Position zu begraben⁶⁸. Im Anschluss an die Szene der Leichenwaschung folgt die Bestattung der beiden Leichen, welche durch einen harten Schnitt eingeleitet wird. Kurz vor dem Schnitt ist bereits die lateinische Predigt eines Priesters zu hören, die den harten Schnitt auditiv überblendet. In Tuch gewickelt sieht man dann die beiden Leichen in den Gräbern sowie den Priester, den jungen William und andere Figuren, die zuvor bereits vorgestellt wurden (vgl. BRAVEHEART 3). Im Audiokommentar verweist Mel Gibson darauf, dass sie sich für die Predigt einen Priester einbestellt haben, der die kurze lateinische Predigt für die Szene inszenierte. Gibson erwähnt hier den religionsgeschichtlichen Hintergrund als Begründung und dass die presbyterianische Reformation durch John Knox erst später stattgefunden habe.⁶⁹



Braveheart 1995; BRAVEHEART 1



Braveheart 1995; BRAVEHEART 2



Braveheart 1995; BRAVEHEART 3

Innerhalb der hier untersuchten Bestattungslandschaft im Spielfilm ist dies das einzige Beispiel, das eine Leichenwaschung zeigt. Besonders der Kommentar von Gibson zu der Leichenwaschung muss im Kontext der Politiken der Repräsentation in der Bestattungslandschaft gesehen werden, da er seinen Kommentar zu der Bestattungssequenz mit den Worten: „Ah, the good old days, you just had to take care of the stiff yourself“⁷⁰ einleitet. Hier wird ein schon fast romantisierender Duktus im Kommentar Gibsons deutlich. Auch wenn sich dieser Kommentar im Kontext der grausamen Umstände des Todes des Vater und Bruders, die bei einem Aufstand gegen

⁶⁸ Vgl. BRAVEHEART (1995), DVD-Audiokommentar, Regisseur Mel Gibson, 20th Century Fox Home Entertainment 2000 (deutsche DVD-Fassung); 00:07:50 -00:08:23.

⁶⁹ Vgl. *ibid.*: 00:08:24 - 00:10:13.

⁷⁰ Vgl. *ibid.*: 00:07:50 -00:08:23.

die englische Armee im Kampf gestorben sind, mit einem Funken Ironie verstehen lässt, so deutet die Darstellung doch auf ein marginales Motiv in der Bestattungslandschaft hin. Der Kommentar macht zudem deutlich, wie der Regisseur als Macher die Darstellung einer religionsgeschichtlich getreuen Bestattung nach dem lateinisch-katholischen Begräbnis-Ritus angestrebt hat.

Der Film BACKDRAFT (1991) von Ron Howard, der sich dem Subgenre des Feuerwehrfilmes zuordnen lässt und sich vor allem durch Drama- und Action-Elemente auszeichnet, zeigt ebenfalls eine Doppelbestattung von zwei im Einsatz gestorbenen Feuerwehrmännern zum Ende des Filmes, darunter einer der Protagonisten des Filmes. Diese Bestattung subsumiert in vielerlei Hinsicht die Elemente eines Heldentodes in der Gegenwart für den nordamerikanischen Kontext. Diese stehen mit den Narrativen, wie sie bereits aus der geschichtlichen Aufarbeitung zum Diskurs um den ‚Guten Tod‘ ersichtlich sind, in Verbindung. Der Heldentod ist hier mit dem öffentlichen Amt des Feuerwehrmannes verbunden und die Bestattung symbolisiert diesen durch die Ehren, die den Feuerwehrleuten durch die eigenen Kameraden, die Zivilgesellschaft und die öffentlichen Institutionen zuteil werden.

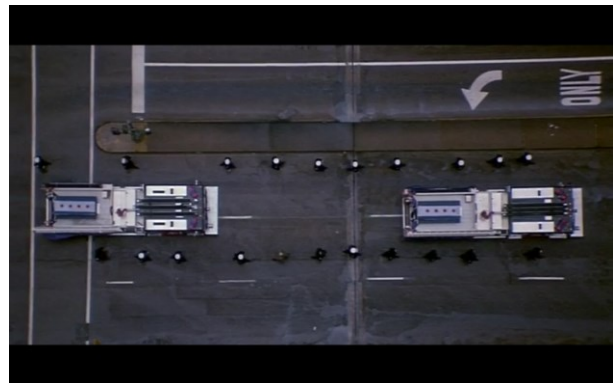
In der im Film dargestellten Doppelbestattung der beiden Feuerwehrleute John ‚Axe‘ Edcox (Scott Glenn) und Stephen ‚Bull‘ McCaffrey (Kurt Russel), die im Einsatz gestorben sind, zeigt sich dies vor allem durch die Ausstattung. Ein Trauerzug mit Hundertschaften von Feuerwehrleuten zieht durch die Stadt Chicago (vgl. Backdraft 1). Begleitet von einer Kapelle mit Dudelsackspielern, welche gemeinsam mit eingespielter Orchestermusik die Hintergrundmusik für die Bestattung stellen, werden die beiden Särge der verstorbenen Feuerwehrleute auf zwei Feuerwehrfahrzeugen zum Friedhof gefahren (vgl. Backdraft 2 und 3). Die Särge sind mit der Flagge der Stadt Chicago bedeckt. Nach der Darstellung des Trauerzuges folgt eine Sequenz auf dem Friedhof. Dort werden Feuerwehrleute gezeigt, wie sie mit der Familie von Stephen ‚Bull‘ McCaffrey um die Särge und das Grab stehen. Die Frau von ‚Bull‘, der kurz zuvor in den Armen seines Bruders gestorben ist, steht gemeinsam mit seinem Sohn und seinem Bruder am Grab (vgl. Backdraft 4). Der Brandermittler Rimgale (Robert DeNiro) hält eine kurze Ansprache: „In the Chicago Fire Department the alarm code 3-3-5 signifies that the company has returned home to quarters. We will now ring out that code to welcome home John Adcox and Stephen McCaffrey...“ (BACKDRAFT 1999; 01:59:50-02:00:09). Während Rimgale eine neben ihm stehende goldene Glocke läutet (vgl. Backdraft 5),

wird die Flagge von McCaffreys Sarg genommen, gefaltet und seiner Frau übergeben, während sein Sohn mit dem Helm seines Vaters im Arm hinter dem Sarg steht. Es folgt eine Ankündigung zum Salutieren, und eine totale Einstellung auf den Friedhof und die Trauergemeinschaft zeigt, wie alle Feuerwehrmänner die in weiße Handschuhe gehüllten Hände zum Salutieren heben (vgl. Backdraft 6). Danach löst sich die Trauergemeinschaft auf.

Besonders in der kurzen Grabrede, aber auch durch die imposante Aufmachung der Bestattung und die Rolle des heldenhaften Feuerwehrmannes, werden hier unterschiedliche Knotenpunkte des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ deutlich. Besonders der Aspekt des ‚Heimkommens‘ kann hier als ein übereinstimmender Knotenpunkt innerhalb des Diskurses gesehen werden. Die formelle Übergabe der Flagge an die hinterbliebene Frau stellt zudem die institutionelle Anerkennung dar, die sich auch in dem immensen Aufgebot an Feuerwehrmännern widerspiegelt. Hier lässt sich auch verdeutlichen, wie sich Fiktion und Realität in der fiktionalisierten Darstellung der Bestattung dieser Feuerwehrmänner überlappen. Der *Director of Photography* Mikael Salomon berichtet in einem der DVD-Specials zum Film, dass die Bestattung nur mit Hilfe der Stadt Chicago durchgeführt werden konnte, da die Feuerwehrleute in der Szene keine Statisten sind, sondern tatsächlich Feuerwehrleute der Stadt Chicago.⁷¹



Backdraft 1991; 1



Backdraft 1991; 2

⁷¹ Vgl. BACKDRAFT (1991), DVD-Extra: Backdraft Igniting the Story, Universal Pictures Germany (deutsche DVD-Fassung 2009); 00:04:30-00:05:02.



Backdraft 1991; 3



Backdraft 1991; 4



Backdraft 1991; 5



Backdraft 1991; 6

Die motivische Verortung besteht in Bezug auf die verstorbene Person vor allem in der Frage nach dem Geschlecht und dem Alter: Die vier Doppelbestattungen einbezogen, zeichnet sich in Bezug auf das Geschlecht eine deutliche Dominanz von 37 männlichen Verstorbenen gegenüber 15 weiblichen Verstorbenen ab. In Bezug auf das Alter wurde hier erhoben, inwiefern die Bestattung von Kindern, Jugendlichen, Erwachsenen und Senioren repräsentiert ist. Dabei ist anzumerken, dass nur eine ungefähre Orientierung stattgefunden hat, die im Kontext des Plots erarbeitet worden ist, da sich ein genaues Alter der Personen selten ermitteln lässt. Daher waren hier vornehmlich äußere Merkmale und Verweise innerhalb der Narration ausschlaggebend. KINDER stellen hier regelrecht eine Ausnahmerecheinung dar und sind nur in zwei Fällen vertreten. Ähnlich verhält es sich mit JUGENDLICHEN, die fünf Mal vertreten sind. Die Mehrheit setzt sich aus ERWACHSENEN (25) und SENIOREN (13) zusammen. Hier zeigt sich also bereits eine deutliche Dominanz der Bestattung von männlichen Erwachsenen und Senioren (23).

In Zusammenhang mit der verstorbene Person stellt sich die Frage nach den Hinterbliebenen. Deshalb wurde das soziale Gefüge, in dem sich die verstorbene Person

befunden hat, unter die Lupe genommen und die Rolle der Bestattung in Bezug auf die Zusammenführung von Familie oder Freunden oder in Bezug auf Formen von Streit oder Versöhnung, die im Kontext der Bestattung zum Vorschein kommt, wurde untersucht. Es zeigt sich, dass die Darstellung der Bestattung im Beisein der FAMILIE (35) überwiegt. Neben der Familie spielt die partnerschaftliche Beziehung eine Rolle, die sich in den Motiven WITWER/LIEBESPARTNER (7) und WITWE/LIEBESPARTNERIN (18) widerspiegelt. Hier korreliert die Zuordnung der Hinterbliebenen mit der Dominanz an männlichen Verstorbenen. Eine Bestattung, bei der sich NUR FREUNDE am Grab einfinden, ist demgegenüber nur zehn Mal vertreten und Fälle, bei denen KEINE BEZUGSPERSON am Grab auftaucht, stellen eine Ausnahme dar, die in nur drei filmischen Beispielen vorkommt. Die Bestattung aus dem Film KINGDOM OF HEAVEN (2005) soll hier noch einmal als Beispiel in Erinnerung gerufen werden: Die Frau des Protagonisten, die als Selbstmörderin enthauptet und bestattet wird, hat keine Bezugsperson, die ihrer Bestattung beiwohnt (vgl. KINGDOM OF HEAVEN 2005).

Besonders im Kontext der Familie oder einer bestehenden Partnerschaft stellt sich die Frage nach der Begegnung bei der Bestattung. Die verstorbene Person stellt im Film nicht nur eine Lücke im Sozialkörper dar, die mit dem Bestattungsritual aufgefangen werden kann, sondern auch eine Lücke in der Erzählung (vgl. Feldmann 2010: 59). In Hinsicht auf dramaturgische Motive lässt sich vor allem der familiäre BRUCH (28) beobachten. Im Vordergrund stehen bei diesem Motiv dabei der Verlust und der Bruch, der im Sozialgefüge der Familie entsteht und der in Verbindung mit der Beziehungsentwicklung der Hinterbliebenen-Figuren als Katalysator für die Handlung fungiert. Die Darstellung der Trauer durch beispielsweise weinende Figuren der Familie oder Freunde des oder der Verstorbenen macht diesen Bruch deutlich. Zugleich ist es in vielen Fällen so, dass die Bestattung ein Grund für das Zusammenkommen von alten Freunden und Familie ist, wie es in den Filmen THE BIG CHILL (1983) und WER MICH LIEBT, NIMMT DEN ZUG (1997) der Fall ist. Hier zeigen sich Momente der KOHÄSION (7), die in entscheidender Weise die Sozialdynamiken des Rituals bestimmt. In diesen Fällen wird die Familie oder werden Teile der Familie nach einer Trennungsphase wieder am Grab zusammengeführt.

In ähnlicher Weise spielen auch die individuellen Verhältnisse der einzelnen Figuren zu der verstorbenen Figur im Film eine Rolle und hier lässt sich in analoger Weise eine motivische Form der VERSÖHNUNG (11) oder des Konfliktes beziehungsweise BRUCHS

(16) beobachten. Diese motivische Form des Bruchs auf individueller Ebene kann beispielsweise durch den Verlust einer Freundschaft repräsentiert sein, die zu einem radikalen Lebenswandel führt, wie es zum Beispiel im Film SLC PUNK! (1998) von James Merendino inszeniert wird. In diesem *Coming-of-age*-Film, der das Leben der zwei Heranwachsenden und besten Freunde Stevo (Matthew Lillard) und Heroin Bob (Michael A. Goorjian) im Punker-Milieu von Salt Lake City erzählt, wird der exzessive Feier-Lebensstil und die postpubertäre hedonistische Haltung der beiden erzählt. Der Film endet mit dem Tod und der Bestattung von Heroin Bob, der ganz entgegen seines ironischen Spitznamens, der seiner Phobie vor harten Drogen entsprungen ist, an einer Überdosis an Schmerzmitteln stirbt, die ihm auf einer Party gegen Kopfschmerzen angeboten werden. Sein Freund Stevo erscheint im Gegensatz zu seiner über den ganzen Film hin deutlich schrillen Kleidung im Punkerstil in schwarzem Anzug und mit abrasierten Haaren zur Bestattung, die in einer Kirche stattfindet. Die Darstellung der Bestattung von Heroine Bob, die sich in einer kurzen Sequenz erschöpft, in der Stevo und wenige Freunde von Bob in der Kirchenbank sitzend gezeigt werden, stellt für Stevo die Hintergrundfolie für seine Selbstreflexion seines bisherigen Lebensstils dar, die während der Szene als *Voice-Over* läuft. Man sieht, wie er die Kirche verlässt und sich auf eine Bank setzt, während das autodiegetische *Voice-Over* zu dem Schluss kommt, dass sich sein bisheriges Dasein nur als Pseudolebensstil bezeichnen lasse und dass er nun den Karriereplan seiner Eltern für ihn verfolgen wird, um Anwalt zu werden und dann das System von innen heraus zu bekämpfen.

In Bezug auf die Sozialdynamik spielt vor allem die Gewichtung der einzelnen Figuren eine Rolle, die in der Bestattung häufig durch die Zeit ersichtlich wird, die die Figuren auf dem Bildschirm sichtbar sind und sprechen und handeln (*screen time*). Durch eine Einstellung, die das Hervortreten einzelner Figuren zeigt, wird diesen ein gesonderter Platz in der Inszenierung eingeräumt, um ihre Rolle hervorzuheben. Dieses Motiv, in welchem sich EINZELNE FIGUREN durch Vortreten an den Sarg oder das Grab hervortun oder die Bestattung durch eine einzelne Person am Grab symbolisiert wird, stellen Beispiele für diese Gewichtung dar (9). Der weiter unten beschriebene Film PATCH ADAMS (1998) zeigt eine solche motivische Darstellung.

Neben diesen Formen der Sozialdynamik lassen sich vor allem auch PARODISTISCHE, KOMÖDIANTISCHE Elemente oder WITZE (12) im Rahmen der Bestattung ausmachen. Diese fungieren in vielerlei Hinsicht als Bruch in der medienästhetischen Inszenierung

der Bestattung und können in Form von Handlungen mit komödiantischem Charakter beobachtet werden. Diese Motive sind vor allem im Genre der Komödie oder schwarzen Komödie dominant (9).

Der Film ALLES AUF ZUCKER (2004) von Dani Levy vereint gleich mehrere dieser Motive. Die jüdische Komödie erzählt von der Zusammenkunft des Spielers Jaecki Zucker (Henri Hübchen) und seinem Bruder Samuel (Udo Samel) sowie deren Familien zur Bestattung der Mutter der beiden Brüder. Jaecki, der sich als ungläubiger Kommunist versteht, und Samuel, der ein orthodoxer Jude ist, werden durch das Testament ihrer Mutter zur Aussöhnung und zum gemeinsamen *Schiwa*-Sitzen verpflichtet, damit ihr Erbspruch bestehen bleibt. Jaeckie, der in finanziellen Schwierigkeiten steckt, hofft neben dem Erbe aber zeitgleich, sich durch den Gewinn eines Billiardturniers abzusichern. Bei der Bestattung seiner Mutter erzählt sein Bruder einen jüdischen Witz und kurz danach täuscht Jaecki einen Anfall vor und lässt sich ins Grab fallen, um die Bestattung verlassen und an dem Billiardturnier teilnehmen zu können. Diese Inszenierung stellt zum einen für Jaeckie Zucker auf der innerfilmischen Ebene einen Ritualabbruch dar, der die filmische Bestattung beendet. Nach seinem vorgetäuschten Anfall wird er von seiner Tochter, die seinen Plan durchschaut hat, zum Turnier gefahren. Der Film wurde 2005 sechs Mal mit dem deutschen Filmpreis ausgezeichnet und stellt einen der wenigen Filme im Korpus dar, der neben den zwei komödiantischen Motiven des Witzes und des vorgetäuschten Anfalls die jüdische Bestattung sehr ausführlich darstellt. Neben der *Schiwa*, der jüdischen Trauerzeit im Anschluss an die Bestattung, werden während der Inszenierung viele weitere jüdische Bestattungsbräuche gezeigt, die eine sehr explizite Darstellung der jüdischen Religion und Bestattung im Gesamtkorpus darstellen, die so in keinem anderen Beispiel zu finden ist. So wird gezeigt, wie die beiden Brüder beim Betreten des jüdischen Friedhofs Weißensee von einem Friedhofshelfer ihre Kleidung eingerissen bekommen, was im jüdischen Ritual ein Symbol für die Trauer ist. Der einfache Holzsarg, wie er für das jüdische Begräbnisritual typisch ist, wird gezeigt und jüdische Trauergesänge begleiten die Bestattung (vgl. Jacobs 1995: 115; Stemberger 2008: 103f.).⁷²

⁷² Ein weiterer Indikator für die besondere Rolle diese Filmes in der Repräsentation des jüdischen Lebens in Deutschland und der jüdischen Bestattung stellt die Arbeit der Bundeszentrale für Politische Bildung dar, die diesem Film eigens ein Filmheft gewidmet hat, welches sich mit den Aspekten des jüdischen Lebens und der jüdischen Religion in seiner Repräsentation im Film beschäftigt und sich damit der

Eine andere Variation komödiantischer Elemente in der Bestattung kann dazu dienen, den Charakter der verstorbenen Figur zu illustrieren oder ihr gerecht zu werden, wie dies beispielsweise im später ausführlich diskutierten Film *MAN ON THE MOON* (1999) von Miloš Forman der Fall ist (vgl. Kapitel 5.1.1). Diese Art der Inszenierung der verstorbenen Figur, in der besondere Aspekte des Lebens und der Identität im Film betont werden, zeichnen sich noch einmal in konzentrierter Form durch das Motiv des WUNSCHES (12) aus, welcher Teil der Bestattung sein kann oder in Bezug auf die Bestattung verwirklicht wird. Dabei geht der Wunsch häufig von der verstorbenen Person aus und bezieht sich auf die Trauergemeinschaft oder auf die Bestattung selbst, aber auch durch die Hinterbliebenen wird der Wunsch thematisiert, indem darüber spekuliert wird, ob die Bestattung so gewesen sei, wie es sich die verstorbene Person gewünscht hat. Vor allem in den Analysen in Kapitel 5 wird das Motiv noch einmal gesondert aufgegriffen, da die Erfüllung des Wunsches einer der Indikatoren für die Zuschreibung eines ‚Guten Todes‘ ist. Illustrativ kann hier der Film *THE ROYAL TENENBAUMS* (2001) von Wes Anderson dienen. In der filmwissenschaftlichen Arbeit von Katja Hettich verortet sie diesen Film im Subgenre der ‚melancholischen Komödie‘, die sich gerade durch Topoi wie Tod und Krankheit, die komödiantisch aufgearbeitet werden, auszeichnet. Wie in Kapitel 2.4 konzeptualisiert, erklärt auch sie diese komödiantischen Elemente über die Disparität zwischen der Erwartungshaltung der Zuschauer und dem Gezeigten, das durch die Figuren vermittelt wird: „Die Basisformel der Komik, die Beobachtung von Inkongruenzen zu normalem Verhalten, bringt den Zuschauer zum Lachen. Er ordnet das Beobachtete jedoch vor dem Hintergrund der Figurenpsychologie in den melancholischen Erzählkontext ein“ (Hettich 2008: 76).

Besonders die Bestattung des Protagonisten im Film *THE ROYAL TENENBAUMS* (2001) verdeutlicht dies. Nachdem Royal Tenenbaum nach unzähligen Fehlritten und einer vorgetäuschten Krebskrankheit mit seiner Frau und seinen drei Kindern sowie deren Partnern und Freunden befriedet ist, verstirbt er an einem Herzinfarkt und wird in Anwesenheit aller Protagonisten sowie dem Pater der Familie, Petersen, im Familiengrab bestattet. Ein Detail bei dieser Bestattung, welches im Einstellungswechsel zu sehen ist, zeigt erst den Grabstein für Royals Grab, dann Pater Petersen, wie er die Augenbrauen hochzieht, und dann wieder die Aufschrift des Grabsteins in einer

Filmerziehung widmet (vgl. <http://www.bpb.de/shop/lernen/filmhefte/34105/alles-auf-zucker>, letzter Zugriff 16.12.2015).

Detailaufnahme: „Royal O’Reilly Tenenbaum. 1932-2001. Died tragically rescuing his family from the wreckage of a destroyed sinking battleship.“(THE ROYAL TENENBAUMS 2001; 01:42:28-01:42:37) Die Reaktion von Pater Petersen und der geäußerte Wunsch von Royal Tenenbaum zuvor im Film verdeutlichen die komödiantische Situation, die auch durch den einsetzenden Song *Everyone* von Van Morrison unterlegt ist. Dabei hat dieses Detail der Bestattung nicht nur einen komödiantischen Effekt, sondern dient auch für die Rezipienten als eine Symbolisierung des Gesamtplots, die hier in dem Motiv der Verwirklichung des Wunsches von der Figur Royal Tenenbaum zutage tritt. In den Kommentaren zur Bestattungsszene auf YouTube wurde folgender Kommentar vom Benutzer [First of Legend] gemacht, der dies verbildlicht und 18 positive Bewertungen hat:

„It’s funny because he kind of did save his family from a sinking ship. Chas was broken up over the death of his wife, his daughter was stuck in an unhappy marriage, and Richie was depressed and suicidal. Royal had betrayed them and let them down so many times that they were all sinking further apart and further into despair. Then he showed back up and made it all right, and brought them back together. The symbolism in that one scene is really astounding.“⁷³

Auch wenn die Motive in ihrer quantitativen Darstellung nur in ausschnittthafter Weise erste Tendenzen des Feldes vermitteln können und so dabei helfen, weitere Fragen aufzuwerfen, zeigt sich in diesem kurzen diskursiven Verweis bereits das Potential des konkreten Wunschmotivs, und er macht auch eine symbolische Verdichtung greifbar, die in verschiedensten Filmen rezipiert wird. Gerade in diesem Beispiel und durch die Rezeption auf YouTube lassen sich neben dem Motiv des Wunsches weitere Motive aus dem Diskurs um den ‚Guten Tod‘ aufzeigen, die hier in der Inszenierung der Bestattung von Royal Tenenbaum vereint werden. Zum einen ist die Zusammenkunft seiner gesamten Familie und die Versöhnung mit den einzelnen Kindern ein narrativer Aspekt, der hier noch einmal kondensiert dargestellt ist. Der Wunsch, der mit der kleinen Lüge von Royal verbunden ist, entspricht dem Charakter seiner Figur und auch die *Voice-Over*-Erzählung, die die Bestattung begleitet, erwähnt, dass alle Beteiligten sich einig seien, dass Royal die Bestattung auf diese Weise befürwortet hätte.

Die Figurenkonstellation in der Bestattung und die Sozialdynamik beziehen sich natürlich auch auf die Ritualexperten, unter welche zum Beispiel FRIEDHOFSPERONAL ODER HELFER DES BESTATTUNGSUNTERNEHMENS fallen (14). Sie werden häufig als

⁷³ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=kqGjVJka7xQ>, letzter Zugriff 16.12.2015.

Sargträger oder als Arbeiter am Grab gezeigt, die helfen, das GRAB AUSZUHEBEN oder ZUZUSCHAUFELN (12). Wird das BESTATTUNGSUNTERNEHMEN IM VORFELD und im Kontext der Bestattung gezeigt, wurde dies als gesondertes Motiv vermerkt (5). Hier zeigt sich auch die im thanato-historischen Kontext immer wiederkehrende Diskussion um die Kosten der Bestattung (vgl. Mitford 1963), die vor allem in den Filmen THE BIG LEBOWSKI (1998) von Joel und Ethan Cohen und ABOUT SCHMIDT (2002) von Alexander Payne angesprochen werden.

Besonders die Bestattung in der Tragikomödie ABOUT SCHMIDT (2002), welche den Lebenswandel und die Sinnkrise des Protagonisten Warren Schmidt (Jack Nicholson) nach seiner Pensionierung und dem plötzlichen Tod seiner Frau thematisiert, zeigt eine besondere Kombination an Motiven. So wird hier im Kontext der Bestattung auch ein Gespräch beim Bestattungsunternehmer gezeigt, bei dem es um die Auflistung der Kosten der Bestattung geht. Es ist das einzige Beispiel im gesamten Korpus, wo auch die Einbalsamierung erwähnt, wenn auch nicht gezeigt wird. Im Dialog zwischen Warren Schmidt und dem Bestatter wird diese als Kostenpunkt aufgeführt. Der einzige Kommentar auf die Kostenaufstellung, den Warren Schmidt äußert, ist die Frage: „What if I drive myself?“, die zugleich impliziert, dass er hier einen günstigeren Preis verhandeln möchte (ABOUT SCHMIDT 2002; 00:26:39-00:26:41). Auch im Anschluss an die Bestattung werden die Kosten noch einmal zum Thema gemacht und vor allem der Sarg, den Warren gewählt hat, gibt Anlass für seine Tochter, ihm Geiz und die Auswahl eines Billigsargs vorzuwerfen. Die Kosten und die Auswahl des Sarges werden hier von der Tochter auch als eine fehlende Wertschätzung gegenüber der Mutter gewertet.

Im Kontext des Gesamtkorpus der Arbeit zeigt sich hier eine der Marginalien der Repräsentation von Bestattungen, die Kritik an der Ökonomisierung der Bestattung und die finanziellen Probleme, die viele Menschen in Bezug auf die Bestattung haben, finden selten Eingang in die Repräsentation. Lediglich das Beispiel aus ABOUT SCHMIDT (2002) und der Film THE BIG LEBOWSKI (1998) können hier genannt werden.

Der Kultfilm THE BIG LEBOWSKI (1998), in dem die beiden Protagonisten aus Kostengründen anstelle einer Urne eine Kaffeedose wählen, um die Asche ihres verstorbenen Freundes zu verwahren, stellt in vielfacher Hinsicht ein besonderes Beispiel innerhalb der Bestattungslandschaft dar. Hier wird ebenfalls ein Gespräch mit einem Mitarbeiter des Bestattungsunternehmens gezeigt, welches die Kostendiskussion beinhaltet, weshalb die beiden Hauptcharaktere dann die besagte Kaffeedose wählen,

anstatt 180 Dollar für eine Urne zu bezahlen. Der Film bietet als Komödie eines der brisantesten Beispiele für eine Bestattung am Meer, die in unerwarteter Komik einen Ritualfehler (vgl. Hüsken 2013: 130) zeigt, der in der Rezeption vielfach aufgegriffen wird. Die Bestattung, die zum Ende des Filmes erfolgt, zeigt, wie sich die beiden Freunde des verstorbenen Theodore Donald „Donny“ Kerabatsos (Steve Buscemi) mit der Kaffeedose, die die Asche enthält, an eine windige Stelle an der Küste begeben (vgl. TBL 1). Dort, auf einer Klippe, hält Walter Sobchak (John Goodman) eine Trauerrede, während Jeffrey Lebowski (Jeff Bridges), der es bervoziert, der ‚Dude‘ genannt zu werden, direkt hinter ihm steht (vgl. TBL 2). Man sieht beide in einer Halbnahen und Walter beginnt seine Rede:

„Donny was a good bowler, and a good man. He was... He was one of us. He was a man who loved the outdoors, and bowling, and as a surfer explored the beaches of southern California from La Jolla to Leo Carrillo and up to Pismo. He died – he died as so many young men of his generation, before his time. In your wisdom, Lord, you took him. As you took so many bright flowering young men, at Khe San and Lan Docand Hill 364. These young men gave their lives. And so did Donny. Donny who loved bowling.“ (THE BIG LEBOWSKI 1998; 01:43:23-01:42:53) Walter hält die Kaffeedose in die Höhe und senkt kurz sein Haupt, um dann fortzufahren (vgl. TBL 3): „And so, Theodore Donald Kerabatsos, in accordance with what we think your dying wishes might well have been, we commit your mortal remains to the bosom of the Pacific Ocean, which you loved so well.“ (THE BIG LEBOWSKI 1998; 01:43:53-01:42:53) Walter nimmt die Dose wieder herunter in beide Hände und klopft bei diesen letzten Worten auf den Deckel, bevor er ihn öffnet und seine Rede mit den Worten: „Goodnight, my sweet prince“ (THE BIG LEBOWSKI 1998; 01:43:23-01:43:26) beendet. Dann öffnet er die Dose und schüttet die Asche in den Wind (vgl. TBL 4). Der Gegenwind bläst Teile der Asche auf Walters Kleidung, und als er diese abklopft und sich umdreht, sieht er, dass der Dude von oben bis unten die gesamte Asche abgekommen hat, die auf seinen Kleidern und in seinem Gesicht und Bart klebt (vgl. TBL 5). Walter entschuldigt sich und der Dude schreit ihn an und haut ihm auf die Brust, bis sie sich am Ende in den Armen liegen und dann gemeinsam bowlen gehen. Das Lied *Dead Flowers* von Townes van Zandt setzt ein und stellt den Übergang zum Ende des Filmes dar, in dem der Dude und Walter beim Bowlen zu sehen sind.



The Big Lebowski 1998; TBL 1



The Big Lebowski 1998; TBL 2



The Big Lebowski 1998; TBL 3



The Big Lebowski 1998; TBL 4



The Big Lebowski 1998; TBL 5

Dieses Beispiel hat vor allem in religiöser Hinsicht eine spannende Wendung genommen. In der Szene selbst ist die religiöse Referenz, die gegeben wird, lediglich die Adressierung von Gott durch Walter, der das Wort *Lord* verwendet. Über die religiöse Prägung von Donny ist hingegen nichts bekannt, nur von Walter erfährt man durch ein Streitgespräch mit dem Dude, dass er eine jüdische Frau hatte, aber ursprünglich polnisch und katholisch gewesen ist. Somit lässt sich hier die Diskursivierung der Religion nur durch unterschiedliche Referenzen festhalten, die im Kontext der

Bestattungsinszenierung nicht explizit thematisiert werden. Durch die Figur Walter und die Rede lässt sich die Bestattung jedoch im Rahmen des jüdisch-christlichen Feldes verorten. Der außerfilmische Diskurs hingegen weist noch eine völlig andere religiöse Dimension auf, die mit der Figur des Dude verbunden ist. Im Rahmen der kultartigen Popularisierung des Filmes kam es zu der Gründung der Religion des *Dudeism*, wie bereits in Kapitel 2.2.1 erwähnt wurde (vgl. S. 27).

Zugleich weisen dieser Film und diese Szene ein besonders breites Rezeptionsspektrum in Form der Remedialisierung auf YouTube auf. Dort wurde die Szene online gestellt⁷⁴, aber auch als eine Reinszenierung durch Laienschauspieler, die am Original-Drehort gedreht wurde.⁷⁵ Außerdem sind hier eine *Listening Comprehension* Version⁷⁶ und eine Version der Szene in Form von Story-Board-Zeichnungen mit französischen Untertiteln und dem englischen Originalton zu finden.⁷⁷ Dies zeigt bereits, wie stark der Film rezipiert wird.

Dabei offenbart sich auch der ambivalente Charakter, der in der Szene zutage tritt, wie die Kommentare einiger YouTube-Nutzer deutlich machen. So kommentiert der Nutzer [Straylight4299]: „This scene is brilliant, because it's funny and sad at the same time. And there is this honest reality vibe to it, i think something like this happens all the time in real life.“⁷⁸ Hier wird vor allem auch wieder der Realitätsbezug hergestellt, der schon in der Einleitung der Arbeit genannt wurde und sich bei Rezipienten in der Aneignung widerspiegelt, wie in der ethnographischen Schilderung ganz zu Beginn dieser Arbeit erläutert wurde. Auch die Thanatologin Gail Rubin macht auf ihrer Webseite *A Good Goodbye* auf diese Bestattungsinszenierung aufmerksam und nimmt dabei auch auf den ökonomischen Aspekt und andere Punkte in der Szene Bezug, die für die Rezipienten lehrreich sein könnten. Unter anderem nennt sie hier, dass man, so wie der Dude und Walter es im Film machen, nicht gezwungen ist, eine Urne zu kaufen, dass man die Asche eher von einem Boot aus verstreuen sollte und nicht gegen den Wind und dass dies zudem einige Seemeilen vor der Küste passieren sollte. Außerdem ermahnt sie, die Trauerrede nur auf die verstorbene Person zu beziehen und nicht auf sich selbst, wie

⁷⁴ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=Wk61MeDmk2M>, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁷⁵ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=_nKyOJ2tsgM, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁷⁶ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=9N4GAJ32jv0>, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁷⁷ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=kPsB3sMvuFY>, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Wk61MeDmk2M>, letzter Zugriff 16.12.2015.

Walter dies tut, der hier, wie den ganzen Film hindurch immer wieder, seine Vietnamgeschichte auf wütende Weise einfließen lässt.⁷⁹

Das Beispiel von *THE BIG LEBOWSKI* zeigt auf besondere Weise die enorme mediale Spannweite, die ein einzelnes Beispiel wie dieses haben kann. Besonders der letzte Verweis auf die Webseite *A Good Goodbye* zeigt, wie die filmische Bestattung dazu benutzt wird, das Eis zu brechen und über den Tod und die Bestattung aufzuklären. Hier fügt sich der Diskurs um den Film in Bezug auf die Bestattung in die thanato-historische Diskussion um den ‚Guten Tod‘ ein und erinnert stark an die Programmatik der *Order of the Good Death*, mit dem Tod eine Beziehung einzugehen, die positiv konnotiert ist.

Neben den Figuren der Bestattungsunternehmer und -helfer sowie dem Aspekt der Ökonomisierung, die den Ausgangspunkt für die analytischen Ausführungen zu *THE BIG LEBOWSKI* (1998) und *ABOUT SCHMIDT* (2002) geliefert haben, stellen besonders in Bezug auf die religionswissenschaftliche Ausrichtung die religiösen Experten eines der wichtigsten Motive dar, um eine religiöse Referenzierung auszumachen, die sich nicht auf Interpretationen von impliziter Religion stützt. Im Gesamtkorpus der Arbeit ließen sich hier lediglich christliche und jüdische religiöse Experten ausmachen, wobei eine deutliche Dominanz in der Darstellung von PRIESTERN (23) gegenüber RABBINERN (2) vorliegt.

Vor allem die Relation der religiösen Experten zu den anderen Figuren ist entscheidend. Nehmen wir das Beispiel des zuvor genannten Filmes *THE ROYAL TENENBAUMS* (2001) wieder auf, zeigt sich, dass der hier gezeigte Pater Petersen, der auch bei anderen familiären Anlässen und Ritualen im Filmverlauf anwesend ist, im Ritual lediglich die Rolle hat, auf den Grabstein zu verweisen, der die Materialisierung des von Royal Tenenbaum zuvor im Film geäußerten Wunsches ist. Hier wird in Anlehnung an die Präsenz der jeweiligen Figur und die Funktion, die diese innehat, bereits deutlich, dass nicht die Autorität des religiösen Experten im Vordergrund steht, sondern die Darstellung der Figur aus der Erzählperspektive vielmehr ein Vehikel ist, das diesem speziellen Zweck dient.

Die religiöse Referenz bewegt sich dabei aber nicht nur im Rahmen der Figurenkonstellation und der Sozialdynamik, sondern bereits die Ausstattung der

⁷⁹ Vgl. <http://agoodgoodbye.com/funeral-films/funeral-films-the-big-lebowski>, letzter Zugriff 16.12.2015.

Bestattungen ebenso wie der Ort der Bestattung geben einzelne Verweise auf die religiöse Referenz.

4.2.1.2 Ausstattung und Ort der Bestattung

Gerade in Bezug auf die Ausstattung sind vor allem religiöse Symboliken wie KREUZE AM GRAB ODER SARG (4), KREUZE IM HINTERGRUND (15) oder die Bekleidung einzelner Gäste zusätzliche Indikatoren, die auf einen möglichen religiösen Referenzrahmen verweisen, der sich als eine Hintergrundfolie einzelner Bestattungen abzeichnen kann. Die jüdische Kopfbedeckung, die Kippa, stellt in diesem Sinne in mehreren Beispielen einen solchen Verweis dar. Neben dieser Form der religiösen Bekleidung als Besonderheit in einzelnen Bestattungen ist die Repräsentation der Bestattung in Bezug auf die Kleidung eher am traditionellen SCHWARZ (36) orientiert, entgegen einer Trauerbekleidung, die eher NICHT SCHWARZ (13) ist.

Die Ausstattung vieler Bestattungen ist mit den Figuren verbunden und in einigen wenigen Fällen spielen hier BEIGABEN (5) eine Rolle, die auch die Persönlichkeit und Beziehungen der verstorbenen Figur symbolisieren. Dies kann wie im Film GET LOW (2009) ein FOTO (10) sein, das mit ins Grab gelegt wird, oder ein Brief, der am Grab abgelegt wird, wie im Film FORREST GUMP (1995). Das Foto kann aber auch Teil der Ausstattung sein und so werden bei einigen Bestattungen Erinnerungsfotos aufgestellt, die vor allem auch den Antagonismus zwischen Leben und Tod verdeutlichen. Eines der häufigsten Motive im Rahmen der Ausstattung stellen BLUMEN (36) dar, die je nach Begebenheit im klassischen Bestattungsdekor in Form von Kränzen gezeigt werden oder in Form von einzelnen Rosen, die auf den Sarg gelegt werden, wie beispielsweise im Film CALENDAR GIRLS (2003), oder in das Grab geworfen werden, wie im bereits genannten Film THE ROYAL TENENBAUMS (2001). Der Blumenschmuck kommt dabei in zahlreichen weiteren Variationen vor und ist vor allem in dieser Hinsicht ein Katalysator für die Frage, welche Art von Bestattungen keine Blumen haben. Häufig sind dies Bestattungen, bei denen die Kargheit eine narrative Funktion hat und düstere Formen der Bestattung inszeniert werden, wie dies im Fall des Filmes KINGDOM OF HEAVEN (2005) zu sehen ist, in dem eine Bestattung einer Selbstmörderin zu Zeiten der Kreuzzüge dargestellt wird, die vor ihrer Beisetzung enthauptet wird (vgl. S. 127.).

Der SARG stellt ein weiteres übermäßig dominantes Motiv dar. Auch wenn nicht in allen Bestattungen der Sarg im Vordergrund steht, ist er doch mit 30 Fällen eines der meist gezeigten Motive. In diesem Kontext wird auch häufig der LEICHENWAGEN (10) gezeigt. Interessant ist hierbei, dass es lediglich im Film MAN ON THE MOON (1999) einen offenen Sarg gibt, in dem der Verstorbene sichtbar ist. Diese Tradition ist im deutschen und europäischen Raum eher unüblich, im amerikanischen Raum jedoch weit verbreitet. Die Aufbahrung der Leiche im offenen Sarg geht vor allem auf die Einbalsamierungstechnik zurück, welche in keinem der filmischen Beispiele direkt gezeigt wird (vgl. Laderman 2003). Auch die Darstellung von URNEN (4) und dem VERSTREUEN DER ASCHE (2) sind trotz eines wachsenden Trends hin zur Feuerbestattung in den letzten 20 Jahren kaum zu sehen (vgl. Sörries 2013: 13).

Der FRIEDHOF (23) und die KIRCHE (13) sind die am häufigsten dargestellten Orte der filmischen Bestattung. Im Kontext der Darstellung in der Kirche oder einem kirchenähnlichen Gebäude, wie beispielsweise einer Kapelle, die in der motivischen Einordnung Kirche mitgedacht werden, ist vor allem das Motiv der engsten Verwandten und Freunde, die meist in der ersten Reihe auf einer KIRCHENBANK (7) in den Räumlichkeiten sitzen, zu beobachten. Gerade bei einer solchen Konstellation ist in einigen Fällen das Motiv des ALTARS (4) zu beobachten oder eine Aufbahrung des Sarges vor dem Altar, wie beispielsweise in dem Film SNOW CAKE (2005) von Mark Evans. Neben Kirche und Friedhof stellen sich aber auch individuell gewählte Bestattungsorte oder die Natur als Alternative dazu dar, in einigen wenigen Fällen, zum Beispiel im Film GANDHI (1982), ist das Verstreuen der Asche im Fluss zu sehen oder das Verstreuen der Asche in den Wind am Meer, wie im Film THE BIG LEBOWSKI (1998).

4.2.1.3 Rituelle Handlungen

Hier gestalten sich die einzelnen Formen der Bestattung sehr individuell und orientieren sich an den Figuren und den religiösen Referenzen, die sich bereits in der Bestattung durch den Ort, den religiösen Experten und andere Motive deuten lassen. Besonders die rituellen Handlungen spielen hierbei eine entscheidende Rolle für den Charakter der Bestattung im Film. Dabei sind die typischen rituellen Elemente liturgischer Natur, wie die Geste, ERDE AUF DAS GRAB der verstorbenen Person zu werfen (8), oder eine

PREDIGT oder ein GEBET zu sprechen (10). Alternativ zu diesen liturgischen Aspekten gibt es die Variation, eine TRAUERREDE zu halten oder POESIE (27) zu verlesen. Hier können dann je nach Narration die spezifischen Indikatoren für den jeweiligen religiösen Kontext herausgelesen werden. Poesie und die Trauerrede stellen eines der meist vertretenen Ritualelemente dar, die im Film vor allem auf die spezifische Figurenkonstellation in der Bestattung abgestimmt sind. Besonders in Darstellungen von Bestattungen von verstorbenen Liebespartnern werden hier, wie im Film *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL* (1994) oder im Film *PATCH ADAMS* (1998), Gedichte rezitiert oder vorgetragen.

Gerade im Falle des Filmes *PATCH ADAMS* (1998) ist dies mit dem Thema von Schuld und Vergebung verbunden und macht die unterschiedliche Gewichtung zwischen der Poesie und dem Motiv des Gebetes beziehungsweise der Predigt deutlich (10).⁸⁰ Der junge Arzt Patch Adams (Robin Williams), der es sich zur Aufgabe gemacht hat, seine Patienten durch Humor zu heilen, und eine private kleine Wohltätigkeitsklinik aufgebaut hat, um dieses Ziel umzusetzen, arbeitet dort mit seiner Freundin Carin (Monica Potter) zusammen, mit der er während des Aufbaus eine leidenschaftliche Liebesbeziehung beginnt. Als eines Tages ein junger, leicht verwirrter Mann in die Klinik kommt, nehmen sie ihn auf und Carin kümmert sich um diesen, obwohl sie Patch ihr Unbehagen dem neuen Patienten gegenüber äußert. Sie wird kurz darauf abends zum Haus des jungen Mannes gerufen und, wie Patch am nächsten Tag erfährt, erschießt der Patient dort erst sie und dann sich selbst. Patch gibt sich die Schuld an Carins Tod und ist während der Bestattung nur am Rande zu sehen. Nachdem die Predigt vorbei ist und die Gäste die Trauerfeier und den Sarg verlassen haben, taucht Patch hinter einem Baum auf und liest der toten Carin das Liebesgedicht *Sonnet XVII* von Pablo Neruda vor, das er zu einem früheren Zeitpunkt schon einmal vorzulesen begonnen hatte. Er leitet es mit folgenden Worten ein: „Told you I'd finish it some other time.“ Dann beginnt er, das Gedicht zu rezitieren, das er Carin bei ihrem letzten Treffen vorlesen wollte: „I love you without knowing how... or when, or from where. I love you straightforwardly, without complexities or pride.“ (*PATCH ADAMS* 1998; 01:24:30-01:24:58) In einer halbnahen Einstellung sieht man die Hände Patches, die eine abgerissene Buchseite halten, auf der das Gedicht steht: „I love you because I know no other way than this. So close, that your

⁸⁰ Für die medienästhetische Aufarbeitung des Beispiels mit Fokus auf den Übergang von der Todesnachricht zum Beginn der Bestattung vgl. 2.4.3.4, S. 149.

hand on my chest is my hand. So close that when you close your eyes... I fall asleep." (ibid.: 01:24:58-01:25:17) Er macht einige Schritte auf den Sarg zu und schiebt die Buchseite mit dem Gedicht unter den Blumenschmuck des Sarges. In einer Halbtotale sehen wir, wie er den Kopf auf den Sarg legt und ihn mit der rechten Hand leicht tätschelt und küsst, während er weinend immer wieder beteuert: „I'm sorry, honey! I'm sorry!“ (ibid.: 01:25:20–01:25:35) Vor allem die Kontrastierung zu dem Element der Predigt in dieser Bestattung ist immens und zeigt sich vor allem in der Rezeption auf YouTube. Hier gibt es drei englischsprachige Versionen, die die Bestattungsszene ab dem Moment zeigen, an dem Patch zum Sarg geht und das Gedicht rezitiert. Keiner der auf YouTube gezeigten Ausschnitte beinhaltet die vorherige Predigt, welche im Kreise der Verwandten und Freunde von Carin stattfindet, bevor Patch alleine zum Sarg geht. Der erste Teil der Bestattung setzt ein, kurz nachdem Patch in das Büro des Dekans der medizinischen Fakultät beordert wird und dort erfährt, dass Carin umgebracht wurde. Von diesem Teil gibt es eine Überblendung in den folgenden Teil: Man sieht die Trauergemeinde aus der Vogelperspektive, wie sie im Halbkreis um den aufgebahrten Sarg steht, welcher mit Blumen und aufgestellten Blumenkränzen geschmückt ist. Der Priester hält eine Predigt, während die Kamera langsam heranzoomt: „Into Your hands, O Merciful Savior, we commend Your servant Carin. Receive her into the arms of Your mercy, into the blessed rest of everlasting peace, and into the glorious company of the saints... on high. Amen.“ (ibid.: 01:23:23-01:23:42) Mit dem Amen wechselt die Perspektive in eine Halbnahe auf die nächsten Angehörigen, vorwiegend Carins Verwandte. Die Menge an Verwandten und Freunden, die um den Sarg herum gestanden haben, löst sich auf und der Teil der Bestattung mit Patches Gedichtrezitation setzt ein.

Dadurch, dass der erste, die Predigt enthaltende Teil in den YouTube-Ausschnitten nicht gezeigt wird, wird deutlich, wie sich das Element der Gedichtrezitation über die Rezeption auf YouTube als von vordergründigem Interesse für die Rezipienten bestätigt und der Predigt vorgezogen wird. Die religiöse Referenz, die durch das christlich ausgerichtete Begräbnisritual und die Darstellung des Priesters und der Predigt ersichtlich wird, steht hier also der areligiösen Referenz des Gedichts gegenüber, der hier über die Rezeptionsselektion ein größerer Wert zugesprochen wird.

Eine weitere Reaktion auf das YouTube-Video, welche ebenfalls von Interesse ist und die Frage nach der Bewältigung von Trauer im Kontext der Bestattung im Spielfilm deutlich macht, sind die vielen Antworten auf das Video, die auf den Tod von Robin Williams

aufmerksam machen, sein schauspielerisches Talent loben und Bedauern darüber äußern, dass er gestorben ist. Die inszenierte und fikionalisierte Bestattung wird hier zur Reflektionsfläche und zum Ausdruck für die Trauer um den Oscar-prämierten Schauspieler Robin Williams, wie der folgende Kommentar des Benutzers [Jason Salas] widerspiegelt: „This scene eerily resonates allegorically to Williams' legions of fans today, especially given the apparent nature of his death. Thank you for the memories, Robin...this won't take away from the lifetime of laughter and tears your unmatched talent provided us with. Rest in peace.“⁸¹ Hier zeigt sich, wie der Diskurs um diese spezifische filmische Bestattung über die Narration und den Plot hinausgeht und so zu einer parasozialen Interaktionsfläche für Trauerbekundungen wird, die hier nicht direkt auf den Film, sondern auf den Schauspieler Bezug nehmen.

Ein weiteres Motiv, das in der Bestattungslandschaft vertreten ist, ist der TRAUERZUG (10), der sich in unterschiedlichen Variationen zeigt. Zum einen findet sich der Trauerzug im Kontext von offiziellen Bestattungen, wie am Beispiel der ‚Heldenbestattung‘ aus BACKDRAFT (1991) bereits beschrieben wurde (vgl. Kapitel 4.2.1.1, S. 127). Zum anderen findet man den Trauerzug auch in traditionellen dörflichen Kontexten wie im Film WER FRÜHER STIRBT IST LÄNGER TOD (2006) von Marcus H. Rosenmüller, bei dem eine bayrische katholische Trauerprozession gezeigt wird, mit Musikkapelle, Sarg, einem Priester mit Ministranten und den engsten Verwandten. Besonders das Kreuzifix als religiöses Symbol und Unterkategorie des Motives Kreuz macht diesen religiösen Kontext deutlich. Zum anderen wird eine traditionelle sizilianische katholische Trauerprozession im Film THE GODFATHER PART II (1974) von Francis Ford Coppola gezeigt. Hier wird zu Beginn des Filmes eine Totale einer sizilianischen Landschaft mit der Stadt Corleone auf einem Felsen im Hintergrund gezeigt, in der eine ganze Trauerprozession nach und nach erscheint. Man sieht den kleinen Vito Corleone (Oreste Baldini), der später gefürchtete Mafiaboss, der gemeinsam mit seiner Mutter direkt hinter einem vollkommen schwarzen Sarg herläuft. Durch einen Paratext, der auf der rechten Bildhälfte eingeblendet wird, während die Prozession durch das Bild läuft, und der darüber informiert, dass es sich um die Bestattung von Vitos Vaters handelt, der aufgrund einer Beleidigung gegen den lokalen Mafiaboss ermordet wurde, und dass sein ältester Sohn versucht, Rache zu nehmen, während Vito

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ov0Gk2e71xw>, letzter Zugriff 16.12.2015.

und seine Mutter die Beerdigung des Vater alleine begehen. In der Prozession befinden sich die Musikkapelle, die Sargträger mit dem Sarg, Vitos Mutter, Vito, der Priester sowie zwei Ministranten. Die Teilnehmer der Prozession, darunter vor allem die Protagonisten, werden in einzelnen Einstellungen und in Abwechslung mit der Halbtotale auf den gesamten Zug immer wieder gezeigt. Plötzlich fallen Schüsse und die Prozession löst sich in alle Richtungen auf. Vito und seine Mutter knien am Sarge des Vaters in Deckung. Eine Frau ruft von einem Hang herab, dass der ältere Sohn Paolo erschossen wurde, und die Mutter und Vito rennen dorthin. Sie finden den erschossenen Jungen und die Mutter beugt sich zu ihm herab, nimmt den Kopf des Jungen in ihre Hände und weint (vgl. *THE GODFATHER: PART II* 1974).

Auch hier ist die Prozession als Motiv im Genre des Gangsterfilmes mit einem Ritualabbruch verbunden und zeigt deutlich die skrupellosen Umstände, unter denen der neunjährige Vito aufwächst. Die Anschlusszene verdeutlicht dies: Als die Mutter versucht, den lokalen Mafiaboss um die Verschonung ihres letzten Sohnes zu bitten, lehnt dieser ab, was sie dazu zwingt, den Mafiaboss mit einem Messer zu bedrohen, damit Vito Zeit hat wegzulaufen. Die Mutter wird erschossen und Vito kann fliehen.

In einem persönlichen Gespräch mit dem mehrfachen Oscar-Gewinner und Soundeditor des Filmes, Walter Murch, über die Bestattung in dieser Szene, betont er den Wunsch Coppolas, eine authentische sizilianische Trauerprozession darzustellen. Diese wird dann durch die grausamen Umstände völlig zerrissen, und bildet so das Exposé des Filmes und macht zugleich deutlich, was die Figur Vito Corleone zu der harten Person werden lässt, die er dann später ist. Die Religion hat hier also, durch die Aussage eines der Filmemacher bestätigt, vorwiegend eine hintergründige Funktion und wird als Teil einer authentischen sizilianischen Kultur verstanden.

Im weiteren Rahmen der Bestattungslandschaft, der vor allem durch den qualitativen Bogen untersucht wurde, zeichnet sich das Motiv des LEICHENSCHMAUSES (10) ab. Im Rahmen der Bestattung oder im direkten Anschluss an die Bestattung werden Speisen angeboten oder die Trauergemeinschaft geht gesammelt in ein Restaurant oder Kaffeehaus, wie dies beispielsweise im Anschluss an die Trauerprozession und Bestattung im Film *WER FRÜHER STIRBT IST LÄNGER TOD* (2006) geschieht. Hier zeigt sich auf komödiantische Weise die Konstruktion eines ‚Guten Todes‘, die sich beim Leichenschmaus unter den Hinterbliebenen ereignet und sich auf die Postmortalitätskonstruktionen der Figuren der beiden Kinder Evi und Sebastian bezieht.

Die Szene ist sehr komplex und es laufen hier mehrere Handlungsstränge zusammen, die auch in Bezug auf den Plot des Filmes beschrieben werden müssen. Das Thema des Todes ist omnipräsent, wie der Titel bereits andeutet. Die Mutter des elfjährigen Protagonisten Sebastian Schneider (Markus Krojer) ist bei dessen Geburt gestorben, wie man schon zu Beginn des Filmes erfährt, als sein Bruder ihm nach einem von Sebastian verschuldeten Unfall, bei dem die Hasen des Bruders getötet werden, auch die Schuld am Tod der Mutter gibt. Der Film schildert die zahlreichen Versuche Sebastians, diese Schuld wieder gut zu machen, was einen Großteil der Komik des Filmes ausmacht, da Sebastian viele der Ratschläge, die er bekommt, wörtlich nimmt. Nachdem im Film der zuvor beschriebene Trauerzug zu sehen ist, den Sebastian über eine Mauer hinweg beobachtet, geht er zurück in die Gastwirtschaft seines Vaters, in die kurz darauf die Hinterbliebenen einkehren. Sebastian macht sich Vorwürfe wegen des Todes der Verstorbenen, der Großmutter seiner Schulfreundin Evi Kramer (Pia Lautenbacher). Der Grund für Sebastians Schuldgefühle für den Tod von Evis Großmutter rührt daher, dass er das Krankenbett mit der darin gebetteten Großmutter versehentlich einen Hügel hinunterfahren gelassen hat, wobei diese davon keinen gesundheitlichen Schaden nahm. Als Sebastian an den Tisch der Trauergemeinschaft geht, um die Getränkebestellungen aufzunehmen, bemerkt er, wie traurig Evi ist, und sagt ihr, dass er mit der Oma ausgemacht habe, dass sie das Telefon dreimal läuten lassen solle, wenn sie im Himmel bei seiner Mutter angekommen ist, und dass sie, Evi, die erste sei, der er dann Bescheid sagen würde (vgl. WER FRÜHER STIRBT IST LÄNGER TOD 2006; 01:16:25-01:16:40). Die Mutter von Evi, die ebenfalls am Tisch sitzt, beginnt ihn daraufhin aufgebracht zurechtzuweisen, bis sie am Ende fast schreit, so dass die gesamte Wirtschaft still wird und auf sie und Sebastian schaut. Kurz darauf erfolgt ein Schnitt und man sieht, wie der Freund von Sebastians Lehrerin, die eine Affäre mit Sebastians Vater hat und die zuvor die Nummer der Gaststätte gewählt hatte, die Wahlwiederholungstaste des Telefons drückt und also in der Gastwirtschaft anruft. Er lässt es dreimal läuten und legt dann wieder auf, da er in diesem Moment sieht, dass sein Rasenmäher Feuer gefangen hat. Einzelne Einstellungen zeigen nun, wie die Leute in der Gaststätte gebannt zum Telefon und dann wieder zurück auf Evis Mutter und Sebastian schauen, der daraufhin zu Evi sagt: „Sixt es Evi, jetz' is drobn“ (WER FRÜHER STIRBT IST LÄNGER TOD 2006; 01:17:34-01:17:40). Die Sequenz endet mit dem verdutzten Gesicht von Evis Mutter und einer Einstellung von Sebastians Vater, der schmunzelnd an der Bar steht.

Auf humoristische Weise wird hier die Wunschvorstellung Sebastians erfüllt, die zuvor in der Szene zum Ausdruck gebracht wurde, in der man Sebastian mit der Oma sieht und er sie fragt, ob sie das Telefon bei ihm daheim dreimal klingeln lassen könne, um ihn wissen zu lassen, dass es seiner Mutter gut geht. Auf eine komödiantische Art und Weise wird hier im bayerisch-katholischen Kontext die kindlichen Postmortalitätsvorstellung von Sebastian und seiner Freundin in filmischer Weise „soziokulturell konstruiert und über unterschiedliche Traditionen und Praktiken festgeschrieben“ (Ahn et al. 2011: 15-16). Die Bedeutung der Trauerspeisen, die in der Szene angedeutet wird, hat sowohl im europäischen als auch im nordamerikanischen Raum eine lange Tradition und es haben sich verschiedenste Formen von Trauerspeisen entwickelt. Die Trauerspeise stellt auch einen häufigen Wunsch dar, den sterbende Personen in ihrer Bestattungsplanung äußern und darüber entscheiden (vgl. Thursby 2006: 79ff.; Wojtkowiak 2012: 67-72).

4.2.1.4 Form des Todes und Medienästhetik der Bestattung

Eine weitere Frage, die sich aus der Diskussion um die Medialisierung des Todes und der Bestattungen ergibt und sich auf die häufige Argumentation bezieht, dass in den Medien die Darstellungen von Gewalt und Tod überbordend sind, ist die Frage nach gewaltsamen Darstellungen des Todes in Bezug auf den Kontext der Bestattung. So wurde bereits in den 70er Jahren für den nordamerikanischen Kontext darauf hingewiesen, dass ein Jugendlicher im Alter von 16 Jahren im Durchschnitt schon mehr als 18.000 Morde durch Fernsehen und Filme rezipiert habe (vgl. Kearl 1989: 383ff.). Welche Formen des Todes sind im ausgewählten Korpus und im Kontext der Bestattung vorhanden? Die Motive, die hier untersucht und überprüft worden sind, sind der ungeklärte Tod (TOD UNKLAR 10), bei welchem der Zuschauer keinerlei Informationen über den Sterbeprozess oder die Ursache des Todes erhält. Die häufigste Form der Darstellung des Todes und der Bestattung basiert im gesampelten Korpus auf ALTER UND KRANKHEIT (19), gefolgt von GEWALTSAMEN TODEN, zum Beispiel durch Mord oder im Krieg (13), und dem Motiv UNFALLTOD (10), das eine Unterkategorie des gewaltsamen Todes darstellt.

Alle bisher genannten Motive und Motivgruppen sind als prägender Teil der Medienästhetik der Bestattungslandschaft zu verstehen. Die Informationen, die das Publikum über die Bestattung und die Form des Todes erhält, sind durch die narrative

Struktur des Filmes geprägt, und so werden in vielen Filmen die STERBESZENEN vor der Bestattung gezeigt (22). Entscheidend ist dies vor allem in der Verknüpfung zur Dramaturgie, wenn es sich um einen gewaltsamen Tod oder einen Unfalltod handelt.

Der englische Politthriller *THE CONSTANT GARDENER* (2005) von Fernando Meirelles stellt hierfür ein Beispiel dar. Der Film erzählt die Geschichte des englischen Diplomaten Justin Quayle (Ralph Fiennes) und seiner als Aktivistin gegen die Pharmaindustrie tätigen Frau Tessa Abbot (Rachel Weisz), die im Zuge ihrer Ermittlungen gemeinsam mit ihrem Kollegen umgebracht wird. Der Film deutet die Umstände des Mordes im Rückblick mehrfach an unterschiedlichen Stellen im Film an. Eine kurze Einstellung des Unfalls mit dem Auto, in dem Tessa und ihr Kollege sitzen, wird wiederholt gezeigt und erhält dadurch einen symbolischen Charakter. Diese Einstellung wird gemeinsam mit der Identifizierung der Leiche von Tessa kurz vor der Bestattung gezeigt. Durch andere Figuren im Film und eingespielte Nachrichtenberichte erfährt der Zuschauer immer mehr über den Mord, der Justin dazu bringt, herausfinden zu wollen, was für einem Komplott seine Frau auf der Spur war. Die Bestattung, die auf Tessas Wunsch hin in Afrika stattfindet und die durch einen afrikanischen Chor und viele Fotografen begleitet wird, ist zugleich ein Ereignis, bei dem Justin einen weiteren wichtigen Hinweis auf das Komplott erhält, dem Tessa auf der Spur war. Hierbei kommt zudem ein weiteres häufiges medienästhetisches Motiv zum Einsatz: Während die Bestattung zuerst durch den afrikanischen Chor musikalisch untermalt wird, findet ein MUSIKWECHSEL (36) statt, und während sich die Bestattung auf Justins Aufforderung, die sich zuerst an die Fotografen richtet, langsam auflöst, setzt eine ruhige Klaviermusik ein und das Ende der Bestattungsszene zeigt eine halbtotale Einstellung auf Justin vor dem Grab. Ein kleiner Junge in roten Kleidern, den Justin als den Sohn einer Patientin von Tessa erkennt, legt eine Karte auf dem Grab von Tessa nieder. Justin bedankt sich und schüttelt dem Jungen die Hand, der dann sofort wieder geht. Es wird gezeigt, wie Justin die Karte liest, auf der „Sleep with Wanza“ steht (*CONSTANT GARDENER* 2006; 00:46:01). Wanza ist die verstorbene Schwester des kleinen Jungen und die Karte ist ein von einer Medikamenten-Schachtel abgerissenes Stück Karton, auf dem Justin das Logo der Pharmafirma entdeckt, der Tessa auf der Spur war. Hier wird die Bestattung in narratologischer und medienästhetischer Hinsicht zu einem Wendepunkt für die Handlung konstruiert, die Justin zugleich einen wichtigen Hinweis liefert, um herauszufinden, warum Tessa sterben musste.

Abschließend soll an dieser Stelle als eine Art Querschnitt zu diesem Kapitel und zur Illustrierung der Medienästhetik und der beschriebenen Motive eine ausführliche qualitative Analyse des Filmes *RESTLESS* (2011) von Gus Van Sant vorgestellt werden, die als Überleitung zu den Analysen in Kapitel 5 dienen soll. Dieser Film vereint viele der hier besprochenen Motive und stellt zugleich die Korrelation der Motive mit den zuvor geschilderten Signifikantenketten des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ deutlich dar. Hierbei spielt auch die *RÜCKBLLENDE* (7) eine wichtige Rolle in der medienästhetischen Charakterisierung dieser Bestattungsinszenierung. Die hier vorgenommene Analyse wird anhand der für den *Multi-Sited Research Cube* beschriebenen Knotenpunkte vollzogen. Das Beispiel des Filmes und der Bestattungsinszenierung am Ende zeigt eine spezielle Auseinandersetzung mit dem Thema Tod, Sterben und Bestattung, die sich vor allem in der recht ungewöhnlichen Geschichte widerspiegelt, die mit dem Thema der Bestattung durchsetzt ist. Der Regisseur Gus Van Sant, dessen filmisches Repertoire häufig auf Rezipienten im Teenager-Alter bis jungen Erwachsenenalter abzielt, hat sich mit dem Film *RESTLESS* (2011) explizit dem Thema Tod und Sterben gewidmet, wie in der folgenden kurzen Plotbeschreibung sowie der narratologischen und dramaturgischen Beschreibung ersichtlich werden wird.

Der Film erzählt die Liebesgeschichte des Teenagers Enoch Brae (Henry Hopper) und der an einem Gehirntumor im Endstadium leidenden Annabel „Annie“ Cotton (Mia Wasikowska). Der junge Enoch, der durch den Tod seiner Eltern, die bei einem Autounfall ums Leben kamen, traumatisiert ist, sucht Trost, indem er Bestattungen besucht. Auf einer dieser Feiern lernt er Annabel kennen, die ihn als nicht geladenen Gast enttarnt und sich für ihn interessiert. Als sich die beiden erneut bei einem solchen Besuch Enochs begegnen und dieser vom Priester beiseite genommen und zur Rede gestellt wird, nimmt Annabel ihn in Schutz, indem sie vorgibt, dass er ihr Freund sei, und sich bei dem Priester für die Trauerfeier bedankt. Von diesem Moment an entwickelt sich eine Freundschaft zwischen den beiden, die dann in eine Liebesbeziehung mündet. Annabel offenbart Enoch, dass sie an Krebs leidet und nur noch drei Monate zu leben hat. Enoch wiederum erzählt Annabel vom Tod seiner Eltern, mit dem er immer noch zu kämpfen hat. Die beiden Teenager helfen sich gegenseitig, ihrer Konfrontation mit dem Tod entgegenzugehen, und akzeptieren sich in ihrer jeweiligen Verfassung. So fällt es Annabel auch nicht schwer, den imaginären Freund von Enoch, den Kamikazepiloten namens Hiroshi Takahashi (Ryô Kase), zu akzeptieren und mit diesem über Enoch zu

kommunizieren, der Annabel, die Hiroshi weder sehen noch hören kann, nicht immer ganz akkurat wiedergibt, was dieser sagt. In seiner Fliegermontur taucht Hiroshi immer wieder an Enochs Seite auf und spielt mit ihm Schiffe versenken oder redet mit ihm über Annabel oder die Bestattungen, die er besucht hat. Bereits in den ersten Begegnungen zwischen Annabel und Enoch wird das Thema des Todes zentral, da Enoch Annabel immer wieder auf Bestattungen trifft und dann auch auf einem Friedhof, wo er ihr seine verstorbenen Eltern vorstellt. Sie führen eine Art imaginären Dialog mit den Eltern, auf den Annabel eingeht und sich den Eltern vorstellt. Die beiden gehen gemeinsam aus und Annabel erzählt Enoch davon, wie sie sich ihre Bestattungsfeier vorstellt. Unter anderem reden sie darüber, welche Speisen es geben soll. Annabel wünscht sich Tacos, Cheeseburger und Milchshakes, die dann auch zum Ende des Filmes bei Annabels Bestattungsfeier gezeigt werden.

Hier zeigt sich bereits, wie die Bestattungsfeier in narratologischer Hinsicht durch die einzelnen Hinweise, die das Publikum über die Geschichte hinweg bekommt, aufgeladen wird. Die Figuren, die sich in der Geschichte treffen, bereiten sich in vielfacher Hinsicht auf den Tod vor. Während Enoch immer wieder in Wut verfällt und diese beispielsweise dadurch entlädt, dass er Annabels Arzt beschuldigt, untätig zu sein, und seiner Tante, bei der er seit dem Tod seiner Eltern lebt, Vorwürfe darüber macht, dass sie die Bestattung seiner Eltern abgehalten hat, während Enoch im Koma lag, stellt Annabel für ihn diejenige Person dar, die dem Tod mit Lebenslust begegnet und die es ihm dadurch immer wieder ermöglicht, aus seiner Traumatisierung herauszutreten. Ein Motiv für diese Lebenslust von Annabel, das sich durch den gesamten Film zieht und am Ende in der Bestattungsinszenierung auch wieder aufgegriffen wird, sind Singvögel. So erzählt sie Enoch von einem Singvogel, der sich jeden Morgen, wenn die Sonne aufgeht, darüber freut, am Leben zu sein, und zu singen beginnt. Im Verlauf ihrer Liebesbeziehung sprechen sich Annabel und Enoch auch mit dem Kosenamen *Birdie* an. Auch sieht Annabel ihrem Tod bewusst und spielerisch in die Augen, was sich vor allem in einer entscheidenden Szene zwischen Annabel und Enoch zeigt, in der sie Annabels Sterbeszene wie in einem Theaterstück inszenieren, wobei der Zuschauer im ersten Moment nicht erahnen kann, dass es sich dabei um eine gestellte Szene handelt, da durch die Informationen in der Narration immer mit dem Tod Annabels zu rechnen ist. In dieser Szene bricht ein Streit zwischen Annabel und Enoch aus, da Enoch von dem Skript abweicht, das sie gemeinsam für diese gespielte Szene geschrieben haben: Enoch

kommt zum Haus von Annabel und ruft ihr von der Tür aus zu, dass er ihre Darwin-Bücher mitgebracht habe. Er bemerkt, dass die Tür geöffnet ist und sieht Annabel am Boden liegen. In einer halbnahen Einstellung ragen nur Annabels Füße auf dem Boden hinter einem Tisch hervor. Sofort beugt sich Enoch zu Annabel herunter, wobei im gleichen Moment eine melodiose, ruhige Gitarrenmusik einsetzt, und sie sagt zu ihm, er solle ihr über die Singvögel erzählen. Daraufhin wiederholt er das zuvor beschriebene Narrativ, dass die Vögel singen, weil sie sich freuen, am Leben zu sein. Sie bittet ihn, sie gehen zu lassen, doch er erwidert nur, dass er das nicht könne, da er sie liebe. Dann sagt sie, dass sie nie zuvor so glücklich gewesen sei, und man sieht in einer Nahaufnahme, wie sie die Augen schließt und ihr Kopf leicht zur Seite fällt. Daraufhin zückt Enoch ein Messer und sagt, dass er ihr in den Tod folgen wird, woraufhin Annabel den Kopf wieder zu ihm hin dreht und ihn fragt, was er da tue und dass das nicht im Skript stehe. Man sieht eine Detailaufnahme eines Kassettenspielers, bei dem Annabel auf die Stopp-Taste drückt. Abrupt hört die Gitarrenmusik im Hintergrund auf. In dem Kassettenspieler befindet sich eine Kassette auf der *Death Scene* geschrieben steht. Sie beginnen, sich über die Szene zu streiten. Annabel empfindet den Selbstmord, den Enoch als *Seppuku* bezeichnet, als lächerlich und sagt ihm, dass er das nicht tun könne, nachdem sie so ein schönes und tragisches Ende gefunden habe. Enoch wirft ihr vor, dass die Geschichte mit den Singvögeln lächerlich und übersentimental sei. Daraufhin entgegnet Annabel, dass die ganze Sache wohl ein Fehler gewesen sei, und Enoch erwidert, dass er es nicht mehr machen werde. Sie entgegnet darauf, dass sie nicht in den Armen von irgendjemanden sterben müsse, und dass es wohl viel trauriger sei, alleine zu sterben. Daraufhin sagt Enoch, dass er jetzt gehen werde (vgl. RESTLESS 2011; 00:56:45-01:00:00). Nachdem Annabel Enoch hinterherläuft, um ihn noch einmal zur Rede zu stellen, wobei sie ihn als Feigling bezeichnet, da er einfach geht, sagt er ihr im weiteren Gespräch, dass es nach dem Tod nichts gäbe, und begründet das mit dem Verweis darauf, dass er nach seinem Autounfall drei Minuten lang tot gewesen ist. Dann lässt er sie in Tränen zurück.

In dieser Szene wird Enochs Haltung zum Tod deutlich. Sie ist der Beginn einer ganzen Reihe von wutgeprägten Handlungen, die in den Vorwürfen gegenüber seiner Tante münden, der er die Schuld für den Tod der Eltern zuschreibt, da sie sich auf dem Weg zur Tante befanden, als sich der Unfall ereignete. Außerdem wirft er ihr vor, die Bestattung ohne ihn abgehalten zu haben. Er lag zu diesem Zeitpunkt im Koma. Enoch macht auch dem Arzt von Annabel Vorwürfe, nicht genug für Annabels Genesung zu tun,

und schreit ihn an, bis er von Sicherheitskräften aus dem Gebäude eskortiert werden muss. Diese Reihe an wutgeprägten Handlungen kulminiert darin, dass Enoch nachts mit Hiroshi loszieht und mit einem Vorschlaghammer auf das Grab seiner Eltern einschlägt, weil sie ihn, wie er sagt, durch ihren Tod alleine zurückgelassen haben. Hier nimmt der Film zugleich eine etwas surreale Wendung, da Hiroshi Enoch vorwirft, die Toten nicht zu respektieren, und ihm ins Gesicht schlägt, woraufhin sich beide prügeln. Als Enoch danach im Krankenhaus erwacht, bleibt unklar, was genau geschehen ist, da Enoch zuvor gegenüber Annabel zugegeben hat, das Hiroshi nur seiner Einbildung entsprungen ist (vgl. RESTLESS 2011; 01:01:33-01:08:50).

Nach der dramaturgischen Entwicklung der Wuthandlungen von Enoch folgt nun eine Reihe von Versöhnungen und Entschuldigungen. Als er im Krankenhaus aufwacht, sitzt seine Tante neben seinem Bett und er entschuldigt sich für seine Vorwürfe. Kurz darauf kommt Annabels Arzt zu ihm und Enoch entschuldigt sich auch bei diesem. Dieser gibt ihm ein Buch über Vögel von Annabel, in dem sich ein Hinweis auf Annabels Zimmernummer befindet. Annabel hatte in der Zwischenzeit einen Anfall und liegt ebenfalls im Krankenhaus. Nach dieser Begegnung taucht plötzlich Hiroshi neben seinem Bett auf und beide entschuldigen sich beieinander. Hiroshi fordert Enoch auf, zu Annabel zu gehen, und übergibt ihm einen Brief, den er an seine große Liebe geschrieben hatte, bevor er sich auf seinen Kamikazeflug begab. Er sagt Enoch, dass er diesen nie abgegeben habe.

Dann geht Enoch zu Annabel und sie versöhnen sich und gestehen sich ihre Liebe, kurz darauf stirbt sie. Die Sterbeszene wird anders als in anderen Beispielen jedoch nicht gezeigt, sondern nur medienästhetisch angedeutet. In einer letzten Szene vor der Bestattungsinszenierung begegnen sich Enoch und Annabel noch einmal und er sagt ihr, dass er gerne mehr für sie tun würde, woraufhin sie nur entgegnet, dass er genug getan habe, und sie küssen sich. Annabel sagt ihm, dass sie bald gehen müsse und fragt ihn, ob das in Ordnung sei. Enoch zögert und nickt dann stumm. Er sagt, dass er gleich wiederkomme und verlässt das Zimmer. In der nächsten Einstellung sieht man ihn weinend an einem Fenster im Nebenzimmer stehen. Annabel ruft ihn und als er ins Zimmer zurückkommt, ist Hiroshi anwesend, der einen Frack und Zylinder trägt und auf die Frage, was er dort tue, entgegnet, dass es eine lange Reise sei und er dachte, dass Annabel die Begleitung gebrauchen könne. Danach verneigen sich beide voreinander. In

einem *Voice-Over* setzt Hiroshis Stimme ein, die seinen Abschiedsbrief verliest (vgl. RESTLESS 2011; 01:08:50-01:19:50).

Hier wird in exemplarischer Weise die Motivik des Abschiednehmens inszeniert, die sich durch den ganzen Film als Thematik im Umgang mit dem Tod widerspiegelt. Die Figur von Hiroshi wird hier zu einem Sterbebegleiter und dessen Brief an seine große Liebe markiert in symbolischer Weise den Abschied zwischen Annabel und Enoch. Das Bild Annabels, die Enoch anlacht, wird hier eingefroren und eine Überblendung mit den im Hintergrund verlaufenden Schriftzeichen des Abschiedsbriefes von Hiroshi wird gezeigt, während die Stimme von Hiroshi diesen Brief weiter verliest und winterliche Landschaftsaufnahmen von den Orten gezeigt werden, an denen Annabel, Enoch und Hiroshi sich begegnet sind:

„As I write this letter, the ocean breeze feels cool on my skin. That very ocean is soon to be my grave. They tell me I will die a hero. That the safety and honor of my country will be the reward for my sacrifice. I pray they are right. My only regret in life is never telling you how I feel. I wish I were back home. I wish I were holding your hand. I wish I were telling you that I have loved you, and only you, since I was a boy. But I'm not. I see now that death is easy. It is love that is hard. As my plane dives, I will not see the face of my enemies. I will instead see your eyes, like black rocks frozen in rainwater. They tell us that we must scream, "Banzai," as we plunge into our target. I will instead whisper your name. And in death, as in life, I will remain forever yours. Ensign Hiroshi Takahashi.“ (RESTLESS 2011; 01:21:05-01:22:10)

Mit den letzten Worten von Hiroshis Brief setzt bereits eine Orgelmusik ein, die zu der Bestattungsinszenierung überleitet, und man sieht einen Orgelspieler in einer halbnahen Einstellung (vgl. RESTLESS 1). Kurz darauf sind Enoch und Annabels Schwester Elizabeth ebenfalls in einer halbnahen Einstellung zu sehen, wie sie die Bestattungsräumlichkeiten betreten, in eben denen sich Annabel und Enoch zum ersten Mal getroffen haben (vgl. RESTLESS 2). Elizabeth sagt, Annabel habe ihr erzählt, dass sie die Idee für die Bestattungsfeier gemeinsam mit Enoch gehabt habe. Hier wird zum einen deutlich, dass sich die Bestattungsinszenierung nach dem Wunsch Annabels ereignet und ihren Intentionen hier nachgekommen wird, zum anderen wird der Rückbezug zu der vorher beschriebenen Szene hergestellt, in der Annabel und Enoch sich ausmalen, was für Speisen es bei ihrer Bestattungsfeier geben soll. Die Kamera fährt von der halbnahen Einstellung ein Stück nach unten und ein Tisch wird sichtbar, auf dem ein Bild von Annabel steht. Die ersten Trauerspeisen sind zu erkennen, darunter jede Menge bunte Süßigkeiten. Direkt neben dem Bild steht eine kleine Vogelfigur, die das durch den Film hinweg immer wieder aufgegriffene Narrativ des Singvogels und

Annabels Faszination für Vögel andeutet (vgl. RESTLESS 3). Die Kamerafahrt macht nun nach und nach den ganzen Tisch mit den Trauerspeisen sichtbar, und auch die Cheeseburger, Tacos und Milchshakes sind zu erkennen, über welche Annabel und Enoch gesprochen hatten. Zudem sind viele weitere Vogelfiguren zu sehen (vgl. RESTLESS 4). Die Kamerafahrt geht vom Tisch aus wieder nach oben und fokussiert Elizabeth und Enoch in einer halbnahen Einstellung. Enoch fragt Elizabeth, ob er etwas sagen dürfe, und sie bejaht dies (vgl. RESTLESS 5). Daraufhin klingt die Orgelmusik ab und es wird gezeigt, wie sich die Trauergäste setzen (vgl. RESTLESS 6). In einer Naheinstellung sehen wir Enoch sitzend, während im Hintergrund die Stimme eines anderen Redners zu hören ist, der von Annabels Mut und Leidenschaft spricht und sagt, dass er sie jetzt schon vermisse (vgl. RESTLESS 7). Eine kurze halbnaher Einstellung zeigt, wie dieser Redner das Rednerpult verlässt, und die Kamera folgt Enoch in einer halbnahen Einstellung, als er an das Rednerpult tritt, wobei bereits die ersten Töne des Liedes *The Fairest of the Seasons* von Nico einsetzt, die die folgenden Einstellungen begleiten. Die Kamera verweilt in einer halbnahen Einstellung auf Enoch am Rednerpult, der einen neutralen Gesichtsausdruck wahrt (vgl. RESTLESS 8). Es setzt eine Montage ein, die zwischen Rückblenden aus der Beziehung von Annabel und Enoch und der halbnahen Einstellung auf Enoch am Rednerpult wechselt, während der Gesang des Songs von Nico einsetzt. Es werden Szenen gezeigt, die die Beziehung von Annabel und Enoch noch einmal Revue passieren lassen. Die beiden werden gezeigt, wie sie im Krankenhaus gemeinsam in einem Rollstuhl fahren, wobei Annabel, auf Enochs Schoß sitzend, ihre Arme ausbreitet (vgl. RESTLESS 9). Eine weitere Szene zeigt, wie sich die beiden an Halloween küssen. In dieser Szene ist Enoch wie sein imaginärer Freund Hiroshi als japanischer Kamikazepilot gekleidet, Annabel trägt ein japanisch aussehendes Kostüm (vgl. RESTLESS 10). Es wird auch der erste Kuss zwischen den beiden gezeigt (vgl. RESTLESS 11) und die Montage endet schließlich mit der ersten Begegnung zwischen Annabel und Enoch an demselben Ort, an dem Enoch nun am Rednerpult steht. In dieser Begegnung ist Annabel zu sehen, wie sie sich zu Enoch, der in einer hinteren Reihe Platz genommen hat, umdreht und ihn anlächelt (vgl. RESTLESS 12). Daraufhin ist eine letzte halbnaher Einstellung des lächelnden Enochs am Rednerpult zu sehen und der Abspann des Filmes wird eingespielt, während das Lied von Nico weiterläuft (vgl. RESTLESS 13).

Ausschnitte aus der Bestattungslandschaft im Spielfilm
Eine explorative Vorstudie



Restless 2011; 1



Restless 2011; 2



Restless 2011; 3



Restless 2011; 4



Restless 2011; 5



Restless 2011; 6

Ausschnitte aus der Bestattungslandschaft im Spielfilm
Eine explorative Vorstudie



Restless 2011; 7



Restless 2011; 8



Restless 2011; 9



Restless 2011; 10



Restless 2011; 11



Restless 2011; 12



Restless 2011; 13

Besonders der Musikwechsel und der Text des Liedes geben hier noch einmal eine weitere bedeutungsgebende Ebene, die mit den Szenen aus der zuletzt beschriebenen Montage verstanden werden kann. Der Liedtext, der während der Montage zu hören ist, lautet wie folgt: „Now that it's time. Now that the hour hand has landed at the end. Now that it's real. Now that the dreams have given all they had to lend. I want to know do I stay or do I go. And maybe try another time and do I really have a hand in my forgetting?“ (Nico 1967) Der Liedtext lässt sich leicht übertragen auf die Liebesbeziehung und Enochs Figur sowie auf die Thematik, den Tod anzunehmen und ins Leben zurückzukehren, etwas, das er durch die Zeit mit Annabel und ihre Liebesbeziehung erfahren hat und was zugleich die Grundthematik der Figur ausmacht, wie in der Darstellung der Narration und Dramaturgie deutlich wurde. Besonders die letzte Einstellung und das Lächeln Enochs stellen einen Indikator für die Akzeptanz des Todes dar, die durch die Erinnerung beziehungsweise den Rückblick auf die Beziehung den Ausklang des Filmes darstellt.

Diese Figurenkonstellation von Enoch und Annabel sowie ihre Beziehung, die sich hier in der Montage der Bestattungsinszenierung kondensiert, wird in ihrer Entstehung durch den Drehbuchautoren Jason Lew wie folgt beschreiben:

„I was really obsessed with the idea of a boy who's obsessed with death, who has stopped living, and what would happen if he fell in love with a girl who is dying, who was in love with life. I think the thing that we love about love stories is two people teaching each other something that they need to know. That they didn't know, that they needed to know, 'cause that's kind of at the heart of their relationship.“⁸²

⁸² RESTLESS (2011), DVD-Extra: ENOCH & ANNABEL: ONE LOVE. Jason Lew. Sony Pictures Home Entertainment; 00:00:24-00:00:44.

In diesem Kommentar des Drehbuchautors wird noch einmal die Dramaturgie und Narration, die weiter oben in ausführlicher Weise beschrieben wurde, deutlich und es wird gezeigt, wie Annabel Enoch dabei hilft, die Lebenslust wiederzugewinnen, während Enoch ihr hilft, sich mit dem Tod zu konfrontieren.

Gerade hier knüpfen die Bestattungsinszenierung und die Narration und Dramaturgie an die zentralen Signifikanten im Diskurs um den ‚Guten Tod‘ an und es werden viele der dominanten Motive aus der Darstellung der Ausschnitte aus der Bestattungslandschaft deutlich.

Annabel stellt eine Figur dar, die in Frieden mit sich stirbt und Enoch dabei hilft, den Tod zu akzeptieren. Dadurch wird nicht nur ihr eigener Tod im Lichte der Akzeptanz dargestellt, sondern auch die Figur Enoch wird gerade in der Bestattungsinszenierung in diesem Kontext dargestellt. Besonders die letzten Szenen, die die Versöhnung und die Verabschiedung zwischen Annabel und Enoch zeigen, sind hier ausschlaggebende Indikatoren für eine narrative Konstruktion des ‚Guten Todes‘, denn Annabel nimmt Enoch die Sorge, nicht genug für sie getan zu haben. Zugleich akzeptiert Enoch, dass Annabel bald sterben muss. Die beiden Hauptfiguren haben hier ihre Beziehung in Einklang gebracht und die Bestattung stellt in dieser Hinsicht noch einmal einen Indikator für diese Beziehung dar, die in der Montage mit den Rückblenden zum Ausdruck kommt. Die Familie von Annabel, ihre Schwester und Enoch, ihr Freund, sind anwesend und die Bestattungsfeier wurde ganz nach den Wünschen Annabels gestaltet. Die Trauerspeisen, die Bilder und die Vogelfiguren stellen hierbei die Hauptmerkmale dar, die die Lebensfreude von Annabel symbolisieren und die vor allem in der gemeinsamen Planung mit Enoch entstanden sind, wie der kurze Kommentar von Elizabeth am Anfang der Bestattungsinszenierung deutlich macht, welcher zugleich auf das Gespräch von Annabel und Enoch über die Bestattungsfeier und die Speisen verweist. Annabel stellt weiterhin eine Figur dar, die dem Tod spielerisch und bewusst entgegen geht, wie die Beschreibung der gespielten Todesszene verdeutlicht hat. Hier lässt sich auch leicht die Programmatik der *Order of the Good Death* gegenüberstellen, die eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Tod und den Vorbereitungen auf den Tod und die Bestattung fordert. Diese Haltung wird durch die Narration und Dramaturgie sowie durch die Figur Annabels sehr deutlich.

In Bezug auf die Diskursivierung der Religion zeigen sich hierbei primär areligiöse Referenzen in der Bestattungsinszenierung, ganz im Einklang mit der gesamten

Narration des Filmes, in der sich nur wenige religiöse Referenzen erkennen lassen. Einige wenige christliche Referenzen sind zu Beginn des Filmes auf den Bestattungsfeiern, die Enoch besucht, zu sehen, allen voran die Begegnung mit dem Priester, der ihn als ungewöhnlichen Besucher enttarnt. Diese Begegnung hat aber für die individualreligiöse Figurenentwicklung von Annabel und Enoch keine weitere Bedeutung, auch wenn die Bestattungsfeier von Annabel in dem gleichen Gebäude wie die Begegnung mit dem Priester stattfindet, lässt sich dadurch keine direkte religiöse Referenz nachweisen, die diese Bestattungsinszenierung im Rahmen des hier in der Bestattungslandschaft dominanten jüdisch-christlichen religiösen Feldes verorten ließe. Die motivischen Dominanten der Bestattungsinszenierung, die, wie zuvor verdeutlicht wurde, in den Rahmen des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ fallen, lassen sich in diesem Sinne als Teil des religionsbezogenen Feldes verstehen, das primär durch areligiöse Komponenten geprägt ist.

Abschließend zu dieser Analyse soll noch ein Einblick in die Rezeption gegeben werden, die auf der Ebene der Filmkritiken durchwachsen ist. So wird Van Sant beispielsweise vorgeworfen, das Thema Tod nur als Hintergrundkulisse für eine Teenagerromanze zu benutzen (vgl. Goldmann 2011). Die Kritiken zielen vor allem auf die Repräsentation ab, ein an Krebs im Endstadium leidendes Mädchen als den Inbegriff der Lebensfreude darzustellen, wohingegen der extreme Leidensdruck, der mit solch einem Zustand verbunden ist, nahezu völlig ausgeblendet wird. Besonders im Rückbezug auf die Darstellungen von Ariès' Romantisierung des Todes zeigt sich hier eine mediale Variante der Romantisierung, die sich in der Bestattungsinszenierung verdichtet. Dies stellt in Bezug auf den ‚Guten Tod‘ einen wichtigen Hinweis auf der außerfilmischen Ebene dar, der vor allem die Politik der Repräsentation adressiert. Die hier zur Kritik führende Form der Romantisierung zeigt sich vor allem in der letzten Einstellung der Bestattungsinszenierung, die mit einem Lächeln von Enoch endet und eine vermeintliche völlige Abwesenheit von Trauer zeigt. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass keiner der Trauergäste, bis auf Enochs Vorredner, ein Anzeichen von Trauer zeigt und beispielsweise auch auf die sonst in der Bestattungslandschaft dominante Darstellung des Sarges in der Bestattungsinszenierung verzichtet wurde. Besonders hierin zeigt sich auch, wie sich eine bestimmte Politik der Repräsentation bereits auf der Ebene dieses einen Beispiels ausdrückt. Dabei muss diese Repräsentation vor allem im Rahmen des Diskurses um den Film und die Kritiken als ein Rückbezug auf

die Frage der Verdrängung, Sichtbarkeit und Medialisierung bezogen werden. Die dominanten Motive des ‚Guten Todes‘, die hier erläutert wurden, fügen sich in die Pendelbewegungen der Verdrängungs- und Sichtbarkeitsdiskussion, indem die negativen Repräsentationen der Geschichte, wie das Krankheitsleiden und die Trauer, in dieser Inszenierung nur wenig Raum bekommen.

In dieser qualitativen Analyse der Bestattungsinszenierung des Filmes *RESTLESS* (2011) sollte noch einmal eine Zusammenschau der hier vorgestellten Motive mit einem qualitativen Zugang gezeigt werden, der sich zum einen an der Systematik des *Multi-Sited Research Cube* orientiert hat, zum anderen aber im Speziellen an den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ anknüpft und die Diskursivierung der Religion über die Verortung innerhalb des Gesamtkorpus zeigt.

4.2.1.5 Zusammenfassung

Die Ausschnitte aus der Bestattungslandschaft im Spielfilm haben in einer Zusammenschau den Facettenreichtum der Praktiken und Motive deutlich gemacht, die sich im narrativ-fiktionalen Kontext der filmischen Inszenierungen zeigen und so die zentralen Indikatoren für die Politiken der Repräsentation und die Diskursivierung von Religion innerhalb der Bestattungslandschaft verdeutlichen.

Es wurde durch eine systematische Schilderung der Auswahlkriterien für das Korpus deutlich gemacht, weshalb in dieser Arbeit der spezifische Kanon an Beispielen für die Erschließung der Fragestellung gewählt worden ist. Zudem wurden erste Ergebnisse auf Basis der quantitativen Analyse durch das Motivcluster vorgestellt, die zugleich immer wieder durch qualitative analytische Exkurse vertieft worden sind. Anhand der Motive konnte so gezeigt werden, wie die einzelnen Bestattungen an die Thematiken des thanato-historischen Kontextes und den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ anschließen.

Es konnte ferner gezeigt werden, welche Aspekte in Bezug auf den thanato-historischen Kontext der Arbeit betont und welche ausgeblendet werden. Der Aspekt der Ökonomisierung, aber auch der Aspekt der stark dominanten Erdbestattung und das Fehlen der Einbalsamierung trotz des starken Übergewichtes von Bestattungen aus dem nordamerikanischen Kontext stellen Beispiele und Indikatoren für die Politiken der Repräsentation innerhalb dieser explorativen Erkundung der Bestattungslandschaft dar.

Über die strukturierte Einordnung der Motive in die Kategorien Sozialdynamik, Ausstattung, Raum, rituelle Handlung, Medienästhetik und Form des Todes konnten so die dominanten Merkmale in Bezug auf die untersuchte Bestattungslandschaft deutlich gemacht werden, die zugleich den Rahmen für das hier dominante jüdisch-christliche religiöse Feld liefern.

Anhand der religiösen Motive und Referenzen, wie der Darstellung von religiösen Experten wie Priestern oder Rabbinern, Symboliken wie dem Kreuz und rituellen Handlungen, zum Beispiel Predigten und Gebete, lässt sich dieses religiöse Feld kartieren.

Hier konnte an einzelnen Beispielen aufgezeigt werden, wie sich religiöse und nichtreligiöse beziehungsweise areligiöse Referenzen in den Bestattungsinszenierungen gegenüber stehen und dabei auch über die Rezeption konfliktiv ausgehandelt werden.

Die breite Vorstellung des Korpus und die ersten Einblicke in die hier untersuchte Bestattungslandschaft bilden die Grundlage für die ausführlichen Analysen der filmischen Bestattungen im nächsten Kapitel.

5 Diskursive Formationen des ‚Guten Todes‘ in filmischen Bestattungen

Während das vorherige Kapitel über die Ausschnitte der Bestattungslandschaft einen explorativen Einblick in die hier vorherrschenden Formen und Politiken der Repräsentation geboten hat, die über die Darstellung verschiedener Motive im Rahmen des Motivclusters aufgearbeitet wurden, widmet sich das folgende Kapitel unterschiedlichen diskursiven Formationen des ‚Guten Todes‘, die vor allem an Beispielen aus dem Korpus deutlich gemacht werden, die hier einer exemplarischen und ausführlichen Analyse unterzogen werden und die vor allem besondere Formen von Bestattungsinszenierungen und neue Variationen in Bezug auf die Bestattung vorstellen. Im ersten Teil widmet sich die Analyse der Zelebrierung des Lebens in der Bestattungsinszenierung, die mit medienästhetischen Variationen und durch Formen der Medialisierung hervorsteht. Die Zelebrierung des Lebens stellt dabei ein Motiv dar, das bereits in vielfacher Hinsicht in den thanato-historischen und ethnologischen Studien deutlich geworden ist und hier am Beispiel des Biopic *MAN ON THE MOON* (1999) vorgestellt werden soll, die medienästhetische Konfiguration des Genre Biopic stellt dabei einen besonderen Fokus dar. Aufbauend auf den Überlegungen zum Genre des Biopic bietet das zweite Beispiel eine Variation der Bestattungsinszenierung mit der Bezeichnung *Living Funeral*, das am Beispiel des Filmes *TUESDAYS WITH MORRIE* (1999) als eine Form des ‚Ritualdesigns‘ in der Bestattungslandschaft vorgestellt und diskutiert werden soll. Im letzten Teil widmen sich die Ausführungen speziell den Politiken der Repräsentation, die im Film *THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA* (2005) eng mit den politischen Umständen im Grenzgebiet von Mexiko und Nordamerika verbunden sind. Hier zeigt sich eine besondere Form der narrativen Konstruktion des ‚Guten Todes‘, die letztlich erst durch das antagonistische Gegenüber, nämlich dem ‚Schlechten Tod‘, erkennbar wird. Dieser liefert im Film demnach die Vorlage und den narrativen Katalysator, den geschehenen ‚Schlechten Tod‘ in einen ‚Guten Tod‘ zu transformieren.

5.1 Die Zelebrierung des Lebens in der Bestattungsinszenierung

In der Bestattungsinszenierung selbst spielt das Leben in vielen Filmen eine weitaus

zentralere Rolle als die Darstellung des Todes. In diesem Sinne argumentieren beispielsweise Metcalf und Huntington, dass die Rituale, die sich mit dem Tod auseinandersetzen, das Leben feiern, und dass vorgeschriebene Repräsentationen des Todes, der Trennung und der Trauer in diesen Ritualen durch die Symbole des Lebens und der Gemeinschaft überlagert werden (vgl. Huntington und Metcalf 1979: 1-2). Besonders in der filmischen Bestattung tritt dies häufig zu Tage und Symbole, die für das Leben und die Zelebrierung des Lebens stehen, überlagern die Konfrontation mit der Trauer. Das letzte Beispiel aus dem Film *RESTLESS* (2011) hat eine solche Verdichtung der Symbole des Lebens und die Zelebrierung des Lebens in besonderem Maße verdeutlicht.

Oft ist in der filmischen Bestattung scheinbar kaum Platz für den Tod, den Zeitpunkt des Todes oder die Ursache. Religiöse Praktiken, die den Verstorbenen in seinem postmortalen Zustand adressieren, sind zwar immer wieder repräsentiert, wie im Fallbeispiel zum Film *PATCH ADAMS* (1998) deutlich geworden ist, aber werden dann in der Rezeption durch andere Motive, wie in eben genanntem Fall ein Liebesgedicht von Pablo Neruda, in der Rezeption überstimmt. Es scheint ein geradezu zwingender Antagonismus zu sein, der diese Aufarbeitung des Todes in seiner konkreten Form in einzelnen Inszenierungen zugunsten einer Zelebrierung des Lebens verdrängt. Aber genau wie in den thanato-historischen Darstellungen geschildert, ist das, was aus der einen Perspektive als Verdrängung gesehen wird, aus einer anderen Perspektive eine Sichtbarmachung, und nicht allzu selten ist es genau dieses Spannungsfeld, das die Schlagkraft einer Bestattungsinszenierung ausmacht, wie sich im folgenden Fallbeispiel zeigen wird.

Dieses Kapitel will sich dieser Dynamik widmen und zeigen, wie diese Zelebrierung des Lebens, die die Konfrontation mit dem Tod scheinbar ausschließt, Teil einer diskursiven Formation des ‚Guten Todes‘ ist. Welche Elemente hier im spezifischen Kontext dafür verwendet werden und wie diese wiederum ganz zentral mit dem Verlauf der Figurenentwicklung, die unterschiedliche individualreligiöse Aspekte aufweist, innerhalb des Filmes verwoben sind, wird besonders in dem Film *MAN ON THE MOON* (1999) von Miloš Forman deutlich.

5.1.1 *MAN ON THE MOON* (1999)

Der Film *MAN ON THE MOON* (1999) von Miloš Forman ist dem Genre des Biopic

zuzuordnen und erzählt die Geschichte des Lebens von Andy Kaufman, der von Jim Carrey gespielt wird und zu den bekanntesten und am kontroversesten diskutierten Performance-Künstlern⁸³ der amerikanischen Geschichte gehört. Der Film verfolgt das Leben und die Karriere von Andy Kaufmann, wobei hauptsächlich die Zeit seiner nationalen Bekanntheit im Amerika der 70er und 80er Jahre erzählt wird. Abgesehen von einer kurzen Episode, die Andy zu Beginn des Filmes im Kindesalter zeigt, bezieht sich der Film hauptsächlich auf die Zeit seiner Karriere bis hin zu seinem Tod und seiner Bestattung. Die Darstellung dieser Bestattung lässt sich nur im Kontext der Lebensgeschichte von Andy Kaufman und der Performance, die ihn berühmt gemacht hat, verstehen.

Entscheidend für das Verständnis dieser Bestattungsinszenierung ist auch die Genreeinordnung des Biopic, des biographischen Filmes. Beispielhaft dafür sind vor allem die Inszenierungen von berühmten Persönlichkeiten, wie im Falle von Richard Attenboroughs *GANDHI* (1982) oder Spike Lees *MALCOLM X* (1992). Dieses Muster ist auch bei *MAN ON THE MOON* (1999) mit der Bestattung von Andy Kaufman gegen Ende des Filmes zu beobachten, welches durch das gezeigte Leben der Figur erst ihre volle Wirkung entfalten kann.

Das Biopic, das sich dem Namen und Leben der realen Persönlichkeit Andy Kaufman widmet, schwingt zwischen realer Person und Fiktion. Dies wird in der Betrachtung der Filmproduktion, der Darstellungen und der Rezeption deutlich. In einem Biopic findet laut dem Filmwissenschaftler Henry M. Taylor immer eine Transformation statt, durch die die inszenierte reale Persönlichkeit durch den Schauspieler in symbolischer Weise durch die Narration neu konstruiert wird (vgl. Taylor 2002: 18). Speziell in Bezug auf den Tod und die Bestattung findet hier ein mehrfaches Wechselspiel zwischen Präsenz und Absenz statt. Die Absicht, das Vergangene und auch den Tod der Person zu zeigen, wird zugleich dadurch konterkariert, dass mit dem Film eine symbolische Darstellung für die ‚Ewigkeit‘ geschaffen wird (vgl. *ibid.*: 17).

In seiner Studie *Andy Kaufman: Wrestling with the American Dream* (2005), die sich der Verortung der Performance von Andy Kaufman im amerikanischen Kulturkontext und vor dem Hintergrund des *American Dream* widmet, knüpft Florian Keller an die Schwierigkeit des Verhältnisses von Fiktion und Realität in Bezug auf die filmische

⁸³ Kaufman, der sich im Kreise von Komikern und der Comedy-Fernsehindustrie bewegt hat, hat die Bezeichnung Komiker selbst immer abgelehnt, er bevorzugte die Betitelung *song-and-dance man* (vgl. Keller 2005: 12).

Darstellung an und nimmt Miloš Formans Film als Ausgangspunkt. Er macht auf den Stellenwert des Filmes in Bezug auf das generelle Verständnis von Kaufmans Leben aufmerksam:

„My project is based on a process of retroactive formation, as it was triggered by a cinematic after-image of the actual object of my analysis, which is Kaufman, not Forman's biopic. As this reading of Kaufman's work is always ‚under the spell‘ of *Man on the Moon*, it entails a potentially precarious conflation of biography, performance, and the cinematic fiction that was derived from Kaufman's career.“ (Keller 2005: 16)

Wie bereits bei Taylor, der deutlich macht, dass die Vermischung von Fakt und Fiktion beim Biopic unausweichlich eine fikionalisierende Darstellung hervorbringt, wird dieses Postulat aufgegriffen und in seiner gesamten Konsequenz und Auswirkung berücksichtigt. Gerade in Bezug auf die geschichtliche Wirkmächtigkeit einer solchen Darstellung betont Keller weiter:

„However ‚factual‘ or ‚authentic‘ Forman's cinematic resurrection of Andy Kaufman may claim to be, this creation of a fictional after-image must also be thought of as a historical intervention that obliterates the images of the real Kaufman *as they were before*.“ (ibid.: 17)

Im Falle von Andy Kaufmans Leben und Tod ist diese Art der Neukodierung der Persönlichkeit Kaufmans zugleich mit den wildesten Spekulationen verbunden: Im Kreise seiner Fans, in Foren und auch unter seinen hinterbliebenen Freunden werden immer wieder Gerüchte und Behauptungen laut, er lebe noch; dabei wird oft Bezug auf den Diskurs um den Film genommen, der diese Spekulationen fördert. Selbst Paul Giamatti, der im Film den Geschäftspartner und Freund von Andy Kaufman, Bob Zmuda, spielt, bezeichnet diese Gerüchte in einem Interview, das auf der Film-DVD enthalten ist, als nicht verwunderlich und sagt, dass es ihn nach der Erfahrung, die er in Bezug auf Andy Kaufman durch den Dreh des Filmes gemacht hat, nicht wundern würde, wenn Kaufman noch am Leben wäre und wieder auftauchen würde.⁸⁴

5.1.1.1 Narration und Dramaturgie

Entscheidende Momente für die Figurenkonzeption im Biopic sind die Anfangs- und die Endsequenzen der jeweiligen Filme. Zu Beginn wird die Figur eingeführt und zum Ende hin wird der Figur eine bestimmte Konnotation gegeben, die bereits über die

⁸⁴ Vgl. MAN ON THE MOON (1999), DVD-Extra: SPOTLIGHT ON LOCATION. MAN ON THE MOON: BEHIND THE MOONLIGHT, Paul Giamatti, Concorde Video (deutsche DVD-Fassung 2001).

Anfangssequenzen aufgebaut wurde und mit dem Tod der Figur einhergehen kann (vgl. Taylor 2002: 16). Gerade die Eröffnungsszene und die Bestattungssinszenierung am Ende zeichnen sich durch ein solches Verhältnis aus, dass zugleich durch die besondere Form der Performance von Kaufman charakterisiert wird.

Mit der Beschreibung der Anfangsszene soll im Folgenden die spezielle Konnotation des Filmes deutlich gemacht werden, die im Sinne einer Rahmung für den Film die Art und Weise der Performance von Kaufman vorstellt und die auch die Bestattungssinszenierung charakterisiert. Ausgehend von der Anfangssequenz wird in den Inhalt des Filmes eingeführt, um die Person Andy Kaufman anhand der innerfilmischen Darstellungsweise genauer vorzustellen und dann abschließend eine detaillierte Analyse der Bestattungssinszenierung vornehmen zu können.

Andy Kaufman wird in dieser Anfangsszene in einer Halbtotalen in schwarz-weiß gezeigt, wie er bei angehendem Bühnenlicht direkt in die Kamera blickt und sich im Stil seiner *foreign man*-Sketche dem Publikum vorstellt. Der *foreign man*-Sketch zeichnet sich dadurch aus, dass Kaufman immer wieder in einer starren Weise nach rechts und links blickt und Englisch mit einem starken Akzent spricht.⁸⁵ Er stellt sich in dieser Weise dem Publikum vor und bedankt sich dafür, dass sie zu seinem Film gekommen sind, beteuert aber, dass er ihn schrecklich findet und dass alle wichtigen Elemente für dramatische Zwecke verändert worden sind. Er gesteht, dass er deshalb alle unnötigen Szenen herausgeschnitten habe (vgl. MOM 1). Daraufhin kündigt er an, dass der Film nun zu Ende sei und bittet das Publikum zu gehen. Er geht zu einem Schallplattenspieler, der ein paar Schritte entfernt von ihm steht, betätigt diesen und der Abspann des Filmes wird eingeblendet und läuft zu dieser musikalischen Untermalung ab. Kaufman schaut zwischenzeitlich ungeduldig auf seine Uhr. Die Schallplatte ist zu Ende und der Vorspann bleibt stehen. Kaufman geht einige Schritte vor, mustert den Abspann und setzt die Nadel neu auf. Der Vorspann läuft weiter. Als die Platte erneut zu Ende ist, bewegt er einfach den Tonarm des Plattenspielers mit der Hand hin und her und der Abspann bewegt sich analog zur Platte hoch und runter. Dann lässt Kaufman den Tonarm wieder los und die Musik und der Abspann laufen weiter wie zuvor (vgl. MOM 2). Ungeduldig wartet er neben dem Plattenspieler, bis er ihn mit einem Mal

⁸⁵ Diese *foreign man*-Sketche gehören zu einem der ersten Akte, mit denen Kaufman bekannt geworden ist und die im Film auch als erstes vorgestellt werden. Zu der Figur des *foreign man* gehört die erfundene Identität, nach der er von der Insel Kaspia im Kaspischen Meer komme, welche aber bereits versunken sei. Diese Figur wurde später zu einem Sitcom-Charakter ummodelliert und brachte ihm so eine Rolle in der amerikanischen Serie TAXI (1978 - 1983) ein, welche ihn national bekannt gemacht hat.

zuklappt und das Bild schwarz abgeblendet wird.

Kurz danach kommt er aus der Publikumperspektive links ins schwarze Bild hinein und freut sich, dass die Leute noch da sind. Er spricht nun mit einer akzentfreien enthusiastischen Stimme und gesteht, dass der Film eigentlich super ist und er nur die Leute vertreiben wollte, die ihn nicht verstehen. Er geht zu einem Filmprojektor, betätigt diesen und dreht ihn auf die Kamera zu, während die Kamera ebenfalls in Richtung Projektor fährt. Mit einer Aufblende, die als Übergang aus dem Licht des Filmprojektors entsteht und von den Worten Kaufmans: „Our story begins back in Great Neck Long Island“ (MAN ON THE MOON 1999; 00:04:08-00:04:15) begleitet ist, wird unter dem Einsetzen der Melodie des R.E.M.-Songs *Man on the Moon* zu einer Darstellung von Andys Elternhaus und Kindheit gewechselt (vgl. MOM 3).⁸⁶

Besonders unter der Berücksichtigung der Genregebung ist diese Anfangsszene interessant, da sie das Genre des Biopic in seiner ganzen Art dekonstruiert und zugleich konstruiert. Mit Taylor gesprochen vollzieht sich hier ein *mise-en-abyme*-Spiel, ein Film im Film, der ein narratives Eigenbewusstsein zum Ausdruck bringt und durch diese Form der Selbstreflexivität metafilmisch operiert (vgl. Taylor 2002: 311).⁸⁷

Diese Form des narrativen Eigenbewusstseins, die hier von der Figur Andy Kaufman vorgetragen wird, und die Darstellungsweise versinnbildlichen die Art der Komik, die Kaufman berühmt gemacht hat. Selbst hat er sich immer mehr als Entertainer verstanden, der sein Publikum schockiert, provoziert und erfreut, weniger jedoch als Komiker. Ein entscheidender Teil seiner Performances war stark damit verbunden, die Erwartungen des Publikums auf den Kopf zu stellen, genau wie in der beschriebenen Anfangssequenz. Besonders bedeutend ist in dieser Szene zu Beginn aber die Medienästhetik, die schwarz-weiße Darstellung von Kaufman, die in der Bestattungsinszenierung am Ende wieder auftaucht, welche in ganz analoger Weise, im Stil der Komik Andy Kaufmans, mit den Erwartungen des Publikums an eine Bestattungsinszenierung bricht. Zunächst sollen aber einige zentrale Stationen der filmischen Darstellung der Biographie von Andy Kaufman rekapituliert werden, die die individualreligiöse Figurenkonstellation und die Art der Performance von Kaufmann

⁸⁶ Die Person Andy Kaufman inspirierte die Band R.E.M zu dem Song *Man on the Moon*, welcher auf dem Album *Automatic for the People* aus dem Jahr 1992 erschienen ist. Der Song hat die Vorlage für den Filmtitel geliefert. In diesem Song sind diverse Referenzen zu Andy Kaufmans Leben. R.E.M., die den Soundtrack zum Film beigesteuert haben, haben zudem einen weiteren Titel mit dem Namen *The Great Beyond* (1999) für den Film geschrieben.

⁸⁷ Für Taylors Ausführungen zu der von mir beschriebenen Anfangssequenz vgl. Taylor 2002:315ff.

verdeutlichen, um die entsprechende Kontextualisierung für die Mikroanalyse der Bestattungsinszenierung zu gewährleisten.

Nach dieser Anfangssequenz verfolgt das Publikum die Entwicklung und die Karriere der Figur Andy Kaufman über die ganze Zeit des Filmes hinweg und kann sich so potentiell in einer sehr detaillierten Weise mit dieser Figur identifizieren. Ein Wissen um das Leben des realen Andy Kaufmanns kann dabei eine Identifizierung mit der Figur durch die Rezeption stützen oder ihr entgegenstehen. Bei der weiterführenden Darstellung des Inhalts und der Figur soll vor allem das Augenmerk auf die Performance von Kaufman sowie auf die religiösen Referenzen in seinem Leben gerichtet werden.

Wir erfahren, wie Kaufman bereits in seiner Kindheit in seinem Kinderzimmer den TV-Entertainer gemimt hat. Eine Szene, in der er auf seinem Kinderbett gegen die Wand sprechend gezeigt wird, macht dies deutlich. Sein Vater kommt herein und bittet ihn darum, doch mit anderen Kindern zu spielen oder vor einem realen Publikum den Entertainer zu mimen. Daraufhin zerrt Kaufman seine Schwester in sein Zimmer und spielt ihr ein Lied vor. Dies ist die einzige Szene aus Kaufmans Kindheit, die gezeigt wird. Interessant an dieser Szene sind zwei Dinge: Das Spiel mit Realität und Fiktion, welches sich im Kontext dieses Biopic eröffnet, zeigt sich darin, dass die kleine Schwester von Andy Kaufman von seiner Enkelin gespielt wird und die reale Familie in die fiktionale Repräsentation des Lebens von Kaufman Eingang findet.⁸⁸ Einer der Kritikpunkte an dem Film besteht gerade in der Reduktion der Kindheit auf diese Szene und die fehlende Gewichtung von familiären Kontakten.⁸⁹

Von da an wird der Zuschauer in die Karriere des älteren Andy Kaufmans eingeführt, der von George Shapiro (Danny DeVito), seinem späteren Manager, entdeckt wird. Kaufman stellt sich ihm in Form des *foreign man* vor, den er kurz zuvor auf der Bühne dargestellt hat, wo Shapiro ihn beobachtete, und den das Publikum schon in der Anfangssequenz kennengelernt hat. Nachdem Kaufman die Visitenkarte von Shapiro erhält, lässt er die Maskerade des *foreign man* fallen und sagt in seiner akzentfreien Stimme, dass es ihm eine Ehre sei, und sie gehen gemeinsam essen.

⁸⁸ Vgl. http://www.imdb.com/name/nm0173150/bio?ref_=nm_dyk_trv_sm#mini_bio, letzter Zugriff 16.12.2015.

⁸⁹ Einer der Kritiker des Filmes war auch Andy Kaufmans Vater, Stanley Kaufman, der seine Kritik auf der Webseite andykaufman.jvlnet.com verlauten lässt. Aber auch in diversen Zeitungsartikeln zur Zeit der Premiere des Filmes wird dies deutlich (vgl. <http://andykaufman.jvlnet.com/realmotm.htm>; http://articles.chicagotribune.com/1999-12-30/features/9912300121_1_andy-kaufman-delacorte-press-remembers/2, letzter Zugriff 16.12.2015).

Durch Shapiro erhält er einen Auftritt bei der Fernsehshow SATURDAY NIGHT LIVE, vor welchem zum ersten Mal eine religiöse Referenz im Leben von Andy Kaufman ersichtlich wird. Bei einem Meditationskurs fragt er den Guru, ob es ein Geheimnis gäbe, um lustig zu sein, was der Guru mit folgender Antwort bejaht: „Yes, silence“ (MAN ON THE MOON 1999; 00:17:15-00:17:20). Der Guru ist hier in einem sehr stereotypen Stil dargestellt, mit Malas (Gebetsketten) um den Hals, rötlich-orangenem Gewand und Blumen in der Hand (MOM 4). Der Geistliche sitzt in erhobener Position, während seine Schüler auf Kissen um ihn herum sitzen. Wie im späteren Verlauf des Filmes deutlich wird und aus der nicht-filmischen Biographie bekannt ist, handelt es sich bei der Praxis, die Kaufman ausübt, um Transzendente Meditation.⁹⁰

In der darauffolgenden Szene sehen wir Kaufman, wie er bei SATURDAY NIGHT LIVE seinen *Mighty Mouse*-Sketch aufführt. Er geht schweigend auf die Bühne und blickt nervös im Stile des *foreign man* in das Publikum, die Leute beginnen verwundert und fragend zu schauen. Nach einer Weile betätigt er einen Plattenspieler neben ihm, der den *Mighty Mouse*-Titelsong abspielt. Kaufman steht einfach da, schaut verunsichert und hört dem Song zu, bei einer bestimmten Liedzeile setzt er mit seiner Performance ein und bewegt die Lippen stumm zur Musik und gestikuliert dabei. Die Leute brechen in Gelächter aus (vgl. MOM 5).

Der Auftritt sorgt dafür, dass Kaufman von Shapiro das Angebot erhält, in der Fernsehserie TAXI mitzuspielen. Seine Figur des *foreign man* soll hier in Form eines Charakters namens Latka eingebaut werden. Kaufman lehnt dies erst vehement ab, da er die Form der Sitcom für degenerierte Unterhaltung hält und er keine Comedy machen möchte. Er lässt sich aber auf einen Vertrag ein, wobei er zusätzliche Bedingungen stellt. Zum einen wird hier wieder eine religiöse Referenz im Leben Kaufmans deutlich, da er unter seinen Bedingungen, die Shapiro mit den Studiodirektoren von ABC verhandelt, eine 90-minütige ungestörte Meditationsphase vor dem Filmen fordert. Zum anderen wird hier das erste Mal eine weitere Performance-Figur von Andy Kaufman, nämlich Tony Clifton, eingeführt: Shapiro fordert im Namen von Andy vier Gastauftritte seiner Figur Tony Clifton als Bedingung dafür, dass Andy in TAXI mitspielt.

Im Anschluss an die Szene der Vertrags-Verhandlung wird Tony Clifton durch einen

⁹⁰ Nach Kim Knott lässt sich die Transzendente Meditation wie folgt definieren: „transcendental meditation is a technique for mental and physical well-being and rejuvenation which, for some committed meditators, leads on to programmes for higher spiritual development (e.g. sidhi yoga), alternative medicine (ayurveda), and Vedic astrology“ (Knott 2006: 634-35).

Besuch Shapiros bei einem der Auftritte Cliftons vorgestellt. Es handelt sich bei Clifton um einen Loungesänger, der in nasaler Tonlage und mit vulgären Beschimpfungen gegen sein Publikum auffällt und der durch Kaufman selbst oder von Kaufmans Partner Bob Zmuda (Paul Giamatti) gespielt wird.⁹¹

Diese provozierende Art der Unterhaltung setzt sich in der Inszenierung des misogynen ‚Intergender-Wrestlings‘ fort, welches Kaufman in der Show *MERV* vorstellt. Er fordert ausschließlich die Frauenwelt heraus, sich ihm im Ring zu stellen (deshalb *Intergender Wrestling*), wo er bei dem ersten gezeigten Kampf seine zukünftige Freundin Lynne Margulies (Courtney Love) kennenlernt. Kaufman erhält Tausende von Hassbriefen und verbucht die Performance als Erfolg. Er trifft sich zu einem Date mit Lynne und fragt sie, ob sie mit ihm nach Memphis kommen möchte, um ihn zu heiraten. In dieser Situation küssen sie sich zum ersten Mal und er schlägt ihr vor, in Memphis einen inszenierten Wrestlingkampf zu machen und zuvor anzukündigen, dass er die erste Frau, die ihn besiegt, heiraten werde, und sie solle ihn dann besiegen.

In Memphis, in einer vollbesetzten Wrestlingarena, provoziert er in bekannter sexistischer Weise und fordert mit der abgemachten Ansage Frauen zum Wrestling heraus. Lynne meldet sich, kommt zum Ring, nimmt die Herausforderung an und gibt Kaufman Kontra. Doch dann schaltet sich Jerry Lawler⁹² (Jerry Lawler), ein bekannter Wrestling-Champion, ein und enttarnt das Vorhaben. Lawler holt Lynne vom Ring weg und zwingt Kaufman einen Kampf mit der geübten Wrestlerin Foxy Jackson (Tamara Bossett) auf. Als Kaufman gewinnt, Jackson besiegt hat und auf ihr sitzen bleibt, steigt Lawler in den Ring, zerrt ihn von Jackson weg und es kommt zur Auseinandersetzung zwischen Lawler und Kaufman. Lawler fordert Kaufman zu einem Match heraus und dieser nimmt an. Das Match zwischen den beiden findet wenig später ebenfalls in Memphis statt und Kaufman beleidigt diesmal nicht nur Frauen, sondern auch die

⁹¹ Der Film gibt unterschiedliche Referenzen in Bezug auf die Inszenierung des Alter Ego-Charakters Tony Clifton und die Verwirrungen um diesen Charakter. Zum einen werden im Film Szenen gezeigt, in denen Leute Tony Clifton buchen, weil sie denken, dass sie dann Andy Kaufman bekommen, und zum anderen werden Szenen gezeigt, die deutlich machen, dass Kaufman Clifton verkörpert.

Diese im Film gezeigten Verwirrungen, die tatsächlich auch in der realen Lebensgeschichte von Kaufman auftraten, sind mit ein Grund für die Verschwörungstheorien darüber, dass Andy Kaufman noch lebe. Einer der Hauptgründe hierfür sind Auftritte von Tony Clifton, die nach dem Tod Kaufmans stattgefunden haben. Der Film bedient diese Verwirrung, indem am Ende des Filmes, ein Jahr nach dem Tod von Kaufman, ein Auftritt von Tony Clifton gezeigt wird, bei dem Bob Zmuda im Publikum sitzt.

⁹² Jerry Lawler wird im Film als Jerry ‚The King‘ Lawler vorgestellt und verkörpert sich selbst. Er gilt als Wrestling-Legende und ist immer noch als World Wrestling Entertainment (WWE)-Kommentator tätig (vgl. <http://www.kingjerrylawler.com/bio.html>, letzter Zugriff 16.12.2015).

Südstaatler. Er erklärt ihnen vom Ring aus, wie man Seife und Toilettenpapier benutzen sollte (vgl. MOM 6). Im Kampf wird er dann nach kurzer Zeit von Lawler im Ring schwer verletzt und abtransportiert.

Kurz darauf gibt es einen Auftritt mit den beiden Kontrahenten in der DAVID LETTERMAN SHOW und Kaufman, der eine Halskrause trägt, macht einen Entschuldigungsversuch bei Lawler, der ihn daraufhin wieder provoziert. Es kommt erneut zu einer Auseinandersetzung: Lawler verpasst Kaufman eine Ohrfeige und dieser beschimpft ihn und schüttet ihm eine Tasse Kaffee entgegen. Die Intensität der Beschimpfungen durch Kaufman ist durch einen immer wieder einsetzenden Piepton symbolisiert, der für die Übertönung von Schimpfwörtern im TV bekannt ist.

Im Zuge dieses Eklats wird Kaufman bei einer Abstimmung aus der Sendung SATURDAY NIGHT LIVE abgewählt, wie der Zuschauer aus einer Szene erfährt, bei der Kaufman im Büro von Shapiro sitzt. Nachdem sie über die Ergebnisse der Abstimmung gesprochen haben, sagt Shapiro, er denke, dass Lawler und Kaufman nie mehr zusammen arbeiten sollten. Nach dieser Aussage zeigt die Kamera Lawler, der neben Kaufman bei Shapiro im Büro sitzt und sagt, dass es ihm eine Ehre gewesen sei, mit Kaufman zusammenzuarbeiten und dass es für ihn ein leuchtender Moment des Wrestlings gewesen sei. Hier offenbart sich, dass die beiden die ganze Zeit über zusammengearbeitet haben, aber sie beschließen, die Zusammenarbeit zu beenden.

Die Narration nimmt hier eine massive Wendung und zeigt von nun an die wachsende Ablehnung, die Kaufman als Entertainer erfährt und die mit der Abwahl aus SATURDAY NIGHT LIVE initiiert worden ist. Auch im privaten Bereich macht sich dies bemerkbar. In der Anschlusszene wird Kaufman beim Unterrichten eines Meditationskurses gezeigt, wie er in einer Astgabel sitzt und einem Kreis von Schülern um ihn herum Anweisungen zur Meditation gibt (vgl. MOM 7). Er wird von zwei Männern und einer Frau aus der Ferne unterbrochen, die ihn zu einem Gespräch bitten. Die Frau aus der Gruppe sagt, dass es ihr sehr schwer falle, dies zu sagen, aber dass sie (für die Organisation sprechend) denke, dass es am besten sei, wenn Kaufman nicht am Retreat teilnehmen würde. Kaufman fragt darauf verwundert nach dem Grund und sagt, er nehme jedes Jahr an dem Retreat teil. Sie erwidert, dass sie nicht seine Hingabe zur Transzendentalen Meditation in Frage stellten, aber dass er sich vom Programm entfernt hätte. Als sie zögert, ergänzt der bei ihr stehende Mann, dass sie sich auf philosophischer Ebene voneinander entfernt hätten. Als Begründung führt er das Wrestling und die

sexistischen und vulgären Bemerkungen an und sagt, dass dies nicht von einem Individuum komme, das spirituelle Erleuchtung suche. Die Frau ergänzt, dass Kaufman anscheinend nichts respektieren würde. Er versucht sich zu verteidigen und bittet die Leute, ihn nicht auszuschließen, und äußert darüber hinaus, dass er natürlich Dinge respektiere, aber die Welt als eine Illusion betrachte und dass man sich selbst nicht so ernst nehmen solle. Er sagt, dass ihm die Kurse helfen würden, in Balance zu bleiben. Doch die Frau entgegnet nur, dass es anscheinend nicht funktionieren würde. Er bittet die beiden, ihm zu helfen und ihn anzuleiten, aber der Mann entgegnet nur, dass die Organisation seine Präsenz nicht wünsche. An dieser Stelle wird das erste Mal eine explizite Referenz zur Transzendentalen Meditation gemacht, die die vorherigen Referenzen, wie die Darstellung des Gurus, mit Maharishi Mahesh Yogi, dem Gründer der Transzendentalen Meditation, in Verbindung bringen.

Die Serie von negativen Wendungen in Andy Kaufmans Leben erreicht ihren Höhepunkt, als er von Shapiro erfährt, dass TAXI, die Sitcom, die ihn berühmt gemacht hat, abgesetzt wurde, und er kurz darauf seine engsten Freunde, Bob Zmuda, seine Freundin Lynne und George Shapiro, um vier Uhr morgens zu einem Gespräch in einem Café einlädt, bei dem er ihnen allen erzählt, dass er eine seltene Form von Krebs hat. Bob denkt erst, dass es ein geplanter Gag ist, und sagt, dass sie etwas daraus machen könnten, dass es ihm besser und schlechter gehen könnte, er sterbe und dann wieder zum Leben erwachen würde. Aber Andy entgegnet nur, dass es kein Gag sei und dass es sich um ein großzelliges Lungenkarzinom handele. Es folgen Szenen, in denen die Presse und selbst Kaufmans Schwester und Bruder, die im Krankenhaus von einem Arzt über Kaufmans Gesundheitszustand informiert werden, anzweifeln, dass die Erkrankung real ist. In einem Versuch, sich mit positiver Energie zu umgeben, beschließt Kaufman, eine positive Performance hinzulegen und organisiert auf eigene Kosten eine Show in der Carnegie Hall, bei der sogar der Weihnachtsmann einen Gastauftritt hat. Im Anschluss an diese Veranstaltung lädt er alle Gäste zu Milch und Keksen ein.

Andy Kaufman lässt sich immer wieder durch alternative Heilmethoden behandeln. So zeigt eine kurze Zwischensequenz, wie er die Behandlung durch einen Kollegen wahrnimmt, der ihm Visualisierungsanleitungen gibt, um die Krebszellen zu bekämpfen (vgl. MOM 8). Neben dieser Form der Behandlung lässt er sich auch durch konventionelle Chemotherapie behandeln, was dadurch deutlich wird, dass Andy in einer Szene Infusionen erhält und etwas später bei einer Edelsteinbehandlung mit

kahlem Kopf zu sehen ist (vgl. MOM 9). Kurz vor seinem Tod unternimmt er noch einen letzten Versuch und hofft auf ein Wunder, wie er selbst sagt. Er fliegt mit Bob und Lynne auf die Philippinen, um sich dort von einem Wunderheiler behandeln zu lassen.



Man on the Moon 1999; MOM 1



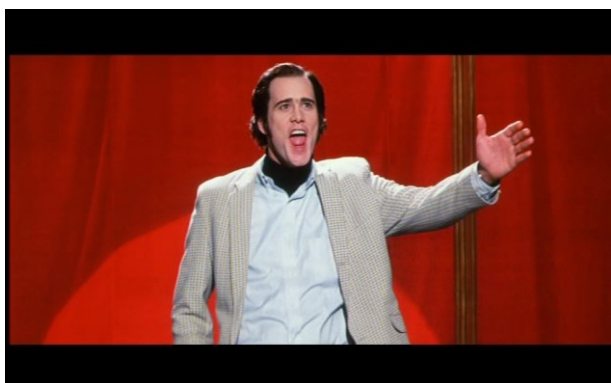
Man on the Moon 1999; MOM 2



Man on the Moon 1999; MOM 3



Man on the Moon 1999; MOM 4



Man on the Moon 1999; MOM 5



Man on the Moon 1999; MOM 6



Man on the Moon 1999; MOM 7



Man on the Moon 1999; MOM 8



Man on the Moon 1999; MOM 9



Man on the Moon 1999; MOM 10

5.1.1.2 Der Film in in der filmischen Bestattung

Diese Szene ist zugleich die Kontextualisierung für die Bestattungsinszenierung und leitet diese ein. Andy ist mit Lynne und Bob auf den Philippinen zu sehen, was durch die Landung eines Flugzeuges symbolisiert wird. Die Szene ist mit einer Klavier- und Streicher-Melodie untermalt, die zugleich die Situation der letzten Hoffnung auf Heilung von Andy begleitet. Wir sehen die drei in einer Art Krankenhaus in einer Schlange stehen. Vor einem kleinen Raum, der spärlich durch eine Bambusgitterwand und einem kleinen Eingang mit Vorhang abgetrennt ist, warten sie darauf, dass Andy, der im Rollstuhl sitzt, an der Reihe ist. Man kann in den Raum hineinsehen und Andy beobachtet, wie sich ein weiterer Patient auf die Bahre legt und behandelt wird. Er sieht, wie der Behandelnde seine Hände am Patienten anlegt, und kurz drauf strömt Blut an der Stelle hervor, wo der Behandelnde die Hände angelegt hat. Während eine Hand auf die Stelle presst, entfernt der Heiler mit der anderen Hand etwas organisch aussehendes (vgl. MOM_10). Kurz darauf ist die Behandlung beendet, der Patient wird mit einem Handtuch abgewischt und hat keine Wunde. Die musikalische Untermalung klingt aus.

Der Patient steht auf und geht von dannen.

Als Andy an der Reihe ist, helfen ihm Lynne und Bob aus dem Rollstuhl und er legt sich ebenfalls auf die Liege. Von dort aus sieht er, wie der Behandelnde seine Hände in eine Schüssel mit Wasser taucht und abwäscht. Das Wasser ist trüb und man sieht, dass sich schon einiges an Blut darin befindet, und es wird erkennbar, dass er etwas organisch Aussehendes bereits in der Hand hält. Andy macht große Augen. Der Heiler setzt die Hände auf Andys nacktem Oberkörper in gleicher Weise wie bei dem Patienten zuvor an (vgl. MOM 11). Andy, der zuvor zur Schüssel hinüber geschaut hatte, dreht seinen Kopf und schaut nun in die Luft, und wir sehen ihn in einer Nahaufnahme aus einem 90-Grad-Winkel von oben. Er beginnt zu lachen und es setzt die Klaviermusik ein, die seine Bestattung als Teil einer auf eine Leinwand projizierten Performance untermalt.

Die beginnende Klaviermusik in der Szene beim Heiler leitet den Übergang zur Bestattungsszene ein und in eindrucksvoller Weise wird der Zuschauer vom Behandlungstisch direkt in die Bestattungsszenenführung übergeleitet. Durch eine Überblendung werden nicht nur Zeit und Ort überwunden, sondern der gesamte Sterbeprozess wird in dieser Weise auf visuell eindrückliche Art zum Ausdruck gebracht. Der lachende und lebende kahle Kopf von Andy wird Schritt für Schritt überblendet, bis er zum leblosen Kopf von Andys Leichnam geworden ist, der in dem für ihn typischen Outfit, mit Rollkragenpulli, Hemd und Jackett, im Sarg liegt (vgl. MOM 12-14). Die Montage hat auch eine farbliche Dimension, mit der gerade in Bezug auf Leben und Tod gespielt wird, denn die Überblendung ist durch den farblichen Wechsel vom lebenden und lachenden Gesicht des Protagonisten in kräftigen Farben zum Gesicht des toten Protagonisten in einer extrem bleichen Hautfarbe gekennzeichnet (vgl. Mikos 2008: 222). Das Gesicht ist dabei der grafische Konvergenzpunkt, der die Überblendung möglich macht.

Die Kamera, die in einer Nahaufnahme das Gesicht Andys zeigt, wie er im Sarg liegt, fährt in einer langsamen Bewegung zurück und eröffnet so den Blick auf den aufgebahrten Sarg und den geschmückten Ritualraum (vgl. MOM 15). Neben Andys Sarg ist eine einzige Kerze zu sehen und der komplette Bereich ist mit Pflanzen und Blumen geschmückt. Der Raum selbst lässt sich nicht eindeutig zuordnen. Trotz des jüdischen Kontexts von Kaufmans Leben und der Tatsache, dass einige der Trauergäste die jüdische Kopfbedeckung Kippa tragen, zeigt der Raum keine direkten religiösen Referenzen. Im *Establishing Shot*, in dem die Kamerafahrt endet, ist fast der gesamte

Raum zu sehen. Hinter dem Sarg befindet sich eine Videoinstallation, die Stück für Stück sichtbar geworden ist und die durch die Säulen im Raum und den bogenförmigen Baustil des Gebäudes gerahmt ist. Die Kamerafahrt wird von den Worten Andys von der Leinwand begleitet: „Until we meet again, please remember...“ (MAN ON THE MOON 1999; 01:42:30-01:42:38, vgl. MOM 16). Er ist auf der Leinwand in einem Schwarz-Weiß-Video zu sehen, genau im Stile der Anfangssequenz des Filmes, und beginnt das Lied *Friendly World* zu singen, welches in imposanter Weise und im Stile einer letzten Botschaft die Bestattungsinszenierung charakterisiert: „In this friendly, friendly world, with each day so full of joy, why should any heart be lonely.“ (ibid.: 01:42:39-01:42:58) Der Ritualraum, der bisher nur von hinten zu sehen war, wird nun in einer Gegenperspektive zur Kamerafahrt gezeigt. Die Teilnehmer der Trauerfeier in den ersten Bänken, die zugleich die engsten Familienangehörigen und Freunde sind, werden in einer halbnahen Einstellung dargestellt. Es ist eine narrative Akkumulation in der Bestattungsinszenierung zu verzeichnen, denn alle zentralen Charaktere des Filmes sind hier wieder vorzufinden, zugleich erweitert sich das Bild des Ritualraumes durch die filmische Montage in synthetisierender Weise (vgl. Löw 2009: 158f.). Unter den Gästen sind bereits in dieser ersten Gegenperspektive auf der Bank in der ersten Reihe die Eltern von Andy, seine Geschwister und seine Freundin Lynne zu sehen. In der zweiten Reihe sitzen gut erkennbar unter anderem George Shapiro und Bob Zmuda, weiter hinten ist auch Jerry Lawler zu erkennen (vgl. MOM 17). Der Song wird weitergeführt, während Nahaufnahmen von den einzelnen Leuten gezeigt werden, die in der ersten Gegenperspektive erkennbar geworden sind, darunter die Eltern mit der Schwester, einige Kollegen aus TAXI sowie Shapiro und Zmuda. Dann wechselt die Einstellung wieder auf Andy auf dem Bildschirm in einer leichten Untersicht zwischen einigen Trauergästen hindurch, die im Mittelgang stehen, während er im Video sagt (MOM 18): „Yep, its a friendly world, you know we should all treat each other like brothers and sisters.“ (MAN ON THE MOON 1999; 01:43:18-01:43:24) Eine Großaufnahme von Lynne folgt und Andy ist weiter zu hören (MOM 19): „So everybody put your arm around the person sitting next to you and sway back and forth in the rhythm to the music. Come on Everybody.“ (ibid.: 01:43:25-01:43:33) Die Trauergemeinde ist nun in Bewegung in einer leichten Aufsicht zu sehen, die Menschen im vollen Raum sind dabei, ihre Arme umeinander zu legen, und im Zentrum des Bildes ist der Sarg zu sehen (MOM 20). Während vorne auf der Leinwand die Darstellung von Andy weitere Anweisungen gibt:

„Even if you don't like the person sitting next to you. OK?“ (ibid.: 01:43:34-01:43:38), wechselt die Einstellung zu einer Nahaufnahme von Shapiro, der Zmuda den Arm umlegt. Beide lächeln und man sieht, dass Shapiro ein wenig feuchte Augen hat (MOM 21). Eine Totale der Trauergemeinschaft aus der Perspektive der Leinwand mit Andy im Sarg am unteren Bildrand ist zu sehen, Lynne in der ersten Reihe hält sich ein Taschentuch vor die Augen (MOM 22). Während die Darstellung von Andy mit den Anweisungen fortfährt und wieder singt, entwickelt sich ein Dialog zwischen der Darstellung Andys und der Trauergemeinschaft. Die Darstellung Andys sagt: „When I say ok, you say OK.... OK?“ (ibid.: 01:43:40-01:43:44) Die Trauergäste antworten im Chor: „OK“ (ibid.: 01:43:44-01:43:45). Das gleiche wiederholt sich ein weiteres Mal und dann gibt die Repräsentation von Andy die Anweisung: „Everybody sing: the world is such a wonderful place.“ (ibid.: 01:43:52-01:43:57) Er beginnt zu singen und die Trauergemeinde singt das Lied nach: „The world is such a wonderful place to wander through.“ (ibid.: 01:43:58-01:44:04) Es werden immer wieder Nahaufnahmen von einzelnen Trauergästen gezeigt und er fordert das Publikum auf, dem hüpfenden Ball auf den Liedzeilen zu folgen, die am unteren Bildrand der Projektion eingeblendet werden. Dabei zeigt er mit dem Finger darauf und singt weiter: „When you've got someone you love, to wander along with you.“ (ibid.: 01:44:07-01:44:14, vgl. MOM 23) Er spricht die folgenden Zeilen des Liedes immer wieder vor, singt sie dann und die Trauergäste singen sie nach („With the sky so full of stars and the river so full of song“, ibid.: 01:44:14-01:44:24). Dabei findet in der Darstellung von Andy ebenfalls ein Einstellungswechsel statt und er ist jetzt tanzend in einer Halbtotalen auf der Leinwand zu sehen, ein Schallplattenspieler steht links neben ihm und rechts ist eine Kamera zu erkennen, die an den Projektor in der Anfangssequenz des Filmes erinnert (vgl. MOM 24). Während er die Liedzeile: „Every heart should be so thankful.“ (ibid.: 01:44:25-01:44:33) singt, sind weitere Nahaufnahmen von Trauergästen zu sehen. Dann wechselt die Einstellung wieder auf Andy auf dem Bildschirm in einer Großaufnahme mit dem eingeblendeten Text „Thankful for this friendly friendly world“ (ibid.: 01:44:34-01:44:43) der mit einer ausklingenden Melodie vorgesprochen und gesungen wird (vgl. MOM 25).

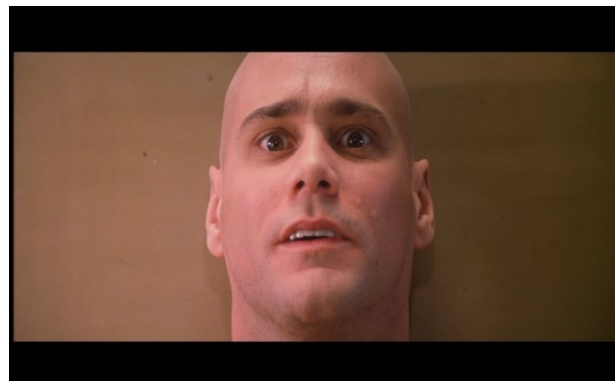
Es ist eine halbtotale Einstellung zu sehen, in der Andys Mutter in Tränen ausbricht und von Andys Vater getröstet wird (MOM 26). Der Gesang und die Platte klingen aus und Andy ist jetzt nicht, wie im Bild davor, im Rahmen der Projektion mit dem Sarg und der

Trauergemeinde davor zu sehen, sondern die Projektion hat das komplette für den Rezipienten sichtbare Bild eingenommen und Andy ist in einer halbnahen Einstellung zu sehen, wie er zu den letzten Klavierklängen der Musik sagt (MOM 27): „Thank you for this friendly friendly world. Thank you and good bye“ (ibid.: 01:44:47-01:44:56).

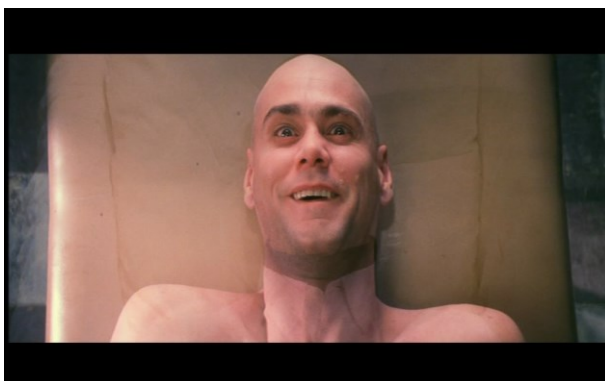
Dann setzt eine Überblendung ein, die die Bestattungsinszenierung beendet und eine vor einem Hotel vorfahrende Limousine zeigt (MOM 28). Eine Person mit einer Tüte mit zwei Löchern über dem Kopf läuft aus der Limousine heraus. Am unteren Bildrand ist der Paratext: „Ein Jahr später“ (MAN ON THE MOON 1999; 01:45:04) eingeblendet. Kurz darauf sieht man, dass es sich um Tony Clifton handelt, der im Scheinwerferlicht steht (MOM 29). Er gibt auf der Bühne eine schräge Coverversion des Liedes *I will survive* von Gloria Gaynor zum Besten. George Shapiro und Lynne Margulies sitzen im Comedy Store, wo der Auftritt stattfindet, und feuern Clifton mit an. Nach dem Ende des Covers setzt der Titelsong des Filmes *Man on the Moon* von R.E.M ein und die Kamera schwenkt langsam aus dem Club heraus, hier sieht man am Ende den an der Bar stehenden und zusehenden Bob Zmuda.



Man on the Moon 1999; MOM 11



Man on the Moon 1999; MOM 12



Man on the Moon 1999; MOM 13



Man on the Moon 1999; MOM 14



Man on the Moon 1999; MOM 15



Man on the Moon 1999; MOM 16



Man on the Moon 1999; MOM 17



Man on the Moon 1999; MOM 18



Man on the Moon 1999; MOM 19



Man on the Moon 1999; MOM 20



Man on the Moon 1999; MOM 21



Man on the Moon 1999; MOM 22



Man on the Moon 1999; MOM 23



Man on the Moon 1999; MOM 24



Man on the Moon 1999; MOM 25



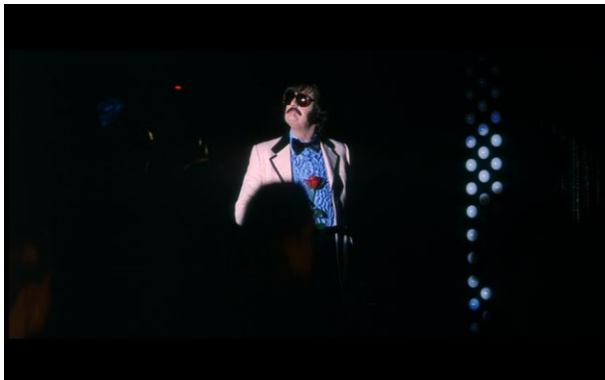
Man on the Moon 1999; MOM 26



Man on the Moon 1999; MOM 27



Man on the Moon 1999; MOM 28



Man on the Moon 1999; MOM 29

Diese letzte Beschreibung macht, wie bereits zu Beginn angedeutet wurde, deutlich, in welcher Weise der Film Raum für Spekulationen um den Tod von Andy Kaufman eröffnet. Die Darstellung von Bob Zmuda an der Bar wirft natürlich die Frage auf, ob Tony Clifton nicht doch von Andy Kaufmann gespielt wird. Gerade diese Spekulationen um Fakt und Fiktion des Todes von Andy Kaufman werden im Internet durch die Schauspieler, Freunde und Verwandte angetrieben oder dementiert. Die Diskussionen, die als Teil des Diskurses um den Film angestoßen worden sind, aber auch die Vermischung von Fakten und Fiktion um die Darstellung des Lebens und die Inszenierung der Bestattung von Andy Kaufman, machen diese zu einem besonderen Beispiel für die diskursiven Formationen eines ‚Guten Todes‘. Charakteristisch hierfür ist die spezielle Art der Performance von Kaufman, die die Zelebrierung des Lebens in den Vordergrund stellt und zugleich Anlass für die Behauptung gibt, der letzte Gag dieses Entertainers sei genau der, den eigenen Tod selbst postmortem als ein großes Fragezeichen erscheinen zu lassen.⁹³

5.1.1.3 Der Diskurs um den Film

Hierbei ist in einem ersten Schritt ein Blick auf die Produktionsbedingungen im Rahmen des außerfilmischen Diskurses notwendig, da der Film ein enormes Aufgebot an realen Freunden und Persönlichkeiten im und um das Leben von Andy Kaufman involviert. Bob Zmuda, der langjährige Partner und Freund von Andy Kaufman, war als Co-Produzent am Film beteiligt und spielt selbst eine kleine Rolle. Eine enge Freundin von Andy Kaufman, „Little Wendy“ Pollard, spielt sich im Film selbst und ist bei der Bestattung und über den Film hinweg immer wieder zu sehen. George Shapiro, der ehemalige Manager, der von Danny DeVito gespielt wird, spielt selbst als Barkeeper mit, der Kaufman zu Beginn des Filmes nach einem kleinen Auftritt feuert. Die Produktionsfirmen von Shapiro und Howard West, einem anderen ehemaligen Manager von Kaufman, waren ebenfalls an der Produktion beteiligt. Eine weitere Person, die sich selbst spielt, ist Jerry Lawler, der Kaufman zu dem in Amerika bekannten Wrestling-Match herausgefordert hatte und mit dem er eine inszenierte Auseinandersetzung bei David Letterman hatte. Zudem fungierte die Lebensgefährtin Andy Kaufmans, Lynne

⁹³ Vgl. <http://nypost.com/2014/09/28/why-andy-kaufman-might-still-be-alive/>, letzter Zugriff 16.12.2015.

Margulies, die im Film durch die Schauspielerin und Sängerin Courtney Love dargestellt wird, als *Creative Consultant* und Statist für den Film. Budd Friedman, der der Gründer des Improvisation Comedy Club in Manhattan ist und Kaufman zu Beginn seiner Karriere gefördert hat, spielt sich im Film ebenfalls selbst.

Angesicht dieser Verstrickungen von Fiktion und Realität, die sich im Bereich der Produktion des Filmes abzeichnen und die sich damit auch in die Bestattungsinszenierung hineinziehen, wie noch im Detail gezeigt werden wird, werden die Argumentationen in Bezug auf das Genre und die Anfangs- und Endsequenz im Sinne von Henry M. Taylor eine wichtige Stütze. Das *mise-en-abyme*-Spiel, welches die Anfangsszene auszeichnet und einen Film zeigt, der den eigentlich zu zeigenden Film thematisiert und dann über einen betätigten Projektor in diesen einführt, wird in der Bestattungsszene wieder aufgegriffen und ist nun Teil dieses im Film gezeigten Filmes, als ein weiterer Film, der eine letzte Botschaft an die Hinterbliebenen überbringt. Die Kleidung von Kaufman ist genau die gleiche wie in der Anfangssequenz und auch der Projektor erscheint für kurze Zeit am Bildrand (vgl. MOM 1 und MOM 27, sowie MOM 3 und MOM 24 für die Abbildung des Projektors). Durch dieses *mise-en-abyme*-Spiel und die auf die Bestattungsinszenierung folgende Szene des Auftrittes von Tony Clifton wird die Frage nach dem Tod Andy Kaufmans im Ungewissen gelassen und auch durch die außerfilmischen Referenzen, wie beispielsweise die des Schauspielers Paul Giamatti, der Bob Zmuda im Film spielt, gestützt.

Die Trauer und die Darstellung des Todes in der Bestattungsinszenierung werden so in ihrer Kontextualisierung durch die Spekulation über das vermeintliche Weiterleben von Andy Kaufman zurückgedrängt. Diese Signifikationsbewegung verläuft zu Beginn der Bestattungsszene jedoch genau entgegengesetzt und der harsche Kontrast, der durch die Überblendung vom lebenden zum toten Andy Kaufman erzeugt wird, bietet ein mögliches Schockmoment für den Zuschauer,⁹⁴ welches zugleich durch die ungewöhnliche Situation der Leinwandprojektion wieder aufgebrochen wird, da der Verstorbene sich hier als Lebender an die Trauergäste wendet und sie in einen Dialog involviert und, über dem eigenen Leichnam stehend und tanzend, dazu auffordert, zu schunkeln und zu tanzen. Auch hier ist bereits direkt zu Beginn des gezeigten Clips eine Deutungsmöglichkeit beinhaltet, die ebenfalls die Spekulationen über ein mögliches

⁹⁴ Dies lässt sich leicht durch die Rezeption der Bestattungsinszenierung über YouTube belegen, wie im Unterkapitel zum außerfilmischen Diskurs belegt wird.

Weiterleben von Kaufman stützt, da er in der gezeigten Botschaft das Lied mit den Worten: „Until we meet again, please remember ...“ (MAN ON THE MOON 1999; 01:42:30-01:42:33) einleitet. Diese von Spekulationen im außerfilmischen Diskurs, die sich hier durch innerfilmische Referenzen spiegeln lassen, machen einen großen Teil des medialen Hypes um Kaufman aus. Sie werden bis heute immer wieder von unterschiedlichen Familienmitgliedern und Freunden Kaufmans befeuert und stellen einen erheblichen Teil dieser fiktionalisierten Darstellung des Lebens von Andy Kaufman dar. Eine der zugespitztesten Varianten, die im Kontext der Vermarktung des Filmes gesehen werden muss, ist die Aussage des Regisseurs Miloš Forman selbst: „I can tell you without, you know, sounding smart, but: I never worked with Jim Carrey. I never did! I worked either with Andy Kaufman, or Latka, or with Tony Clifton, or Elvis Presley, or *foreign man*. I never met Jim Carrey on the set.“⁹⁵ Taylor fasst diese Problematik um die Darstellungsweise und die Spekulationen in Bezug auf den Film passend zusammen:

„Das Rollenspiel mit Illusion und um Sein oder Schein operiert hier auf mehreren Ebenen selbstreflexiv und stellt die Frage, ob es hinter den vielen Masken überhaupt eine wahre Identität gab. [...] In Formans Porträt stellt sich somit das Paradox der einzigartigen Individualität Kaufmans, die auf ständigem, sich chameleonhaft wandelndem Maskenspiel beruht.“ (Taylor 2002: 317)

Diese besondere Form der Individualität und scheinbaren Unfassbarkeit der Persönlichkeit Kaufmans kommt gerade in der Bestattungsin szenierung zur Geltung, in dem *mise-en-abyme*-Spiel, welches durch die Projektion von Kaufman noch weiter vertieft wird.

Auch Florian Keller betont, dass es gerade diese unstete Persönlichkeit und die Inszenierung des Versagens sind, die Formans Film und die Darstellung von Kaufman zu einem Paradebeispiel für das postmodernistische Theorem vom Tod des Subjektes macht, was zugleich die von Taylor aufgeworfene Frage nach der wahren Identität Kaufmans aufgreift (vgl. Keller 2005: 1). Keller, der den Film von Forman als Ausgangspunkt für seine Studie zu Kaufman macht, überträgt diese Diagnose ebenso auf die reale Person Kaufman. Die kontinuierliche Verneinung Kaufmans, ein Komödiant zu sein, und die Art der Performance, die immer am Rande des Ertragbaren und zu Erwartenden beheimatet ist, unterstreichen diese These. Keller geht hier soweit, davon zu sprechen, dass die Performance Kaufmans immer einer Form eines

⁹⁵ MAN ON THE MOON (1999), DVD-Extra: SPOTLIGHT ON LOCATION. MAN ON THE MOON: BEHIND THE MOONLIGHT, Miloš Forman, Concorde Video (deutsche DVD-Fassung 2001), 00:08:33-00:08:50.

selbstverursachten symbolischen Todes in der Domäne der Comedy oder generell im amerikanischen Showbusiness nahe komme (vgl. *ibid.*: 15).

Es ist dieses Aufbrechen der Norm einer bestimmten Domäne, welches sich auch wieder in der Inszenierung der Bestattung und vor allem der Botschaft im Stile des *mise-en-abyme*-Spiels widerspiegelt. Die Bestattung wird durch eine letzte Botschaft in Form einer Showeinlage in ihrem formalisierten und zu erwartenden Rahmen der Trauer aufgebrochen. Die Aufforderung zum Singen eines Liedes, welches die Schönheit der Welt, das gemeinsame Entdecken dieser Welt und die Dankbarkeit für diese Welt ausdrückt, die Kaufman mit seinen letzten Worten gegenüber jedem betont („The world is such a wonderful place / To wander through / When you've got someone you love / To wander along with you / Thank you for this friendly, friendly world. Thank you. And goodbye.“; MAN ON THE MOON 1999; 01:42:30-01:44:56), steht dem Gefühl des Verlustes und dem Tod selbst entgegen, auch wenn dieser in ganz konkreter, materialisierter Form durch den aufgebahrten, offenen Sarg präsent ist. Hier wird der Antagonismus zwischen Elementen der Verdrängung und der Sichtbarmachung deutlich, die zugleich die besondere Medienästhetik und Schlagkraft dieser Inszenierung ausmachen.

Diese Unfassbarkeit der Figur und der Person Andy Kaufmans bleibt auf der filmischen Ebene aber nicht in dem Maskenspiel verhaftet, sondern verbindet sich durch die narrative Konstruktion der Figur mit der positiven Botschaft des dargestellten Liedes. Besonders deutlich wird dies in der Filmszene, in der Andy kurz nach der Diagnose seiner Krebserkrankung sagt, dass er sich mit positiver Energie umgeben wolle, und einen Auftritt in der Carnegie Hall veranstaltet, bei dem er im Anschluss alle Gäste zu Milch und Keksen einlädt. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass es sich um eine radikale Abweichung in der Umsetzung der realen Lebensgeschichte von Kaufmann handelt, denn der Auftritt des realen Andy Kaufmans in der Carnegie Hall fand viele Jahre vor seiner Krebserkrankung statt.⁹⁶ Dies ist ein wichtiger Indikator für die narrative Konstruktion der Identität der Filmfigur Andy Kaufman, der so ein Bedürfnis nach einer positiven Außenwirkung eingeschrieben wird. Nach dem Aufstieg und Fall der Figur wird so eine narrative Bewegung zur Positivität erkennbar, die natürlich nicht ungebrochen bleibt, aber durch die Bestattungsinszenierung eine starke Prägung hinterlässt. Besonders wird diese Positivität im individualreligiösen Profil der Figur

⁹⁶ Vgl. <http://www.andykaufman.com/about/timeline.html>, letzter Zugriff 16.12.2015.

Kaufmans deutlich. Der Ausschluss aus der Organisation der Transzendentalen Meditation stellt einen starken Bruch für die Figur dar und die Betonung, dass diese Praxis das ist, was Andy in Balance hält, unterstreicht die Enttäuschung über den Ausschluss und macht zugleich deutlich, dass sie die Quelle seines Wohlbefindens ist.

Eine Problemstellung, die an dieser Stelle angesprochen werden muss, liegt bei der Frage der Intentionalität, die mit der Darstellung des Filmes bei der Bestattung verbunden ist. Den Filmemachern und Produzenten war es ein Anliegen, das Leben Kaufmans zu porträtieren und seinem Stil als Entertainer und Mensch gerecht zu werden. Die Darstellung des Liedes *Friendly World* bei der Bestattungsinszenierung ist in dieser Hinsicht eine Botschaft, bei der nicht erschlossen werden kann, ob es sich um die Intention der Filmfigur Kaufman handelt oder nicht. Dies ist aber auch nicht weiter entscheidend, da die Bestattungsinszenierung in ihrer Semantik eine Wertevermittlung erzeugt, die unabhängig von der film-internen Intentionsfrage besteht.

Es stellt sich hier jedoch die Frage nach dem antagonistischen Gegenpart, der in der diskursiven Aufarbeitung der Analyse zugleich die implizite Vorlage für diese spezifische Bestattungsinszenierung gibt. Genau wie andere nicht-filmische Bestattungsinszenierungen stellt hier die nicht-filmische Bestattung von Andy Kaufman im Besonderen ein bedeutungsgebendes *Movens* für die filmische Bestattung dar. Hier erweist sich eine vertiefende Betrachtung des außerfilmischen Diskurses als besonders hilfreich.

Dabei sollen die Aussagen von drei Personen im Vordergrund stehen, die einen Bezug zu der nicht-filmischen und filmischen Bestattung haben, Danny DeVito, Michael Kaufman (der Bruder von Andy Kaufman) und Lynne Margulies. So wird im Sinne des *Mimetic Criticism* (Grimes 2006) deutlich, in welcher Weise die Bestattungsinszenierung mit etwaigen realen Referenzen spielt und inwiefern diese Aufschluss geben über den Authentizitätsdiskurs in Bezug auf den Film. Dabei soll hier kein Urteil für oder gegen die Authentizität des Filmes ausgesprochen werden, sondern es sollen so Positionen innerhalb des Diskurses um die filmische Bestattung beleuchtet werden.

Im Falle von Danny DeVito und Lynne Margulies sind zwei am Film beteiligte Personen, die die reale Bestattung Andy Kaufmans erlebt haben, ebenfalls in der filmischen Bestattung von Andy zu sehen. (Während Lynne Margulies im Film von Courtney Love verkörpert wird, spielt die reale Lynne Margulies in der Bestattungsinszenierung eine Trauernde im Hintergrund.) DeVito äußert sich in Bezug auf diese Erfahrung und

Kaufman im Allgemeinen wie folgt:

„There was no reality. You didn’t... You never knew what was real and what wasn’t real. That’s why, when he passed away, many many people didn’t believe that he was dead. We went to his memorial service and he had a big TV with him talking to us and Rhea and I sat in that thing with all of our friends and people who knew him and said: ‚Any minute now, he is going to come out from behind that curtain over there‘. Cause she thought: ‚He might be in this... He might be laying here, and that’s how... and who knows if that was him?‘ I don’t know if that was him. That might not have been him.“⁹⁷

Hier wird ein weiteres Mal deutlich, wie die Spekulationen um den Tod von Andy Kaufman katalysiert werden, aber viel entscheidender an dieser Stelle ist die Information, dass auch die reale Bestattung eine Form von Videoprojektion beinhaltete. DeVito hat also in der inszenierten Bestattung mit der Vorerfahrung der realen Bestattung geschauspielert und so die Bestattung mit seiner Erfahrung reinszeniert. Das gleiche gilt auch für Lynne Margulies, die sich hierbei vor allem auf den emotionalen Aspekt dieser Szene bezieht. Für Lynne Margulies, die bis zu seinem Tod die Lebensgefährtin von Andy Kaufman war, war dies besonders hart, wie sie in einer Beschreibung des Drehprozesses und des Drehs der Bestattung äußert:

„We shot the film for four months and for two months I was crying through the whole thing. For at least two month through the whole film. Everyone would look at me and would go: ‚Oh, there goes Lynne again.‘ You know. But it’s not that it was difficult for me, because it was very cathartic to relive this. You know, because... hmmm. You know when someone dies, you block out a lot. And so it was. It really helped me to remember things, especially the funeral scene. Oh my god! Because I am in the funeral scene as one of the mourners and it was so real to me! But it was so good for me to relive it. So the whole thing has been really really emotional. But at the same time I’ve enjoyed it.“⁹⁸

Diese Aussage macht deutlich, wie die Produktion der Bestattungsinszenierung einen hohen Grad an Authentizität zugeschrieben bekommt, aber zugleich auch einen emotionalen kathartischen Effekt für die Schauspielerin und Lebensgefährtin selbst hatte. Gerade in Bezug auf die Betrachtung des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ wird so auf einer außerfilmischen Ebene eine positiv affirmierende Zuschreibung an die Inszenierung gemacht. Es wird deutlich, dass Lynne Margulies durch diese Erfahrung Blockaden, die durch den realen Tod Kaufmans entstanden waren, auflösen konnte und gleichzeitig diese Erfahrung in die Inszenierung mit einbringen konnte. Hier findet eine Verschmelzung von inner- und außerfilmischer Ebene statt, die durch den Diskurs um

⁹⁷ MAN ON THE MOON (1999), DVD-Extra: SPOTLIGHT ON LOCATION. MAN ON THE MOON: BEHIND THE MOONLIGHT, Danny DeVito, Concorde Video (deutsche DVD-Fassung 2001),00:06:45-00:07:25.

⁹⁸ MAN ON THE MOON (1999), DVD-Extra: SPOTLIGHT ON LOCATION. MAN ON THE MOON: BEHIND THE MOONLIGHT, Lynne Margulies, Concorde Video (deutsche DVD-Fassung 2001), 00:15:00-00:15:35.

den Film zutage tritt und deutlich macht, wie die Bestattungsinszenierung in mehrfacher Hinsicht an den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ anknüpft.

Zum einen wird deutlich, wie durch die individuelle Erfahrung der Bestattungsinszenierung für Lynne Margulies ein kathartisches Moment entstanden ist, das von ihr an die Authentizität der Darstellung gekoppelt wird. Das Motiv des Abschließens mit dem Leben der verstorbenen Person als Diskursmarker für den ‚Guten Tod‘ wird hier auf der außerfilmischen Ebene besonders deutlich. Zum anderen wird durch die narrative Vermittlung der Zelebrierung des Lebens durch den Song, der die Bestattungsinszenierung untermalt, eine Vielzahl an Motiven deutlich, die mit dem historischen Diskurs um den ‚Guten Tod‘ resonieren. Hier steht vor allem die Betonung der Dankbarkeit für das gelebte Leben im Vordergrund, die die meiste Zeit der *narration time* der Bestattungsinszenierung einnimmt. Die Botschaft vermittelt zugleich aus der Perspektive des Verstorbenen einen Tod, der trotz des Leidens freudvoll konnotiert wird und die Hinterbliebenen in dieser Art und Weise durch Singen und Schunkeln involviert.

In einem weiteren Interview, welches über YouTube zugänglich ist, nimmt Michael Kaufman Stellung zum Tod und kommentiert auch die Bestattung seines Bruders. Hier gibt er den Hinweis, dass sie mit dem Lied *Friendly World* die reale Bestattung Kaufmans beendet haben, und dass dies auch die Art gewesen sei, wie Kaufman seine Shows beendet hat.⁹⁹ Hier zeigt sich also eine weitere Referenz, die die Anlehnung an die reale Bestattung von Kaufman in Bezug auf die Liedwahl deutlich macht.

Die Analyse dieser außerfilmischen Referenzen in Bezug auf die Bestattungsinszenierungen sollen nun abschließend mit Rezeptionsversatzstücken gegenbeleuchtet werden, die zeigen sollen, wie die Inszenierung in ihrer Medienästhetik auf die Rezipienten wirkt. Im Fall von *MAN ON THE MOON* (1999) lassen sich drei Akteure ausmachen, die die Bestattungsinszenierung auf YouTube für die Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt haben. Dabei handelt es sich um eine spanische Version des Users [chemita. CXD.], der das Video am 11.11.2012 unter dem Titel *Andy Kaufman's funeral* online gestellt hat. Neben 921 Aufrufen sind hier keine Kommentare vorhanden. Bei der jüngsten Version des Videos auf Englisch, welches unter dem Titel *Man on the moon - funeral scene* am 20.10.2014 durch den User [Simon CHATILLON] veröffentlicht wurde, lassen sich lediglich 142 Aufrufe verzeichnen und keine Kommentare. Das älteste Video,

⁹⁹ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=BI9q9-QL_bQ, letzter Zugriff .16.12.2015.

bei dem es sich ebenfalls um eine englische Version handelt, wurde am 16.10.2007 unter dem Titel *Man On the Moon – Funeral* durch den User [xniceguy] hochgeladen. Das Video beginnt mit dem lachenden Andy Kaufman auf der Liege beim philippinischen Wunderheiler und endet mit dem im Bühnenlicht stehenden Tony Clifton. Das Video wurde seit dem Hochladen 232.433 Mal aufgerufen, hat 723 *Likes* und 11 *Dislikes*. Bei der Analyse der 408 Kommentare konnten hier diverse Reaktionen beobachtet werden. Zum einen handelt es sich um Lob in Bezug auf die künstlerischen Leistungen von Forman und Carrey, zum anderen um Erschrecken in Bezug auf die Darstellung von Jim Carrey als toter Andy Kaufman im Sarg. Des Weiteren wurden zahllose Kommentare gemacht, die sich auf eine Aneignung in Bezug auf die Bestattungsinszenierung beziehen, so haben beispielsweise sieben User kommentiert, dass sie sich genau so eine Bestattung wünschen, ein weiterer User nimmt Bezug auf den Song und äußert, dass er diesen gerne auf seiner Beerdigung gespielt haben möchte, zwei weitere User beziehen sich darauf, dass sie die Bestattung als eine Feier haben möchten und dass die Leute feiern sollten. Für einen User reaktiviert der Film auch persönliche Trauergefühle und bringt ihn zum Weinen, da der eigene verstorbene Vater die Filme von Forman liebte und *MAN ON THE MOON* (1999) zu seinen Lieblingsfilmen gehörte. Außerdem lassen sich zahlreiche weitere Kommentare aufführen, die Zeugnis darüber ablegen, dass diese Szene die jeweiligen Rezipienten zum Weinen gebracht hat.¹⁰⁰

Was hier auf einer Rezeptionsebene deutlich wird, ist zum einen die klare Vorbildrolle, die diese Bestattungsinszenierung für die Rezipienten einnimmt, was sich zum einen durch die Aneignungswünsche äußert und zum anderen durch die Kommentare, dass die eigene Bestattung eine Feier sein sollte. Dies wird in den unterschiedlichsten Variationen zum Ausdruck gebracht, so schreibt der User [Carig Steele]: „when i die im gonna put the fun in funeral“, oder in etwas drastischerer Ausdrucksweise kommentiert durch den User [gary clure]: „[...] I want people to party their ass off when I die.“ Der Charakter der Inszenierung durch das Lied, die außerfilmischen Referenzen und die Rezeption machen deutlich, wie sich eine Zelebrierung des Lebens abzeichnet, die in dieser Weise charakteristisch ist für die Formation des Diskurses um den ‚Guten Tod‘. Eine solche Wertevermittlung und motivische Konnotation kann hier noch einmal abschließend in der Rezeption durch den Kommentar des Users [CosmicDestroyer99] belegt werden: „I want to have people do that at my funeral..Don't be sad I'm gone..Be

¹⁰⁰ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=roKZ1cN_N50, letzter Zugriff 16.12.2015.

happy that I was in your lives“.¹⁰¹

5.1.1.4 Analytisches Resümee

Im Sinne der Diskussion um die Sichtbarmachung des Todes und die Verdrängung des Todes wird in dieser Bestattungsinszenierung deutlich, dass beide Positionen in der Inszenierung dargestellt werden und es Elemente gibt, die auf die Präsenz und die Absenz der Auseinandersetzung mit dem Tod deuten. Dieses Spannungsfeld, welches hier erzeugt wird und bei Zuschauern zum Teil Lachen, zum Teil Entsetzen hervorruft¹⁰², zeigt eine Form der Zelebrierung des Lebens, die gerade durch den Gegensatz in der Medialisierung, zum einen den lebenden Andy Kaufman durch den Film im Film zu repräsentieren und zum anderen den toten Andy Kaufman im offenen Sarg liegend zu zeigen, erst ihre volle Ausstrahlungskraft erhält. Es sind die Elemente der Individualisierung, der positiven Botschaft, der Betonung des Lebens, der „wundervollen Welt“, die ein Dahinscheiden des Protagonisten ohne Reue vermitteln, ein Sterben in Dankbarkeit und Akzeptanz des Todes, welches performativ durch den Gesang und die Umarmung der Trauergäste und das Schunkeln besiegelt wird und nur stellenweise von Tränen der Trauer begleitet ist. Es ist eine Äquivalenzkette von Signifikanten, die sich im Rahmen des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ verorten lässt und vor allem mit dem Motiv verbunden ist, dass der Verstorbene in Frieden und im Einklang mit der Welt und im Kreis der engsten Familie, Freunde und Kollegen bestattet wird.

Auf einer religiösen Ebene werden hier nur wenige Symbole und Merkmale erkennbar. Vornehmlich die Kopfbedeckung einiger Trauergäste und speziell von Andys Vater lässt Rückschlüsse auf den jüdischen Kontext von Kaufmans Familie zu. Diese Referenz aus der Bestattung wird im gesamten Film jedoch nicht explizit thematisiert, dementsprechend tauchen immer wieder narrative Versatzstücke auf, die Kaufmans Beschäftigung mit der Transzendentalen Meditation auf einer individualreligiösen Ebene deutlich werden

¹⁰¹ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=roKZ1cN_N50, letzter Zugriff 16.12.2015.

¹⁰² Sowohl Lachen als auch Entsetzen sind Reaktionen, die ich selbst bei der Diskussion dieser Bestattungsinszenierung im Kontext von Seminaren und Vorträgen beobachten konnte. So gab es in diesem Kontext Rezipienten, die äußerten, dass es einfach zu übertrieben sei, um es ernst zu nehmen, sowie Kommentare, die beinhalteten, dass es einfach geschmacklos sei, eine Bestattung auf diese Weise darzustellen. Die letztere Reaktion wurde mit der Erfahrung einer kurz zuvor erlebten Bestattung im Verwandtenkreis begründet. Neben diesen Reaktionen sind an dieser Stelle natürlich auch nochmals die Rezeptionsstimmen der YouTube-Nutzer zu berücksichtigen, die ein ähnliches Spannungsfeld aufweisen.

lassen. Aber auch diese spielt für die Bestattungsinszenierung keine direkte tragende Rolle. „Little Wendy“ Polland, die während der Bestattungsinszenierung gezeigt wird und immer wieder als enge Freundin von Kaufman während des Filmes und in den entsprechenden Szenen auftaucht, die diese religiösen Referenzen aufweisen, wird z. B. auch in der Szene meditierend gezeigt, in der Andy die Absage für das Meditations-Retreat erhält. Hier wird deutlich, wie wichtig ihm diese religiöse Praxis ist, und er betont an dieser Stelle, dass dies eines der Dinge ist, die ihn in Balance halten.

Diese in der biographischen Narration expliziten religiösen Bezüge kommen in der Bestattungsinszenierung nicht direkt zum Ausdruck. Die Botschaft von Andy aus dem Lied spiegelt Dankbarkeit wider und lädt auch die anderen dazu ein, diese Dankbarkeit nachzufühlen, indem sie ihren Nachbarn in den Arm nehmen sollen, auch wenn sie diesen nicht mögen. Hier lässt sich jedoch ein Rückbezug auf die Szene mit der Absage der Retreat-Verantwortlichen deuten, die in Bezug zu dem Film im Film gesetzt werden kann. In dieser Szene sagt Andy, dass er die Welt als eine Illusion verstehe. Die Inszenierung der Videobotschaft fügt sich in dieser Hinsicht als ein narratives Spiel der Konstruktion des Charakters von Kaufman in den Film ein, was zum einen den Stil seiner Performance illustriert und zum anderen einen illusorischen Charakter hat, der vor allem mit den Gerüchten um seinen vorgetäuschten Tod verwoben ist. Gerade die Idee, dass der Tod eine Illusion darstellt, wie immer wieder durch die Spekulationen auf der innerfilmischen und außerfilmischen Ebene betont wird, fügt sich durch den Film in die Bestattungsinszenierung ein. Durch den Schluss des Filmes (Auftritt von Tony Clifton) und die einleitenden Worte des Filmes im Film bei der Bestattung wird diese Idee ebenfalls deutlich („Until we meet again“, MAN ON THE MOON 1999; 01:42:30-01:42:33). Die Konnotation, die durch den Film auf einer medienästhetischen Ebene vermittelt wird, unterstützt dies auch, da der Raum der Bestattung und der Leichnam von Andy Kaufman zum Ende der Szene wieder aus dem Blickfeld des Zuschauers verschwinden und lediglich die Schwarz-Weiß-Darstellung von ihm zu sehen ist.

Bei dieser mikroanalytischen Betrachtung wird jedoch deutlich, dass die narrative Konstruktion der Persönlichkeit und Figur von Kaufman, die durchaus religiöse Referenzen aufweist, in der Explizität, in der sie während des Filmes auszumachen ist, in der Bestattungsinszenierung nur schwer erkenntlich wird. Es ist aber in analoger Weise ein weiteres Spannungsfeld, das hier eröffnet wird, nämlich zwischen den materiellen religiösen Referenzen durch die Besucher, der individualreligiösen Figurenkonstellation

von Kaufman und den Werten, die durch die Inszenierung des Filmes im Film bei der Bestattung deutlich werden und die zugleich die motivischen Resonanzen auf den Diskurs um den ‚Guten Tode‘ zeigen. Hier zeichnet sich bereits eine religionsdynamische Bestimmung der Bestattungsinszenierung ab, in der die Religion eine untergeordnete Rolle spielt, aber dennoch Teil der diskursiven Formation ist. Die Werte der Dankbarkeit, der Schwester- und Brüderlichkeit sowie der Appell im Lied, sich der Schönheit der Welt zu besinnen, dominieren hier und erhalten im Sinne der *narration time* die größte Aufmerksamkeit. Sie stehen den spärlichen direkten religiösen Referenzen gegenüber und fügen sich in das Bild ein, dass ein Aufbrechen der Normierung der Trauer verdeutlicht und in den Inhalten des Liedes die Zelebrierung des Lebens deutlich macht. Eine letzte Botschaft, die sich so im Sinne einer diskursiven Formation des ‚Guten Todes‘ lesen lässt: ein Tod, der durch die Bestattungsinszenierung mit Dankbarkeit für das Leben konnotiert wird und der durch die performativ ausgedrückte Fröhlichkeit, der sich auch niemand im Raum entzieht, zum Ausdruck kommt; eine Stimmung, die ein Abschließen mit dem Leben ermöglicht, das durch den Verstorbenen im Video deutlich wird und den Tod und die Bestattung zu einem Anlass erhebt, zu dem aus einer ethisch-moralischen Perspektive dem ‚Guten‘ im Angesicht des Todes Raum gegeben wird. Diese Funktion des Rituals, die sich zwischen der Zelebrierung des Lebens, der narrativen Konstruktion eines ‚Guten Todes‘ und der Unabdingbarkeit und Finalität des Todes entfaltet, soll hier abschließend mit Kaufmans eigenen Worten noch einmal betont werden:

„[...]
Oh ritual, funny ritual.
Funny people go by ritual.
Then Comes The Death!
Then comes the ritual.
People dance, people yell,
people scream!
As though they may bring life to the dead.
And when wrong comes, ritual comes.
Look at all the funny people, acting as though
they may mend the wrong done.
Oh, oh ritual
funny, funny ritual,
made by funny, funny people. (Kaufman 2000: 15)

5.2 *Living Funeral* – Nimm deinen Tod selbst in die Hand

Das folgende Kapitel widmet sich einer besonderen Variation der Bestattung im Spielfilm, die sich als eine diskursive Formation des ‚Guten Todes‘ verstehen lässt. Bei einem *Living Funeral* handelt es sich um eine von der sterbenden Person selbst initiierte symbolische Bestattung. Sie gibt der sterbenden Person die Möglichkeit, sich noch zu Lebzeiten (deshalb *Living Funeral*) von Verwandten und Freunden zu verabschieden.

Die für den ‚Guten Tod‘ herausgestellten Motive und Signifikantenketten, wie zum Beispiel in Frieden sterben zu wollen, im eigenen Heim und umgeben von Verwandten, werden hier erkennbar und in einem neuen rituellen Kontext zelebriert (vgl. Kastenbaum 2003c; Long 2004). Das, was Kellehear in seiner Erörterung zum ‚Guten Tod‘ den ‚Imperativ der Vorbereitung‘ nennt, tritt hier in höchst individualisierter Form zu Tage. Die Vorbereitung gibt der sterbenden Person zugleich die Möglichkeit, seine eigene *Agency*¹⁰³ so zu nutzen, dass sie selbst die Bestattung in dieser Weise vorzieht und so auch in den Genuss der Anerkennung für ihr Leben kommt, von welcher sie im Falle des Ablebens und einer Bestattung mit Beisetzung nichts mehr hätte. Besonders die Relation, die zwischen dem *Living Funeral* und der herkömmlichen Bestattung besteht, stellt dabei einen weiteren Untersuchungsfokus dar, der vor allem vor dem thanato-historischen Hintergrund dieser Arbeit auf besondere Veränderungen in der gegenwärtigen medialen und realen Bestattungslandschaft hindeutet.

Dabei ist vor allem die rezente Diskussion um den Begriff des ‚Ritualdesigns‘¹⁰⁴ eine hilfreiche ergänzende Fokussierung in der diskursiven Aufarbeitung des filmischen Materials. Innerhalb des ritualtheoretischen Diskurses wird das Konzept ‚Ritualdesign‘, das zugleich durch einen Neologismus benannt ist, als Neuschöpfung bezeichnet, die Aspekte der Ökonomisierung und Adaption von Ritualen in religiösen und säkularen Bereichen beschreibt, die sich in der Moderne durch Individualisierungstendenzen auszeichnen. So fasst die Religionswissenschaftlerin Kerstin Radde-Antweiler in ihrer

¹⁰³ *Agency* beschreibt im Kontext von Ritual ein Handlungspotenzial, das in enger Verbindung zu den transformativen Funktionen eines Rituals steht. Dabei ist diese *Agency* nicht auf Individuen beschränkt, sondern kann auch von nicht-menschlichen Agenten ausgehen und ist im Rahmen der jeweiligen sozio-kulturellen und religiösen Gegebenheiten zu untersuchen. Die Gesellschaft, in der sich eine bestimmte Form von *Agency* manifestiert, stellt in diesem Sinne einen Teil der netzwerkartigen Bedingungen dar, welche die *Agency* konstituieren (vgl. Sax 2013: 25-31).

¹⁰⁴ Einen tieferen Einblick in die Diskussion um den Begriff des ‚Ritualdesigns‘ geben vor allem der kürzlich erschienene Artikel *Ritualdesign* von Gregor Ahn, Nadja Miczek und Christof Zotter (2013) sowie der Sammelband *Ritualdesign. Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse »neuer« Rituale* von Janina Karolewski, Nadja Miczek und Christof Zotter (2012).

Untersuchung zum rezenten Hexendiskurs im Internet unter ‚Ritualdesign‘ eine Neukonzeption von Ritualen, die aus unterschiedlichen Elementen bestehender Rituale in einem neuen Kontext zusammengeführt werden (vgl. Radde-Antweiler 2008: 206-209). Gregor Ahn ergänzt hier in seiner heuristischen Ritualdesigndefinition den Faktor der Intentionalität, „an intentionally conducted act of constructing new forms of well-established rituals by using more or less common ritualistic components which might also stem from different traditions“ (Ahn 2011a: 604). Besonders entscheidend für die hier vorgenommene Analyse ist jedoch die Berücksichtigung der spezifischen narrativ-fiktionalen Konstellation, die den Spielfilm ausmacht. Wie bereits in den kommunikationswissenschaftlichen Grundprämissen zum Spielfilm dargestellt wurde, stellen die Medienästhetik und die Selektionsstruktur der Repräsentationen ein besonders gesteigertes Reflexivitätspotential dar, das insbesondere durch die für den Film inszenierte Darstellung einer neuen Form des Rituals, das zugleich auf der Idee der Bestattung basiert, zu Tage tritt. In diesem Kapitel steht das *Living Funeral* im Zentrum und wird vor allem anhand des Filmes TUESDAYS WITH MORRIE (1999) von Mick Jackson untersucht, welches die älteste Darstellung eines solchen *Living Funerals* im Kontext des hier gesampelten Clusters an Filmen enthält.

Der Film THE WEATHER MAN (2005) von Gore Verbinski ist der einzige weitere Film, der ebenfalls ein *Living Funeral* zeigt; dieser soll im analytischen Resümee und im Anschluss an die ausführliche Analyse von TUESDAYS WITH MORRIE (1999) Letzterem noch einmal kurz gegenübergestellt werden.

5.2.1 TUESDAYS WITH MORRIE (1999) oder der ‚Gute Tod‘ des Morrie Schwartz

Das Fallbeispiel des Filmes TUESDAYS WITH MORRIE (1999) von Mick Jackson stellt eines in der Diskussion um Sterben und Tod weitreichend in den Medien und der wissenschaftlichen Literatur rezipiertes Beispiel aus dem Kanon dieser Arbeit dar, in welchem auf reflexive Weise der Sterbeprozess und die Bestattung thematisiert werden.¹⁰⁵ Der Film, eine TV-Produktion, wurde mit mehreren Awards ausgezeichnet,

¹⁰⁵ Das Beispiel von Morrie Schwartz und dem Roman *Tuesdays with Morrie* wird dabei auch immer wieder herangezogen, um die Haltung zum Sterben oder den ‚Guten Tod‘ selbst zu diskutieren, wie es beispielsweise der Ethnologe James W. Green in seiner Arbeit *Beyond the Good Death* tut, der den Fall als eine Form des modernen Medienevents beschreibt und sagt, Morrie Schwartz knüpfte an die Ideen von

darunter vier Mal mit dem renommierten Emmy, der die wichtigste Auszeichnung für TV-Produktionen in den USA darstellt.¹⁰⁶ Wie der Film *MAN ON THE MOON* (1999) von Miloš Forman aus dem gleichen Jahr ist der Film *TUESDAYS WITH MORRIE* (1999) als ein Biopic einzuordnen und basiert auf dem Leben des Soziologieprofessors Morrie Schwartz, der im Alter von 77 Jahren an der unheilbaren Krankheit Amythrophe Lateralsklerose (ALS) erkrankt. Die Geschichte Schwartz' und der Diskurs um den Film zeichnen sich durch zahllose mediale Referenzen und Verweise auf den Film, auf die Figur und die Person von Morrie Schwartz aus. Die medialen Repräsentationen der Figur im Film und der realen Person Morrie Schwartz befinden sich dabei in der medialen Rezeption in einer Überlappung, wie sie bereits für das Genre des Biopic am Beispiel von Andy Kaufman durch die Arbeiten von Henry M. Taylor und Florian Keller im vorherigen Kapitel beschrieben worden sind (vgl. Keller 2005; Taylor 2002). Die Vorlage für den Film war der gleichnamige Bestsellerroman von Morrie Schwartz' ehemaligem Studenten Mitch Albom, der sich während der letzten Lebensmonate Schwartz' immer wieder dienstags mit ihm in dessen Haus getroffen hat, um Gespräche über den Sinn des Lebens zu führen. Der Umgang mit der Krankheit und den Ängsten in Bezug auf das Sterben und die Konfrontation mit dem Tod und dem eigenen körperlichen Verfall, der durch die degenerative Nervenkrankheit ausgelöst wurde, waren dabei Teil der Gespräche. Die Lebensgeschichte von Morrie Schwartz ist über zahlreiche mediale Kanäle aufgegriffen worden und kann im Sinne von Douglas Kellner als eine Form von *Media Spectacle* verstanden werden. Die Persönlichkeit von Morrie Schwartz steht hierbei im Mittelpunkt unterschiedlicher Medien, unter denen der Film ein Beispiel darstellt. Die Person und die Krankheit werden zum Grund, die Werte und Normen über Sterben und Tod im öffentlichen Raum zu diskutieren (vgl. Kellner 2003). Neben dem Bestsellerroman und der Verfilmung mit Jack Lemon in der Hauptrolle als Morrie Schwartz und Hank Azaria in der Rolle des Mitch Albom wurde zusätzlich ein Hörbuch zum Roman herausgegeben. In seiner Sterbephase hat sich Morrie in drei TV-Auftritten in der Nachrichtensendung *NIGHTLINE* (1995), moderiert von Ted Koppel, in

Kübler-Ross an (vgl. Green 2008: 8, 14ff.). Im populärwissenschaftlichen Bereich ist zum Beispiel das Buch von Gian Domenico Borasio *Über das Sterben* (2011) zu nennen, ein Beispiel, in dem auf die Geschichte von Morrie Schwartz und seinen gelassenen Umgang mit dem Sterben, den Borasio auf Schwartz' Meditationspraxis zurückführt, verwiesen wird (vgl. Borasio 2011: 101). Bezüglich der Entwicklungen im *Death Awareness Movement* verweist zum Beispiel auch Doka auf den Film (vgl. Doka 2003: 53).

¹⁰⁶ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0207805/awards?ref_=tt_ql_4, letzter Zugriff 16.12.2015.

Interviews in der Sendung zu seiner Krankheit und zum Prozess des Sterbens geäußert. Man konnte ihn in diesen Sendungen bei seinem alltäglichen Leben beobachten und auch über die drei Folgen hinweg den Krankheitsverlauf mitverfolgen. Die Serie, die unter dem Zusatztitel: MORRIE: LESSONS ON LIVING erschien, ist auf YouTube zugänglich und wurde mehrfach im Fernsehen ausgestrahlt.¹⁰⁷ Zusätzlich wird Morrie auf zahllosen Internetseiten gedacht, die ihn als einen großen Lehrer des Lebens oder einen weisen Menschen bezeichnen, er taucht als Inspirationsquelle auf der Webseite von Mitch Albom auf, aber auch dem Buch ist eine eigene Webseite gewidmet, die Hintergrundinformationen zum Buch und den Charakteren liefert.¹⁰⁸

5.2.1.1 Narration und Dramaturgie

Die Geschichte, die der Film erzählt, beginnt mit der Diagnose der Krankheit von Morrie Schwartz und zeigt, wie sein ehemaliger Student Mitch Albom, dessen College-Abschluss schon viele Jahre zurück liegt und der ein bekannter und erfolgreicher Sportjournalist ist, über die Ausstrahlung der NIGHTLINE-Serie mit Ted Koppel entdeckt, dass sein ehemaliger Lieblingsprofessor dem Tod nahe ist. Er entschließt sich kurzerhand, ihn trotz seines dichten Zeitplans zu besuchen, und sie nehmen ihre intensive Beziehung von damals wieder auf. Dabei wird diese ganze Begegnung nach einigen Treffen im Sinne eines Universitätskurses gestaltet, bei dem beide über das Leben und den Tod, Gefühle, Familie und Liebe reden und lernen. Mitch nimmt die Gespräche der beiden auf Band auf und neben den Begegnungen der beiden stellen die Entwicklung der Liebesbeziehung zu seiner Freundin Janine und die Arbeit als Sportjournalist den parallel zu den Begegnungen mit Morrie laufenden Erzählstrang dar. Die ‚Abschlussprüfung‘ im Film stellt die Bestattung Morries dar.

Interessant ist bereits die Eröffnung des Filmes durch die Produzentin Oprah Winfrey in Form eines Paratextes, die die Geschichte mit Bezug auf den Erfolg des Buchs wie folgt bewirbt:

„To be a best-seller for over two years a story has to really connect with people. And Tuesdays with Morrie resonates with everybody. I think we all relate to Mitch. His life is just, shhkh... going by too quickly. And then he was blessed to stop and find his old

¹⁰⁷ Die drei NIGHTLINE-Episoden, die in ihrer vollen Länge jeweils 31 Minuten dauern, sind in einer Reihe von Clips über YouTube zugänglich, der erste dieser Clips ist unter folgendem Link abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=dcnL2o385Gw>, letzter Zugriff, 16.12.2015.

¹⁰⁸ Vgl. morrieschwartz.weebly.com/index.html; mitchalbom.com/d/de/node/3720, letzter Zugriff 16.12.2015.

teacher Morrie. And even though Morrie was dying, he taught us about living. All of life is about teaching and learning. When you learn, teach. When you get, give. Life is filled with Morries. We all just need to look around.“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 00:00:00-00:00:35)

Die Worte von Winfrey schreiben der Geschichte und dem Film aufgrund des Bucherfolgs und der besonderen Begegnung von Mitch Albom und Morrie Schwartz ein hohes Identifikationspotential zu. Die Beziehung der beiden, die im Angesicht des Todes von Lehren und Lernen geprägt ist, stellt für Winfrey etwas dar, das das ganze Leben ausmacht. Besonders im Kontext der Person von Oprah Winfrey und ihrem weiteren medialen Schaffen zeichnet sich hier eine belehrende Rhetorik ab. Eva Illouz geht in ihrem Essay *Oprah Winfrey and the Drama of Misery* (2003) sogar noch einen Schritt weiter. Sie beschreibt das mediale Auftreten der Person von Winfrey wie folgt:

„Oprah Winfrey’s cultural genre expresses, in the idiom of popular culture, the new centrality of a politics of recognition in which the very content of selfhood, its identity and dignity are at stake. In this context, Oprah Winfrey uses culture as a form of therapy, that is, as a set of resources to make sense of our suffering and to build a coherent self reflexively. She puts culture quite literally in action, showing that it is the ensemble of resources we should pull together to build selves: experts, scientific knowledge, life stories, compassion, indignation, therapy, and the Internet. In the Oprah Winfrey cultural enterprise, these become cultural tools mobilized to make culture into a form of therapy, to bestow meaning on people’s failed lives, and to change those lives.“ (Illouz 2003: 239f.)

Was Eva Illouz hier beschreibt, spiegelt sich bereits in den einleitenden Worten zum Film, in denen Winfrey den Film zu einem Paradebeispiel für allgemeine Werte zum Leben heranzieht und das Potential betont, dass jeder einen Lehrer oder Mentor finden kann, der selbst unter widrigsten Umständen im Stande ist, über das Leben zu lehren. Die Geschichte von Morrie wird so in der von Illouz herausgestellten Agenda von Winfrey zu einer der Lebensgeschichten, die uns im Angesicht von Leiden Sinn vermitteln sollen. Mit Illouz gesprochen wird der Film so zu einem ‚kulturellen Werkzeug‘, welches die Kultur selbst zu einer Form von Therapie werden lässt. Mit dieser Formulierung bezweckt Illouz nicht eine grundlegende psychologische Betrachtung von Kultur, sie zeigt vielmehr, wie der therapeutische Diskurs ein immer stärker werdender Bestandteil der modernen und medialen Kultur ist (vgl. Illouz 2003: 240f.). Dieser therapeutische Diskurs, den Illouz hier am Beispiel von Oprah Winfrey behandelt und der sich bereits im kleinen Paratext zu Beginn zeigt, wird über den weiteren Verlauf des Filmes immer wieder an der Figur von Morrie selbst nachvollziehbar, aber im Besonderen an der Performanz des *Living Funeral*.

Bereits in den ersten Minuten des Filmes, nachdem Morrie als Person vorgestellt wird, sieht man ihn, wie er auf einer studentischen Tanzfeier ist, und kurz darauf, wie beim Autofahren seine Beine versagen. Ein autodiegetisches *Voice-Over* von Mitchs Stimme begleitet diese Ereignisse. Das *Voice-Over* stellt eine der zentralen narratologischen Instanzen dar, die durch die Handlung und den Film führen. Das Publikum erfährt so, dass dies der Moment ist, in dem Morrie sein Todesurteil erhält und seine Leidenschaft für das Tanzen ein Ende findet. Kurz darauf sehen wir Mitch, der nach einem stressigen Interviewtermin bei einem Telefonat mit seiner Freundin Janine parallel fernsieht und beim Zappen auf die NIGHTLINE-Show mit Morrie stößt. Bereits durch die wenigen Sätze, die Mitch von Morrie im TV hört, wird seine Rolle als Lehrer deutlich. Morrie hofft, sein Sterben könne für andere von Nutzen sein: „I'm on the last great journey here, one we all gotta take. Maybe I can teach people what to pack for the trip. Or maybe my dying can be of value... something we can all learn from, like a... a human textbook. I have been a teacher all my life. You think I'm gonna quit now?“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 00:06:00-00:06:25). Auch in diesem Zitat wird ersichtlich, wie sich die Thematik des Filmes und die Figur von Morrie auch in die Interpretation von Kultur als Therapie nach Eva Illouz eingliedern. Der Anspruch Morries, als Lehrer zu fungieren und sein Leiden in etwas Wertvolles zu verwandeln, macht Morrie zu einem Multiplikator für Selbsthilfe und Therapie-Kultur in Bezug auf das Sterben und den Tod. Leid zu überwinden, indem man sich aktiv damit auseinandersetzt, ist ein Motiv, das sich durch die gesamte Narration zieht und bereits in der ersten Begegnung zwischen Morrie und Mitch zum Thema gemacht wird. Mitch, der Morrie in seinem Haus in Boston besucht, redet mit ihm über seine alten Studienzeiten und die Erfahrungen, die er gemacht hat, wohingegen Morrie schnell auf grundlegende Lebensfragen zu sprechen kommt. Er fragt Mitch, ob er glücklich sei, ob er mit sich im Reinen sei und ob er eine Freundin habe. Außerdem schildert Morrie seine Krankheit und sagt, dass er ein glücklicher Mann sei, denn er habe die Chance und Zeit, sich von seinen Liebsten zu verabschieden, zu lernen und zugleich seinen letzten Kurs zu unterrichten. Hier wird das erste Mal die Kursmetaphorik zwischen den beiden kommuniziert und die Charakterisierung der Figur von Morrie als dem Lehrer von Mitch wird noch einmal verstärkt, als Mitch beginnt, Morrie Coach zu nennen, wie er es zu Studienzeiten getan hat. Außerdem ist an dieser Stelle im Dialog zwischen Mitch und Morrie einer der bekanntesten Aphorismen Morries für die Art der Auseinandersetzung mit dem Tod und Sterben eingebettet. Nachdem Mitch Morrie fragt,

ob es ein Kurs über das Sterben sei, entgegnet dieser energisch: „Not about dying! About living! When you know how to die, you know how to live.“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999: 00:16:32-00:16:50)

Hier zeigen sich bereits unterschiedliche Motive aus dem Diskurs um den ‚Guten Tod‘, die durch die Figur Morries verkörpert werden: das Sterben als Lern- und Verabschiedungsprozess von der Familie und den Freunden, aber vor allem auch die Betonung des Lebens im Angesicht des Todes, die in dem kurzen Dialog über den Kurs deutlich wird. Die Haltung von Morrie, aber auch der Produktionskontext und die Position und Selbstdarstellung von Oprah Winfrey machen zudem aus der Perspektive von Illouz einen Bezug zu einem immer stärker werdenden therapeutischen Diskurs deutlich. Nach dieser ersten Begegnung der beiden findet bei ihrem zweiten Treffen, welches noch im ersten Drittel des Filmes erfolgt, bereits das *Living Funeral* statt.

5.2.1.2 Morries Living Funeral

Nach einem turbulenten Abend, an dem ihn seine Freundin Janine wegen eines Streits über Mitchs Arbeitspensum beim Abendessen versetzt, macht sich Mitch am nächsten Tag zu einem Interviewtermin auf. Am Flughafen, auf dem Rückweg vom Interview, entscheidet er sich spontan, zu Morrie zu gehen. Er trifft gerade rechtzeitig zu dessen *Living Funeral* ein.

Man sieht, wie Mitch in einer halbnahen Einstellung im Auto vor Morries Haus vorfährt (vgl. TWMLF 1)¹⁰⁹. Im Hintergrund hört man bereits den Gesang eines A-capella-Chors von vier Männern, die später auch zu sehen sind: „I love the java jive and it loves me... Coffee and tea and the jivin' and me... A cup, a cup, a cup, a cup... It's hot, look out, I love java sweet and...“. (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 00:23:16-00:23:33) Vom *Point-of-View* von Mitch sieht man die Autos, die vor dem Haus von Morrie geparkt stehen, und dann die Haustür (vgl. TWMLF 2 und 3). In einer Halbnahen erscheint Mitch dann vor der Haustür (vgl. TLMLF 4), er geht hinein und blickt sich um, dann kommt ihm Connie, die Helferin von Morrie, mit einem Strauß Blumen entgegen (vgl. TWMLF 5), die Musik des Männerchors wird leiser und man hört den Dialog zwischen den beiden. Sie sagt: „You almost missed the funeral.“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 00:23:34-00:23:36) Auf Mitchs verdutzten Blick, den man in einer halbnahen Einstellung sieht, ergänzt sie

¹⁰⁹ Die Screenshots in diesem Kapitel haben themenbezogen unterschiedliche Kürzel. Dabei steht TWLMF für Tuesdays with Morrie Living Funeral, TWM steht für Tuesdays with Morrie und bezieht sich auf die Handlung, und TWMF bezieht sich auf Tuesdays with Morrie Funeral.

(vgl. TWMLF 6): „No, it was Morrie's idea. A living funeral. He said he didn't want to wait till he was dead for people to say nice things about him. Go on in.“ (ibid.: 00:23:36-00:23:43) Mitch wirkt sichtlich erleichtert. Aus der Perspektive von Mitch sieht man, wie er den Gang entlang geht zu dem Zimmer, in dem sich die Gäste und Morrie befinden (vgl. TWMLF 7). Die Kamera schwenkt über die Schultern einiger Leute, die im Türrahmen zu dem Raum stehen, in den Raum hinein (vgl. TWMLF 8), die Musik wird wieder lauter und man sieht einen reich gedeckten Tisch, hinter dem Morrie sitzt (vgl. TWMLF 9). Es folgen einige Einstellungen auf die Sänger des Männerchors, auf andere Gäste und auch auf Mitch, der mit einem Lächeln im Gesicht in einer Halbnahen im Türrahmen stehen bleibt (vgl. TWMLF 10). Morrie sitzt vor dem Tisch in seinem Rollstuhl und währenddessen singen die Männer im Chor weiter (vgl. TWMLF 11): „...A cup, a cup, a cup... I love coffee and tea... I love the java jive and it loves me... Coffee and tea ...“ (ibid.: 00:23:45-00:23:56). Morrie ist dann in einer Halbnahen zu sehen, seine Frau steht hinter ihm und klopft ihm im Takt des Gesanges auf die Schultern (vgl. TWMLF 12): „...and the jivin' and me. A cup, a cup, a cup, a cup... Boarrrrrrr“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 00:23:57-00:24:04). Daraufhin sieht man wieder Einstellungen auf Morrie und auf einzelne Leute im Raum sowie auf seine beiden Söhne und Mitch im Hintergrund. In einer halbnahen Einstellung hinter dem Tisch sitzend, gemeinsam mit seiner Frau Charlotte, die neben ihm steht, sagt Morrie: „That's terrific...“ (ibid.: 00:24:04-00:24:05) und alle Leute im Raum applaudieren. Er fährt fort: „...Now listen, you've all said such beautiful things. Believe it or not, now I want to talk.“ (ibid.: 00:24:08-00:24:13) Andere Leute und speziell seine Söhne erwidern „- Oh...“ (ibid.: 00:24:13-00:24:14) und ein leises Lachen erklingt in der Gruppe, besonders von seinen Söhnen. Morrie beginnt, ein Gedicht zu rezitieren (vgl. TWMLF 13): „ All I have is a voice...“ (ibid.: 00:24:15-00:24:17). Seine beiden Söhne, die im Gegenschuss zu sehen sind, fallen ihm ins Wort: „We know, Dad. We know.“ (ibid.: 00:24:17-00:24:18, vgl. TWMLF 14) Und Morrie, der wieder in einer Halbnahen zu sehen ist, antwortet: „That's... That's not me. That's from W. H. Auden, my favorite poet.“ (ibid.: 00:24:19-00:24:22, TWMLF 15) Woraufhin die Söhne, die wieder in einer Naheinstellung gezeigt werden, antworten: „We know that too, Dad.“ (ibid.: 00:24:22-00:24:23) Morrie ist jetzt in einer Großaufnahme zu sehen und erwidert (vgl. TWMLF 16): „Oh, okay.“ (ibid.: 00:24:23-00:24:24) Dann beginnt er erneut, das Gedicht zur rezitieren: „All I have is a voice... to undo the folded lie... the lie of authority... whose buildings grope the sky.“ (ibid.:

00:24:25-00:24:39) Währenddessen zoomt die Kamera immer stärker an Morries Gesicht heran, bis er in einer deutlichen Großaufnahme zu sehen ist. In dieser Einstellung schließt er beim Rezitieren die Augen und eine leise Streichermusik setzt ein, während er fortfährt (vgl. TWMLF 17): „No one exists alone. Hunger allows no choice to the citizen or police. We must love one another or die...“ (ibid.: 00:24:40-00:24:53). In diesem Moment ist ein Gegenschuss auf Mitch zu sehen, der betroffen zu Morrie schaut (vgl. TWMLF 18) und Morries Worte sind zu hören: „We must love one another or die.“ (ibid.: 00:24:53-00:25:02) Währenddessen wechselt die Einstellung zwischen Mitch und Morrie, und Morrie ist sichtlich gerührt und hat Tränen in den Augen, woraufhin ihm seine Frau eine Box Taschentücher reicht. Er bedankt sich und wischt sich die Tränen damit ab (vgl. TWMLF 19). Es folgt ein Schnitt, der die Szene abschließt, und wir sehen in der nächsten Einstellung, wie Mitch dabei zusieht, wie Morrie seine Gäste an der Haustür verabschiedet (vgl. TWMLF 20). Dann wendet sich Mitch ihm zu: „I know I should've called. I'm stealin' time from my boss here.“ (ibid.: 00:25:20-00:25:24) Woraufhin Morrie neckisch reagiert und sagt: „You missed my funeral! Never mind. You'll catch the next one.“ (ibid.: 00:25:24-00:25:27) Mit einer Geste winkt er Mitch zu sich und die beiden umarmen sich (vgl. TWMLF 21).

Diese Darstellung des *Living Funerals* endet mit einer Mischung aus Ernst und Spaß, wie sich an Mitchs Gesichtsausdruck auf die oben zitierte Zeile Morries hin ablesen lässt (vgl. TWMLF 22). Dabei müssen das *Living Funeral* und diese Begegnung vor allem im Kontext der ersten Begegnung der beiden betrachtet werden. In dieser ersten Begegnung wird bereits deutlich, dass Mitch das Thema Tod und Sterben Unbehagen bereitet, wohingegen Morrie die Tatsache seiner eigenen Bestattung am Ende des abgehaltenen *Living Funeral* in neckischer Weise gegenüber Mitch betont.



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 1



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 2



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 3



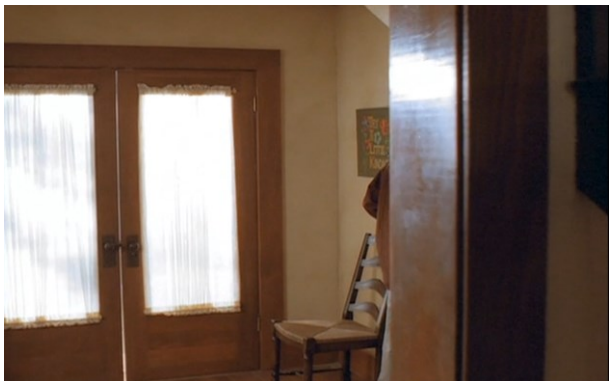
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 4



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 5



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 6



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 7



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 8



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 9



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 10



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 11



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 12



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 13



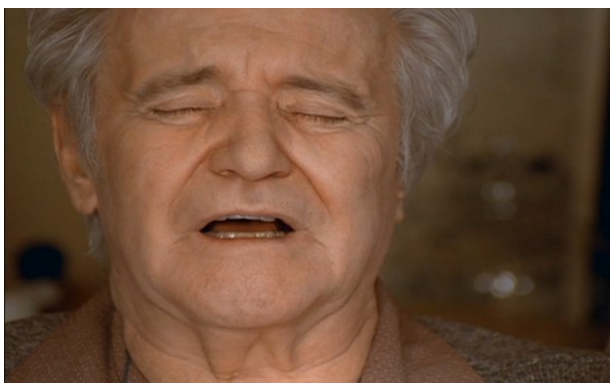
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 14



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 15



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 16



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 17



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 18



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 19



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 20



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 21



Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 22

Im Falle von Morrie Schwartz werden so die verbleibende *Agency* und die Konfrontation mit dem nahenden Tod, dem Verlust und dem Schmerz zu einem Katalysator, der dazu führt, dass Morrie sein eigenes Ritual designt, das *Living Funeral*. Sieht man sich hier die genealogische Entwicklung in Bezug auf den Umgang mit Sterben und Tod und die zentralen Knotenpunkte, die für den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ herausgearbeitet wurden, an, so wird im Falle Morries eine performative Umsetzung der von Kübler-Ross und von der *Order of the Good Death* vorgeschlagenen Haltungen zum Tod, beziehungsweise von zentralen Motiven des Diskurses um den ‚Guten Tod‘, ersichtlich. Diese Verknüpfung zeigt sich in den Zitaten und Herangehensweisen Morries an den Tod und die Bestattung, die in der Idee des *Living Funerals* kulminiert. Der erste Auftritt von Morrie im Fernsehen, den Mitch sieht und in dem Morrie seinen Tod mit der Metapher der letzten großen Reise beschreibt, in der er die Chance sieht, zu wachsen und zu lernen, enthält Beschreibungen für das Sterben, die sich auch der Arbeit von Kübler-Ross entnehmen lassen (vgl. Kübler-Ross 1969). Aber auch sein Aphorismus, den er Mitch gegenüber benutzt, als es um die Idee seines letzten Kurses geht, schließt an die Vorschläge der *Order of the Good Death* an, mit dem Tod und dem Sterben eine Beziehung einzugehen: „When you know how to die, you know how to live.“ (TUESDAYS

WITH MORRIE 1999; 00:16:45-00:16:50) Auch die letzte kurze Interaktion zum Abschluss des *Living Funerals* zwischen Mitch und Morrie macht deutlich, dass Morrie eine humoristische Beziehung mit dem Tod und der Bestattung pflegt, was ebenfalls einem der Vorschläge der *Order of the Good Death* entspricht (vgl. Kapitel 3.5.2). Das ‚Ritualdesign‘ des *Living Funeral* drückt auf diese Weise nicht nur die besondere Beziehung der Figur Morries zum Tod aus, sondern im Speziellen auch zur Bestattung, die er hier in seinem Sinne neu designt.

Neben diesen innerfilmischen Verweisen zeigen sich auch weitere Impulse für die Analyse, die bereits im Kontext des außerfilmischen Diskurses ersichtlich werden und mit der Involvierung von Oprah Winfrey als Produzentin dem Film bereits eine bestimmte Prägung verleihen. Mit Illouz lässt sich diese Prägung als an den therapeutischen Diskurs angebunden bezeichnen und auch die Resonanz auf Kübler-Ross belegt eine solche Sichtweise, die aber auch über die Figur von Morrie Schwarz ausgedrückt wird.

Die Diffundierung des therapeutischen Diskurses, den Illouz schon bei Oprah Winfrey diagnostiziert, verfolgt sie in ihrem späteren Werk *Saving the Modern Soul. Therapy, Emotions and the Culture of Self-Help* (2008) von den Wurzeln bei Freud bis zu den Ausprägungen in der Alltags- und Arbeitswelt. Besonders die Selbsthilfe-Kultur geht hierbei eine enge Verknüpfung mit der kapitalistischen Lebenswelt ein, die sich vor allem in den hier propagierten Selbstoptimierungsstrategien zeigt, die häufig auf die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit der Individuen abzielt. Sie argumentiert hier, der therapeutische Diskurs stelle zum einen für den einzelnen eine kulturelle Ressource dar und zum anderen sei er „...a way for actors to devise strategies of action that help them implement certain definitions of the good life“ (Illouz 2008: 20). Das *Living Funeral* stellt in diesem Sinne eine besondere Strategie dar, die sich im Diskurs um den ‚Guten Tod‘ dadurch auszeichnet, dass es der Ausdruck eines ‚Guten Lebens‘ ist, welches als eine Vorbedingung für die Erfüllung eines ‚Guten Todes‘ gilt (vgl. Kastenbaum 2003).

Es ist Morries Eigeninitiative, das *Living Funeral* zu feiern und so den Prozess des Sterbens für sich zu gestalten, und ist dadurch ein Sinnbild für eine Selbsthilfe-Kultur im Umgang mit dem Tod. Morries Figur drückt durch diese neue Form der Bestattung, die nicht getrennt vom Gesamtkontext des Filmes und der realen Person verstanden werden darf, zentrale Werte und Normen aus, die den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ befeuern und zentrale Aspekte dieses Diskurses vereint. Dazu gehört Morries Akzeptanz

des Todes, die in seinem Fall mit der Verantwortung verknüpft ist, seiner Nachwelt im Umgang mit dem Tod zu helfen. Das *Living Funeral* stellt hierfür ein Mittel dar, denn es gibt ihm die Möglichkeit, seine liebsten Menschen noch einmal zu sehen, bei sich zu Hause und mit seiner Familie.

Die Rolle, die das Essen dabei spielt, ist zentral: Wie wir in den Bildern sehen, ist auch das *Living Funeral* Anlass für eine reich gedeckte Tafel für seine Freunde und Familie (vgl. TWMLF 9). Gleichzeitig ist das Essen auch ein Motiv, das die Freundschaft von Morrie und Mitch kennzeichnet: Eine der wenigen Dinge, die Mitch immer zu den Treffen mit Morrie mitbringt, ist Essen in allen Variationen. Selbst als Morrie eigentlich schon gar nicht mehr im Stande ist, feste Nahrung zu sich zu nehmen, hält Mitch an diesem Brauch fest. Die beiden reden immer wieder über das Essen und Morrie betont, wie wichtig ihm dieser Genuss ist. Das Essen ist für Morrie in diesem Sinne auch ein Ausdruck für das ‚gute Leben‘. Eine Rolle, die das Essen im Rahmen von Bestattungsritualen spielt, stellt die Versorgung der Gäste für die bevorstehende Heimreise nach der Bestattung dar, und zugleich ist es auch eine Form von Trauerbewältigung: „The deep sorrow of the separation by death is softened by the presence of close friends and family, and familiar foods evoke both memories and promising signals of the continued celebration of life.“ (Thursby 2006: 94) In Analogie zu dieser Rolle bei der Bestattung stellt das Essen beim *Living Funeral* bereits das Zelebrieren des Lebens dar und zugleich ist das *Living Funeral* die bewusste Konfrontation mit dem Tod und der Bestattung für Morrie und seine Freunde und Verwandten. Morrie nimmt den Tod auf diese Weise selbst in die Hand, bewusst, mit Humor und in Vorbereitung auf den körperlichen Verfall und das Sterben.

Das Kernstück der Darstellung des *Living Funeral* stellt die Rezitation der sechsten Strophe des Gedichtes *1. September 1939* von Morries Lieblingspoeten W. H. Auden dar, der das Gedicht zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges schrieb. Im Kontext des Filmes ist hier vor allem die letzte Zeile entscheidend, die in der Dramaturgie des *Living Funerals* auch den Höhepunkt darstellt und die Morrie unter Tränen wiederholt: „We must love one another or die“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 00:24:55-00:25:01). Dieser Vers, den Mitch beim letzten Treffen der beiden Protagonisten wieder aufgreift, stellt eine der wichtigsten Botschaften von Morrie an Mitch dar, denn er betont immer wieder, wie wichtig es ist, seinen Freunden und Verwandten zu vergeben und ihnen mitzuteilen, dass man sie liebt. Auch dies stellt einen immer wieder betonten

diskursiven Knotenpunkt im Kontext des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ dar. Besonders in der medienästhetischen Konfiguration der Szene wird dies deutlich. Die Beziehung zwischen Mitch und Morrie in diesem Kontext wird herausgestellt, indem die beiden als einzige während des Gedichtes im Einstellungswechsel in Groß- beziehungsweise Nahaufnahme gezeigt werden. Richtet man seinen Blick auf die anderen rezitierten Zeilen des Gedichtes, wird dabei ebenfalls eine kritische Perspektive deutlich, die durch das Vortragen der Figur Morrie betont wird. Diese kritische Perspektive im Gedicht richtet sich dabei sowohl an die Polizei als auch an den Bürger und flicht damit zugleich eine politische Dimension in das Ritualdesign ein. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass der Zuschauer den Hintergrund des Gedichtes kennt, aber dieser bestärkt genauso wie die Worte selbst den gesellschaftskritischen Kontext und unterstreicht zugleich die Dringlichkeit der Botschaft, die Morrie am Herzen liegt und die ein wiederkehrendes Narrativ im Film darstellt: „We must love one another or die“ (ibid.).

In Bezug auf die Frage, wie sich hier im ‚Ritualdesign‘ die Diskursivierung von Religion im Spielfilm ausprägt, muss der relationale Charakter dieser Mikroanalyse im Kontext der Bestattungslandschaft, aber auch im Kontext des Gesamtfilmes, befragt werden. Das *Living Funeral* zeigt hier vorwiegend areligiöse Aspekte, die eine Abwesenheit von Religion verdeutlichen, zugleich aber auch mit der Domäne des Säkularen in Resonanz stehen, allen voran der ausführlich beschriebene therapeutische Impetus, der in der Haltung Morries und im Ritual zu beobachten ist, sowie die politisierende Dimension des Gedichtes. Ausschlaggebend für diese relationale Einordnung als areligiös ist auch die Tatsache, dass im Verlauf der Erzählung bis zu dem Zeitpunkt im Film, zu dem das *Living Funeral* gezeigt wird, keine direkten religiösen Referenzen auftauchen.

Entgegen dieser Zwischenbilanz werden im weiteren Verlauf der Erzählung unterschiedliche Facetten der individuellen Religiosität der Figur Morrie deutlich, die sich zum Teil auch in der Bestattung nach Morries Tod am Ende des Filmes widerspiegeln. Die Religiosität Morries wird als Teil seines Migrationshintergrundes erörtert. In einer Geschichte über seine Kindheit und den Tod seiner Mutter wird durch die in der Retrospektive gezeigten Szenen ein aschkenasischer jüdischer Kontext ersichtlich, der vor allem durch die jiddische Sprache, die Kleidung und das Aussehen der Leute ersichtlich wird (vgl. TWM 1). Morrie selbst nimmt nicht direkt Stellung zum Judentum, vielmehr sind die Verweise, die Morrie in seinen Aussagen macht, aus unterschiedlichen religiösen Referenzen gespeist. Diese werden vor allem in

unterschiedlichen Narrativen deutlich, die Morrie in den Gesprächen mit Mitch einbindet. Ein Beispiel hierfür stellt ein Gespräch dar, in dem Morrie Mitch auffordert, nicht so traurig zu sein, nur weil er sterben werde, und er ergänzt, dass dies im Grunde das Schicksal sei, dass jeden erwarte, nur dass die meisten Menschen dies nicht wahr haben wollten. In diesem Kontext verweist er auf die Buddhisten:

„Everybody's gonna die. Even you. But most people don't believe it. They should have a bird on their shoulder. That's what the Buddhists do. Just imagine a little bird on your shoulder... and every day you say, ‚Is this the day I'm gonna die, little bird? Huh? Am I ready? Am I leading the life I want to lead? Am I the person that I want to be?‘ If we accept the fact that we can die at any time, we'd lead our lives differently.“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 00:45:40-00:46:15)

In einer weiteren Begegnung, welche im letzten Drittel des Filmes stattfindet und in der Mitch seine Freundin Janine zu Morrie mitbringt, erzählt Morrie auf Wunsch von Mitch bei einem gemeinsamen Essen in Morries Küche eine Geschichte, die in metaphorischer Weise Morries Ansichten in Bezug auf den Tod und seine Glaubensvorstellungen andeutet:

„See, there's this little wave. And he's out there bobbing up and down and havin' a grand old time. You know, just enjoying the sunshine and the wind [...]“¹¹⁰ Yeah. He sees the other waves crashing into the shore, so he gets scared. And another wave sees him and [...] And another wave says to him, ‚Why do you look so sad?‘ And the little wave says, ‚Because we're gonna crash. All us waves are gonna be nothing. Don't ya understand?‘ And the other wave says, ‚You don't understand. You're not a wave. You're part of the ocean.“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 00:59:10-01:00:05)

Hier wird durch die Geschichte der kleinen Welle, die in menschlicher Art dargestellt wird, sinnbildlich Morries Bedrohung und Angst vor dem Tod deutlich gemacht. Die Geschichte drückt im Kontext der Narration in dieser metaphorischen Weise den Glauben an eine Form des Weiterbestehens nach dem Tod aus, der sich nicht in einer bestimmten religiösen Tradition einordnen lässt. Etwas mehr Aufschluss bietet hier allerdings der außerfilmische Diskurs.

Dieses Narrativ der kleinen Welle ist eines, das auf der außerfilmischen Ebene von Morrie in der NIGHTLINE-Show von Ted Koppel aufgenommen wird.¹¹¹ Im Gespräch mit Ted Koppel wird hier im Gegensatz zum Film auch deutlich gemacht, wie Morrie seine Einstellung zum Glauben im Angesicht des Todes verändert hat, wie er sich vom

¹¹⁰ Während Morrie die Geschichte erzählt, wird er von Mitch immer wieder mit kleineren Einwüfen unterbrochen. Diese Einwüfe werden hier im Zitat ausgelassen. Sie sind für die Argumentation nicht entscheidend und werden lediglich durch Auslassungen gekennzeichnet.

¹¹¹ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=OdlJ_kqmhkQ, letzter Zugriff 16.12.2015, 00:01:54-00:04:04.

Agnostiker zu einem gläubigen Menschen entwickelt hat. Kurz vor dem Dialog zwischen ihm und Koppel, der dies thematisiert, sehen wir ihn in einer Meditationssitzung mit seiner Meditationslehrerin. Diese Szene ist von Bedeutung, da Morrie seinen Glaubenswandel auch dem Einfluss seiner Meditationslehrerin zuschreibt. Als Teil seines Glaubens nennt er die Vernetzung aller Lebewesen und gibt in der NIGHTLINE-Show die Geschichte der kleinen Welle zum Besten. Nachdem er diese erzählt hat, wird er von Ted Koppel gefragt, ob er denn nun glaube, dass er gar nicht sterben werde. Obwohl Morrie seine agnostische Haltung beibehält, entgegnet er auf diese Frage, dass er wohl sterben werde, aber dass er auch in einer anderen Form weiterleben werde, und schließt seine Antwort mit der agnostischen Bemerkung ab: „Who knows.“¹¹² Weiter konkretisiert wird seine Glaubensvorstellung hier jedoch nicht.

Diese außerfilmische Referenz in Bezug auf die religiöse Positionierung Morries ist eine, die dem Zuschauer durch den Filmtext nicht gegeben ist. Hierbei ist auch interessant, dass die explizite Auslegung der Geschichte der kleinen Welle im Kontext des Wandels vom Agnostiker zum Gläubigen nicht in die filmische Inszenierung Eingang gefunden hat und eine stärkere Positionierung Morries in Bezug auf die Religion zu diesem Zeitpunkt im Film ausbleibt.

Der Verweis auf eine Postmortalitätsvorstellung, wie sie bereits in der Geschichte der kleinen Welle auftaucht, wird an anderen Stellen immer wieder ersichtlich. Die letzte Begegnung von Morrie und Mitch vor Morries Tod gibt hierzu und in Bezug auf die Bestattung verschiedene Referenzen.

In der Szene liegt Morrie in einem Liegesessel, der mit Fellen ausgekleidet ist, in seinem Wohnzimmer direkt vor einem großen dreigeteilten Fenster, draußen schneit es. Sein gesundheitlicher Zustand ist inzwischen so schlecht, dass er eine permanente Sauerstoff-Zufuhr über die Nase erhält. Neben seinem Sessel stehen die Geräte und Mitch sitzt nah bei ihm (vgl. TWM 2).

Bei dieser Begegnung fragt Mitch Morrie, was er machen würde, wenn er einen Tag zur Verfügung hätte, an dem er komplett gesund ist, und Morrie beschreibt dieses Szenario wie folgt:

„I'd have a lovely breakfast: Sweet rolls and tea. Then a good swim. I'd ask my friends for lunch, a great lunch. You know, but... A salad or something simple. And then we'd take a walk in a park... with trees, so we could watch the birds. And we'd talk about how much we meant to each other. And for dinner, I'd take 'em to a place that had

¹¹² Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=-LOdPzZW_aQ, letzter Zugriff 16.12.2015, 00:09:10-00:10:51.

great pasta. Oh, boy. And a little duck. Yeah, I love duck. [...]. And then I would dance. Oh, I'd dance with my lovely partners... till I was exhausted. Then go home, and I'd have a great sleep.“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999 01:18:06-01:19:06)

Mitch wundert sich daraufhin, dass seine Familie in diesem Szenario keine Erwähnung findet, und Morrie erwidert nur, dass es gar kein perfekter Tag sein könnte, wäre seine Familie nicht dabei. Dieser Dialog über die Wunschvorstellung eines perfekten Tages wird besonders im Kontext der Bestattung wieder aufgegriffen.

Morrie erzählt Mitch daraufhin, dass er einen Platz gewählt habe, an dem er beerdigt werden möchte, und dass es dort einen wunderbaren See gebe und der Ort sich auf einem Hügel befinde, unter einem Baum. Er fügt hinzu, dass es ein großartiger Ort zum Denken sei. Daraufhin fragt ihn Mitch, ob er denn plane, dort viel zu denken, und Morrie antwortet, er plane, dort tot zu sein. Er fragt Mitch, ob er ihn dann noch besuchen komme, um ihm von seinen Problemen zu erzählen, und Mitch erwidert, dass es nicht das gleiche wäre. Morrie antwortet darauf nur, dass, wenn er tot sei, Mitch reden solle und er dann zuhören würde (vgl. TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 01:19:21-01:19:55).

Die Gesprächssituation stellt wieder einen Verweis auf eine narrativ konstruierte Postmortalitätsvorstellung der Figur Morrie dar. Das gesamte weitere Gespräch ist geprägt von Mitchs Zweifeln, den den nahenden Tod von Morrie nicht akzeptieren kann und beteuert, dass die Aphorismen und Lehren, die Morrie ihm zuteil werden ließ, vielleicht umsonst gewesen sein könnten. Er wiederholt dabei den letzten Vers von Auden (We must love one another or die), den er Morrie selbst zuschreibt, und den Aphorismus Morries, dass sterben lernen zu leben lernen heißt, und fragt, was all das Leiden bringen solle, und schließt, dass er anscheinend den Kurs nicht bestanden habe. Darauf bittet ihn Morrie nur, seine Hand zu nehmen, und erwidert, dass der Tod ein Leben beendet, aber keine Beziehung, und dass Mitch ihn berührt habe und dass er ihn liebe. Mitch bricht in Tränen aus und entgegnet ihm, dass er ihn auch liebe, wobei er ihn mit seinem Spitznamen Coach anspricht. Er versichert Morrie bei ihrer Abschiedsumarmung unter Tränen, dass er nächsten Dienstag wiederkommen werde, und Morrie bejaht dies nur und sagt, dass er natürlich am Dienstag wiederkommen werde, da sie ja beide „Dienstagsleute“ seien (vgl. TWM 3). Kurz nach diesen letzten Worten von Morrie an Mitch setzt eine leichte Klaviermusik ein und das *Voice-Over* von Mitch berichtet, dass Morrie an einem Samstagmorgen gestorben sei (vgl. TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 01:19:21-01:19:55).



Tuesdays with Morrie 1999; TWM 1



Tuesdays with Morrie 1999; TWM 2



Tuesdays with Morrie 1999; TWM 3



Tuesdays with Morrie 1999; TWM 4

5.2.1.3 Morries Bestattung

Diese letzte Szene zwischen Mitch und Morrie leitet bereits durch die Klaviermusik zu der Szene über, in welcher Mitch und Janine die Nachricht von Morries Tod per Telefon erhalten, was durch ein *Voice-Over* von Mitch beschrieben wird. Während Janine zu sehen ist, wie sie den Anruf annimmt, sitzt Mitch am Klavier und spielt. Bereits hier werden die Bestattung und der Tod Morries durch die Beschreibungen des *Voice-Overs* präfiguriert: „He died peacefully and simply with all his family and friends around him. Just the way he wanted it “ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 01:23:05-01:23:14). Eine letzte Einstellung zeigt in einer Detailaufnahme zwei Bilder von Morrie, eines in Sepia und eines in Schwarz-Weiß in einem Klappbildrahmen, auf denen er in seiner Tanzmontur einmal im Portrait und einmal beim Tanzen zu sehen ist (vgl. TWM 4). Besonders die im Kapitel zuvor dargestellte besondere Konnotation der Anfangs- und der Schlusszene, die sich laut Taylor in Biopics beobachten lässt, muss hier noch einmal betont werden. Gerade zum Ende des Filmes im Anschluss an die Bestattung wird die mit dem Bild aufgerufene Konnotation noch einmal durch eine Darstellung von Morrie beim Tanzen bekräftigt. In narratologischer und medienästhetischer Hinsicht vereint die Detailaufnahme der Bilder zentrale Beziehungspunkte von Mitch und Morrie und der

Persönlichkeit Morries. Durch das Bild werden die ersten Momente des Filmes referenziert, in denen Morrie in genau dieser Tanzmontur vorgestellt wurde, bevor er seine Diagnose bekommt, darüber hinaus wird die erste Begegnung von Mitch und Morrie in seiner Sterbephase aufgerufen, bei der Morrie Mitch die Bilder zum Abschied schenkt.

Die Bestattung setzt mit einer halbtotalen Einstellung auf die Trauergemeinde am Urnengrab ein (vgl. TWMF 1) und das *Voice-Over* von Mitch begleitet die Bestattung zur ausklingenden Klaviermusik: „Charlotte kept it small, just family and friends.“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 01:23:19-01:23:21) Die Worte eines Rabbi, der das Kaddisch spricht, sind im Hintergrund zu hören, während Mitchs Stimme weiter erzählt: „All the ones he would've taken dancing on his perfect day.“ (ibid.: 01:23:21-01:23:25) Hier wird bereits der Rückbezug zur letzten Begegnung zwischen Morrie und Mitch hergestellt. Eine Nahaufnahme von Charlotte mit Tränen in den Augen wird gezeigt (vgl. TWMF 2), sie sitzt auf einem Stuhl vor dem Urnengrab, während die anderen hinter und neben ihr stehen. Hier zeigt sich auch, dass die Trauergemeinschaft aus den Leuten besteht, die für Morrie einen perfekten Tag ausmachen. Die Erfüllung des Wunsches, die letzten Tage mit diesen Menschen zu verbringen – wie von Mitch bereits zur Einführung der Bestattung erzählt wird –, ist dabei ein zentrales Merkmal für den ‚Guten Tod‘, welches auch in den Studien von Kastenbaum über todkranke Patienten zum Ausdruck kommt (vgl. Kastenbaum 2003: 342).

Diese Personen, die Hauptfiguren der Bestattung, werden jetzt nacheinander in Nahaufnahmen gezeigt, während die letzten Worte des Kaddischs kurz als einzige Audioquelle zu hören sind. Zuerst ist eine Nahaufnahme von Morries Sohn Jon gemeinsam mit der Pflegerin Connie (vgl. TWMF 3) zu sehen, weiterhin eine von Janine (vgl. TWMF 4) und dann von Mitch (vgl. TWMF 5). Nachdem das Amen des Rabbi zu hören ist, der nur in der ersten Halbtotalen von hinten zu sehen ist, setzt Mitchs *Voice-Over* wieder ein: „Of course, there was poetry.“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 01:23:31-01:23:32) Die Trauergemeinschaft wird erneut in einer Halbtotalen gezeigt (vgl. TWMF 6). Morries Sohn Rob liest ein Exzerpt aus Shakespeares *Romeo und Julia* vor, eine Nahaufnahme von ihm folgt: „When he shall die take him and cut him out in little stars.“ (ibid.: 01:23:32-01:23:37) Es folgt eine Einstellung auf eine ältere Person am Rand, die mit einer Schaufel Erde aufnimmt und diese ins Grab wirft. In einer Halbtotalen aus einer Aufsicht auf die Trauergemeinschaft sehen wir, wie er die Erde in

das Grab fallen lässt zu den letzten Zeilen des Gedichtes: „And he will make the face of heaven so fine...“ (ibid.: 01:23:37-01:23:41, vgl. TWMF 7). Man sieht eine Halbnaher von Charlotte, wie sie ebenfalls Erde in das Grab wirft (vgl. TWMF 8), und gleiche Einstellungen von Rob, Mitch und Janine folgen: „...that all the world will be in love with night and worship not the garish sun.“ (ibid.: 01:23:41-01:23:47) Eine letzte Einstellung zeigt die mit Erde und einem Tallit bedeckte Urne (vgl. TWMF 9).

Hier ist besonders im Kontext der individualreligiösen Konstellation von Morrie interessant, dass die Bestattung nach jüdischem Brauch verrichtet wird und ein Rabbi anwesend ist. Auch wenn hier mit der Kremation und Urnenbeisetzung für den jüdischen Kontext eine eher selten in liberalen Gemeinden gebrauchte Bestattungsform gewählt wurde, stellt der Tallit als Bedeckung für die Urne, die sichtbar mitbestattet wird, eine eher traditionelle Grabbeigabe dar. Der Tallit, der an die religiösen Pflichten erinnert, ist im Falle von Morrie also eher ungewöhnlich, bezieht man seine in der Narration ersichtliche sehr weitläufig und divers geprägte individualreligiöse Charakterisierung ein (Stemberger 2008: 101-111; Jacobs 1995: 115f., 525f.).

Dann setzt wieder das *Voice-Over* von Mitch ein: „When I'm dead, you talk. I'll listen. It wasn't that hard to hear his voice. It was Tuesday.“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 01:23:48-01:23:55) Janine und Mitch laufen den Hügel hinunter auf einen See zu und es ist zu erkennen, dass sich Morries Wahl des Wunschortes für das Begräbnis erfüllt hat (vgl. TWMF 10). Es setzt eine fröhlich klingende Klaviermusik ein und Mitch kommentiert im *Voice-Over*: „Have you ever had a special teacher? One who taught you things you may not understand, but who never gives up? Who knows the really tough lessons take a lifetime to learn? The last class of my old professor's life took place once a week on Tuesdays.“ (ibid.: 01:23:58-01:24:13) Nach einem Schnitt sehen wir Mitch in einer Halbnahen mit einem Lächeln im Gesicht am Klavier sitzen (vgl. TWMF 11), die Kamera schwenkt langsam zur Seite (vgl. TWMF 12) und wechselt zu Morrie, der in seiner Tanzmontur in einer Tanzhalle zu sehen ist, so wie er zu Beginn des Filmes eingeführt wurde (TWMF 13). Mit den folgenden Worten von Mitch: „The subject was the meaning of life. The teaching goes on“, sowie einigen Tanzschritten Morries (vgl. TWMF 13) setzt eine langsame Abblende ein, die zugleich das Ende des Filmes ist (ibid.: 01:24:13-01:24:21).



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 1



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 2



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 3



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 4



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 5



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 6



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 7



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 8



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 9



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 10



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 11



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 12



Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 13

5.2.1.4 Analytisches Resümee

Das *Living Funeral* und die Bestattung von Morrie Schwartz stellen Ritualinszenierungen dar, die durch die starke Verdichtung an zentralen Signifikanten des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ als Paradebeispiele der diskursiven Formation des ‚Guten Todes‘ in der Bestattungslandschaft dienen. Das *Living Funeral*, das sich durch den intentionalen Akt Morries und den namentlichen Bezug zur Bestattung auf der inner- und außerfilmischen Ebene als ‚Ritualdesign‘ auszeichnet und mit der Begründung einhergeht, dass er nicht warten wolle, bis Leute schöne Sachen über ihn sagen, zeichnet sich vor allem durch die Betonung seiner eigenen *Agency* und die Zelebrierung seines Lebens aus. Die filmische

Adaption des *Living Funeral* auf Grundlage der Buchvorlage und des Lebens Morries durch die Filmemacher stellt auf der außersfilmischen Ebene einen Indikator für diese Form des ‚Ritualdesigns‘ dar. Dabei zeichnet sich das *Living Funeral* vor allem durch seinen transformativen Charakter aus, der besonders in Rückbezug auf den thanatohistorischen Kontext eine entscheidende Veränderung in der Haltung zum Tod und zum Bestattungsritual verdeutlicht, was in einer nie zuvor dagewesenen Weise die Handlungsmacht der sterbenden Person in den Mittelpunkt des Rituals stellt und im Sinne der Psychologisierungstendenzen, wie sie von Kübler-Ross und anderen *Death-Awareness*-Akteuren gefordert werden, verstanden werden kann. In Anknüpfung an Eva Illouz ist das *Living Funeral* ein kulturelles Werkzeug der Selbsthilfe im doppelten Sinne, es ist nicht nur Ausdruck und Mittel für ein ‚Gutes Leben‘, sondern ebenso für einen ‚Guten Tod‘. Der Sterbende nimmt hier auf sprachlicher Ebene durch den Bezug auf die Bestattung eine Resignifizierung von dem Verständnis von Bestattung vor, die sich durch den innerfilmischen Bezugsrahmen als eine Form von ‚Ritualdesign‘ darstellt. Hier zeigt sich der selbstreflexive Umgang mit dem Prozess des Sterbens und der Bestattung. Diese Ergebnisse bestätigen sich auch in der einzigen anderen Darstellung eines *Living Funerals* im Analysekorpus. Der Film *THE WEATHER MAN* (2005) von Gore Verbinski, der die Geschichte des Wetteransagers David Spritz erzählt, der in einer *Midlife-Crisis* steckt und versucht, seine in die Brüche gegangene Ehe zu retten, obwohl seine Exfrau bereits einen neuen Partner hat, was zu noch mehr Konflikten in seinem Leben führt. Gleichzeitig kümmert er sich immer wieder um die gemeinsamen Kinder und bekommt hier von Seiten seines Vaters Robert Spritzel, der ein bekannter Schriftsteller und Pulitzer-Preis-Gewinner ist, immer wieder Ratschläge und Kritik in Bezug auf die Erziehung der Kinder. Nachdem der Vater erfährt, dass er an einem malignen Lymphom leidet und in wenigen Monaten sterben wird, kommt es in diesem Film auch zu einem *Living Funeral*. Die *Voice-Over*-Narration des Protagonisten David Spritz leitet das *Living Funeral* ein und beschreibt es wie folgt: „My mom discovered an idea known as a living funeral, in a book she read to help her with Robert dying. Its where someones family and friends gather like they might at a persons funeral only when the person’s alive so they can see everybody.“ (*THE WEATHER MAN* 2005; 01:05:58-01:06:27) Während diese *Voice-Over*-Stimme von David zu hören ist, sind verschiedene Einstellungen zu sehen: David beim Bogenschießen (ein Hobby, das er aufgenommen hat, um seine Unzufriedenheit auszugleichen), seine Mutter beim Schreiben an einem Schreibtisch,

den Veranstaltungsort, vor dem Autos vorfahren, und ein in ein weißes Sakko gekleideter Kellner mit schwarzer Fliege, der eine weiße Tischdecke auf einem Tisch platziert und Teller und Besteck zurechtrückt. Im Anschluss daran sind die Familienmitglieder, die am Veranstaltungsort ankommen, zu sehen, darunter Davids Exfrau und ihr Freund sowie Davids Kinder, die seinen Vater und seine Mutter mit Umarmungen begrüßen.

Bereits hier wird durch die Einleitung des *Living Funeral* deutlich, wie sich die Idee aus einer Selbsthilfeeiktüre ergeben hat und in dem gleichen Sinne eine Familienzusammenführung beinhaltet, wie es bei Morrie Schwartz der Fall war. Auch hier sind keine direkten religiösen Referenzen zu verzeichnen.

Auch bei der Bestattung von Morrie Schwartz stellen sich in der medienästhetischen Aufarbeitung die Motive der Poesie und der Familie und Freunde bei der Bestattung als vordergründig dar. Im Vergleich zum *Living Funeral*, welches viele der Knotenpunkte vereint, die eher dem areligiösen Bereich zugeordnet werden können, lässt sich für die Bestattung ein jüdischer Rahmen feststellen, der zugleich in der narrativen Konstruktion der Individualreligiosität der Figur Morrie zuvor nur indirekt, durch die Rückblicke in die Kindheit, Erwähnung gefunden hat. Hier werden vor allem in Rückbezug auf die Bestattungslandschaft die immer wieder sichtbar werdende Vielschichtigkeit und Religionsdynamik der Bestattungsinszenierungen deutlich, die sich zwischen einem religiösen Referenzrahmen bei der Bestattung und ihren rituellen Handlungen und der individualreligiösen Konstellation der bestatteten Figuren aufzeigen lassen.

Die Poesie, die im *Living Funeral* an die Stelle der Liturgie tritt, stellt auch in der Bestattung von Morrie einen zentralen Punkt dar und untermalt die Bestattung, wohingegen die Liturgie des Kaddisch nur leise im Hintergrund parallel zur *Voice-Over-Narration* läuft und nur kurz im Mittelpunkt steht, bevor die Shakespeare-Verse zu hören sind. Im Spannungsfeld von religiösen und areligiösen Referenzen findet hier bereits eine starke Betonung über die *screen time* der einzelnen narrativen Elemente und Motive statt, die sich dem Diskurs um den ‚Guten Tod‘ zuordnen lassen und zugleich verdeutlichen, wie dieser in beiden Darstellungen durch die jeweiligen Signifikantenketten zum Ausdruck kommt.

Dabei ist es vor allem die Haltung der Figur Morrie, die eine narrative Korrelation mit dem Diskurs um den ‚Guten Tod‘ ersichtlich macht, die beide Inszenierungen charakterisiert. Morrie übernimmt die Verantwortung für seinen Sterbeprozess und

setzt sich bewusst mit dem Thema auseinander, er geht sogar darüber hinaus und hat den Anspruch, als ein Lehrer zu wirken, nicht nur für Mitch, sondern auch für ein weites Publikum, das ihn in der NIGHTLINE-Sendung sieht. Er betont die Wichtigkeit der Familie und die Möglichkeit, dieser zu sagen, wie sehr er sie liebe, und betont, dass er es genieße, die letzte Zeit mit ihnen verbringen zu können. Dies umzusetzen ist einer der Gründe für das *Living Funeral*.

Während die Bestattung Morries zum Ende des Filmes eindeutig im ‚religiösen Feld‘ der hier analysierten Bestattungslandschaft verortbar ist, bietet das *Living Funeral* hierfür keine Indizien, stellt aber zugleich eine Verschiebung im Umgang mit Sterben und Tod dar, die sich für die mediale Bestattungslandschaft als einzigartig herausstellt. In Bezug auf den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ stellt dies eine Formation dar, die sich in Form dieses spezifischen ‚Ritualdesigns‘ ausdrückt.

Besonders in Bezug auf das theoretische Framing der Arbeit kann hier gezeigt werden, wie eine genaue Analyse die Nuancen in den religiösen, areligiösen oder nichtreligiösen Referenzen eines Filmes herausarbeiten kann. Auch wenn gerade durch den mannigfaltigen Bezug auf unterschiedliche religiöse Traditionen im Falle Morries auf keinen Fall von einer nichtreligiösen Figurenkonstellation auszugehen ist, die eine ablehnende oder bestreitende Haltung gegenüber dem hier diskursiv erarbeiteten ‚religiösen Feld‘ ersichtlich macht (vgl. Quack 2013), kann doch gezeigt werden, wie sich das Verhältnis von areligiösen Referenzen zu religiösen Referenzen in der Betrachtung von *Living Funeral* und Bestattung über die Narration verschiebt. Bei der Bestattung stellen zugleich die religiösen Referenzen wie der Tallit, das Kaddisch und die rituelle Bedeckung der Urne mit Erde durch die einzelnen Trauergäste ebenfalls Indikatoren für einen ‚Guten Tod‘ dar.

Ein vertiefender Rückbezug zum thanato-historischen Kontext und der Frage, wo sich Ursprünge des *Living Funeral* verzeichnen lassen, ist nicht besonders aufschlussreich. So lassen sich vor allem im japanischen Kontext einzelne Beispiele finden, die, ähnlich wie es bei der Person und der Figur von Morrie der Fall ist, ein *Living Funeral* zelebriert haben, doch es gibt keine Indizien für eine gegenseitige Beeinflussung. Der Religionswissenschaftler Mark Rowe berichtet hier von dem Beispiel von Takiko Mizunoe, einer bekannten japanischen Film- und Fernsehproduzentin und Schauspielerin: „Another, admittedly unique but high-profile, example is the idea of a living funeral (seizensô), made famous by Mizunoe Takiko in 1992. She said that she

wanted to have a funeral while still alive so that she could thank all the people who had helped her“ (Rowe 2000: 373).

Der Ethnologe Hikaru Suzuki macht auf das gleiche Beispiel wie Rowe aufmerksam und beschreibt das *Living Funeral* als eine Neuerung in der Bestattungskultur, die auf eine Verschränkung von Kommerzialisierung und Gemeinschaftswerten verweist, da die Idee des *Living Funeral* bereits von den Bestattungsunternehmern und Privatpersonen in Japan aufgenommen wurde (vgl. Suzuki 2003: 668-671). Rowe und auch Suzuki stellen beide das *Living Funeral* in einem negativen Licht dar, als eine Verschiebung in der Tradition.

Solch einer normativen Einordnung stimme ich nicht zu. Auch wenn das *Living Funeral* eine Verschiebung der ursprünglichen Bedeutung der Bestattung darstellt, bietet es viel Potential für die Trauerbewältigung und den reflexiven Umgang mit dem Sterbeprozess. Zugleich kann die Orientierung an der Idee der Bestattung auch als eine Art der Kritik an der Bestattungskultur verstanden werden. Es findet ein radikaler Perspektivenwechsel statt, weg vom Fokus auf die Hinterbliebenen hin zum Fokus auf die sterbende Person. Der intentionale Akt dieser Form des ‚Ritualdesigns‘ ist dabei in mehrfacher Hinsicht mit dem für die Inszenierung bereits als dominant herausgearbeiteten therapeutischen Diskurs verzahnt, der hier in der medialen Bestattungslandschaft zum Ausdruck kommt. Die vorgenommene Analyse und Interpretation zeigt, wie sich in Anbetracht des thanato-historischen Kontextes und des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ eine Werteververschiebung stattfindet, die an dominanten Motiven des ‚Guten Todes‘ orientiert ist. Freunde und Familie sind beim *Living Funeral*, beim Sterben und bei der Bestattung anwesend, die Werte der Person werden dabei geachtet. Das Essen, das für Morrie eine zentrale Rolle spielt und auch die Beziehung zu Mitch kennzeichnet, die Poesie und die Vergebung der Leute, die ihm am Herzen liegen, illustrieren dies. Die letzte Szene zwischen Morrie und Mitch, in der sie sich gegenseitig sagen, dass sie sich lieben und Mitch in Tränen ausbricht, stellt hierfür ein weiteres zentrales Beispiel dar, da es Mitch den ganzen Film über schwer gefallen ist, diese Emotionen auszudrücken, und Morrie es auch zu seiner Aufgabe gemacht hat, ihn hier zu seinen Gefühlen zu führen. „We must love one another or die“ (TUESDAYS WITH MORRIE 1999; 00:24:55-00:25:01) stellt für diese Wertevermittlung den Leitspruch dar und prägt das *Living Funeral* und die letzte Begegnung der beiden vor der Bestattung.

Die diskursive Analyse des *Living Funeral* macht vor dem Hintergrund des thanatohistorischen Kontextes mehrere Positionen deutlich: Das *Living Funeral* zeichnet sich auf der einen Seite durch die bewusste Konfrontation mit dem Tod und auf der anderen Seite durch die materielle Abwesenheit des Todes aus. Es ist genau dieses Spannungsfeld, das das *Living Funeral* für eine Zeitdiagnostik im Feld der Gegenwartsreligiosität besonders interessant macht. Zum einen spiegelt der Filmtext eine areligiöse Haltung wider, die sich aber in der narrativen Konstruktion des Filmes und der Figur von Morrie wieder relativiert und die religionsdynamische Vielschichtigkeit der beiden Inszenierungen charakterisiert. Zum anderen muss das *Living Funeral* aber in Hinblick auf den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ betrachtet werden. In diesem Rahmen verdichten sich hier zahlreiche Motive, wie die Vorbereitung auf den Tod, die Akzeptanz des Todes und die reflexive und beziehungsartige Auseinandersetzung mit dem Tod, die sich auch in den Ausführungen der *Order of the Good Death* oder in denen von Kübler-Ross finden und auf die in unterschiedlichen Momenten der Thanato-Historie Bezug genommen wird. Damit stellt das *Living Funeral* ein neues kulturelles Werkzeug dar, das im Sinne der Argumentation von Illouz stark mit dem therapeutischen Diskurs verzahnt ist.

5.3 Politiken der Repräsentation und der ‚Gute Tod‘

Die Politiken der Repräsentation innerhalb der hier untersuchten Bestattungslandschaft sind bereits in mehrfacher Hinsicht erarbeitet und diskutiert worden. Die dominierenden Motive, die in einer engen Verbindung zum Diskurs um den ‚Guten Tod‘ stehen, wie an mehreren Beispielen aufgezeigt werden konnte, aber auch die Dominanz jüdischer und christlicher Referenzen in der Bestattungsinszenierung stellen sich als Teile dieser Politiken der Repräsentation dar. In nur wenigen Fällen haben die aufgeführten Beispiele dabei eine direkte politische Konnotation. Das folgende Kapitel widmet sich einem Film, der die fiktionale Darstellung und realpolitische Kontexte in einem interventionistischen Stil vermischt und in antagonistischer Weise die narrative Konstruktion eines ‚Guten Tod‘ inszeniert, der sich besonders durch die Gegenüberstellung von unterschiedlichen Formen der Bestattungsinszenierung auszeichnet.

5.3.1 THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA (2005)

Der Film THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA (2005) stellt in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar, da er die politischen Gegebenheiten und das Grenzgebiet zwischen den USA und Mexiko zum geographischen und auch sozialen Setting der Handlung macht. Dabei ist vor allem der Ausgangspunkt des Filmes, der im Diskurs um den Film ersichtlich wird, von besonderem Interesse, denn die Geschichte basiert auf einem realen Vorfall.

Wie der Titel bereits ankündigt, handelt der Film von drei Bestattungen der gleichen Person, und die Art und Weise der Darstellungen führt an die Grenzen dessen, was auf der Filmebene als Bestattung verstanden wird, zeigt aber zugleich, wie die Bestattungen, die quasi das narrative Gerüst des Filmes ausmachen, an den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ anknüpfen, der hier vor allem im Rahmen des politischen Settings verstanden werden muss, das diese Grenzregion ausmacht. Die narrative und dramaturgische Konstruktion, die sich stark an den Bestattungsinszenierungen orientiert, stellt dabei ein besonderes Beispiel dafür dar, wie der ‚Gute Tod‘ über den Verlauf des Filmes in antagonistischer Weise narrativ konstruiert wird. Wie in der ausführlichen Beschreibung der Narration deutlich wird, zeichnen sich hier die ersten beiden Bestattungen als Beispiele eines ‚schlechten Todes‘ aus. Die politischen Einstellungen und Umstände in Bezug auf illegale Einwanderer in den USA spielen hierbei eine besondere Rolle und bilden den Kontext dieser Bestattungsinszenierungen. Die letzte Bestattung stellt sich im Gegensatz dazu über die Äquivalenzkette ihrer Motive als ‚Guter Tod‘ dar, wobei gleichzeitig deutlich wird, wie diese Äquivalenzkette durch das narrative Setting hinterfragt wird. Dabei stehen vor allem die Freundschaft, die Wiedergutmachung und der Wunsch des Verstorbenen im Vordergrund.

Der Film lässt sich dem Genre des Neo-Western zuordnen, was durch unterschiedliche Motive und narrative Muster deutlich wird: durch die landschaftlichen Darstellungen, den Kontext des Grenzgebietes, die Figuren, die sich als Rancher oder als Cowboys beziehungsweise *Vaqueros* bezeichnen, und das Motiv der Reise. Die thematische Verflechtung des klassischen Western-Filmes, in dem meist ein Sheriff gegen einen Bösewicht antritt, ist hier ins Gegenteil gewendet. Der Hauptdarsteller Tommy Lee Jones spielt hier einen älteren Rancher, der aufgrund der Nachlässigkeit des Sheriffs das Recht im Alleingang in seine eigenen Hände nimmt (vgl. Seeßlen 2011: 228ff.). Auch die hier

verwendete DVD-Version des Filmes vermerkt die Genreeinordnung auf dem Cover.¹¹³ Im Zentrum des Filmes steht das Thema der Grenze zwischen Mexiko und den USA und so ist der Film ebenso in das Genre des Borderfilmes einzuordnen.

Die Professorin für Latino und Latin American Studies Camilla Fojas beschreibt dieses Genre und das Funktionspotential dieses Genres, in welches sie auch den Film *THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA* (2005) einordnet, wie folgt:

„I argue that Hollywood border films do important social work: they offer a cinematic space through which viewers can manage traumatic and undesirable histories and ultimately reaffirm core ‚American‘ values. At the same time, these border narratives shape ‚proper‘ identification with a singular and exceptional moral hero who might register anywhere from maverick to vigilante. These stories delineate opposing values and ideas – for instance, the proper from the improper and the citizen from the unwanted guest or ‚alien‘.“ (Fojas 2008: 2)

Die Grenze und das Leben im Grenzgebiet bestimmen die komplette Handlung. So bezeichnen Tommy Lee Jones und Guillermo Arriaga in einer Master Class die Themenwahl für den Film als eine Art Sozialstudie; sie wollen zeigen, wie sich das Leben auf den beiden Seiten der Grenze, die zugleich die Heimat von Jones und Arriaga repräsentieren, unterscheidet und welche Gemeinsamkeiten es gibt. Für sie ist diese Grenze, die zwei Gebiete, die eigentlich zusammengehören, voneinander trennt, ihr gesetzlicher Kontext und die gewaltsame Wahrung der Grenze ein dominantes Merkmal dieser Gegend.¹¹⁴

Die Grenzproblematiken, die hier sichtbar werden, und die Intentionen der Autoren zeigen deutlich, wie der Film eine spezifische Politik der Repräsentation widerspiegelt, die an das obige Zitat von Fojas zum Borderfilm anknüpft. Die Darstellung der Missstände in dieser Grenzregion und die Protagonisten repräsentieren negative und positive moralische Instanzen, die sich zugleich in einem ständigen Spannungsverhältnis befinden und über die Narration hinweg entscheidende Transformationen erleben, die in dieser speziellen Geschichte vor allem an die Praxis der Bestattung gebunden sind, wie die Beschreibungen und Analysen im weiteren Verlauf des Kapitels offenlegen werden.

¹¹³ *THE THREE BURIALS* (2005) DVD - Cover: Ascot Elite Home Entertainment GmbH (deutsche DVD Fassung 2007).

¹¹⁴ *THE THREE BURIALS* (2005), DVD-Extra: *MASTERCLASS*, Regisseur Tommy Lee Jones, Ascot Elite Home Entertainment GmbH (deutsche DVD-Fassung 2007).

5.3.1.1 Narration und Dramaturgie

Der Film erzählt die Geschichte des illegalen Einwanderers Melquiades Estrada (Julio César Cedillo), der auf der Suche nach Arbeit im amerikanisch-mexikanischen Grenzgebiet auf den Rancher Pete Perkins (Tommy Lee Jones) trifft, der ihm Arbeit gibt und zu dem eine enge Freundschaft entsteht. Der Film lässt sich dabei inhaltlich grob in zwei Teile unterteilen. Im ersten Teil wird Melquiades erschossen und begraben aufgefunden und der Film deckt diesen Mord in einer nicht-chronologischen Erzählweise auf. Der Zuschauer erfährt, dass Melquiades durch den Grenzbeamten Mike Norton (Barry Pepper) erschossen wird, da dieser denkt, Melquiades wolle auf ihn schießen, obwohl Melquiades mit einem Gewehr nur einen Coyoten erlegen wollte, der seiner Ziegenherde nachgestellt hatte.

Es wird gezeigt, wie Mike Norton mit seiner Lebensgefährtin in die Gegend kommt und seinen Dienst bei der *Border Patrol* aufnimmt, wo er sehr gewaltsam gegen illegale Einwanderer vorgeht. Unter anderem schlägt er einer flüchtenden Frau direkt ins Gesicht, um sie außer Gefecht zu setzen. Die Figur wird durch diese und weitere Szenen als moralisch verwerfliche und stumpfe Person inszeniert.

Nach dem Leichenfund wird Pete Perkins zur Identifizierung der Leiche Melquiades' gebeten. Ab diesem Punkt wird die Entwicklung der Freundschaft zwischen den beiden retrospektiv durch Rückblenden in den Verlauf des Filmes eingebettet. Nachdem der leitende Sheriff Belmont (Dwight Yoakam) trotz mehrerer Aufforderungen durch Perkins keine Anstalten macht, Ermittlungen anzustellen, nimmt sich Pete selbst des Mörders an, den er nach kurzer Zeit überführt.

Hier beginnt der zweite Teil des Filmes, der überwiegend chronologisch dargestellt wird. In diesem entführt Pete den Mörder (Mike Norton) von Melquiades und zwingt ihn, die Leiche von Melquiades, der in der Zwischenzeit von der Border Patrol auf einem Armenfriedhof begraben wurde, zu exhumieren. Unter Androhung von Waffengewalt zwingt Pete Norton, Melquiades' Leichnam gemeinsam mit Pete über die Grenze nach Mexiko zu bringen, um ihn dort in seinem Heimatort Jiménez zu beerdigen. Melquiades hatte Pete darum gebeten, ihn im Falle seines Todes dort hinzubringen. Mit einem Foto von Melquiades, auf welchem er mit seiner Frau und seinen Kindern zu sehen ist, sowie einer kleinen Karte, die Melquiades Pete auf einen Notizzettel gezeichnet hatte, machen sich die beiden zu Pferd mit dem Leichnam auf den Weg. Doch der Heimatort des Verstorbenen lässt sich nicht so leicht ausfindig machen. Die Leute aus der Gegend

sagen, dass er nicht existiere, und auch die Frau, die mit Melquiades auf dem Bild zu sehen ist, behauptet, Melquiades nicht zu kennen. Pete ist verwirrt und Mike sagt, Melquiades müsse gelogen haben. Sie reiten weiter und Pete entdeckt die Ruine eines kleinen Hauses, dessen Umgebung und Aussicht auf die Beschreibungen zutrifft, die Melquiades über Jiménez gegeben hat. Pete glaubt, Jiménez gefunden zu haben, und Mike stimmt ihm konsterniert zu. Pete zwingt Mike, das Grab auszuheben, und er beerdigt Melquiades. Danach zwingt ihn Pete direkt neben dem Grab an einem Baum, an den er das Foto von Melquiades und seiner vermeintlichen Familie angeheftet hat, Melquiades um Vergebung zu bitten.

Bereits die narrative Struktur des Filmes ist neben der in der inhaltlichen Beschreibung erfolgten Unterteilung in zwei Teile an den drei Bestattungsinszenierungen orientiert. Viele der Szenen zwischen den Bestattungen verdeutlichen die Bedeutung der jeweiligen Inszenierung und die Rolle der Figuren darin. So ist es erforderlich, in der narratologischen und dramaturgischen Aufarbeitung auf die Szenen einzugehen, die die Bestattung behandeln oder die Bestattung auf der Ebene der Montage einbetten.

Der Zuschauer wird auf die Inszenierung der jeweiligen Bestattung durch einen Paratext hingewiesen, der kurz vor den jeweiligen Szenen, die die Bestattung enthalten, eingeblendet wird. Auf schwarzem Grund wird mit unterschiedlichen Farben ein Schriftzug dargestellt. Bei der ersten Bestattungsinszenierung sieht der Zuschauer den englischen Text in grüner Farbe in Großbuchstaben: „THE FIRST BURIAL OF MELQUIADES ESTRADA“ (THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA; 00:03:29-00:03:33) und mit einer freien Zeile Abstand direkt darunter die spanische Übersetzung: „EL PRIMER ENTIERRO DE MELQUIADES ESTRADA“ (ibid., vgl. TBME 1).

Diese Einblendung erfolgt circa drei Minuten nach Beginn des Filmes, nachdem der Zuschauer gesehen hat, wie zwei Jäger den Leichnam Melquiades in der Wildnis entdecken, als sie auf einen Coyoten schießen. Es folgt eine weitere Szene, in der Pete den Leichnam gemeinsam mit Sheriff Belmont (Dwight Yoakam) identifiziert, dann wird der genannte Paratext eingeblendet. Im Gegensatz zu den anderen beiden Bestattungsinszenierungen ist die Sequenz, die die Bestattung zeigt, sehr reduktionistisch gehalten, und der Zuschauer erfährt nur durch die kurz zuvor gezeigte Szene, in der der Leichnam identifiziert wird, dass dieser zuvor wohl schon begraben gewesen sein muss, da Sheriff Belmont dies im Gespräch mit Pete sagt.

Die durch den Paratext angekündigte erste Bestattung ist nur eine kurze Einstellung, die zeigt, wie Norton den Leichnam Melquiades in eine Erdkuhle zieht (vgl. *THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA* 2005; 00:06:21-00:06:29). Auffällig ist dabei die narrative Rahmung der Szene, die kurz nach der Identifizierung der Leiche durch Pete erfolgt. Dieser steht vor dem Cibolo County Hospital und eine Rückblende zeigt, seine erste Begegnung mit Melquiades. Die kurze Szene zeigt, wie Melquiades auf der Suche nach Arbeit auf Petes Ranch auftaucht, der gerade seinen Kollegen in einem Ranchgebäude beim Lassowerfen zuschaut.¹¹⁵ Wie der Zuschauer in der weiteren Entfaltung des Erzählstranges erfährt, wird er bei Pete fündig. Dabei arbeitet die Narration mit antagonistischen Kontrasten. Die Erinnerung an diese erste Begegnung, die den Beginn der Freundschaft zwischen Melquiades und Pete markiert, wird durch die ansatzhafte kurze Bestattungssequenz, die die Ermordung belegt, kontrastiert. In dieser Einstellung wird Melquiades' Leichnam gezeigt, der von Norton auf einem steinigen Untergrund aus einer Top-Shot- (90-Grad-) Perspektive ins Bild gezogen wird. In dieser Szene gibt es keine musikalische Untermalung, nur das Geräusch des Leichnams auf dem steinigen Boden ist zu hören (vgl. *TBME* 2). Die anschließende Szene zeigt Pete wieder vor dem Krankenhaus, aus dem der ermittelnde Sheriff Belmont herausgelaufen kommt. Belmont gibt Pete die Habseligkeiten von Melquiades, welche ein Foto einschließen, und fragt Pete, ob er die Menschen auf dem Foto kenne. Daraufhin antwortet Pete, dass dies die Familie und die Kinder von Melquiades seien. Auf weitere Nachfrage gibt er auch an, dass sie in Mexiko wohnten. Er fragt, ob er die Sachen behalten könne, und Sheriff Belmont bejaht dies mit einem: „Yeah, I guess for a while.“ (*THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA* 2005; 00:06:55-00:06:57) und fügt hinzu, dass noch eine Autopsie durchgeführt werden müsse. Pete fragt Belmont, ob er den Leichnam Melquiades' haben könne, worauf dieser ihm entgegnet, ob er denn verrückt sei. Pete verneint dies.

Hier bekommt das Publikum den ersten Hinweis darauf, dass sich Pete in der folgenden Erzählung des Leichnams seines Freundes annehmen möchte, zugleich wird die Figur Melquiades, die bisher nur als Leiche zu sehen war, durch den kurzen Blick auf das Bild als ein Familienmensch konstruiert, der Frau und Kinder zurücklässt.

¹¹⁵ Die Dialoge zwischen Pete und Melquiades finden in spanischer Sprache statt, im weiteren Verlauf der Beschreibungen und Analyse werden hier in Zitaten die englischen Untertitel angeführt.

Kurz darauf wird in einem Gespräch zwischen dem Arzt, der den Leichnam untersucht hat, und Sheriff Belmont die baldige Bestattung von Melquiades beschlossen, da das Kühlsystem des Leichenraumes defekt ist. Der Arzt verweist darauf, dass die Verwandten von Melquiades informiert werden müssten, doch Sheriff Belmont entgegnet, dass Melquiades keine Verwandten habe. Durch das vorherige Gespräch zwischen ihm und Pete nach der ersten Bestattungssequenz weiß der Zuschauer jedoch, dass dies nicht der Fall ist. Hier wird die Haltung von Sheriff Belmont gegenüber dem illegalen Einwanderer Melquiades deutlich und zeigt eine Form der Diskriminierung in Bezug auf dessen Tod und das Recht des Verstorbenen, dass seine Familie bei der Bestattung anwesend sein darf.

Die zweite Bestattung von Melquiades Estrada ist eine offizielle Bestattung, die durch die Behörden der Border Patrol und einen Friedhofsangestellten durchgeführt wird. Sie wird durch eine Szene, die den Todesschuss auf Melquiades und einen darauffolgenden Paratext zeigt, eingeleitet. Analog zum Paratext, der auf die erste Bestattung verweist, wird hier der Text: „THE SECOND BURIAL OF MELQUIADES ESTRADA / EL SEGUNDO ENTIERRO DE MELQUIADES ESTRADA“ (THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA 2005; 00:24:04-00:24:06) eingeblendet.

Die Kamera fährt aus der Zuschauerperspektive links um eine Baggerschaufel herum, die mit lautem Getöse Erde auf dem Boden festdrückt. Man sieht eine Begrenzung durch Beton und ein wenig Gras (vgl. TBME 3). Von dort fährt die Kamera weiter nach oben und zeigt den Gehilfen von Sheriff Belmont (Josh Berry) in einer halbnahen Einstellung, wie er auf den Boden schaut, dorthin wo die Baggerschaufel die Erde festdrückt. Er steht rechts im Bild und im Hintergrund mittig und links sieht man einen Streifen-Jeep der Border Patrol, vor dem Mike Norton, der Mörder Melquiades, und Captain Gomez (Mel Rodriguez), der Vorgesetzte von Mike Norton, stehen und ebenfalls zusehen. Norton nimmt seine Mütze vom Kopf, der Gehilfe von Belmont und Captain Gomez sowie der Friedhofsmitarbeiter behalten alle ihre Kopfbedeckungen auf (vgl. TBME 4). Im Sinne eines *Continuity Editing* wird das Gespräch zwischen dem Gehilfen und dem Friedhofsmitarbeiter, der im Bagger sitzt und diesen bedient hat, dargestellt. Dabei wechselt die halbnaher Einstellung über eine 180-Grad-Achse von der einen Person zur anderen, wie in den Screenshots (vgl. TBME 5 und TBME 6) leicht ersichtlich wird.

Man sieht den Friedhofsmitarbeiter in der Halbnahen, wie er den Bagger ausschaltet und fragt: „How do we register 'em?“ (ibid.: 00:24:21-00:24:23) (vgl. TBME 5) Danach

folgt erneut eine Halbnahe auf den Gehilfen von Sheriff Belmont in der gleichen Einstellung wie zuvor, der antwortet, er solle Melquiades aufschreiben: „Write down Melquiades.“ (ibid.: 00:24:24-00:24:26) Der Friedhofsmitarbeiter, der in der nächsten Einstellung zu sehen ist, wie er gerade seinen Stift mit dem Mund öffnet, fragt darauf mit der Stiftkappe im Mund: „Melquiades what?“ (ibid.: 00:24:28-00:24:29). Darauf ist der Gehilfe von Belmont erneut in der gleichen Einstellung wie zuvor zu sehen. Er blickt nach unten und man hört die Stimme des Baggerführers: „Where is he from?“ (ibid.: 00:24:30-00:24:31). Der Gehilfe antwortet leicht kopfschüttelnd und fragend: „Mexico? Maybe Coahuila?“ (ibid.: 00:24:33-00:24:35). Der Baggerführer, der nun leicht nickend gezeigt wird, beginnt zu notieren.

Das *Continuity Editing*, das das Gespräch mit dem Gehilfen von Belmont und dem Friedhofsmitarbeiter verfolgt hat, ist damit beendet. Die nächste Einstellung zeigt Norton und Gomez in einer Halbnahen vor dem Border Patrol-Wagen. Gomez blickt in Richtung des Grabes und bekreuzigt sich. Norton, der auf den Boden blickt, schaut auf und blickt skeptisch dorthin, wo Gomez mit seiner rechten Hand die Bekreuzigungsgeste beendet hat (vgl. TBME 6). Dann hebt Norton den Kopf vollständig und die Blicke von Gomez und Norton begegnen sich (vgl. TBME 7). In einer letzten Einstellung sehen wir die beiden von hinten. Norton setzt seine Mütze wieder auf, beide drehen sich den Rücken zu und verlassen das Bild. Über die Schultern der beiden eröffnet die Kameraperspektive den Raum des Friedhofes. Das frisch aufgehäufte Grab und der Gehilfe von Sheriff Belmont, der vor dem Bagger steht, in welchem der Friedhofsmitarbeiter sitzt, sind im Zentrum des Bildes zu sehen. Auch der Friedhof wird erst jetzt als solcher erkennbar: Neben dem frischen Grab, das am Ende einer Grabreihe zu sehen ist, die durch eine kleine Betonbegrenzung markiert ist, sind weitere kleine weiße Kreuze zu sehen. Der gesamte Friedhof wirkt durch die wüstenartige Landschaft und die Ausstattung sehr spartanisch. Im Hintergrund sind vereinzelte Bäume, eine Mauer als Begrenzung des Friedhofs und eine Gebirgskette zu sehen.

Der narrative Aufbau der Szene lässt sich besonders im Kontrast zu anderen Bestattungsinszenierungen sehr gut analysieren. Der provisorische *Establishing-Shot*, der dazu dient, dem Zuschauer zu zeigen, an welchem Ort er sich befindet, wichtige Protagonisten der Szene einzuführen und die Trauergemeinschaft zu zeigen, ist hier ans Ende gesetzt. Erst am Schluss bekommt der Zuschauer einen Einblick, um welchen Ort es sich handelt. Der bei den in der Vorstudie vorgestellten Bestattungen dominante

Blumenschmuck und die Trauergemeinschaft fehlen. Abgesehen von der rudimentären Geste Nortons, seine Mütze abzuziehen, und der Bekreuzigung Gomez' gibt es keine Inszenierungselemente, die auf eine Respektserweisung gegenüber der verstorbenen Person schließen lassen. Im Gegenteil, die verstorbene Person stellt ein Registrierungsproblem dar, einen administrativen Akt, der durch den Friedhofsmitarbeiter und das Gespräch zwischen diesem und dem Gehilfen von Belmont den dominanten Teil der Inszenierung ausmacht, den einzigen Dialog und die längste Zeit der Szene.

Hier zeigt sich bereits, wie die Bestattung des Melquiades Estrada in zweifacher Hinsicht als antagonistische Inszenierung zu den bisher beschriebenen Bestattungen und Darstellungen eines ‚Guten Todes‘ gesehen werden kann: die Bestattung Melquiades, der fern von seiner Heimat ermordet wurde und ohne jede Bezugsperson beerdigt wird.

Kurz darauf folgt eine Szene, in der Norton nach seinem Schuss auf Melquiades gezeigt wird, der die Bestattungsszene eingeleitet hat. Man sieht, wie sein Schuss Melquiades direkt trifft und er in dessen Richtung läuft. Auf dem Weg hält er inne, als er den lahmen Coyoten entdeckt, auf den Melquiades geschossen hat. Er blickt zu der Stelle, wo er den Schuss abgegeben hat, und in Richtung Melquiades und der Gesichtsausdruck deutet darauf hin, dass ihm die Ernsthaftigkeit seiner Lage bewusst wird. Er läuft weiter, bis er kurz vor dem am Boden liegenden Körper Melquiades stehenbleibt und fragt, ob er ok sei (ibid.: 00:25:40-00:26:17).

Im Anschluss an diese Szene folgt nach einem harten Schnitt eine Szene, die Pete im Büro des Sheriffs zeigt, wo er Belmont erneut zur Rede stellt und von ihm fordert, Ermittlungen gegen die Border Patrol einzuleiten. In der Zwischenzeit wurden Pete durch einen Freund zwei Patronenhülsen übergeben, die dieser in der Nähe des Tatortes gefunden hat. Durch die Nachfrage bei zwei Beamten der Border Patrol, die Pete in einem Café trifft, erfährt er, dass die Beamten der Border Patrol Patronen des gleichen Kalibers wie die gefundenen benutzen. Als Belmont von Pete damit konfrontiert und aufgefordert wird, aufgrund dieser Tatsache gegen die Border Patrol zu ermitteln, macht Belmont sich über ihn lustig, indem er ihn fragt, ob er nicht gleich noch die Kennedy-Ermordung ermitteln solle. Er verdächtigt Melquiades, kriminell gewesen zu sein, und sagt Pete, dass die Bestattung schon stattgefunden habe. Pete ist konsterniert über die Tatsache, dass Belmont ihn nicht über die Bestattung informiert hat und erwidert, dass er hätte informiert werden müssen, weil er Belmont darum gebeten habe. Belmont

entgegnet, dass er das nicht müsse, da Pete nicht Teil von Melquiades' Familie sei und er ihn deshalb über gar nichts zu informieren habe. Belmont beendet seine Erklärung mit den Worten „He was a wetback.“ (ibid.: 00:27:05-00:27:10). Mit dieser beleidigenden Bezeichnung für illegale Einwanderer aus Mexiko endet die Szene. Die Bezeichnung *Wetback* rührt daher, dass viele der illegalen Einwanderer über den Rio Grande schwimmen, um in die USA zu gelangen (vgl. ibid.: 00:26:20-00:27:17).

Im Kontrast zu dieser Szene, die die diskriminierende Einstellung von Sheriff Belmont sehr deutlich werden lässt, steht die Folgeszene, in der wir Pete und Melquiades bei der Arbeit sehen und Melquiades Pete sein eigenes Pferd schenkt. Als sich Pete anfangs wehrt mit der Begründung, dass dies doch Melquiades' Pferd sei, entgegnet dieser ihm nur, was das denn für einen Unterschied machen solle, diese Deins und Meins. Die Inszenierung der Freundschaft von Melquiades und Pete wird hier wider die harsche Umgangsweise mit dem Mord inszeniert. Die Szene ist mit Streichmusik untermalt und fügt sich in das Muster der antagonistischen Montage und Narration, die, wie durch die beschriebene Szene bereits ersichtlich wird, den ersten Teil des Filmes bestimmen (vgl. ibid.: 00:27:18-00:28:10).

Nachdem Pete erfahren hat, dass die Bestattung von Melquiades bereits stattgefunden hat, folgt eine kurze und entscheidende Szene, die auch das Ausmaß der Diskriminierung bei der zweiten Bestattung, die durch die Beamten vollzogen wurde, deutlich macht. In einer wenige Sekunden andauernden halbtotalen Einstellung (vgl. ibid.: 00:34:04-00:34:21) sehen wir Pete sitzend und Bier trinkend am Grab von Melquiades. Auf dem Grab, das als plattgedrückter Hügel Erde erkennbar ist, steht ein karges weißes kleines Kreuz mit der Aufschrift Melquiades Mexico (vgl. TBME 9). Die Schrift scheint mit einem Marker oder ähnlichem per Hand auf das Kreuz geschrieben worden zu sein. Pete schüttet etwas Alkohol auf das Grab, neben ihm steht ein Sixpack Bierdosen, er nimmt einen kräftigen Schluck aus einer der Dosen, danach leckt er sich die Lippen und seufzt (vgl. TBME 10).

Diese Szene komplementiert das Bild, welches der Zuschauer durch die zweite Bestattung erhalten hat. Die Lösung des Registrierungsproblems wird in vollem Ausmaß deutlich. Der Name von Melquiades wird aufgrund der Unwissenheit der Behörden auf die nationale Identität reduziert. Die diskriminierende und negative Haltung gegenüber illegalen Einwanderern, die bereits durch die Verwendung des Begriffes *Wetback* durch Sheriff Belmont deutlich wurde, zeigt sich auch eindrücklich im beschrifteten Kreuz in

materialisierter Form als Teil der Bestattung. Pete, der direkt am Grab von Melquiades sitzt, erweist seinem Freund durch eine letzte Geste Respekt. Das Ausgießen seines Biers auf das frisch aufgehäufte Grab steht in der Tradition des Trankopfers (*Libation*) und stellt eine Respektserweisung an den Verstorbenen dar.¹¹⁶

Die beschriebenen Szenen, die sich im Verlauf des Filmes nach der zweiten Bestattung von Melquiades Estrada ereignen, verdeutlichen den dramaturgischen und narratologischen Aufbau für die Reise und die dritte Bestattung Melquiades'. Sie spiegeln die Ungerechtigkeit im Umgang mit Pete und Melquiades wider und zeigen der Zuschauerin Stück für Stück die Motivation von Petes Figur, die zu der Entführung Mike Nortons, der Exhumierung von Melquiades und der Reise zur dritten Bestattung in Jiménez führt.

Dieser Teil wird, wie bereits zu Beginn erwähnt, ebenfalls durch einen Paratext betitelt. Dieser Paratext mit dem Titel „THE JOURNEY / EL VIAJE“ (ibid.: 00:53:57) wird ziemlich genau in der Mitte des Filmes im gleichen Muster wie der bereits oben beschriebene Paratext eingeblendet und kann als narratologischer Wegpunkt zwischen dem in der inhaltlichen Einführung beschriebenen ersten und dem zweiten Teil des Filmes gesehen werden. Die Reise stellt neben den paratextuell angekündigten Bestattungen den einzigen weiteren Paratext dar, was zugleich auf den Stellenwert der Reise deutet. Von besonderer Relevanz für die Analyse der Bestattungsinszenierung ist jedoch eine Szene, die kurz vor dem Beginn der Reise in Form eines Rückblickes gezeigt wird und in eine Szene eingeschoben ist, in der sich Pete und Norton nach der Exhumierung mit dem Leichnam im Haus von Melquiades befinden. Pete bereitet den Leichnam auf die Reise vor, indem er ihn mit einem weißen Pulver (vermutlich Salz) bestreut, um so den Verwesungsprozess zu verlangsamen. Im Zuge dieser Vorbereitungen zwingt er Norton dazu, Melquiades seine Ausgehachen anzuziehen, wohingegen Norton die Arbeitskleidung von Melquiades anlegen soll und aus dessen Becher trinken soll. Durch einen harten Schnitt setzt dann die Rückblende ein, die Petes Motivation für sein Handeln begründet und den Wunsch von Melquiades für seine Bestattung zeigt.

¹¹⁶ Die *Libation* ist ein Ritual, das das Ausgießen von Flüssigkeiten bezeichnet. Dieses Ritual hat in unterschiedlichen Kulturen und Religionen Verbreitung gefunden und lässt sich in säkularen und sakralen Kontexten wiederfinden. Es kann als eine Respektserweisung an die eigenen Ahnen, Götter oder wichtige Objekte erfolgen und lässt sich bereits in der altägyptischen und griechischen Religion beobachten (vgl. Ogden 2007: 88; Burkert 2011: 113).



Three Burials 2005; TBME 1



Three Burials 2005; TBME 2



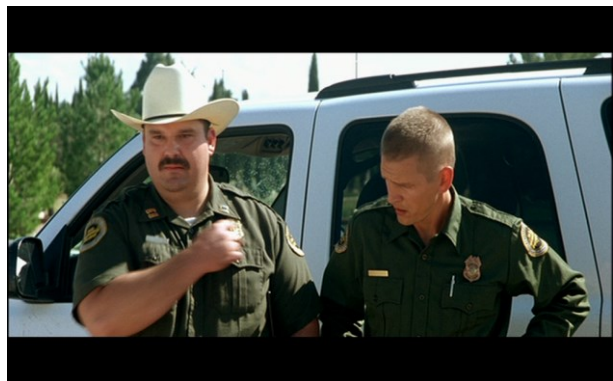
Three Burials 2005; TBME 3



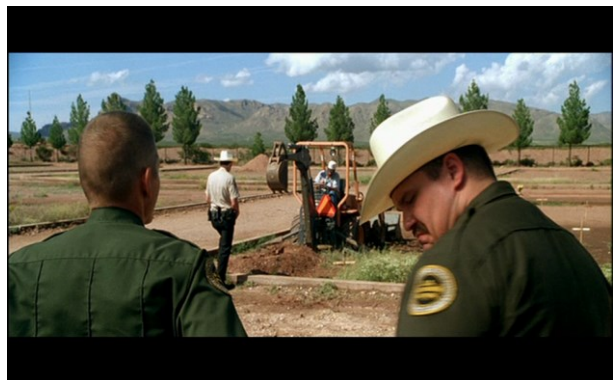
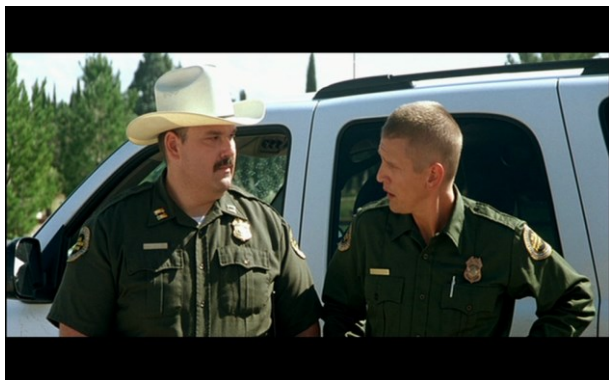
Three Burials 2005; TBME 4



Three Burials 2005; TBME 5



Three Burials 2005; TBME 6



Three Burials 2005; TBME 7



Three Burials 2005; TBME 8



Three Burials 2005; TBME 9

Three Burials 2005; TBME 10

5.3.1.2 Das Versprechen

Diese Szene ist entscheidend für die Begründung der dritten und finalen Bestattungsinszenierung und ist mit einem besonderen Pathos versehen, das aus der musikalischen Untermalung und der gesamten Medienästhetik hervorgeht.

Die Kamera verfolgt mit einem Schwenk Vögel, die über einen See fliegen (vgl. TBME Wunsch1), und in der halbnahen Folgeeinstellung sehen wir Pete und Melquiades gemeinsam im Sonnenschein vor ihren Pferden an diesem See sitzen (vgl. TBME Wunsch2). Melquiades erzählt Pete von seiner Familie, die er ihm auf dem Foto zeigt, welches Pete später von Sheriff Belmont gemeinsam mit den letzten Habseligkeiten Melquiades' überreicht bekommt. Später bedeutet in diesem Falle, dass der Zuschauer die Übergabe der Habseligkeiten zu Beginn des Filmes sieht (*discourse time*), aber diese im chronologischen Verlauf des Film später stattfindet (*story time*). Pete fragt Melquiades, wie lange er seine Familie nicht gesehen habe, und dieser antwortet ihm, dass es fünf Jahre seien. Pete, der zuvor mit einem Lächeln das Bild der Familie angeschaut hat, dreht sein Gesicht weg und reibt sich die Augen, was leicht als ein Bedauern für seinen Freund gedeutet werden kann, der seine Familie so lange nicht gesehen hat. Mit dieser Aussage setzt der gleichnamige Titel (*Cinco Años*) des Soundtracks zum Film von Marco Beltrami ein, der sich vor allem durch melodische Streichinstrumente auszeichnet und das weitere Gespräch zwischen Pete und Melquiades begleitet. Melquiades ringt Pete das Versprechen ab, ihn im Falle seines Todes in seiner Heimat zu beerdigen und ihn nach Hause zu seiner Familie zu bringen: „Promise me one thing, Pete. If I die over here, carry me back to my family and bury me in my hometown. I don't want to be buried on this side among all the fucking billboards.“

(THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA 2005; 00:51:53-00:52:10). Melquiades beginnt, Pete eine Karte zu zeichnen, die diesem und Norton später als einziger Anhaltspunkt für den Wunschort der Bestattung dient.



Three Burials 2005; TBME Wunsch 1



Three Burials 2005; TBME Wunsch 2

Das Motiv des letzten Wunsches wird in diesem Kontext als Exposition für die Reise eingeschoben. Pete will den Ort finden, an dem sein Freund zu Hause gewesen ist und wo er seine letzte Ruhestätte erhalten soll. Dabei ist die Reise zugleich gekennzeichnet von der Auseinandersetzung Nortons mit dem Leichnam Melquiades', seiner eigenen Tat und der Lebenswelt Melquiades'. Pete lässt Norton die Kleider seines toten Freundes tragen, als wolle er ihn in dessen Haut schlüpfen lassen, um ihn die Materialität seiner Tat am eigenen Leib spüren zu lassen. Die Kleider des Getöteten sind nun Nortons Kleider für die nächsten Tage und Nächte der beschwerlichen Reise. Aber Norton muss nicht nur die Kleider des Getöteten tragen, er muss den Getöteten selbst tragen und ertragen: Die Exhumierung, bei der er den Leichnam ausgegraben hat und unter der Last von diesem zusammengebrochen ist, der Gestank der Leiche, der ihn beim Exhumieren zum Erbrechen bringt, und die Verkörperung der Lebenswelt des Verstorbenen, wenn Pete ihn dazu zwingt, aus der Tasse von Melquiades zu trinken, verdeutlichen dies.

Die Reise, die Melquiades einst antrat, um Arbeit zu finden, und die Pete und ihn zusammengebracht hat, wird nun umgekehrt und als von der Border Patrol und dem Sheriff Gesuchte müssen Norton und Pete den Rio Grande überqueren, um Melquiades' Heimatort zu finden und den Wunsch des Verstorbenen zu erfüllen. Hier zeigt sich vor allem, wie die Politik der Repräsentation im Kontext der Bestattung als Ziel der Reise ins Gegenteil des dominanten Bildes von illegalen Einwanderern, die von Mexiko nach Amerika kommen, verkehrt wird. Es sind hier zwei Amerikaner, die sich zur illegalen Überquerung der Grenze aufmachen, um den Heimatort des Verstorbenen zu finden und so ein Stück des geschehenen Unrechts wieder gut zu machen (vgl. Fojas 2008: 191ff.).

Der Wunsch von Melquiades wird mit der dritten Bestattung erfüllt. Allerdings ist diese Erfüllung des Wunsches mit Hindernissen versehen und kann lediglich aus der Sicht der Figur von Pete als erfüllt betrachtet werden. Um dies zu erklären, ist eine entsprechende Kontextualisierung vonnöten, die auf die Dramaturgie hinter dieser Szene am Ende des Filmes eingeht. Vor allem die Vorbedingungen der letzten Bestattung lassen die Identität Melquiades‘ und die Freundschaft, die er mit Pete gehabt hatte, in einem neuen Licht erscheinen. Der Zuschauer entdeckt gemeinsam mit Pete, dass die Biographie von Melquiades nicht so eindeutig ist, wie sie über die Rückblenden, in denen Pete und Melquiades gezeigt werden, scheint. Die Rückblenden, die die Freundschaft der beiden zeigen und die in einen scharfen Kontrast zur gegenwärtigen Filmhandlung gesetzt werden, erscheinen dadurch rückwirkend in einem anderen Licht.

5.3.1.3 Die dritte Bestattung des Melquiades Estrada

Auf der Suche nach Jiménez landen Pete und Norton in einem Dorf, welches nicht weiter benannt wird, aber in der Gegend von Jiménez liegen muss. Dort erfährt Pete jedoch in einem Laden von einem *Vaquero*, dass es in dieser Gegend kein Dorf namens Jiménez gebe, und er findet ebenfalls heraus, dass die Frau, die Melquiades ihm auf dem Foto als seine Frau Evelia Carmago vorgestellt hatte, eigentlich Rosa heißt und in dem gleichen Dorf wohnt, in dem er sich gerade befindet. Er ist zunehmend verwirrt. In der Folgeszene sehen wir Pete im Gespräch mit Rosa.

Er fragt sie, ob sie Englisch spreche, worauf sie auf Spanisch entgegnet, dass sie ein bisschen Englisch spreche. Pete teilt ihr mit, dass Melquiades ein guter Freund von ihr war und dass es ihm leid tue, ihr mitteilen zu müssen, dass er verstorben sei. Die Frau schaut sehr ernst und fragt, wer Melquiades sei, und Pete antwortet, dass Melquiades ihr Ehemann und dieser verstorben sei und Pete seinen Körper von Texas zurückgebracht habe. Die Frau antwortet auf Spanisch, dass sie niemanden kenne, der Melquiades heißt. Daraufhin zückt Pete das Foto aus seiner Hosentasche, zeigt darauf und sagt, das sei doch sie gemeinsam mit Melquiades. Die Frau fragt erzürnt, woher er ein Foto von ihr und ihren Kindern habe, und Pete sagt, dass Melquiades es ihm gegeben habe. Er bittet die Frau darum, ihm die Wahrheit zu sagen, und wiederholt, dass Melquiades ein guter Freund von ihm gewesen sei. Er fragt sie, ob sie mit ihm verheiratet gewesen sei, woraufhin sie ihn bittet, aufzuhören solche verrückten Sachen zu sagen, da sie sonst Ärger mit ihrem Mann Javier Martinez bekäme, und dass sie hier niemanden kennen, der

Melquiades heißt. Er entschuldigt sich bei der Frau auf Spanisch und sagt, dass er sie nicht habe beleidigen wollen, aber dass Melquiades sein Freund gewesen sei. Daraufhin erwidert sie, dass er Don Casimiro treffen sollte, da er jeden kenne, der durch das Dorf kommt. Dann verschwindet sie wieder in ihrer Wohnung.

Hier wird bereits deutlich, dass die Person von Melquiades nicht dem Wissen von Pete und dem Zuschauer entspricht, und im Gespräch mit Don Casimiro stellt sich erneut heraus, dass es keinen Ort Namens Jiménez gibt und dass selbst Don Casimiro Melquiades nicht kennt. Norton ist nun fest davon überzeugt, dass es Jiménez nicht gibt, und nachdem man beide sieht, wie sie sich aufmachen, um weiter nach Jiménez zu suchen, wiederholt Norton immer wieder, Melquiades müsse gelogen haben und dass es kein Jiménez gäbe. Die Suche der beiden ist durch den thematisch bezeichnenden Titel *No Jiménez* des Soundtracks untermalt, der sich durch Zupfinstrumente auszeichnet. Pete reagiert darauf sehr ruhig und sagt lediglich, dass es existiere.

Eine Rückblende setzt ein, die Melquiades dabei zeigt, wie er Pete Jiménez beschreibt. Dieser Rückblick ist mit einem musikalischen Wechsel verbunden, der sich durch einen kurzen Auftakt von Schlaginstrumenten und das Einsetzen von Streichern auszeichnet. Melquiades beschreibt es als einen Ort, der so voller Schönheit ist, dass einem das Herz zerbreche. Er beschreibt die Landschaft und die Umgebung von Jiménez: dass die Luft kristallklar sei, ein Fluss fließe dort und man habe das Gefühl, die Berge umarmen zu können, wenn man dort sei. Während man diese Beschreibung von Melquiades hört, erfolgt ein harter Schnitt und die Kamera zeigt eine Landschaftsaufnahme aus dem *Point-of-View* von Pete, während Melquiades' Stimme das Gezeigte untermalt, wodurch eine Identifizierung des Gezeigten mit Melquiades' Beschreibungen von Jiménez möglich wird.

Norton und Pete reiten ein Stück weiter und erreichen eine kleine Ruine, die Pete als Jiménez identifiziert. Er beschreibt die Ruinen um sie herum und sagt, dass es genau so sei, wie Mel (Melquiades) es beschrieben habe. Sie reparieren das Haus notdürftig, richten den Ort gemeinsam her und Pete bringt ein Schild an, auf dem Jiménez Coahuila steht. Nachdem Pete das Schild aufgehängt hat und sich daraufhin zu Norton auf den Boden setzt und zu ihm sagt, dass er ein Grab zu graben habe, setzt die dritte Bestattungsinszenierung ein. Im gleichen Stil wie bei den beiden vorhergehenden Bestattungsinszenierungen wird wieder ein Paratext eingeblendet mit dem Titel: „THE

THIRD BURIAL OF MELQUIADES ESTRADA / EL TERCER ENTIERRO DE MELQUIADES ESTRADA“.

Man sieht Norton aus einer Vogelperspektive im Sonnenlicht auf dem Boden kniend mit einem Stein in beiden Händen in sehr trockenem Boden eine Kuhle graben. Einzelne trockene Sträucher sind zu sehen (vgl. TBME 11). Er stöhnt vor Erschöpfung und schaut sich seine geschundenen und blutverkrusteten Hände an.

In einer Halbtotalen tragen Norton und Pete den Leichnam von Melquiades gemeinsam eine kleine, mit Sträuchern bewachsene Steigung hinauf. Im Hintergrund ist ein Gemäuer zu erkennen (vgl. TBME 12). Die Kamera folgt ihnen und sie legen den in Tüchern eingewickelten und eingebundenen Leichnam gemeinsam in das Grab, das Norton ausgehoben hat (vgl. TBME 13). Dann beginnt Norton, das Grab mit seinen eigenen Händen zu füllen und Erde und Geröll auf dem Leichnam zu verteilen (vgl. TBME 14).

Nach einem harten Schnitt sehen wir Norton, wie er von Pete an der bearbeiteten Ruine vorbeigezerrt und vor einem Baum auf die Knie gedrückt wird (vgl. TBME 15). Pete befestigt das Foto von Melquiades an einem Baum (vgl. TBME 16) und sagt auf Spanisch zu Norton, er solle Melquiades um Verzeihung bitten. Nachdem dieser nachfragt, was Pete gesagt habe (vgl. TBME 17), wiederholt Pete dies auf Englisch, zieht seine Waffe und sagt Norton erneut, er solle um Verzeihung bitten oder sofort zur Hölle fahren (vgl. TBME 18). Norton, der die Hände hinter dem Kopf verschränkt hat, erwidert, dass er nicht an die Hölle glaube. Pete zielt mit seiner Waffe auf den Baum, an dem das Foto hängt, und schießt. Norton zuckt zusammen. Danach gibt Pete eine ganze Salve von Schüssen auf den Boden um Norton herum ab, der sich schreiend weiter zusammenkauert. Unter Tränen auf den Boden blickend und die Hand in Richtung Pete erhoben beteuert er, dass es ihm leid tue und er bei Gott schwöre, dass es ihm leid tue (vgl. TBME 19). Er hebt gestikulierend die Hände in Richtung Pete und blickt abwechselnd zum Foto am Baum und zu Pete und beteuert, dass es ein Fehler gewesen sei und dass er ihn (Melquiades) nicht habe töten wollen (vgl. TBME 20). Es setzt eine Streichmusik ein und wir sehen Pete mit einem ernsten Blick (vgl. TBME 21). Er dreht Norton den Rücken zu und geht von dannen (vgl. TBME 22).

Nachdem Pete weg ist, ist Norton in einer Großaufnahme zu sehen, wie er weint und ihm Flüssigkeit aus der Nase läuft (vgl. TBME 23). Er spricht zu dem Foto, welches abwechselnd mit der Großaufnahme von Norton zu sehen ist, und dieser sagt, dass es

ihn jeden Tag schmerze und er es jeden Tag bereue. Die Streichermusik wird lauter und Norton bittet Melquiades um Vergebung und sagt, dass Melquiades ihm vergeben solle dafür, dass er ihm das Leben genommen habe. Mit erhobenen Händen bittet er wiederholt um Vergebung (vgl. TBME 24) und verschränkt die Hände über dem Kopf. Das Bild wird überblendet mit einem Bild, in dem Norton in der Nacht an das Haus angelehnt beim Schlafen gezeigt wird.

In der Szene, die sich anschließt und die zugleich die Schlusszene des Filmes ist, sehen wir, wie sich die beiden am nächsten Morgen begegnen und voneinander trennen. Pete weckt Norton mit einem Fußtritt und sagt, dass er jetzt gehen könne. Darauf fragt Norton, wohin, und Pete antwortet, dass er zu seiner Frau gehen könne oder wohin auch immer er gehen wolle. Norton sagt darauf, dass er immer gedacht habe, dass Pete ihn töten würde, und Pete antwortet, dass er das Pferd behalten könne, und fügt nach kurzem Zögern die Anrede Sohn hinzu, worauf er sich umdreht und auf dem anderen Pferd wegrettet. Im gleichen Moment setzt wieder der Soundtrack zum Film ein, diesmal eine ruhige Gitarrenmusik mit einem leichten Zupfrhythmus. Norton schaut ihm nach und nachdem Pete bereits fast aus dem Blickfeld des Zuschauers und Nortons verschwunden ist, ruft er ihm nach, ob er klar kommen werde. Darauf wird der Abspann des Filmes durch eine Abblende eingeleitet.



Three Burials 2005; TBME 11



Three Burials 2005; TBME 12



Three Burials 2005; TBME 13



Three Burials 2005; TBME 14



Three Burials 2005; TBME 15



Three Burials 2005; TBME 16



Three Burials 2005; TBME 17



Three Burials 2005; TBME 18



Three Burials 2005; TBME 19



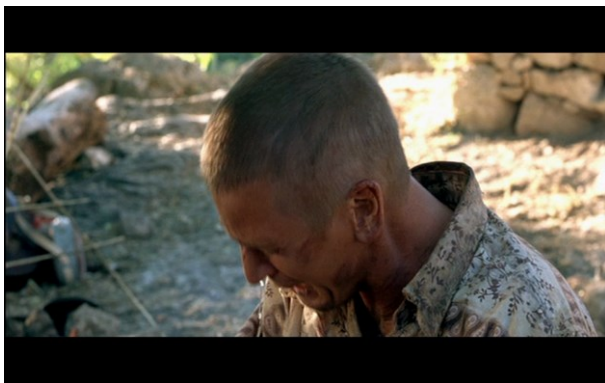
Three Burials 2005; TBME 20



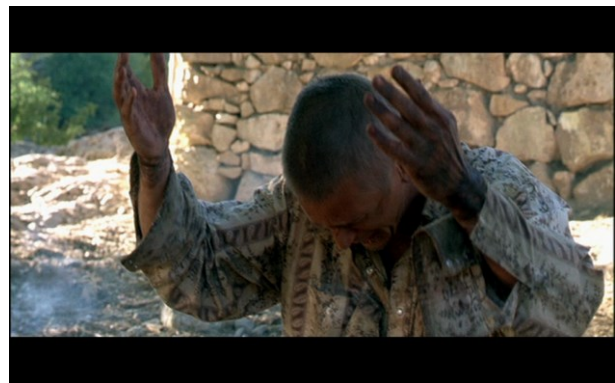
Three Burials 2005; TBME 21



Three Burials 2005; TBME 22



Three Burials 2005; TBME 23



Three Burials 2005; TBME 24

5.3.1.4 Die Politisierung der filmischen Bestattung

Der Film zeigt durch die paratextuell eingeführten Bestattungsinszenierungen den narrativ-prozessualen Charakter der Formation eines ‚Guten Todes‘. Dieser prozessuale Charakter des ‚Guten Todes‘ entfaltet sich im Spannungsfeld von religiösen, säkularen und nichtreligiösen Positionen, die nicht losgelöst von den Figuren und dem Setting des Grenzgebietes verstanden werden können. Besonders die narrativen Knotenpunkte der drei Bestattungsinszenierungen stellen innerhalb der Filmhandlung einen Wiedergutmachungsprozess dar. Durch einen Antagonismus der ersten und zweiten Bestattung von Melquiades, die einen scharfen Kontrast zu der dritten Bestattung darstellen, wird dieser Wiedergutmachungsprozess vollzogen.

Besonders die Motive der Freundschaft, des Versprechens, des richtigen Ortes für die letzte Ruhestätte und der Vergebung spielen hierbei eine zentrale Rolle. Gerade bei dem Motiv der Vergebung ist eine christliche Interpretation naheliegend. Die erzwungene Reise des Mörders mit dem Leichnam der von ihm getöteten Person ist eine Reise der

Reue und ein Dienst der Freundschaft, die am Ende in der dritten Bestattungsinszenierung und der Bitte um Vergebung vor dem Bild von Melquiades kulminiert.

Aber gerade hier nehmen die Macher des Filmes, der Regisseur Tommy Lee Jones und der Drehbuchautor Guillermo Arriaga, den theologischen Interpretationen den Wind aus den Segeln, indem sie in einer Master Class im Anschluss an die Präsentation des Filmes bei den Filmfestspielen in Cannes die religiöse Dimension des Filmes dadurch ausklammern, dass sie ihre eigene Einstellung zur Religion sowie ihre Motivation, den Film zu machen, offen legen. Beide lehnen in indirekter oder direkter Weise eine religiöse Deutung der Themen des Filmes ab. Es ist ein ideales Beispiel für die Verstrickungen, die in den theoretischen Zugängen bereits durch das Spannungsfeld Religion und Nichtreligion deutlich gemacht wurden. Speziell die Überlappung von nichtreligiösen und religiösen Referenzen, die sich in einem Aushandlungsprozess befinden, wird in der unten angeführten Interviewpassage und in den unterschiedlichen Bestattungsinszenierungen deutlich.

In der Master Class, die im Rahmen der Vorstellung des Filmes beim Cannes Filmfestival 2005 stattgefunden hat und als Zusatzmaterial auf der DVD-Version des Filmes vorhanden ist, werden Arriaga und Jones in einem Interview gefragt, wie es kam, dass sie sich beide bei der Themenwahl so einig waren, da der Film sehr religiöse Elemente enthält, und wie es dazu kam, dass sich die beiden über die Werte bei diesem sehr humanistischen Thema so einig waren.¹¹⁷ Arriaga und Jones antworten darauf wie folgt:

Arriaga: „Wir waren beide um das Thema der menschlichen Seele bemüht. Uns war wichtig, die Gegensätze in der menschlichen Seele darzustellen. Ich bin nicht religiös, ich habe keinen religiösen Hintergrund, keine religiöse Familie und keine religiöse Erziehung. Mir ging es um Schuld und Sühne, nicht basierend auf dem Element der Religion, sondern auf den Lebensbedingungen der Menschen.“

Jones: „Ich möchte etwas zum Werk von Flannery O’Connor sagen, sie war eine katholische Schriftstellerin, hat über die Religion geschrieben. Und man hat sie gebeten, Treue und Glaube zu definieren. Sie sagte, das ist leicht. Glaube ist das, was Sie als Wahrheit kennen. Ob Sie es glauben oder nicht. Und das erinnert wiederum an den großen Schriftsteller Jean Paul Sartre, der auf diese Frage antwortet: Ich bin Atheist. Gott sei Dank!“¹¹⁸

¹¹⁷ THREE BURIALS (2005), DVD-Extra: MASTERCLASS, Ascot Elite Home Entertainment GmbH (deutsche DVD-Fassung 2007).

¹¹⁸ THREE BURIALS (2005), DVD-Extra: MASTERCLASS, Tommy Lee Jones und Guillermo Arriaga, Ascot Elite Home Entertainment GmbH (deutsche DVD-Fassung 2007), 00:04:53-00:06:24.

In der Aussage von Arriaga wird zum einen eine klare Abgrenzung zur Religion deutlich und zum anderen zeigt sich dadurch insbesondere das Fließen und die nichtreligiöse Konstruktion der Begrifflichkeit Seele, die im Interview immer wieder durch den Aspekt der Menschlichkeit konnotiert wird. Der Bezug auf das Thema von Schuld und Sühne im Kontext der Lebensbedingungen der Figuren, welches zugleich Teil der Charakterisierung des Grenzgebietes ist, in dem Arriaga und Jones leben, ergänzt diese Konnotation. Jones' Aussage ist indirekt formuliert, verortet sich aber durch das Spannungsfeld zwischen Flannery O' Connor und dem Zitat von Sartre ebenfalls in einem eher nichtreligiösen Kontext.

Neben dieser außerfilmischen Verortung des Filmwerkes durch die Macher ist vor allem der innerfilmische Antagonismus zwischen den drei Bestattungsinszenierungen prägend für das Verständnis des prozessualen Charakters der Konstruktion eines ‚Guten Todes‘. Hierfür sollen die drei paratextuell eingeleiteten Bestattungsinszenierungen in einer analytischen Zusammenschau vorgestellt werden.

5.3.1.5 Analytisches Resümee

Neben dem paratextuellen Hinweis, dass es sich bei der ersten Bestattung um eine Bestattung handelt, sind keine Elemente vorhanden, die einen ausgeprägten Ritualcharakter der Inszenierung deutlich machen; vielmehr ist es der Kontext der Montage, der die Bedeutung dieser ersten Inszenierung klar macht. Der Zuschauer erfährt über die Worte von Sheriff Belmont, dass der Leichnam in der Wüste sporadisch beerdigt wurde, und die einzige Szene, die das Publikum sieht, die dies belegt, ist die kurze Einblendung von Norton, der Melquiades in eine Mulde im Boden zieht, während der Filmverlauf der Person von Pete folgt, wie er vor dem Krankenhaus steht, nachdem er die Leiche seines Freunde identifiziert hat. Hier lässt sich also im Sinne der paratextuellen Ebene und der Narration von einer Bestattungsinszenierung sprechen. Die erste Bestattungssequenz verdeutlicht durch diese Montage den Mord im Lichte der Freundschaft von Pete und Melquiades, deren erste Begegnung kurz vor der Bestattungssequenz gezeigt wird. Der tote Körper von Melquiades wird im Sinne des *bestaten* (vgl. Fußnote 20) zwar an einen Ort gebracht, aber die Kuhle, die Norton gräbt, um den Leichnam zu verstecken, ist keine Ruhestätte, wie sie im stärker ritualisierten Kontext für die Toten vorgesehen ist, sondern die Wildnis. Dies ist ganz zu Beginn auch der Auslöser dafür, dass die Leiche gefunden wird, da ein Schakal an ihr nagt.

Die zweite Bestattung hingegen stellt ein sehr explizites Beispiel dafür dar, wie ein politisiertes Negativbild einer Bestattungsinszenierung den Ausgangspunkt für eine narrative Konstruktion eines ‚Guten Todes‘ darstellt. Die zweite Bestattung, die gezeigt wird, zeichnet sich vor allem durch die karge Kulisse des Armenfriedhofes aus und durch die Anwesenheit vom Personal der Border Patrol und des Friedhofes. Es sind keine Freunde oder Verwandten anwesend, im Gegenteil, die einzige nahestehende Bezugsperson des Verstorbenen wird nicht informiert, obwohl Pete selbst um den Leichnam gebeten hat, und der Filmtext vermittelt Hinweise darauf, dass dies mit Absicht geschehen ist. Dies spiegelt sich zum einen in der Auseinandersetzung zwischen Pete und Sheriff Belmont in dessen Büro wider, zum anderen in der beschriebenen Szene, in der Belmont vom Pathologen darauf hingewiesen wird, dass die Verwandten informiert werden müssten und er nur entgegnet, dass Melquiades keine Verwandten habe, obwohl er von Pete weiß, dass es eine Frau und Kinder gibt. Der Friedhofsmitarbeiter, der den Bagger bedient, mit welchem das Grab verschlossen wird, macht sich nicht die Mühe, aus dem Bagger auszusteigen, sondern zückt direkt seine Liste, um den Verstorbenen zu registrieren. Die Bestattung wird durch diese Figur und die kurze Diskussion über die Registrierung auf ihre administrative Dimension reduziert. Es gibt weder eine musikalische Untermalung noch Blumenschmuck, beides dominante Motive von Bestattungsinszenierungen, wie sie in Kapitel 4 beschrieben wurden.

Pete, der später erst über die Bestattung informiert wird, stattet dem Grab wenig später einen Besuch ab, wobei er etwas von seinem Getränk auf das Grab gießt und das ganze Ausmaß der Diskriminierung deutlich wird. Der Name und die Persönlichkeit des Verstorbenen werden durch den Schriftzug *Melquiades Mexico* auf einem kleinen Kreuz am Grab auf die nationale Identität reduziert. Die Diffamierung dieser nationalen Identität wurde bereits zuvor mehrfach deutlich, durch Sheriff Belmont, der das Wort *Wetback* benutzt und Melquiades krimineller Hintergründe beschuldigt, und Mike Norton, der mit immenser Brutalität während seiner Arbeit gegen illegale Einwanderer, die die Grenze überqueren wollen, vorgeht. Diese Informationen, die das Publikum bis zum Zeitpunkt der Bestattungsinszenierung erhalten hat, erzeugen eine Stimmung, die sich in materieller Form im Schriftzug auf dem Kreuz ausdrückt.

Fast die gesamte *narration time* dieser Bestattungsinszenierung ist durch die Frage nach der Registrierung des Verstorbenen ausgefüllt. Das fehlende Interesse an dessen Leben

und Hintergrund durch die Behörden spiegelt den rohen administrativen Akt der Bestattung wider. Die Inszenierung ist im gesamten Korpus der behandelten Filme der Inbegriff einer stark säkularisierten Ritualform, die hauptsächlich durch Staatsdiener vollzogen wird. Als letzten Funken formalisierter religiöser Anteilnahme, der in dieses säkular dominierte Unterfangen hineinschimmert, lässt sich die flüchtige Bekreuzigung ansehen, die der Beamte neben Mike Norton macht und welche von diesem nur mit einem skeptischen Seitenblick kommentiert wird. Hier stellt gerade die Kargheit einen Antagonismus zu den in der Bestattungslandschaft dominanten Motiven dar: keine Blumen, keine musikalische Untermalung und auch keine Trauergemeinschaft, die mit dem Verstorbenen in einer familiären oder freundschaftlichen Verbindung stünde. Es ist ein Sinnbild des Todes am Rande der Gesellschaft. Die Inszenierung zeigt die Bestattung einer Person, die als Objekt gilt, eines Illegalen, für den es von staatlicher Seite, welche die säkulare Institution darstellt und durch die Beamten verkörpert wird, kaum Anteilnahme gibt.

Demgegenüber steht die letzte Bestattung Melquiades', die von der ganzen Narration des Filmes lebt und die den Höhepunkt und die Resolution anbietet. Hier wird dem Leben des Verstorbenen in mehrfacher Hinsicht ein Raum gegeben, der die Figur würdigt. Der Wiederaufbau der Ruine, auf die Pete und Mike stoßen, bevor sie Melquiades beisetzen, ist hierfür sinnbildlich. Gerade die verworrene Geschichte um die Herkunft Melquiades', die sich auf der Suche nach Jiménez auftut, und die Imagination von Pete und dessen Überzeugung, durch die die gefundene Ruine zusammen mit den Beschreibungen von Melquiades als *Off-Screen*-Stimme für Pete zu Jiménez wird, stellen die Schaffung des Heimatraumes Melquiades' und des Raumes seiner letzten Ruhestätte dar. Es ist die Ruhestätte, die Melquiades sich gewünscht hatte und welcher hier durch die Wahrnehmung Petes und die erzwungene Hilfe von Mike ein Platz gegeben wird, auch wenn die Indizien der Bewohner aus der Gegend die Existenz dieses Ort, und auch die Existenz der vermeintlich so idealen Familie Melquiades', die für die Figur Melquiades so ausschlaggebend waren, in Frage stellen. Zudem zeichnet sich die Bestattung durch die erzwungene Bitte um Vergebung aus, die sich in einer kathartischen Entladung von Ungläubigkeit in Reue wandelt. Gerade die Abkehr von Pete, nachdem Mike seine ersten Sätze gesprochen hat, und die inbrünstige Reue, die Mike unter Tränen ausdrückt, lange nachdem Pete schon von dannen geschritten ist, machen dies deutlich. Es ist an dieser Stelle zudem eine der wenigen Szenen, in der

religiöse Referenzen und die Frage des Glaubens im Dialog zum Spielball werden und eine nichtreligiöse Position der Figur Nortons verdeutlichen, wenn er den Höllenglauben negiert.

Hier zeichnen sich innerfilmisch und außerfilmisch mehrere nichtreligiöse Referenzen ab, die in einem Kontrast zum dominanten religiösen Feld der Bestattungslandschaft stehen. Die letzte Bestattungsszene und die Aussage Nortons sowie die Stellungnahme von Arriaga und Jones machen das deutlich, wenn auch betont werden muss, dass dies keine eindeutige Zuordnung ist, die auf alle drei Bestattungen zutrifft, da das Kreuzzeichen bei der zweiten Bestattung durch den Beamten Gomez eine eindeutige christliche Referenz darstellt, die hier aber in der narrativen Konstruktion und Medienästhetik der drei Bestattungen als Kontrastfolie zur letzten Bestattung steht.

Diese Darstellung mit der christlichen Referenz der Bekreuzigung des Beamten und dem Kreuz am Grab gibt nur ungenaue Indizien für die Bedeutung der Religion in dieser Inszenierung. Der Zuschauer erfährt im Film nichts über die religiöse Gesinnung Melquiades'. Im Kontrast zu dieser spärlichen religiösen Referenzierung stellt die Bestattung den problematischen Umgang mit dem Verstorbenen in den Vordergrund. Indem der Nachname des Toten auf eine nationale Herkunft reduziert wird, zeigt sich die diskriminierende Einstellung der Behörden gegenüber illegalen Einwanderern im Grenzgebiet. Diese Darstellung und die Haltung gegenüber Melquiades machen bereits eine Politik der Repräsentation deutlich, die diese Umstände des Grenzgebietes massiv kritisiert.

Die Stellungnahme aus der Pressemappe zu dem Film und zur Präsentation des Filmes auf den Internationalen Filmfestspielen in Cannes 2005 unterstreicht dies, hier wird betont, dass der Film die Menschenrechtsverletzungen und den Rassismus in der Grenzregion in möglichst genauer Weise darstellen möchte. Um dies zu belegen, werden Zeitungsberichte aus der *New York Times* angeführt, die zeigen, dass sich die Ermordung Melquiades Estradas im Film an einer realen Geschichte orientiert.¹¹⁹

In diesem speziellen Fall wird im Sinne von Douglas Kellner eine Politik der Repräsentation geschaffen, die gesellschaftliche Missstände widerspiegelt (vgl. Kellner und Winter 2005: 11). Die erzwungene Reise des Mörders gemeinsam mit Melquiades' Leiche und Pete Perkins nach Mexico spiegeln den Respekt vor dem Wunsch der

¹¹⁹ Vgl. <http://www.mongrelmedia.com/MongrelMedia/files/82/82763076-8865-4a53-bf86-15822a175cf6.pdf>, letzter Zugriff 16.12.2015.

verstorbenen Person wider, den Wert der Freundschaft, die über den Tod hinausgeht, und die Wiedergutmachung für das Verbrechen, die es für den realen Fall, an dem die Geschichte Melquiades‘ orientiert ist, nicht gegeben hat. In der Pressemappe wird hierzu angemerkt, dass der reale Fall nie zur Verurteilung kam und Tommy Lee Jones dazu gebracht hat, dieses Unrecht durch den Film aufzuarbeiten und zu verurteilen. Gerade das Ende des Filmes mit der erneuten Bestattung von Melquiades sowie die Bitte um Vergebung durch den Mörder liefern zudem eine fiktionalisierte Form der Reue für das reale Unrecht, das durch die letzte Bestattungsinszenierung zum Ausdruck kommt.¹²⁰

Der Komplex an filmischen Bestattungen in *THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA* (2005) stellt auf diese Weise eine konkrete politische Intervention dar, die besonders in der Pressedarstellung des Filmes deutlich wird und im Rahmen des Produktionskontextes immer wieder Erwähnung findet. Der Bezug des Plots zu den realen Vorfällen stellt die medienästhetische Umsetzung dieser politischen Intervention dar.

Die Bestattungsinszenierungen, die das Verständnis der filmischen Bestattung durch die paratextuellen Indexikalierungen als zentrale narrative Knotenpunkte markieren, stellen eine narrative Konstruktion des ‚Guten Todes‘ dar, die sich über den Film hinweg durch die antagonistische Montage auszeichnet. Dies gilt besonders für die ersten beiden Bestattungen, die im Kontext der Beziehungsentwicklung von Melquiades und Pete sowie der Geschichte seiner Ermordung stehen.

Gerade die Diskursivierung der Religion in den drei Bestattungsinszenierungen stellt sich zudem im Gesamtkontext der hier behandelten Bestattungslandschaft in besonderer Weise als ein konfliktiv ausgehandeltes Feld dar, welches sowohl auf inner- als auch auf außerfilmischer Ebene ersichtlich wird, und zeigt, wie sich zum einen klare Indizien für eine säkulare oder nichtreligiöse Bedeutungsgebung nachweisen lassen und wie diese Referenzen zum anderen im Film immer wieder im Spannungsfeld zu religiösen Referenzen stehen, wobei sich hier im Falle der zweiten und dritten Bestattung die säkularen und die nichtreligiösen Referenzen als deutlich erkennbar und im Fall der zweiten Bestattung auch als dominant erwiesen haben.

Dies stellt somit ein Beispiel im Korpus dar, das besonders die nichtreligiösen und säkularen Positionen in der Bestattungslandschaft illustrieren konnte und zugleich auch die konfliktive Aushandlung des in der Arbeit bereits herausgestellten religiösen Feldes

¹²⁰ Vgl. *ibid.*

und des religionsbezogenen Feldes zeigt, in dem sich die nichtreligiösen und säkularen Komponenten ansiedeln lassen. Hier wird wie in den anderen Bestattungen mehr als deutlich, dass sich die Bestattungslandschaft im Spielfilm und vor allem der Komplex an Bestattungsinszenierungen in *THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA* (2005) nur durch die religionsdynamischen Konturen in ihrem Spannungsverhältnis zwischen areligiösen, nichtreligiösen, säkularen und religiösen narrativen Referenzen und Motiven verstehen lassen. Die Politiken der Repräsentation zeigen hier also auch, wie die Diskursivierung von Religion am Beispiel der Bestattung mit der Werte- und Normengebung im Rahmen des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ verknüpft ist.

6 Schlussbetrachtungen

In den folgenden Schlussbetrachtungen möchte ich noch einmal ein Resümee der hier vorgelegten Studie *Filmische Bestattungen im Spiegel des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ – Eine gegenstandsbezogene Programmatik für eine religionswissenschaftliche Filmanalyse* geben, das die einzelnen Teilaspekte des dargestellten Forschungsdesigns, des thanato-historischen Kontextes und der Ergebnisse der Arbeit zusammenfasst, um dann zu einer kurzen Abschluss-Reflexion überzuleiten.

6.1 Zusammenfassung

Durch das vorgestellte Forschungsdesign, die thanato-historische Kontextualisierung mit einer Fokussierung auf den ‚Guten Tod‘ und die gewonnenen analytischen Ergebnisse wurde eine gegenstandsbezogene Programmatik für die religionswissenschaftliche Filmanalyse etabliert, die aus einem interdisziplinären Rahmen erwachsen ist. Während das Fundament dieser Arbeit fest in der Religionswissenschaft verortet ist, hat sich der weitere Rahmen an den Disziplinen der Filmwissenschaft, der Ethnologie und der Thanatologie orientiert.

Zu Beginn wurde die Forschungsfrage aufgeworfen, wie Medialisierungen von Bestattungen im Hollywood-Film und populären Film ab den 70er Jahren in ihrer medienästhetischen Form im Kontext der Thanato-Historie und im gegenwartsreligiösen Spannungsfeld von religiösen und nicht religiösen Referenzen Werte und Normen in Bezug auf den Tod vermitteln. Diese Wertvermittlung wird durch die Formen der Repräsentation der Bestattungen, die einzelnen Motive, Handlungen und Aspekte der Inszenierung untersucht, die in der filmischen Bestattungslandschaft an dominante thanato-historische Narrative und Diskurse anknüpfen.

Um diesen Fragenkomplex beantworten zu können, waren mehrere Schritte erforderlich, die im Forschungsdesign vorgestellt wurden. Zunächst wurde hierzu der Forschungsstand bezüglich einer Verhältnisbestimmung von Religionswissenschaft und Spielfilm nachgezeichnet. Es konnte gezeigt werden, dass sich das Forschungsfeld durch stark theologisch geprägte Sichtweisen auf den Film auszeichnet. Daraus resultierte, dass die Etablierung einer religionswissenschaftlichen Perspektive auf den Spielfilm eine Notwendigkeit ist, die sich vor allem darin zeigt, dass viele der Ansätze im Feld, die sich bereits als religionswissenschaftlich verstehen, immer noch von theologischen

Grundparadigmen geprägt sind. Ansätze, die sich für eine analoge Betrachtung von Film und Religion aussprechen oder die Sinnstiftungsfunktion des Filmes in einem nicht religiösen Bezugsrahmen als religiös bekräftigen möchten, stellen hierfür besondere Beispiele dar (vgl. Lyden 2003). Auch wenn hier viele der diskutierten Beiträge auf eine stärkere Gesamtbetrachtung der Untersuchung von Filmen verweisen, die Produktion, Filmtext und Rezeption berücksichtigen, zeigen nur wenige Ansätze eine Umsetzung dieser Forderungen. Besonders der kontingente und nicht-essentialisierende Charakter, der eine religionswissenschaftliche Filmanalyse ausmachen sollte, so das Votum dieser Studie für die religionswissenschaftliche Filmanalyse, lässt sich nur in wenigen Ansätzen finden.

Um diese Lücke zu schließen, wurde eine kulturwissenschaftliche und diskursive Perspektive auf Religion im Spielfilm vorgeschlagen, welche einen nicht-essentialisierenden Zugang ermöglicht. Ausgehend von der Diskussion um den Stellenwert der Populärkultur und orientiert an den Arbeiten Stuart Halls wurde für eine kulturwissenschaftliche Perspektive in der Religionswissenschaft plädiert, die sich bewusst und in kritischer Weise den Politiken der Repräsentation der Bestattung widmet. Hierfür wurde nicht nur an der Frage nach der Religion angesetzt, sondern die Verstrickung von Kultur und Religion sowie die filmische Bestattung wurden zum Ausgangspunkt der Studie bestimmt. Über die Diskussion der Problematik des Religionsbegriffes in der Religionswissenschaft und der Applizierung eines nicht-essentialistischen Diskursmodells zur Erfassung von Religion auf die filmische Bestattung, das sich vor allem an den Arbeiten Ernesto Laclaus und der durch Michael Bergunder in die Religionswissenschaft eingebrachten Operationalisierung dieses Ansatzes orientiert hat, wurde gezeigt, wie sich eine Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der filmischen Bestattung vornehmen lässt. Dabei wurde vor allem das Votum von Bergunder aufgenommen, sich für eine Historisierung des Alltagsverständnisses von Religion einzusetzen, welches in genealogischer Weise an den gegenwärtigen Ausprägungen ansetzen muss und sich dann durch die Geschichte zurückverfolgen lässt. Im Sinne einer solchen Namensgeschichte und der Quellenöffnung, die sich vor allem gegen die Marginalisierung populärkultureller Quellen wendet, wird der Film als historisches Objekt und die Untersuchung der filmischen Bestattung als eine Historisierung verstanden, die auf einer primär synchronen Ebene operiert und zugleich die diachrone Ebene in Form der

Thanato-Historie mit einbezieht, um den Gegenstand der filmischen Bestattung zu verorten. Ziel war es, mit der Konzeption dieses Ansatzes einen ersten Grundstein für weitere Arbeiten zu legen, die sich mit dem bisher theologisch dominierten religionswissenschaftlichen Untersuchungsfeld Religion und Spielfilm und der Medialisierung der Bestattung beschäftigen möchten.

Anknüpfend an diese Grundlagen und die Konzeptualisierung der Historisierung als Namensgeschichte wurde im Sinne einer kritischen Reflexion des eigenen Standpunktes die Konzeptualisierung des hier in der Arbeit verwendeten Namens der filmischen Bestattung reflektiert. Zu diesem Zweck wurden die Begriffe des Filmes, der Bestattung und der Inszenierung sowie der rituelle Charakter der hier vorgestellten Konzeptualisierung beschrieben.

Die filmische Bestattung wurde anschließend als Segment des Forschungsfeldes Gegenwartsreligiosität verortet und es wurde eine kurze Kartierung dieses Feldes vorgenommen, um zu zeigen, in welcher Relation die hier vorherrschenden Ansätze den Weg geebnet haben für die in dieser Studie ausgearbeitete Herangehensweise. Die Diskussion um die Nichtreligion wurde hier als komplementäre Perspektive für die Diskursivierung von Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung eingeführt, um so auch gezielt nichtreligiöse Referenzierungen in der Bestattung mit eigenem Recht untersuchen zu können.

Daran anschließend wurde das Medium Film im Rahmen seiner kommunikationswissenschaftlichen Grundprämissen vorgestellt und die einzelnen Ebenen der Analyse wurden bereits durch Bezüge auf die erbrachte Forschungsleistung in ihrer methodologischen Tragweite vorgestellt. In einer zusammenfassenden Darstellung wurde das Konzept des *Muli-Sited Research Cube* eingeführt, welches zum einen die Ebenen des Filmes mit einbezogen hat und zugleich eine Orientierung für die methodologische Grundlage in Form eines Diagramms dargestellt hat. Hier wurden im Besonderen die analytischen Ebenen des inner- und des außerfilmischen Bereiches der Analyse vorgestellt und es wurde graphisch verdeutlicht, wie diese in Interaktion miteinander stehen und so als analytische Teilbereiche der Diskursivierung von Religion am Beispiel der filmischen Bestattung zu verstehen sind.

Nachdem durch die theoretische und methodische Verortung des Gegenstandes diese Grundlagen der vorgenommenen Studie geklärt worden sind, widmeten sich die folgenden Ausführungen dem thanato-historischen Kontext der Arbeit. Hierbei wurde

im Sinne der skripturalen Umkehrung an den bereits erbrachten großen Geschichtsentwürfen, die im Stil einer *longue durée* argumentieren, angesetzt, um zum einen zu zeigen, auf welche Weise diese bestimmte Paradigmen über den Komplex Sterben, Tod und Bestattung sedimentieren, und zum anderen, um Einblicke zu geben, wie sich im wissenschaftlichen Diskurs bereits mit der Thematik in historisierender, wenn auch nicht in genealogischer Weise auseinandergesetzt wurde. Dadurch wurden die ersten historischen Grundlagen für die genealogische Aufarbeitung und die Betrachtungsweise der Diskursivierung von Religion am Beispiel der filmischen Bestattung gegeben. Um die *longue durée*-Geschichtsentwürfe weiter zu kontextualisieren, wurde auf die Diskussionen um Verdrängung, Sichtbarkeit und Medialisierung des Todes innerhalb der Thanatologie aufmerksam gemacht, die sich innerhalb unterschiedlicher Geschichtsentwürfe und in verschiedenen Arbeiten aus dem thanatologischen Kontext als dominante Narrative in Bezug auf die Verortung von Sterben, Tod und Bestattung im wissenschaftlichen und historischen Diskurs verstehen lassen. Dabei konnte gezeigt werden, wie sowohl die Geschichtsentwürfe als auch die einzelnen Arbeiten aus dem thanatologischen Bereich die Grundtendenzen von Verdrängung und Sichtbarmachung immer wieder auf unterschiedliche Weise verstärkt sedimentieren. Die ökonomische Situation, die soziale Marginalisierung der Sterbenden und die Bürokratisierung des Todes und der Bestattung sowie die Psychologisierung des Todes und dessen Medialisierung stellen dabei beobachtete Veränderungsprozesse dar, die diese Tendenzen und Argumentationen illustrieren. Mit Bezug auf die Bestattung wurde hier auch noch einmal im Speziellen auf ethnologische Arbeiten zurückgegriffen, die den Stellenwert der Bestattung als Kondensationspunkt für die Vermittlung von Werten und Normen zum Thema Sterben und Tod verdeutlicht haben. Innerhalb dieser Darstellung des thanato-historischen Kontextes hat sich der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ in Bezug auf die Historisierung als besonders dominanter Referenzrahmen für die filmischen Bestattungen herausgestellt und dieser wurde noch einmal gesondert in seiner Tragkraft für Analysen vorgestellt. Der Diskurs um den ‚Guten Tod‘ wurde in diesem Sinne in seinen genealogischen Entwicklungen nachverfolgt und zentrale Motive und Narrative des Diskurses wurden herausgearbeitet, um so für die folgenden Analysen den Rahmen zu stecken und zeigen zu können, in welcher Weise die Bestattungsinszenierungen in ihrer motivischen Darstellung mit dem Diskurs korrelieren. Gerade in den *longue durée*-Geschichtsentwürfen konnte gezeigt werden,

dass der ‚Gute Tod‘ ein dominantes Narrativ darstellt, und es konnte weiterhin deutlich gemacht werden, in welcher Weise dieser historische Diskurs durch ethnologische und psychologische sowie andere thanatologische Arbeiten aufgegriffen und historisch sedimentiert wurde. Begonnen wurde bei diesen Ausführungen mit einer rezenten Bewegung, die das Konzept des ‚Guten Todes‘ als Leitlinie und Programmatik aufgegriffen hat. Die *Order of the Good Death* stellt durch die Rückbindung an den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ einen Indikator für die Verbreitung dieses Diskurses in der Gegenwart dar. Besonders einzelne Studien konnten hier aufgeführt werden, die bereits unter Applizierung ähnlicher diskursiver Verfahren wie dem hier vorgestellten Ansatz die unterschiedlichen Signifikationen des ‚Guten Todes‘ im Sinne eines ‚leeren Signifikanten‘ verdeutlichen konnten. Die Vertiefung des thanato-historischen Kontextes durch die genealogische Aufarbeitung des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ konnte so die zentralen Knotenpunkte des Diskurses identifizieren, die für die Diskursivierung der Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung von besonderer Relevanz sind. Die Darlegungen zum thanato-historischen Kontext und im Speziellen zum Diskurs um den ‚Guten Tod‘ haben auf diese Weise eine Grundlage geschaffen, um die Knotenpunkte und Motive in den Bestattungsinszenierungen als Kondensationspunkt für die Werte- und Normenvermittlung über Sterben und Tod identifizieren zu können und zu zeigen, wie sich die Historisierung dieses Diskurses in unterschiedlichen religiösen und nichtreligiösen Repräsentationen filmischer Bestattungen weiter sedimentiert.

Bevor auf diese gezielte Fokussierung eingegangen werden konnte, wurden zunächst die Forschungsergebnisse in einem makroperspektivischen Sinne dargestellt, indem Ausschnitte aus der Bestattungslandschaft im Spielfilm vorgestellt wurden. Es wurde erläutert, auf Basis welcher Kriterien die Filme ausgewählt wurden, und die Parameter der quantitativen und qualitativen Auswertung wurden im Detail erörtert. Hier konnte zum einen gezeigt werden, wie sich die Politiken der Repräsentation in der Bestattungslandschaft bereits in dieser ersten Auswertung durch einen großen Facettenreichtum auszeichnen, der über die motivischen Setzungen in den Bestattungsinszenierungen vorgestellt wurde. Diese ersten explorativen Schritte in die Bestattungslandschaft und die ersten Ergebnisse wurden in Form von unterschiedlichen Motivgruppen vorgestellt, die zwar primär auf einer quantitativen Ebene betrachtet wurden, aber zugleich auch qualitative Merkmale der Analyse miteinbezogen haben. So wurde hier in der Darstellung an die methodologischen Knotenpunkte des *Multi-Sited*

Research Cube angeknüpft und die Motivgruppen der Sozialdynamik und Figuren, der Ausstattung und des Ortes, der rituellen Handlungen, der Formen des Todes und der Medienästhetik wurden vorgestellt. Besonders in Rückbezug zum thanato-historischen Kontext haben sich hier die Techniken der Einbalsamierung, die ökonomischen Komponenten der Bestattung und der über den Zeitraum der Filmveröffentlichungen deutlich wahrnehmbare Rückgang der Erdbestattung als marginal in der Repräsentation erwiesen. Besonders die Diskursivierung der Religion hat sich hier in einem dominanten jüdisch-christlichen Feld gezeigt, welches sich vor allem durch religiöse Experten und Motive der religiösen Referenzen, die innerhalb der qualitativen Auswertungen ausdifferenziert wurden, abgezeichnet hat. Während religiöse Referenzen außerhalb dieses Feldes spärlich zu identifizieren waren, hat sich in einigen vorgestellten Fällen eine besondere Signifikationsdynamik gezeigt, die auch über die Rezeption bestätigt werden konnte. So sind in vielen der Bestattungsinszenierungen zwar religiöse Referenzen des jüdisch-christlichen religiösen Feldes vorhanden, die sich beispielsweise durch rituelle Handlungen wie eine Predigt auszeichnen, dennoch wird den areligiösen Komponenten der Bestattungsinszenierungen, wie der Verlesung eines Gedichtes oder der Inszenierung der Persönlichkeit einer Figur, wesentlich mehr Gewicht eingeräumt, was sich auch über die medienästhetische Darstellung belegen lässt (vgl. PATCH ADMAS 1998).

Diese Dynamiken in der Bestattungsinszenierung haben sich auch für die besonderen Fälle aus dem Hauptteil als ausschlaggebend erwiesen. In den hier vorgelegten Analysen zur diskursiven Formation des ‚Guten Todes‘ konnten unterschiedliche Inszenierungen gezeigt werden, die das Spannungsfeld in den Bestattungsinszenierungen, das sich zwischen religiösen, areligiösen und nichtreligiösen Referenzen auftut, verdeutlicht haben. Diese Referenzen stellen Teile der Wertevermittlungen durch die Bestattungsinszenierungen dar, welche sich durch die Korrelationen mit den für den Diskurs um den ‚Guten Tod‘ zentralen Motiven durch spezielle Formen der narrativen Konstruktion, der Medialisierung und des ‚Ritualdesign‘ auszeichnen.

Das erste Beispiel der Bestattung und des *Living Funeral* von Morrie Schwartz aus dem Film TUESDAYS WITH MORRIE (1999) ist in dieser Hinsicht ein Indikator für die unterschiedlichen motivischen Knotenpunkte des ‚Guten Todes‘ gewesen, die sich sowohl im speziellen ‚Ritualdesign‘ des *Living Funeral* als auch in der Bestattung am Ende des Filmes gezeigt haben. In der Darstellung der Narration und Dramaturgie

wurden hier unterschiedliche religiöse Referenzen ersichtlich, wobei sich das *Living Funeral* als eine eher areligiöse Ritualpraxis ausgezeichnet hat, wohingegen die Bestattung am Ende des Filmes einen deutlichen jüdischen Referenzrahmen aufweist. Bei der weiteren Analyse der Dramaturgie und Narration und vor allem der Figur Morries hat sich gezeigt, dass diese beiden Bestattungsinszenierungen im Lichte der Figur und der individualreligiösen Referenzen verstanden werden müssen, die das religionsdynamische Gefüge besonders der letzten Inszenierung bestimmen.

Das *Living Funeral*, das durch die Intention des Protagonisten designt worden ist und in seinem Ausdruck zugleich als eine Form von Selbsthilfemittel (vgl. Illouz 2008: 20) für eine ‚Guten Tod‘ verstanden wurde, hat in seiner Konstellation die Möglichkeit für eine sterbende Person gezeigt, die Menschen, die ihr am Herzen liegen noch vor ihrem bevorstehenden Tod zusammenzuführen. Das *Living Funeral* von Morrie Schwartz ist in diesem Sinne als eine Form der symbolischen Bestattung beschrieben worden, die sich vor allem durch die Akzeptanz und den bewussten und reflexiven Umgang mit dem Thema Sterben und Tod auszeichnet. Es ist in diesem Sinne eine Form der Beziehung, die hier nicht nur zum Sterben aufgebaut wird, sondern auch in reflexiver Weise zum Ritual der Bestattung selbst, eine Bestattung nach eigenem Wunsch, bei der die Beisetzung ausbleibt und der Finalität des Todes und der Bedeutung der Bestattung in performativer Weise bewusst begegnet wird.

Die Bestattung am Ende des Filmes hingegen wies einen jüdischen Referenzrahmen auf und zeigt in Relation zum *Living Funeral* die religionsdynamische Vielschichtigkeit, die den Komplex der beiden Inszenierungen ausmacht, die sich nur über die Analyse der Narration und Dramaturgie sowie den weiteren Kontext der Bestattung und die individualreligiöse Figurenkonstellation von Morrie verstehen lässt. Das ‚Ritualdesign‘ des *Living Funeral*, welches primär durch ein von Morrie rezitiertes Gedicht areligiöse Referenzen aufweist und mit dem zentralen Satz „we must love one another or die“ seines Lieblingspoeten W. H. Auden endet, stellt hier neben den anderen Motiven der Selbstreflexivität, Bewusstheit, Akzeptanz und Beziehung in Bezug auf den Tod ein zentrales Moment der Wertevermittlung dar, welches in der Narration immer wieder aufgegriffen wird und noch einmal kurz vor der Bestattung in der letzten Begegnung mit Mitch zum Ausdruck kommt. Die Bestattung am Ende des Filmes weist diverse Indikatoren für die motivische Verknüpfung der Inszenierung mit dem Diskurs um den ‚Guten Tod‘ auf, darunter zum einen religiöse Referenzen, namentlich rituelle Bräuche

wie das Kaddisch, das Werfen von Erde auf das Grab durch die einzelnen Teilnehmer, den Tallit auf der Urne und den Rabbi, die sich allesamt in einem jüdischen Referenzrahmen verorten lassen. Zum anderen zeigen sich neben diesen religiösen Motiven weitere Motive, wie die Familie, die entsprechend Morris' Vorstellung von einem perfekten Tag am Grab versammelt ist, das Verlesen von Gedichten, wie er es selbst an seinem *Living Funeral* getan hat, und die Bestattung an dem von ihm gewählten Wunschort.

Das zweite Beispiel aus dem Hauptteil, welches sich mit der Inszenierung der Bestattung des Komikers Andy Kaufman im Film *MAN ON THE MOON* (1999) beschäftigt, zeichnet sich durch unterschiedliche Aspekte der Verdrängung und Sichtbarmachung aus, die vor allem durch die Medialisierung im Ritual selbst zum Tragen kommen. Hier konnte gezeigt werden, wie vor allem im Kontext des Biopic die Verschmelzung der filmischen Darstellung und des realen Lebens auf mannigfaltige Weise durch den Diskurs um den Film befeuert wird und wie hier die Bestattungsinszenierung im Lichte der Zelebrierung des Lebens präsentiert wird. In dieser Bestattungsinszenierung wird deutlich, dass sich die Diskursivierung der Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung nicht auf einer einfachen unilinearen religiösen Referenzlinie festschreiben lässt, sondern sich nur über die religiösen Verweise in der Narration und der Dramaturgie nachvollziehen lässt. Die individualreligiöse Figurenkonstellation von Andy Kaufmann hat hier deutlich gemacht, dass sich der Bezug zur transzendentalen Meditation als wichtige religiöse Erfahrung für Kaufman verorten lässt, auch wenn diese keinen direkten Einflussfaktor für die Bestattungsinszenierung darstellt. Gleichzeitig hat sich ein institutioneller jüdischer religiöser Referenzrahmen gezeigt, der vor allem durch die Bekleidung der Trauergäste identifiziert werden konnte. Es hat sich auf diese Weise ein Spannungsverhältnis zwischen der im Film etablierten individualreligiösen Figurenkonstellation, den Verweisen auf jüdische religiöse Referenzen und der Performance von Kaufman gezeigt, das zugleich die Schlagkraft dieser Bestattungsinszenierung ausmacht. Auch wenn hier die Religion keine direkte wertevermittelnde Rolle spielt, anders als beispielsweise die medialisierte Botschaft des Verstorbenen durch den Film im Film, die zugleich durch die Schlussequenz des Filmes mit den Gerüchten um das Ableben von Kaufman spielt, ist die Religion Teil der durch die motivischen Signifikantenketten ersichtlichen Formation eines ‚Guten Todes‘, die sich hier vor allem durch die Akzeptanz, die Freude am Leben, Dankbarkeit für das Leben, die Bestattung im Kreis der Familie, Freunde und Kollegen

und durch die Botschaft an die Hinterbliebenen, die ihnen vermittelt, dass der verstorbene Kaufman in Frieden mit sich und in Dankbarkeit für die Welt gestorben ist und so auch bestattet wird, auszeichnet. Die Aufforderung und Interaktion des medial repräsentierten Andy Kaufman, der sozusagen über dem Sarg des toten Andy Kaufman tanzt, ist eine der zentralen bedeutungsgebenden narrativen Strukturen für die Bestattung im Geiste der Performance von Kaufman, die ihn den ganzen Film hindurch charakterisiert und in der Bestattung die konventionell vorherrschende Stimmung der Trauer aufbricht. All diese Faktoren speisen auch die spezifische Medienästhetik dieser Bestattungsinszenierung und zeichnen die Zelebrierung des Lebens durch den Film im Film im Vergleich zur religionsdynamischen Konstellation der Inszenierung als dominant in Bezug auf die Wertevermittlung aus, was sich nicht zuletzt in der Rezeptionsanalyse widergespiegelt hat.

Das Fallbeispiel *THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA* (2005) hat hingegen eine etwas dunklere Perspektive auf die Politiken der Repräsentation innerhalb der Bestattungslandschaft geworfen und konnte vor allem deutlich machen, wie die Bestattungsinszenierung im Diskurs um den ‚Guten Tod‘ in medienästhetischer Weise narrativ durch eine Art antagonistische Montage konstruiert wird. Die Narration und Dramaturgie haben zum einen gezeigt, wie die Bestattung durch den Paratext im Film benannt wird und hier vor allem in einem metaphorischen Sinne zu verstehen ist, wie sich an der minimalen Inszenierung der ersten Bestattung gezeigt hat. Die zweite Bestattung hingegen hat ähnlich wie im Kapitel zum Diskurs um den ‚Guten Tod‘ durch die Arbeiten von Seale (vgl. Seale 2004) innerfilmisch die Konstruktion eines ‚Schlechten Todes‘ gezeigt. Der illegale Einwanderer Melquiades, der nach seiner Ermordung lediglich durch seinen Mörder und dessen Kollegen von der Border Patrol und einem Friedhofsmitarbeiter bestattet wird, stellt nicht nur ein Beispiel für die Inszenierung eines ‚Schlechten Todes‘ dar, der sich durch die antagonistischen Merkmale zum im thanato-historischen Kontext nachgezeichneten ‚Guten Tod‘ unter anderem über Motive wie die Abwesenheit von Familie und Freunden, die Bestattung an einem anderen als dem Wunschort, keinerlei Blumenschmuck, das Sterben alleine, das Sterben durch widrige Umstände und fehlenden oder kaum erwiesenen Respekt gegenüber der verstorbenen Person auszeichnet. Es ist zugleich ein Beispiel, das eindrücklich die Diskriminierung des illegalen Einwanderers Melquiades verdeutlicht, die insbesondere durch den während der Bestattung stattfindenden Dialog über die

Registrierungsproblematik von Melquiades und das Kreuz an seinem Grab zum Ausdruck kommt. Hinsichtlich der Identität Melquiades steht das Kreuz hier für eine rabiante Politik der Repräsentation, die ihm nicht einmal im Tode die Anerkennung seines vollen Namens lässt und ihn stattdessen auf seine Nationalität reduziert. Die dritte Bestattung, die nach einer Reise voller Strapazen stattfindet, stellt demgegenüber die Resolution dar und vereint viele der Motive aus dem Diskurs um den ‚Guten Tod‘, die in der zweiten Bestattung im Sinne der antagonistischen Konstruktion vorhanden waren, auch wenn diese Motive und die Bestattung nicht unumstritten sind, da sich die Identität von Melquiades selbst zum Ende hin als fragwürdig herausstellt. Dennoch wird Melquiades hier nach der Überzeugung von Pete an seinem Heimatort von seinem besten Freund und seinem Mörder beerdigt, der ihn am Grab zuerst erzwungen und dann aus freien Stücken heraus um Vergebung bittet. Der Raum und der Heimatort von Melquiades werden zuerst für ihn und die Bestattung wieder hergerichtet, bevor das Versprechen erfüllt wird, die Bestattung am Wunschort zu vollziehen. Die religiöse Konstellation, die dieses Beispiel im Komplex der Bestattungsinszenierungen aufweist, stellt im Korpus eines der wenigen Beispiele dar, in welchem explizit nichtreligiöse Positionen im Diskurs um den Film und auf der innerfilmischen Ebene sichtbar geworden sind. Gerade durch die nichtreligiösen Positionierungen der Filmemacher zeigt sich, dass eine religiöse Wertevermittlung des Filmes nicht angestrebt wurde. Stattdessen lässt sich in diesem Fallbeispiel die konkrete politische Intervention erkennen, da die ganze Geschichte auf einem wahren Fall beruht und die Art und Weise der Repräsentation des Filmes in der Pressemappe darauf verweist, dass hier durch die fikionalisierte Darstellung ein Raum für die Vergeltung der in der Realität nie zur Verurteilung gekommenen wahren Begebenheiten und Ungerechtigkeiten im Grenzgebiet geschaffen wurde.

6.2 Abschluss-Reflexion

Die hier vorgelegte Studie hat in explorativer Weise eine gegenstandsbezogene Programmatik für die religionswissenschaftliche Filmanalyse entwickelt, die sich durch den vorgestellten nicht-essentialisierenden Diskursansatz und den thanato-historischen Kontext für eine Öffnung des religionswissenschaftlichen Quellenkorpus ausgesprochen hat und gezeigt hat, wie die filmische Bestattung und das damit verbundene Alltagsverständnis von Religion als ein zu historisierender Gegenstand der

gegenwärtigen Medialisierung des Todes analysiert und verortet werden kann. Die interdisziplinäre Ausrichtung des hier vorgestellten religionswissenschaftlichen Ansatzes durch den Einbezug von ethnologischen, filmwissenschaftlichen, thanatologischen und geschichtswissenschaftlichen Überlegungen stellte dabei eine der Herausforderungen dar, die zugleich das besondere Profil und die Bearbeitung des Gegenstandsbereiches dieser Arbeit erst ermöglicht haben. Im Rahmen dieser Ausrichtung wurde eine religionswissenschaftliche Alternative zu den bisherigen, oftmals theologisch orientierten Ansätzen im Forschungsfeld Religion und Spielfilm konzipiert. Die Untersuchung der hier ausgewählten Filme und Bestattungen und die daraus resultierenden Ergebnisse, haben eine Zeitdiagnostik aus der filmischen Bestattungslandschaft möglich gemacht, die zugleich ein neues Segment des Forschungsfeldes der Gegenwartsreligiosität und der globalen Religionsgeschichte des 20. Jahrhunderts darstellt. In der medienästhetischen und diskursiven Darstellung wurde eine Werte- und Normenvermittlung evident, die in vielen der vorgestellten Beispiele zeigt, wie sich der thanato-historisch gewachsene Diskurs um den ‚Guten Tod‘ in den filmischen Bestattungen spiegelt und die Politiken der Repräsentation innerhalb der Bestattungslandschaft ausschlaggebend prägt. Die hier untersuchte Auswahl von global distribuierten Filmen stellt somit in Bezug auf die Bestattungslandschaft ein globalgeschichtlich zu verstehendes Feld dar, das vor allem für den hier untersuchten Zeitraum des späten 20. Jahrhunderts wichtige Impulse liefert. Die diskursiven Formationen des ‚Guten Todes‘ stellen hierbei eines der zentralen Merkmale für die filmische Bestattungslandschaft dieser Zeit dar.

Die Annäherung an das Forschungsfeld über den Hollywood-Film und populären Film ab den 70er Jahren hat eine deutliche motivische Ausrichtung auf die christliche und die jüdische Religion gezeigt, die das dominierende religiöse Feld innerhalb des Korpus charakterisiert haben. Die Analysen haben jedoch zugleich deutlich gemacht, dass dieses dominante Feld in seiner Darstellungsweise und den spezifischen Politiken der Repräsentation in der Bestattungslandschaft nicht als klar abgegrenztes Feld verstanden werden kann, sondern dass die dominanten Darstellungen des religiösen Feldes innerhalb des spezifischen Filmes über die Figuren und ihre individualreligiösen narrativ konstruierten Biographien ausgehandelt werden und so die spezifische religiöse Konstellation einer Bestattungsinszenierung zustande kommt. Die qualitative Ausrichtung der Analyse, die in der Darstellung der Ausschnitte in der

Bestattungslandschaft durch einen makroperspektivischen Fokus ergänzt wurde, hat gezeigt, wie Bedeutungsgewichtungen der Bestattungsinszenierungen vor allem auch durch areligiöse, nichtreligiöse und säkulare Motive bestimmt sind, deren Dominanz vor allem über die Medienästhetik und die Rezeption nachgezeichnet wurde. Hier konnte der Ansatz der Diskursivierung von Religion im Spielfilm fruchtbar durch den Ansatz zur Konzeptualisierung von Nichtreligion ergänzt werden, um so dezidiert nichtreligiöse Positionen zum dominanten religiösen Feld zu kartieren, um das komplexe Alltagsverständnis von Religion zu fassen. Religiöse Referenzen konnten durch narrative Versatzstücke oder andere außer- oder innerfilmische Verweise identifiziert werden. Diese Bedeutungsverschiebungen, die sich zwischen dem dominanten jüdisch-christlich geprägten religiösen Feld im Wechselspiel mit anderen religiösen, areligiösen oder nichtreligiösen Signifikanten ergeben haben, stehen für die zeitdiagnostische und historisierende Diskursivierung der Religion im Spielfilm am Beispiel der Bestattung, die zugleich nicht losgelöst von den thanato-historischen Referenzen verstanden werden kann.

Der ‚leere Signifikant‘ des ‚Guten Todes‘ ist eng verzahnt mit dieser religiösen Konstellation der Bestattungslandschaft im Spielfilm. Gerade diese Verzahnung macht das Alltagsverständnis von Religion, wie es in den diskursiven Aufarbeitungen zu Tage getreten ist, besonders deutlich, denn es bleibt nicht nur bei den dominanten religiösen Referenzen des Feldes stehen, sondern bezieht andere Positionen und Signifikationsprozesse mit ein und ermöglicht es, diese mit eigenem Recht innerhalb der religionswissenschaftlichen Betrachtung zu verorten. Dabei konnten verschiedenste narrative Knotenpunkte ausgemacht werden, bei denen eine starke Korrelation zum thanato-historischen Kontext und zu den zentralen Knotenpunkten des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ evident wurde. Wie grundlegend für den Ansatz geschildert wurde, stellt sich diese Form der Diskursivierung auf synchroner Ebene und im diachronen Spiegel durch ihren grundlegend konfliktiven und ausgehandelten Charakter dar.

Die diskursiven Formationen des ‚Guten Todes‘ zeigen in ihrer medienästhetischen Konfiguration Formen der Bewältigung des Todes, die im Angesicht des pulsierenden Antagonismus zwischen Leben und Tod manövrieren. Diesem Antagonismus ist jede an einer Bestattung teilnehmende Figur ausgeliefert und das Publikum wird diesem durch die filmischen Mittel in verstärkter Form unterworfen, wenn es perspektivisch in die Rolle des Toten schlüpft oder wenn es mit den Emotionen der Hinterbliebenen-Figuren

konfrontiert wird und damit auch eigene Erfahrungen des Verlustes aufgerufen werden können. Die filmischen Bestattungen, in welchen die diskursiven Formationen des ‚Guten Todes‘ ein dominantes Charakteristikum darstellen, sind in diesem Sinne ein kondensierter Versuch, diesen unüberbrückbaren Antagonismus zwischen Leben und Tod aufzuarbeiten, in medialer Form konsumierbar zu machen und zugleich den Rezipienten eine Wertvermittlung deutlich zu machen, die verschiedene Formen des Umgangs und der Konfrontation präsentieren, die sich in den hier behandelten Beispielen in der Romantisierung und Heroisierung des Todes, in der Zelebrierung des Lebens, der Möglichkeit, den Tod in die eigenen Hände zu nehmen, und in der fiktionalen Wiedergutmachung für sozio-politische Missstände spiegeln.

Die Darstellungen, die in der hier vorgelegten explorativen Studie auszumachen sind, sind nicht zuletzt durch die eigenen Beschränkungen und Möglichkeiten charakterisiert, die eine solche interdisziplinär ausgerichtete Studie begleiten, und es sind viele andere Zugänge zu dem hier vorgestellten Gegenstand denkbar und möglich. Dennoch hoffe ich, dass es mir gelungen ist, neue Impulse für die religionswissenschaftliche Filmanalyse und die Auseinandersetzung mit der Medialisierung der Bestattung und des Todes zu setzen.

7 Quellen

7.1 Bibliographie

- Adelmann, Annette, und Katharina Wetzel. 2013. „Ritualraum“. In *Ritual und Ritualdynamik*, herausgegeben von Christiane Brosius, Axel Michaels und Paula Schrode, 180–87. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ahn, Gregor. 1997. „Religion I. Religionsgeschichtlich“. In *Theologische Realenzyklopädie 28. Pürstinger - Religionsphilosophie*, herausgegeben von Gerhard Müller, Horst Balz, James K. Cameron, Stuart George Hall, Brian Hebblethwaite, Wolfgang Janke, Hans-Joachim Klimkeit u. a., 513–22. Berlin, New York: de Gruyter.
- . 2011a. „Ritual Design - an Introduction“. In *Reflexivity, Media, and Visuality*, herausgegeben von International Conference „Ritual Dynamics and the Science of Ritual“, Udo Gerald Simon, Christiane Brosius, Karin Polit, Petra Rösch, Corinna Wessels-Mevissen, und Gregor Ahn, 601–6. Wiesbaden: Harrassowitz.
- . 2011b. „The Re-Embodiment of Mr. Spock and the Re-Incarnation of Voldemort: Two Examples of Ritual Design in Contemporary Fiction“. In *Reflexivity, Media, and Visuality*, herausgegeben von International Conference „Ritual Dynamics and the Science of Ritual“, Udo Gerald Simon, Christiane Brosius, Karin Polit, Petra Rösch, Corinna Wessels-Mevissen, und Gregor Ahn, 607–16. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Ahn, Gregor, Sebastian Emling, Tim Graf, Simone Heidbrink, Ann-Laurence Maréchal, Nadja Miczek, und Katja Rakow. 2011. „Diesseits, Jenseits und Dazwischen? Die Transformation und Konstruktion von Sterben, Tod und Postmortalität“. In *Diesseits, Jenseits und Dazwischen? Die Transformation und Konstruktion von Sterben, Tod und Postmortalität*, herausgegeben von Gregor Ahn, Nadja Miczek, und Katja Rakow, 11–42. Bielefeld: transcript.
- Alex, Gabriele. 2008. „When You Are Feeling of No Use Anymore‘. Explaining Suicide in Rural Tamil Nadu“. *Curare* 31 (1): 63–71.
- Althusser, Louis. 1972. „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)“. In *Lenin and Philosophy, and Other Essays.*, 127–86. New York: Monthly Review Press.
- Ariès, Philippe. 1977. *L'homme devant la mort*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 2009. *Geschichte des Todes*. Herausgegeben von Hans-Horst [Übers.] Henschen. 12. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- Asad, Talal. 2003. *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford,

- Calif.: Stanford University Press.
- . 2006. „Thinking about Blasphemy and Secular Criticism“. Stanford University, Vortrag am 9. Oktober.
- Assmann, Jan. 2000. *Der Tod als Thema der Kulturtheorie: Todesbilder und Totenriten im alten Ägypten*. 1. Aufl.. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- . Hrsg. 2002. *Tod, Jenseits und Identität: Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*. Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie 7. Freiburg; München: Alber.
- Ayfre, Amédée. 1953. *Dieu au cinéma: problèmes esthétiques du film religieux*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bayly, Christopher A. 2006. *Die Geburt der modernen Welt*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Campus-Verl.
- Becker, Ernest. 1973. *The Denial of Death*. New York: Free Press.
- Bellah, Robert N. 2005. „Civil Religion in America“. *Daedalus* 134 (4): 40–55.
- Berger, Peter L., und Thomas Luckmann. 1970. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: eine Theorie der Wissenssoziologie*. Übersetzt von Helmuth Plessner und Monika Plessner. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bergunder, Michael. 2001. „Säkularisierung und religiöser Pluralismus in Deutschland aus Sicht der Religionssoziologie“. ... *mitten in der Stadt*, 213–52.
- . 2008. „Was ist Esoterik?“ *Aufklärung und Esoterik*, 477–507.
- . 2011. „Was ist Religion? Kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Religionswissenschaft“. *Zeitschrift für Religionswissenschaft* Band 19 (Heft 1): 3–55.
- Blanchet, Robert. 2003. *Blockbuster*. Marburg: Schüren.
- Blume, Cäcilie. 2014. *Populäre Musik bei Bestattungen: eine empirische Studie zur Bestattung als Übergangsritual*. 1. Aufl.; *Praktische Theologie heute* 137. Stuttgart: Kohlhammer.
- Bochinger, Christoph, Martin Engelbrecht, und Winfried Gebhardt. 2009. „Einführung“. In *Die unsichtbare Religion in der sichtbaren Religion - Formen spiritueller Orientierung in der religiösen Gegenwartskultur*, 9–34. *Religionswissenschaft heute* 3. Stuttgart: Kohlhammer.

-
- Böhm, Nadine Christina. 2009. *Sakrales Sehen: Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: Transcript.
- Böhnke, Alexander. 2007. *Paratexte des Films*. Masse und Medium 5. Bielefeld: Transcript.
- Borasio, Gian Domenico. 2011. *Über das Sterben: was wir wissen, was wir tun können, wie wir uns darauf einstellen*. München: Beck.
- Borcholte, Andreas. 2009. „Watchmen‘-Regisseur Snyder: ‚Ich wollte diese übertriebene Gewalt‘“. *Spiegel Online*, 6. März. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/watchmen-regisseur-snyder-ich-wollte-diese-uebertriebene-gewalt-a-611703.html>.
- Bordwell, David. 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David, und Kristin Thompson. 2006. *Film Art: An Introduction*. Boston: Mcgraw Hill.
- Braudel, Fernand. 1990. *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bredella, Nathalie. 2009. *Architekturen des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film*. Bielefeld: Transcript.
- Brevet, Brad. 2008. „Watchmen‘ Trailer to Comic Comparison“. *Rope of Silicon*. http://www.ropeofsilicon.com/watchmen_trailer_to_comic_comparison/.
- Brosius, Christiane, Axel Michaels, und Paula Schrode, Hrsg. 2013. *Ritual und Ritualdynamik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bruce, Steve. 2002. *God Is Dead: Secularization in the West*. Oxford [u.a.]: Blackwell.
- Bryant, Clifton D. 2003. *Handbook of Death & Dying*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- Bullerjahn, Claudia. 2013. „Analyse von Filmmusik und Musikvideos“. In *Qualitative Medienanalyse*, herausgegeben von Lothar Mikos und Claudia Töpfer, 484–95. Qualitative Sozialforschung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Burkert, Walter. 2011. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer.
- Butler, Judith. 2011. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Cannadine, David. 1982. „War and Death, Grief and Mourning in Modern Britain“. In

-
- Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death*, herausgegeben von Joachim Whaley. New York: St. Martin's Press.
- Casetti, Francesco. 2001. „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“. *Montage, AV 2* (10): 155–73.
- Corr, Charles A., und Donna M. Corr. 2003. „Kübler-Ross, Elisabeth“. In *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*, herausgegeben von Robert Kastenbaum. New York: Macmillan Reference USA.
- Critchley, Simon. 2009. *The Book of Dead Philosophers*. New York: Vintage Books.
- Davis, Helen. 2004. *Understanding Stuart Hall*. London; Thousand Oaks, Calif.: SAGE Publications.
- Derrida, Jacques. 1999. „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text“. In *Randgänge der Philosophie*, herausgegeben von Peter Engelmann, 2., überarb. Aufl., 229–90. Wien: Passagen-Verl.
- Despland, Michel. 1979. *La religion en Occident*. Cogitatio fidei 101. Montréal: Ed. Fides [u.a.].
- Doka, Kenneth J. 2003. „The Death Awareness Movement. Description, History, and Analysis“. In *Handbook of Death & Dying*, herausgegeben von Clifton D. Bryant, 50–56. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- Dreyfus, Hubert L. und Paul Rabinow. 1994. *Michel Foucault*. 2. Aufl. Weinheim: Beltz, Athenäum.
- Duclow, Donald F. 2003. „Ars Moriendi“. In *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*, herausgegeben von Robert Kastenbaum, 36–40. New York: Macmillan Reference USA.
- Eder, Jens. 2008. *Die Figur im Film*. Marburg: Schüren.
- Einstein, Mara. 2008. *Brands of Faith: Marketing Religion in a Commercial Age*. London [u.a.]: Routledge.
- Elias, Norbert. 1982. *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Emling, Sebastian. 2013. *Von „In God We Trust“ zu „Yes We Can“: Wandel und Neukonzeption des Untersuchungsfeldes Religion und Politik in den USA am Beispiel des Wahlkampfes Barack Obamas*. Interdisziplinäre Studien zu Politik und Religion 2. Münster [u.a.]: LIT-Verlag.
- Faulstich, Werner, und Ricarda Strobel. 2013. *Grundkurs Filmanalyse*. 3., aktualisierte

- Aufl./überarb. von Ricarda Strobel. Paderborn: Fink.
- Feldmann, Klaus. 2010. *Tod und Gesellschaft: Sozialwissenschaftliche Thanatologie im Überblick*. 2., überarbeitete Aufl.. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Fischer, Norbert. 1997. *Wie wir unter die Erde kommen*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- . 2011. „Inszenierte Gedächtnislandschaften: Perspektiven neuer Bestattungs- und Erinnerungskultur im 21. Jahrhundert“. Aeternitas e. V.
http://www.aeternitas.de/inhalt/downloads/studie_bestattungskultur.pdf.
- Fischer, Norbert, und Markwart Herzog. 2005. „Diskurse über Tod, Trauer und Erinnerung. Zur Kulturgeschichte der Friedhöfe“. In *Nekropolis: Der Friedhof als Ort der Toten und der Lebenden*, herausgegeben von Norbert Fischer und Markwart Herzog, 13–19. Irseer Dialoge 10. Stuttgart: Kohlhammer.
- Florian Jeserich. 2005. „Grenzgänger, Geisterseher, Gurus und Gegenwelten. Das Postmortalitätsmodell des Hollywoodfilms *What Dreams May Come* - ein religionswissenschaftlicher Re-Konstruktionsversuch.“ *Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte*, Religionskonflikte - Religiöse Identität, 17 (Sonderdruck): 319–89.
- Fojas, Camilla. 2008. *Border Bandits. Hollywood on the Southern Frontier*. Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Foucault, Michel. 1983. *Der Wille zum Wissen*. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Führding, Steffen, und Peter Antes, Hrsg. 2013. *Säkularität in religionswissenschaftlicher Perspektive*. Göttingen: V&R unipress.
- Gladigow, Burkhard. 1995. „Europäische Religionsgeschichte“. In *Lokale Religionsgeschichte*, herausgegeben von Hans Gerhard Kippenberg und Brigitte Luchesi, 21–42. Marburg: Diagonal-Verl.
- Gladigow, Burkhard, Christoph Auffarth, und Jörg Rüpke. 2005. *Religionswissenschaft als Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Glaser, Barney G., und Anselm L. Strauss. 1965. *Awareness of Dying*. Chicago: Aldine.
- Goldmann, Lisa. 2011. „Teenagertragödie ‚Restless‘: Der Tod steht ihnen viel zu gut“. *Spiegel Online*, 13. Oktober.
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/teenagertragoedie-restless-der-tod-steht-ihnen-viel-zu-gut-a-791330.html>.
- Green, James W. 2008. *Beyond the Good Death. The Anthropology of Modern Dying*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Grimes, Ronald L. 1982. *Beginnings in Ritual Studies*. Washington, D.C.: University Press of America.
- . 2000. *Deeply into the Bone. Re-Inventing Rites of Passage*. Berkeley: University of California Press.
- . 2006. *Rite out of Place: Ritual, Media, and the Arts*. Oxford [u. a.]: Oxford University Press.
- Hale, Lindsay. 2009. „Candomblé“. In *African American Religious Cultures*, herausgegeben von Anthony B. Pinn, Stephen C. Finley, und Torin Alexander, 125–34. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO.
- Hall, Stuart. 1994. „Kulturelle Identität und Diaspora“. In *Rassismus und kulturelle Identität*, herausgegeben von Ulrich Mehlum, 1. Aufl., 26–43. Hall, Stuart: Ausgewählte Schriften 1. Hamburg: Argument-Verl.
- . 2004a. „Das Spektakel des ‚Anderen‘“. In *Ideologie, Identität, Repräsentation*, herausgegeben von Juha Koivisto, 1. Aufl., 108–66. Hall, Stuart: Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument-Verl.
- . 2004b. *Ideologie, Identität, Repräsentation*. Herausgegeben von Juha [Hrsg.] Koivisto. 1. Aufl. Hall, Stuart: Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument-Verl.
- . 2013a. „Introduction“. In *Representation*, herausgegeben von Stuart Hall, 2. ed., 1–11. Milton Keynes ; Los Angeles, Calif. [u.a.]: The Open Univ. ; Sage.
- . 2013b. „The Work of Representation“. In *Representation*, herausgegeben von Stuart Hall, 2. ed., 13–74. Milton Keynes ; Los Angeles, Calif. [u.a.]: The Open Univ. ; Sage.
- Halm, Heinz. 2007. *Der Islam*. Orig.-Ausg., 7. Aufl. München: Beck.
- Hart, Bethne, Peter Sainsbury, und Stephanie Short. 1998. „Whose Dying? A Sociological Critique of the ‚Good Death‘“. *Mortality* 3 (1): 65–77.
- Hasenberg, Peter, Wolfgang Luley, Charles Martig. 1995. *Spuren des Religiösen im Film: Meilensteine aus 100 Jahren Kinogeschichte*. Mainz; Köln: Matthias-Grünwald-Verlag; Katholisches Institut für Medieninformation.
- Hawley, John C. Hrsg. 2004. *Encyclopedia of Postcolonial Studies*. South Asian ed. Westport, Conn. [u. a.]; Noida: Greenwood Press; Gopsons Papers.
- Hecken, Thomas. 2007. *Theorien der Populärkultur*. Bielefeld: transcript.
- Heidbrink, Simone, und Nadja Miczek. 2010. *Introduction to the Special Issue: Religion on the Internet - Aesthetics and the Dimensions of the Senses*. Heidelberg:

- Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2010/11293>.
- Heidle, Alexandra. 2009. „Individualreligiosität im religionspädagogischen Raum: Konfigurationen religiöser Biographien und institutionell verankerter Lehrkonzepte in deutschen Schulen“. Heidelberg: Heidelberg, Univ., Diss., 2009.
- Herrmann, Jörg. 2001. *Sinnmaschine Kino: Sinndeutung und Religion im populären Film*. Praktische Theologie und Kultur 4. Gütersloh: Kaiser, Gütersloher Verl.-Haus.
- Hettich, Katja. 2008. *Die melancholische Komödie*. Marburg: Schüren-Verl.
- Hickethier, Knut. 2012. *Film- und Fernsehanalyse*. 5., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Hock, Klaus. 2002. *Einführung in die Religionswissenschaft*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Huntington, Richard, und Peter Metcalf. 1979. *Celebrations of Death*. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press.
- Hüsken, Ute. 2013. „Ritualfehler“. In *Ritual und Ritualdynamik*, herausgegeben von Christiane Brosius, Axel Michaels, und Paula Schrode, 129–34. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Illouz, Eva. 2003. *Oprah Winfrey and the Glamour of Misery: An Essay on Popular Culture*. New York; Chichester: Columbia University Press.
- . 2008. *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help*. Berkeley, Calif. [etc.]: University of California press.
- . 2011. *Warum Liebe weh tut*. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Iser, Wolfgang. 1970. *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanzer Universitätsreden 28; Universität Konstanz: Universitätsverl.
- Jacobs, Louis. 1995. *The Jewish Religion: A Companion*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Karolewski, Janina, Nadja Miczek, und Christof Zotter, Hrsg. 2012. *Ritualdesign. Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse „neuer Rituale“*. Bielefeld: transcript.
- Kastenbaum, Robert, Hrsg. 2003a. *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*. New York: Macmillan Reference USA.
- . 2003b. „Thanatology“. In *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*, herausgegeben von Robert Kastenbaum, 887–88. New York: Macmillan Reference USA.

- . 2003c. „The Good Death“. In *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*, herausgegeben von Robert Kastenbaum, 337–43. New York: Macmillan Reference USA.
- Kaufman, Andy. 2000. *Poetry and Stories*. Wayne, N.J.: Zilch Pub.
- Kearl, Michael C. 1989. *Endings: A Sociology of Death and Dying*. New York [u. a.]: Oxford Univ. Pr.
- . 2003. „Celebrity Deaths“. In *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*, herausgegeben von Robert Kastenbaum, 110–14. New York: Macmillan Reference USA.
- Kellehear, Allan. 2007. *A Social History of Dying*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press.
- Keller, Florian. 2005. *Andy Kaufman. Wrestling with the American Dream*. Minneapolis, Minn.; Bristol: University of Minnesota Press; University Presses Marketing
- Kellner, Douglas. 2003. *Media Spectacle*. London; New York: Routledge.
- . 2010. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Kellner, Douglas, und Rainer Winter. 2005. *Medienkultur, Kritik und Demokratie: Der Douglas Kellner Reader*. Köln: Halem.
- Kickasola, Joseph, John Lyden, S. Plate, Antonio Sison, Sheila Nayar, Stefanie Knauss, Rachel Wagner, und Jolyon Thomas. 2013. „Facing Forward, Looking Back: Religion and Film Studies in the Last Decade“. *Journal of Religion & Film* 17 (1).
- Kippenberg, Hans Gerhard, Jörg Rüpke, und Kocku von Stuckrad, Hrsg. 2009. *Europäische Religionsgeschichte: ein mehrfacher Pluralismus*. Bd. 1. Stuttgart: UTB.
- Kippenberg, Hans Gerhard, und Kocku von Stuckrad. 2003. *Einführung in die Religionswissenschaft: Gegenstände und Begriffe*. München: Beck.
- Klinkhammer, Gritt. 2012. „Zur Performativität religionswissenschaftlicher Forschung“. In *Religionswissenschaft*, herausgegeben von Michael Stausberg, 141–53. Berlin [u. a.]: De Gruyter.
- Knauß, Stefanie. 2008. *Transcendental Bodies: Überlegungen zur Bedeutung des Körpers für filmische und religiöse Erfahrung*. Ratio fidei 36. Regensburg: Pustet.
- Knoblauch, Hubert, Hrsg. 2005. *Thanatosoziologie: Tod, Hospiz und die Institutionalisierung des Sterbens*. Sozialwissenschaftliche Abhandlungen der Görres-Gesellschaft 27. Berlin: Duncker & Humblot.

-
- . 2009. *Populäre Religion*. Frankfurt a. M [u. a.]: Campus-Verl.
- Korte, Helmut. 2010. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. 4., neu bearb. und erw. Aufl. Berlin: Schmidt.
- Kreinath, Jens, und J. A. M. Snoek. 2006. *Theorizing Rituals. [Vol. 1]*. Leiden [u. a.]: Brill.
- Krotz, Friedrich. 2001. *Die Mediatisierung kommunikativen Handelns: der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*. 1. Aufl. Wiesbaden: Westdt. Verl.
- Krotz, Friedrich, Cathrin Despotović, und Merele-Marie Kruse. 2014. *Die Mediatisierung sozialer Welten: Synergien empirischer Forschung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Krüger, Oliver. 2005. *Methods and Theory for Studying Religion on the Internet*. Universität Heidelberg/Philosophische Fakultät. <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5822>.
- . 2012. *Die mediale Religion*. Religion und Medien 1. Bielefeld: Transcript-Verl.
- Kübler-Ross, Elisabeth. 1969. *On Death and Dying*. New York: The Macmillan Company.
- Kuchenbuch, Thomas. 2005. *Filmanalyse*. 2. Aufl. Wien; Köln; Weimar: Böhlau.
- Kuhn, Markus. 2011. *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin [u. a.]: De Gruyter.
- Laclau, Ernesto. 2007. *On Populist Reason*. London [u. a.]: Verso.
- Laclau, Ernesto, und Chantal Mouffe. 1991. *Hegemonie und radikale Demokratie*. Wien: Passagen-Verl.
- Laderman, Gary. 2003. *Rest in Peace: A Cultural History of Death and the Funeral Home in Twentieth-Century America*. New York: Oxford University Press.
- Laderman, Gary M. 2003. „Funeral Industry“. *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*, herausgegeben von Robert Kastenbaum New York: Macmillan Reference USA.
- Lindvall, Terry, und Andrew Quicke. 2011. *Celluloid Sermons: The Emergence of the Christian Film Industry, 1930 - 1986*. New York [u. a.]: New York Univ. Press.
- Long, Susan Orpett. 2004. „Cultural scripts for a good death in Japan and the United States: similarities and differences“. *Social Science & Medicine*, 58 (5): 913–28.
- Löw, Martina. 2009. *Raumsoziologie*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luckmann, Thomas. 1967. *The Invisible Religion: The Problem of Religion in Modern*

-
- Society*. New York: Macmillan.
- Lyden, John. 2003. *Film as Religion*. New York [u. a.]: New York University Press.
- Lynch, Gordon. 2007. „Introduction“. In *Between Sacred and Profane*, herausgegeben von Gordon Lynch, 1–4. London [u. a.]: Tauris.
- Macho, Thomas, und Kristin Marek. 2007a. „Die neue Sichtbarkeit des Todes“. In *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, herausgegeben von Thomas Macho und Kristin Marek, 9–21. München; Paderborn: Fink.
- . Hrsg. 2007b. *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München ; Paderborn: Fink.
- Mäder, Marie-Therese. 2010. „Film und Religion“. In *Religiöse Blicke - Blicke auf das Religiöse: Visualität und Religion*, herausgegeben von Bärbel Beinhauer-Köhler, 325–47. Zürich: TVZ, Theol. Verl.
- . 2012. *Die Reise als Suche nach Orientierung: eine Annäherung an das Verhältnis zwischen Film und Religion*. Film und Theologie 21. Marburg: Schüren-Verl.
- Marchart, Oliver. 2010. *Die politische Differenz*. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Marcus, George E. 1995. „Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography“. *Annual Review of Anthropology* 24: 95–117.
- Marriott, McKim. 1989. „Constructing an Indian Ethnosociology“. *Contributions to Indian Sociology* 23 (1): 1–39.
- Masuzawa, Tomoko. 2005. *The Invention of World Religions, Or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism*. Chicago [u. a.]: University of Chicago Press.
- McBride, Joseph. 1997. *Steven Spielberg: A Biography*. New York: Simon & Schuster.
- McCutcheon, Russell T. 2003. *Manufacturing religion: the discourse on Sui Generis religion and the politics of nostalgia*. Oxford [u. a.]: Oxford University Press
- Meyer, Nicholas. 2009. *The View from the Bridge: Memories of Star Trek and a Life in Hollywood*. New York: Viking.
- Michaels, Axel, Hrsg. 2010. *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*. 5 Bde. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Miczek, Nadja. 2013. *Biographie, Ritual und Medien*. Religion und Medien 2. Bielefeld: transcript.
- Mikos, Lothar. 2007. *Die „Herr-der-Ringe“-Trilogie*. Alltag, Medien und Kultur; Bd. 1
Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

-
- . 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarb. Aufl. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Mitford, Jessica. 1963. *The American Way of Death*. New York: Simon and Schuster.
- Monaco, James. 1997. *How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia*. New York: Oxford University Press.
- Nassehi, Armin. 1995. „Ethos und Thanatos. Der menschliche Tod und der Tod des Menschen im Denken Michel Foucaults.“ In *Der Tod ist ein Problem der Lebenden: Beiträge zur Soziologie des Todes*, herausgegeben von Klaus Feldmann und Werner Fuchs-Heinritz, 1. Aufl., 210–32. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Nayar, Sheila J. 2012. *Sacred and the Cinema. Reconfiguring the „Genuinely“ Religious Film*. London: Continuum International Pub.
- Neumann, Birgit, und Ansgar Nünning. 2008. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. 1. Aufl. Stuttgart: Klett.
- Niebuhr, H. Richard. 1951. *Christ and Culture*. New York: Harper.
- Nietzsche, Friedrich. 1924. *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Leipzig: Kröner.
- Nünning, Ansgar, Hrsg. 2004. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Ogden, Daniel. 2007. *A Companion to Greek Religion*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Ohler, Peter. 1994. *Kognitive Filmpsychologie*. Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten. Münster: MakS.
- Plate, S. Brent. 2008. *Religion and Film: Cinema and Re-Creation of the World*. 1. publ. Short Cuts 43. London [u. a.]: Wallflower.
- Pollack, Detlef. 2003. *Säkularisierung - ein moderner Mythos? Studien zum religiösen Wandel in Deutschland*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Porter, Roy. 1999. „The hour of Philippe Ariès“. *Mortality* 4 (1): 83–90.
- Posselt, Gerald. 2003. „Iterabilität (D)“.
<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=36>.
- Quack, Johannes. 2013. „Was ist ‚Nichtreligion‘? Feldtheoretische Überlegungen zu einem relationalen Verständnis eines eigenständigen Forschungsgebietes“. In *Säkularität in religionswissenschaftlicher Perspektive*, herausgegeben von Steffen Führding und Peter Antes, 87–107. Göttingen: V&R unipress.

-
- Radde-Antweiler, Kerstin. 2008. „Ritual-Design im rezenten Hexendiskurs“. Heidelberg, Univ., Diss., 2008.
- Robb, Brian J. 2012. *A Brief Guide to Star Trek*. London: Robinson.
- Rowe, Mark. 2000. „Stickers for Nails: The Ongoing Transformation of Roles, Rites, and Symbols in Japanese Funerals“. *Japanese Journal of Religious Studies* 27 (3/4): 353–78.
- Ruoff, Michael. 2007. *Foucault-Lexikon*. Paderborn: Fink.
- Rupp, Jan, Carina Branković, und Antony Pattathu. 2012. „Zur Medienästhetik von Ritualdesign in narrativ-fiktionalen Darstellungen. Theoretisch-methodische Überlegungen und Anwendungsperspektiven.“ In *Ritualdesign*, herausgegeben von Janina Karolewski, Nadja Miczek, und Christof Zotter, 97–124. Bielefeld: transcript.
- Sabatucci, Dario. 1988. „Kultur und Religion“. In *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, herausgegeben von Hubert Cancik, 1: 43–58. Stuttgart [u. a.]: Kohlhammer.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. London [u. a.]: Routledge and Kegan Paul.
- Sander, Ralph. 1995. *Das Star-Trek-Universum: das erste deutsche Handbuch zur erfolgreichsten Multimedia-SF-Serie der Welt : mit einer Filmographie* München: Heyne.
- Sax, William S. 2013. „Agency“. In *Ritual und Ritualdynamik*, herausgegeben von Christiane Brosius, Axel Michaels, und Paula Schrode, 25–31. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schilbrack, Kevin. 2006. „„Life’s a Piece of Shit‘: Heresy, Humanism, and Heroism in Monty Python’s Life of Brian“. In *Monty Python and Philosophy Nudge Nudge, Think Think!*, herausgegeben von Gary L. Hardcastle und George A. Reisch, 13–24. Chicago, Ill.: Open Court.
- Schneider, Norbert. 2004. „Zeig mir das Spiel vom Tod. Sterben, Tote und Tod im Fernsehen und in ausgewählten Kinofilmen.“ In *Der Tod im Leben: ein Symposium*, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Graf, Heinrich Meier, und Christopher Bruell. München: Piper.
- Schofield Clark, Lynn. 2007. „Why Study Popular Culture? Or How to Build a Case for Your Thesis in a Religious Studies or Theology Department“. In *Between Sacred and Profane Researching Religion and Popular Culture*, herausgegeben von Gordon Lynch, 5–20. London; New York: I.B. Tauris.

-
- Schrader, Paul. 1988. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York [u. a.]: Da Capo.
- Seale, Clive. 1998. *Constructing death: the sociology of dying and bereavement*. 1. publ. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press.
- . 2004. „Media constructions of dying alone: a form of ‚bad death‘“. *Social Science & Medicine* 58 (5): 967–74.
- Seale, Clive, und Sjaak van der Geest. 2004. „Good and bad death: Introduction“. *Social Science & Medicine* 58 (5): 883–85.
- Seeßlen, Georg. 2011. *Filmwissen: Western: Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren.
- Sison, Antonio D. 2012. *World Cinema, Theology, and the Human: Humanity in Deep Focus*. Routledge Studies in Religion and Film 1. London: Routledge.
- Smith, Wilfred Cantwell. 1964. *The Meaning and End of Religion*. 1. print. New York, NY [u. a.]: Mentor Book.
- Sörries, Reiner. 2013. „Humans: Their Mourning, Need, Conceptions“. In *Changing European Death Ways*, herausgegeben von Eric Venbrux, 13–23. *Death Studies. Nijmegen Studies in Thanatology* 1. Wien; Zürich; Berlin; Münster: Lit.
- Stausberg, Michael. 2012a. *Religionswissenschaft*. Berlin [u. a.]: De Gruyter.
- . 2012b. „Religionswissenschaft: Profil eines Universitätsfachs im deutschsprachigen Raum“. In *Religionswissenschaft*, herausgegeben von Michael Stausberg, 1–30. Berlin [u. a.]: De Gruyter.
- Stemberger, Günter. 2008. *Jüdische Religion*. München: Beck.
- Sudnow, David. 1967. *Passing on: The Social Organization of Dying*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Suzuki, Hikaru. 2003. „The Japanese Way Of Death“. In *Handbook of Death & Dying*, herausgegeben von Clifton D. Bryant, 656–72. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- Taylor, Charles. 2007. *A Secular Age*. Cambridge, Mass. [u. a.]: Belknap Press of Harvard University Press.
- Taylor, Henry McKean. 2002. *Rolle des Lebens: die Filmbiographie als narratives System*. Zürcher Filmstudien 8. Marburg: Schüren-Verl.
- Thursby, Jacqueline S. 2006. *Funeral Festivals in America. Rituals for the Living*.

-
- Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.
- Tillich, Paul. 1959. *Theology of Culture*. New York: Oxford Univ. Press.
- Turner, Steve. 2008. *Amazing Grace. The Story of America's Most Beloved Song*. Pymble, NSW; New York: HarperCollins e-books.
- Van Brussel, Leen, und Nico Carpentier. 2012. „The discursive construction of the good death and the dying person: A discourse-theoretical analysis of Belgian newspaper articles on medical end-of-life decision making“. *Journal of Language and Politics* 11 (4): 479–99.
- Van Gennep, Arnold. 1999. *Übergangsriten*. Studienausg. Frankfurt a. M.; Paris: Campus-Verlag; Edition de la Maison des Sciences.
- Van Hooff, Anton J. L. 2004. „Ancient euthanasia: ‚good death‘ and the doctor in the graeco-Roman world“. *Social Science & Medicine, Good and Bad Death*, 58 (5): 975–85.
- Wagner, Rachel. 2012. *Godwired: Religion, Ritual and Virtual Reality*. 1. publ. Media, Religion and Culture. London [u. a.]: Routledge.
- Weber, Tina. 2011. *Drop Dead Gorgeous. Representation of Corpses in American TV Shows*. Todesbilder 6. Frankfurt a. M. [u. a.]: Campus-Verl.
- White, Hayden V. 1975. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore [u. a.]: John Hopkins Univ. Press.
- Witkin, Robert W. 2003. *Adorno on Popular Culture*. 1. publ. International Library of Sociology. London [u. a.]: Routledge.
- Wittgenstein, Ludwig. 1969. *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914 - 1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wojtkowiak, Joanna. 2012. „I'm dead, therefore I am. The postself and notions of immortality in contemporary Dutch society“. Nijmegen: Radboud University Nijmegen.
- Wong, Cindy H. 2011. *Film Festivals Culture, People, and Power on the Global Screen*. Piscataway: Rutgers University Press.
- Worth, Richard. 2005. *Elisabeth Kübler-Ross: Encountering Death and Dying*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Wright, Melanie Jane. 2007. *Religion and Film. An Introduction*. London; New York: I.B. Tauris.

Zinser, Hartmut. 1997. *Der Markt der Religionen*. München: Fink.

7.2 Filmografie

About Schmidt (2004) R.: Alexander Payne. USA: New Line Cinema, Avery Pix. Fassung: DVD. Warner Home Video – DVD 2003. 120 Min.

Alles auf Zucker (2004) R.: Dany Levy. D: X-Filme Creative Pool, Arte, Bayerischer Rundfunk (BR). Fassung: DVD. Warner Home Video – DVD 2005. 92 Min.

American Gangster (2007) R.: Ridley Scott. USA, UK: Universal Pictures, Imagine Entertainment. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany GmbH 2008. 169 Min.

Avatar (2009) R.: James Cameron. USA, UK: Twentieth Century Fox Film Corporation, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners. 162 Min.

Backdraft [Backdraft – Männer die durchs Feuer gehen] (1991) R.: Ron Howard. USA: Imagine Films Entertainment, Trilogy Entertainment Group. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany GmbH 2007. 131 Min.

Big Fish (2003) R.: Tim Burton. USA: Columbia Pictures Corporation, Jinks/Cohen Company, Zanuck Company. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2004. 120 Min.

Braveheart (1995) R.: Mel Gibson. USA: Icon Entertainment/Twentieth Century Fox. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2006. 170 Min.

Calendar Girls [Kallender Girls] (2003) R.: Nigel Cole. GB,USA: Touchstone Pictures. Fassung: DVD. Touchstone 2004. 104 Min

Ceux qui m'aiment prendront le train [Wer mich liebt nimmt den Zug] (1998) R.: Patrice Chéreau. F: Téléma, Canal+, France 2 Cinéma. Fassung: DVD. Pro-Fun Media 2004. 116 Min.

Chasing Mavericks (2012) R.: Curtis Hanson, Michael Apted. USA: Twentieth Century Fox. Fassung: DVD. Senator Home Entertainment (Vertrieb Universum Film) 2013. 112 Min.

Confucius [Konfuzius](2010) R.: Mei Hu. CN Beijing Dadi Century Limited, Dadi Entertainment, China Film Group. 125 Min.

Breaking the Waves (1996) R.: Lars von Trier. DK: Zentropa Entertainments. Fassung: DVD. STUDIOCANAL 2009. 153 Min.

-
- Das Wilde Leben (2007) R.: Achim Bornhak. D: Babelsberg Film, Neue Bioskop Film, On the Road. Fassung: DVD. Warner Home Video – DVD 2007. 110 Min.
- Death at a Funeral [Sterben für Anfänger] (2007) R.: Frank Oz. UK, USA, D, NL: Sidney Kimmel Entertainment, Parabolic Pictures Inc., Stable Way Entertainment. Fassung: DVD. Concorde Video 2007.87 Min.
- Fiddler on the Roof [Anatevka] (1971) Norman Jewison. USA: The Mirisch Production Company, Cartier Productions. 181 Min.
- Finding Neverland [Wenn Träume fliegen können] (2004) R.: Marc Forster. USA, UK: Miramax, FilmColony. Fassung: DVD. Touchstone 2005. 97 Min.
- Forrest Gump (1994) R.: Robert Zemeckis. USA: Paramount Pictures. Fassung DVD Paramount Home Entertainment 2003. 136 Min.
- Four Brothers [Vier Brüder] (2005) R.: John Singleton. USA: Paramount Pictures, Di Bonaventura Pictures. Fassung: DVD. Paramount Home Entertainment 2006. 104 Min.
- Four Weddings and a Funeral [Vier Hochzeiten und ein Todesfall] (1994) R: Mike Newell. UK: Polygram Filmed Entertainment, Channel Four Films, Working Title Films. Fassung: DVD. Studiocanal 2004. 113 Min.
- Gandhi (1982) R.: Richard Attenborough. UK, IN: Goldcrest Films International, National Film Development Corporation of India (NFDC). Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2007.183 Min.
- Garden State (2004) R.: Zack Braff. USA: Camelot Pictures, Jersey Films, Double Feature Films. Fassung: DVD. Touchstone 2005. 98 Min.
- Get Low [Am Ende des Weges] (2009) R.: Aaron Schneider. USA, D, PL: K5 International, Zanuck Independent. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2011. 99 Min.
- Harold and Maude [Harold und Maude] (1971) R.: Hal Ashby. USA: Mildred Lewis and Colin Higgins Productions, Paramount Pictures. Fassung: DVD. Paramount Home Entertainment 2004. 88 Min.
- Harry Potter and the Prisoner of Azkaban [Harry Potter und der Gefangene von Azkaban] (2004) R.: Alfonso Cuarón. UK, USA: Warner Bros., 1492 Pictures. 142 Min.
- Jaws [Der weiße Hai] (1975) R.: Steven Spielberg. USA: Zanuck/Brown Productions, Universal Pictures. 124 Min.

-
- Kill Bill Vol. 2 (2004) R.: Quentin Tarantino. USA: Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu. Fassung: DVD. STUDIOCANAL 2012. 137 Min.
- Kingdom of Heaven [Königreich der Himmel] (2004) R.: Ridley Scott. USA, GB, ES, D: Scott Free Productions. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2005. 139 Min.
- Ladder 49 [Im Feuer] (2004) R.: Jay Russel. USA: Touchstone. Fassung: DVD. Touchstone 2005. 111 Min.
- Legends of the Fall [Legenden der Leidenschaft] (1994) R.: Edward Zwick. USA: TriStar Pictures, Bedford Falls Company. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2001. 128 Min.
- Life of Brian [Das Leben des Brian] (1979) R.: Terry Jones UK: HandMade Films, Python (Monty) Pictures. 94 Min.
- Malcolm X (1999) R.: Spike Lee. USA: 40 Acres & A Mule Filmworks. 202 Min.
- Man on the Moon [Der Mondmann] (1999) R.: Miloš Forman. USA: Mutual Film Company, Jersey Films. Fassung: DVD. Concorde Video 2001. 114 Min.
- Noah (2014) R.: Darren Aronofsky. USA: Paramount Pictures, Regency Enterprises, Protozoa Pictures. 138 Min.
- Once upon a time in America [Es war einmal in Amerika] (1984) R.: Sergio Leone. USA, IT: Ladd Company, The Embassy International Pictures, PSO International. Fassung: DVD. Warner Home Video – DVD 2003. 220 Min.
- Patch Adams (1998) R.: Tom Shadyac. USA: Blue Wolf, Bungalow 78 Productions. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany GmbH 2003. 110 Min.
- Rain Man (1998) R.: Barry Levinson. USA: United Artists, Guber-Peters Company. Fassung DVD. Twentieth Century Fox 2007. 128 Min.
- Restless (2011) R.: Gus van Sant. USA/UK: Imagine Entertainment. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2012. 87 Min.
- SLC – Punk! [Punk!] (1998) R.: James Merendino. USA: Beyond Films, Blue Tulip Productions, Straight Edge. Fassung: DVD. Generic 1999. 97 Min.
- Sleepy Hollow (1999) R.: Tim Burton. USA, D: Paramount Pictures, Mandalay Pictures, American Zoetrope. Fassung: DVD. VCL 2001. 101 Min.
- Slumdog Millionaire [Slumdog Millionär] (2008) R.: Danny Boyle, Loveleen Tandan. USA, UK: Warner Bros., Celador Films. 120 Min.
- Snow Cake [Der Geschmack von Schnee] (2005) R. : Marc Evans. CA, UK: Revolution

-
- Films, Rhombus Media. Fassung: DVD. STUDIOCANAL 2007. 109 Min.
- Star Trek II: The Wrath of Khan [Star Trek II: Der Zorn des Khan] (1982) R.: Nicholas Meyer. USA: Paramount Pictures. Fassung DVD. Paramount Home Entertainment 2004. 108 Min.
- Stigmata (1999) R.: Rupert Wainwright. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 103 Min.
- Syriana (2005) R.: Stephen Gaghan. USA: Participant Media, Section Eight Productions. Fassung: DVD. Warner Home Video 2006. 123 Min.
- The Big Chill [Der große Frust] (1983) R.: Lawrence Kasdan. USA: Columbia Pictures Corporation. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 1999. 101 Min.
- The Big Lebowski (1998) R.: Joel and Ethan Coen. USA: Working Title Films, Polygram Filmed Entertainment. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany GmbH 2006. 112 Min.
- The Bucket List [Das Beste kommt zum Schluss] (2007) R.: Rob Reiner. USA: Warner Bros., Zadan / Meron Productions. Fassung: DVD. Warner Home Video – DVD 2008. 93 Min.
- The Cider House Rules [Gottes Werk und Teufels Beitrag] (1999) R.: Lasse Hallström. USA: FilmColony, Miramax. Fassung: DVD. STUDIOCANAL 2000. 120 Min.
- The Constant Gardener [Der ewige Gärtner] (2005) R.: Fernando Meirelles. UK, USA, D, CN: Focus Features, UK Film Council. Fassung: DVD. STUDIOCANAL 2006. 123 Min.
- The Final Cut [The Final Cut - Dein Tod ist erst der Anfang] (2004) R.: Brian Tyler. USA, CA, D: Lions Gate Entertainment, Cinerenta Medienbeteiligungs KG, Industry Entertainment. Fassung: DVD. Splendid Film/WVG 2005. 91 Min.
- The Godfather: Part II [Der Pate: Teil II] (1974) R.: Francis Ford Coppola. USA: Paramount Pictures, The Coppola Company. Fassung: DVD. Paramount Home Entertainment 2008. 202 Min.
- The Passion of Joanne of Arc [Die Passion der Jungfrau von Orléans] (1928) Carl Theodor Dreyer. FR: Société générale des films. 110 Min.
- The Royal Tenenbaums [Die Royal Tenenbaums] (2001) R.: Wes Anderson. USA: Touchstone Pictures, American Empirical Pictures. Fassung: DVD. Touchstone 2003. 105 Min.
- The Three Burials of Melquiades Estrada [Three Burials – Die drei Begräbnisse des Melquiades Estrada] (2005) R.: Tommy Lee Jones. USA/F: EuropaCorp, Javelina Film Company. Fassung: DVD. Ascot Elite Home Entertainment GmbH 2007. 116

Min.

The Uspside of Anger [An deiner Schulter] (2005)R.: Mike Binder. USA, UK, D: New Line Cinema, Media 8 Entertainment. Fassung: DVD. Universum Film GmbH 2006. 112 Min.

The Weather Man (2005) R: Gore Verbinskis. USA: Escape Artists. Fassung: DVD. Paramount Home Entertainment 2006. 98 Min.

Trainspotting (1996) R.: Danny Boyle. UK: Channel Four Films, Figment Films, The Noel Gay Motion Picture Company. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany GmbH 2006. 90 Min.

Trois couleurs: Bleu [Drei Farben: Blau] (1993) R.: Krzysztof Kieslowski. F, PL, CH: MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma. Fassung: DVD. Concorde Video 2003. 98 Min.

Troy [Troja] (2003) R.: Wolfgang Petersen. UK, MT, USA: Warner Bros., Helena Productions. Fassung: DVD. Warner Home Video – DVD 2010. 195 Min.

Tuesdays with Morrie [Dienstags bei Morrie] (1999) R.: Mick Jackson. USA: Carlton America, Harpo Productions. Fassung: DVD. Euro Video 2010. 90 Min.

Very Bad Things (1998) R: Peter Berg. USA: Splendid Film/WVG. Fassung: DVD. Splendid Film/WVG 1999. 96 Min.

Watchmen (2009) R.: Zack Snyder. USA: Warner Bros., Paramount Pictures, Legendary Pictures. Fassung: DVD. Paramount Home Entertainment 2010. 155 Min.

Wer früher Stirbt ist länger tot (2006) R: Marcus H. Rosenmüller. D: Roxy Film, Bayerischer Rundfunk. Fassung DVD. Euro Video 2007. 101 Min.

What dreams my come [Hinter dem Horizont] (1998) R.: Vincent Ward. USA, NZ: Polygram Filmed Entertainment, Interscope Communications. 113 Min.

Romeo + Juliet [William Shakespeares Romeo & Julia] (1996) R.: Baz Luhrman. USA: Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film Corporation. 120 Min.

7.3 Internetquellen

www.agoodgoodbye.com/funeral-films/funeral-films-the-big-lebowski; letzter Zugriff 16.12.2015

www.andykaufman.com/about/timeline.html; letzter Zugriff 16.12.2015

www.bestattungen.de/ueber-uns/presse/pressemitteilungen/fussballliebe-bis-in-den-tod-fanbestattungen-immer-beliebter.html; letzter Zugriff 16.12.2015

www.bpb.de/shop/lernen/filmhefte/34105/alles-auf-zucker; letzter Zugriff 16.12.2015

www.dailymail.co.uk/news/article-2602534/I-love-son-Fathe...y-Star-Wars-themed-funeral-boy-4-died-battling-brain-tumour.html; letzter Zugriff 16.12.2015

www.derstandard.at/1362107638062/Ohne-Kultur-koennen-wir-uns-gleich-erschliessen; letzter Zugriff 16.12.2015

www.dwds.de/?qu=Bestattung; letzter Zugriff 16.12.2015

www.film-und-theologie.de/; letzter Zugriff 16.12.2015

www.imdb.com; letzter Zugriff 16.12.2015

www.imdb.com/name/nm0173150/bio?ref_=nm_dyk_trv_sm#mini_bio; letzter Zugriff 16.12.2015

www.imdb.com/title/tt0207805/awards?ref_=tt_ql_4; letzter Zugriff; 16.12.2015

www.kingjerrylawler.com/bio.html; letzter Zugriff 16.12.2015

www.mongrelmedia.com/MongrelMedia/files/82/82763076-8865-4a53-bf86-15822a175cf6.pdf; letzter Zugriff 16.12.2015

www.morrieschwartz.weebly.com/index.html; letzter Zugriff 16.12.2015

www.mitcalbom.com/d/de/node/3720; letzter Zugriff 16.12.2015

www.orderofthegooddeath.com/about; letzter Zugriff 16.12.2015

www.orderofthegooddeath.com/fear-of-death#.VdWLjEWthto; letzter Zugriff 16.12.2015

www.orderofthegooddeath.com/naturalburial#.VdWN-kWthto; letzter Zugriff 16.12.2015

www.orderofthegooddeath.com/death-planning-test#.VdWopEWthto, letzter Zugriff 16.12.2015

www.orderofthegooddeath.com/please-help-pass-the-end-of-life-option-act#.VdXKTEWthto; letzter Zugriff 16.12.2015

www.orderofthegooddeath.com/blog; letzter Zugriff 30.08.2015

www.prnewswire.co.uk/news-releases/internet-bookseller-amazoncom-announces-acquisition-of-united-kingdom-company-the-internet-movie-database-ltd-156564975.html; letzter Zugriff 16.12.2015

www.rottentomatoes.com; letzter Zugriff 16.12.2015

www.spiegel.de/kultur/kino/noah-mit-russell-crowe-verbot-in-arabischen-laendern-a-957597.html; letzter Zugriff 16.12.2015

www.undertakingla.com/; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=-LOdPzZW_aQ; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=OdIJ_kqmhkQ; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=dcnL2o385Gw; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=roKZ1cN_N50; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=BI9q9-QL_bQ; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=ov0Gk2e71xw; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=kPsB3sMvuFY; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=Wk61MeDmk2M; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=_nKyOJ2tsgM; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=9N4GAJ32jv0; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=kqGjVJka7xQ; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/user/OrderoftheGoodDeath; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=eXNc53rIFe8; letzter Zugriff 16.12.2015

www.youtube.com/watch?v=eXNc53rIFe8; letzter Zugriff 16.12.2015

www.zeit.de/kultur/film/2010-01/china-avatar-stoppen; letzter Zugriff 16.12.2015

7.4 Diskographie

Cinco Años, Marco Beltrami (2006) In: *The Three Burials of Melquiades Estrada*. Original Soundtrack with Marco Beltrami. Recall.

- Hymn to the Sea, James Horner (1997) In: Titanic: Music from the Motion Picture. Sony Classics.
- Man on the Moon, R. E. M. (1999) In: Man on the Moon. Warner Bros./ Jersey.
- The Fairest of the Season, Nico (2001) In: The Royal Tenenbaums. Original Soundtrack. Hollywood Warner.
- The Sound of Silence, Simon and Garfunkel (2009) In: Watchmen Music from the Motion Picture. Reprise Records Warner.
- The Times they are A-Changing, Bob Dylan (2009) In: Watchmen Music from the Motion Picture. Reprise Records Warner.

7.5 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Der ‚leere Signifikant‘ filmische Bestattung	69
Abbildung 2 Außerfilmischer <i>Cube</i>	159
Abbildung 3 Innerfilmischer <i>Cube</i>	164
Abbildung 4 Netzwerk- <i>Cube</i>	168
Abbildung 5: Budgetierung.....	234
Abbildung 6: Entstehungszeitraum.....	235
Backdraft 1991; 1 (01:58:29)	242
Backdraft 1991; 2 (01:58:34)	242
Backdraft 1991; 3 (01:58:56)	243
Backdraft 1991; 4 (01:59:55)	243
Backdraft 1991; 5 (02:00:00)	243
Backdraft 1991; 6 (02:00:39)	243
Braveheart 1995; BRAVEHEART 1 (00:07:55)	240
Braveheart 1995; BRAVEHEART 2 (00:08:20)	240
Braveheart 1995; BRAVEHEART 3 (00:08:26)	240
Forrest Gump 1994; FG 1 (01:35:35)	133
Forrest Gump 1994; FG 2 (02:02:09)	133
Garden State 2004; GS 1 (00:05:09)	144
Garden State 2004; GS 2 (00:05:10)	144
Garden State 2004; GS 3 (00:05:18)	144
Garden State 2004; GS 4 (00:05:28)	144
Garden State 2004; GS 5 (00:05:34)	144
Garden State 2004; GS 6 (00:05:54)	144
Garden State 2004; GS 7 (00:05:33)	145
Garden State 2004; GS 8 (00:05:35)	145
Garden State 2004; GS 9 (00:06:06)	145
Garden State 2004; GS 10 (00:05:46).....	145

Harold and Maude 1971; HM 1 (00:36:06)	140
Kingdom of Heaven 2005; KH 1 (00:01:20)	128
Kingdom of Heaven 2005; KH 2 (00:01:52)	128
Kingdom of Heaven 2005; KH 3 (00:02:12)	129
Kingdom of Heaven 2005; KH 4 (00:02:21)	129
Man on the Moon 1999; MOM 1 (00:00:37)	287
Man on the Moon 1999; MOM 2 (00:02:13)	287
Man on the Moon 1999; MOM 3 (00:04:15)	287
Man on the Moon 1999; MOM 4 (00:16:53)	287
Man on the Moon 1999; MOM 5 (00:19:19)	287
Man on the Moon 1999; MOM 6 (01:11:03)	287
Man on the Moon 1999; MOM 7 (01:18:12)	288
Man on the Moon 1999; MOM 8 (01:28:51)	288
Man on the Moon 1999; MOM 9 (01:36:45)	288
Man on the Moon 1999; MOM 10 (01:40:53)	288
Man on the Moon 1999; MOM 11 (01:41:48)	292
Man on the Moon 1999; MOM 12 (01:41:53)	292
Man on the Moon 1999; MOM 13 (01:42:17)	292
Man on the Moon 1999; MOM 14 (01:42:22)	292
Man on the Moon 1999; MOM 15 (01:42:42)	293
Man on the Moon 1999; MOM 16 (01:43:01)	293
Man on the Moon 1999; MOM 17 (01:43:02)	293
Man on the Moon 1999; MOM 18 (01:43:22)	293
Man on the Moon 1999; MOM 19 (01:43:25)	293
Man on the Moon 1999; MOM 20 (01:43:32)	293
Man on the Moon 1999; MOM 21 (01:43:34)	293
Man on the Moon 1999; MOM 22 (01:43:37)	293
Man on the Moon 1999; MOM 23 (01:44:08)	294
Man on the Moon 1999; MOM 24 (01:44:22)	294
Man on the Moon 1999; MOM 25 (01:44:34)	294
Man on the Moon 1999; MOM 26 (01:44:38)	294
Man on the Moon 1999; MOM 27 (01:44:46)	294
Man on the Moon 1999; MOM 28 (01:45:00)	294
Man on the Moon 1999; MOM 29 (01:45:18)	294
Patch Adams 1998; PA 1 (01:21:23)	149
Patch Adams 1998; PA 2 (01:23:25)	149
Patch Adams 1998; PA 3 (01:23:26)	150
Patch Adams 1998; PA 4 (01:23:28)	150
Patch Adams 1998; PA 5 (01:23:41)	150
Patch Adams 1998; PA 6 (01:23:48)	150
Restless 2011; 1 (01:21:06)	269
Restless 2011; 2 (01:21:12)	269
Restless 2011; 3 (01:21:19)	269
Restless 2011; 4 (01:21:38)	269
Restless 2011; 5 (01:22:03)	269

Restless 2011; 6 (01:22:07)	269
Restless 2011; 7 (01:22:14)	270
Restless 2011; 8 (01:22:34)	270
Restless 2011; 9 (01:22:47)	270
Restless 2011; 10 (01:22:54).....	270
Restless 2011; 11 (01:23:01).....	270
Restless 2011; 12 (01:23:22).....	270
Restless 2011; 13 (01:23:25).....	271
The Big Lebowski 1998; TBL 1 (01:41:43).....	251
The Big Lebowski 1998; TBL 2 (01:42:09).....	251
The Big Lebowski 1998; TBL 3 (01:43:02).....	251
The Big Lebowski 1998; TBL 4 (01:43:30).....	251
The Big Lebowski 1998; TBL 5 (01:43:34).....	251
Three Burials 2005; TBME 1 (00:03:33).....	344
Three Burials 2005; TBME 2 (00:06:29).....	344
Three Burials 2005; TBME 3 (00:24:13).....	344
Three Burials 2005; TBME 4 (00:24:17).....	344
Three Burials 2005; TBME 5 (00:24:21).....	344
Three Burials 2005; TBME 6 (00:24:40).....	344
Three Burials 2005; TBME 7 (00:24:42).....	345
Three Burials 2005; TBME 8 (00:24:44).....	345
Three Burials 2005; TBME 9 (00:34:05).....	345
Three Burials 2005; TBME 10 (00:34:10)	345
Three Burials 2005; TBME 11 (01:46:11)	350
Three Burials 2005; TBME 12 (01:46:17)	350
Three Burials 2005; TBME 13 (01:46:31)	351
Three Burials 2005; TBME 14 (01:46:32)	351
Three Burials 2005; TBME 15 (01:47:01)	351
Three Burials 2005; TBME 16 (01:47:06)	351
Three Burials 2005; TBME 17 (01:47:12)	351
Three Burials 2005; TBME 18 (01:47:16)	351
Three Burials 2005; TBME 19 (01:47:33)	351
Three Burials 2005; TBME 20 (01:47:55)	351
Three Burials 2005; TBME 21 (01:47:59)	352
Three Burials 2005; TBME 22 (01:48:08)	352
Three Burials 2005; TBME 23 (01:48:28)	352
Three Burials 2005; TBME 24 (01:48:50)	352
Three Burials 2005; TBME Wunsch 1 (00:51:18):.....	346
Three Burials 2005; TBME Wunsch 2 (00:52:19):.....	346
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 1 (00:23:12).....	314
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 2 (00:23:15).....	314
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 3 (00:23:16).....	315
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 4 (00:23:22).....	315
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 5 (00:23:35).....	315
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 6 (00:23:36).....	315
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 7 (00:23:45).....	315

Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 8 (00:23:47)	315
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 9 (00:23:49)	315
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 10 (00:24:02)	315
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 11 (00:24:03)	316
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 12 (00:23:57)	316
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 13 (00:24:14)	316
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 14 (00:24:18)	316
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 15 (00:24:20)	316
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 16 (00:24:23)	316
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 17 (00:24:35)	316
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 18 (00:24:55)	316
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 19 (00:25:07)	317
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 20 (00:25:13)	317
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 21 (00:25:27)	317
Tuesdays with Morrie 1999; TWMLF 22 (00:25:28)	317
Tuesdays with Morrie 1999; TWM 1 (00:40:36)	324
Tuesdays with Morrie 1999; TWM 2 (01:17:19)	324
Tuesdays with Morrie 1999; TWM 3 (01:22:56)	324
Tuesdays with Morrie 1999; TWM 4 (01:23:15)	324
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 1 (01:23:22).....	327
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 2 (01:23:23).....	327
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 3 (01:23:25).....	327
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 4 (01:23:28).....	327
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 5 (01:23:30).....	327
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 6 (01:23:33).....	327
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 7 (01:23:40).....	327
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 8 (01:23:42).....	328
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 9 (01:23:53).....	328
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 10 (01:23:59).....	328
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 11 (01:24:15).....	328
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 12 (01:24:14).....	328
Tuesdays with Morrie 1999; TWMF 13 (01:24:32).....	328
Watchmen 2009; WM 1 (00:36:59).....	146
Watchmen 2009; WM 2 (00:37:08).....	146
Watchmen 2009; WM 3 (00:37:15).....	146

7.6 Appendix

Beispielanalysebogen:

Tuesdays with Morrie [Dienstags bei Morrie] (1999)

1. Filmtitel / Erscheinungsjahr / Regisseur

Tuesdays with Morrie / 1999/ Mick Jackson

2. Genre

Biopic

3. Handlung / Plot / innerfilmische Kontextualisierung

Als der Sportjournalist Mitch Albom (Hank Azaria) seinen alten Soziologie-Professor Morrie Schwartz (Jack Lemmon) in einer Fernsehsendung wieder sieht und erfährt, dass dieser an der tödlichen Nervenkrankheit ALS leidet, macht er sich auf den Weg, um ihn wiederzusehen. Aus dem Treffen entwickelt sich wieder eine enge Freundschaft und die beiden beginnen sich regelmäßig dienstags zu sehen, um über die grundsätzliche Fragen des Lebens und Sterbens zu sprechen. Hier wird Mitch mit seinen Ängsten und Problemen konfrontiert, die auch mit seinem hektischen Lebensstils als Journalist zusammenhängen und die seine Beziehung zu der Sängerin Janine (Wendy Moniz) belasten. In diesen Begegnungen nimmt Morrie wieder die Rolle des Lehrers ein und Mitch die des Studenten. Morrie bezeichnet ihre Begegnungen und die Erfahrungen seines Sterbeprozesses als seinen letzten „Kurs“. Mitch begleitet Morrie, beginnt die Gespräche zwischen den beiden aufzuzeichnen und die Freundschaft vertieft sich immer weiter. Der bevorstehende Tod von Morrie stellt für die beiden die Abschlussprüfung dar, die in Form der Bestattung von Morrie stattfindet.

3.1 Kontextualisierung

- **Zusammenhang der Bestattungssequenz:**
- Sequenz 1: Das *Living Funeral* findet bei Morrie zuhause statt, Mitch kommt unerwartet dazu.
- Sequenz 2: Die Bestattung findet zum Ende des Filmes statt, im Anschluss an das letzte Gespräch von Mitch und Morrie.

4. Bestattungssequenzen

4.1 Timecode und Sequenzbeschreibung

Sequenz 1: *Living Funeral* 00:23:15 – 00:25:31

00:23:15 – 00:23:21

Halbnahe auf Mitch im Auto, wie er vor Morries Haus vorfährt. Im Hintergrund hört man bereits einen Chor singen: „I love the java jive and it loves me. Coffee and tea and the jivin' and me. A cup, a cup, a cup, a cup. It's hot, look out. I love java sweet and...“ Mitch blickt sich um und man sieht in unterschiedlichen Einstellungen erst die Autos, die vor dem Haus von Morrie geparkt stehen, und dann die Haustür. In einer Halbnahe erscheint Mitch dann vor der Haustür, geht ins Haus hinein und blickt sich um. Dann kommt ihm die Helferin von Morrie mit einem Strauß Blumen entgegen: „You almost missed the funeral.“ Auf Mitchs verdutzten Blick hin, den man in einer nahen Aufnahme sieht, ergänzt sie: „No, it was Morrie's idea. A living funeral. He said he didn't want to wait till he was dead for people to say nice things about him. Go on in.“ Aus dem *Point-of-View* von Mitch sieht man, wie er den Gang entlang geht, zu dem Zimmer, in dem sich alle Gäste um eine reich gedeckte Tafel versammelt haben. Die Musik wird immer lauter und wir sehen Mitch mit einem Lächeln im Gesicht, wie er in einer Halbnahe im Türrahmen stehen bleibt, in dem bereits andere Leute stehen. Morrie sitzt vor dem Tisch in seinem Rollstuhl, während die Männer im Chor weiter singen: „A cup, a cup, a cup. I love coffee and tea. I love the java jive and it loves me. Coffee and tea“ Wir sehen Morrie in einer Halbnahe, seine Frau steht hinter ihm und klopft ihm im Takt auf die Schultern, während weiter gesungen wird: „and the jivin' and me. A cup, a cup, a cup, a cup. Boarrrrrrr“. Daraufhin sehen wir Morrie und Einstellungen auf einzelne Leute im Raum sowie auf seine Söhne und Mitch im Hintergrund: „That's terrific. Now listen, you've all said such beautiful things. Believe it or not, now I want to talk.“ Andere Leute und speziell seine Söhne erwidern „Oh. [Laughs]“ und eine leichtes Lachen bricht aus, besonders unter seinen Söhnen. Morrie beginnt zu rezitieren: „All I have is a voice.“ Sein Söhne fallen ihm ins Wort: „We know, Dad. We know.“ Und Morrie antwortet: „That's - That's not me. That's from W.H. Auden, my favorite poet.“ Woraufhin die Söhne, die wieder in einer Naheinstellung gezeigt werden, antworten: „We know that too, Dad.“ Morrie setzt erneut an: „Oh, okay. All I have

is a voice... to undo the folded lie... the lie of authority... whose buildings grope the sky.“ Die Kamera zoomt immer stärker an Morries Gesicht heran, bis er in einer deutlichen Großaufnahme zu sehen ist. Er schließt beim Rezitieren die Augen und eine leise Streichermusik setzt ein. „No one exists alone. Hunger allows no choice to the citizen or police. We must love one another... We must... love one another... or die.“ Währenddessen wechselt die Nahaufnahme immer wieder zwischen Mitch und Morrie, wobei Morrie sichtlich gerührt ist und zu Weinen beginnt, woraufhin ihm seine Frau eine Schachtel Taschentücher reicht und er sich bedankt. Es folgt ein Schnitt, der die Szene abschließt, und wir sehen in der nächsten Einstellung, wie Mitch seine Gäste an der Haustür verabschiedet: „I'll see you soon. It was lovely, Morrie. Good-bye. Be well.“ Dann wendet sich Mitch an ihn: „I know I should've called. I'm stealin' time from my boss here.“ Woraufhin Morrie neckisch vorwurfsvoll reagiert und sagt: „You missed my funeral. Never mind. You'll catch the next one.“ Mit einer Geste winkt er Mitch zu sich für eine Umarmung und beide umarmen sich.

Sequenz 2: Bestattung 01:22:58 – 01:24:48

Direkter Übergang von letzter Verabschiedungsszene zwischen Mitch und Morrie zu dem Anruf, der bei Mitch und Janine eingeht und beide über den Tod informiert. Mitch sitzt währenddessen am Klavier und man sieht noch einmal das Bild, das Morrie Mitch zu Beginn des Filmes und bei ihrer ersten Begegnung geschenkt hat, bevor ein Schnitt kommt und die *Voice Over* Stimme von Mitch die Bestattung begleitet, welche mit einer Halbtotale auf die Grabstelle einsetzt, wobei die Worte zu hören sind: „Charlotte kept it small, just family and friends.“ Die Worte des Rabbi sind zu hören, während Mitchs Stimme weiter erzählt: „All the ones he would've taken dancing on his perfect day.“ Eine Nahaufnahme von Charlotte mit Tränen in den Augen wird gezeigt: Sie sitzt auf einem Stuhl vor dem Urnengrab, während die anderen hinter und neben ihr stehen. Dann eine Nahaufnahme von einem von Morries Söhnen und der Helferin und dann eine von Janine und Mitch. Nachdem das Amen des Rabbi zu hören ist, setzt Mitchs *Voice over* wieder ein: „Of course, there was poetry.“ Die Trauergemeinschaft ist in einer Halbtotale zu sehen. Einer der Söhne Morries liest aus einem Buch vor, eine Nahaufnahme von ihm folgt: „When he shall die take him and cut him out in

little stars.“ (Romeo und Juliet) Es folgt eine Einstellung auf einen Friedhofshelfer, der mit der Schaufel Erde aufnimmt, und in einer Halbtotale aus einer Aufsicht auf die Trauergemeinschaft sehen wir, wie er die Erde in das Grab fallen lässt zu den letzten Zeilen des Gedichtes: „And he will make the face of heaven so fine.“ Man sieht eine Halbnahe von Charlotte, wie sie Erde in das Grab wirft und es folgen gleiche Einstellungen von seinem Sohn, Mitch und Janine: „...that all the world will be in love with night and worship not the garish sun.“ Eine letzte Einstellung zeigt die mit Erde und einem Tuch bedeckte Urne. Dann kommt wieder das *Voice over* von Mitch: „When I'm dead, you talk. I'll listen. It wasn't that hard to hear his voice. It was Tuesday.“ Janine und Mitch laufen den Hügel hinunter auf einen See zu und man sieht, dass sich der Wunsch nach diesem Bestattungsort, den Morrie gewählt hatte, erfüllt hat. „Have you ever had a special teacher? One who taught you things you may not understand, but who never gives up? Who knows the really tough lessons take a lifetime to learn? The last class of my old professor's life took place once a week on Tuesdays. The subject was the meaning of life. The teaching goes on.“ Man sieht zu diesen Worten noch einmal eine Einstellung von Mitch am Klavier in einer Halbnahe und eine von Morrie in der Halle beim Tanzen in seinem Jogginganzug, die die vorherige Einstellung überblendet, so wie man ihn zu Beginn des Filmes vorgestellt bekam. Es folgt zudem ein Paratext und die Ansage von Mitch, die eingeblendete Nummer zu kontaktieren, falls man mehr Informationen über ALS erhalten möchte.

4.2 Motivische Einordnung

- Sequenz 1: Gedichte, Gesang, Essen, Feier, Blumen
- Sequenz 2: Gedichte, Predigt, Blumen, Grab, Urne, Grabbeigabe Tallit, Erde aufgehäuft, Schaufel, Erde auf Grab rituell

4.2.1 Religiöse Referenz

- Sequenz 1: Gedichte, keine religiöse Referenz, Betonung der Liebe
- Sequenz 2: jüdisch, Kaddisch, Tallit, Rabbi

4.3 Narrative Struktur (zeitliche Einordnung im Film)

-
- Sequenz 1: zweite Begegnung von Mitch und Morrie, erstes Drittel des Films
 - Sequenz 2: Ende des Films

4.3.1 Raum

- Sequenz 1: Morries Haus
- Sequenz 2: Friedhof, Wunschort Morries an einem See

4.4 Akteure

- Sequenz 1: Familie, Söhne, Freunde , Charlotte, Mitch, Helferin
- Sequenz 2: Familie, Charlotte, Söhne, Mitch, Janine, Helferin, Rabbi

4.5 Vertonung

- Sequenz 1: Musik Männer-Quartett, Morrie spricht Gedicht von W. H. Auden
- Sequenz 2: Mitchs *Voice Over*, Rabbi, Musik, Söhne, Gedicht von Shakespeare

4.6 Besonderheiten

- Bestseller Romanvorlage (Mitch Albom)
- mediale Präsenz des Falles von Morrie Schwartz , Nightline mit Ted Koppel (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=dcnL2o385Gw>, letzter Zugriff 16.12.2015)
- *Living Funeral* als besondere Form der filmischen Bestattung (Ritualdesign)
- Film produziert von Oprah Winfrey

Link unter welchem das Motvicluster der Bestattungslandschaft abrufbar ist:

<http://dx.doi.org/10.11588/data/10072>