

Sterben und Tod im Spielfilm*

Kurt W. Schmidt

Der Film konstruiert eine Wirklichkeit von Sterben und Tod, an der wir uns (un)bewusst orientieren. Doch nichts ist unwirklicher als der Kinotod. Es ist selten eine Darstellung des Todes, vielmehr eine Darstellung des Erlebens durch andere. Die Bedrohung durch den Tod bedeutet eine Bewährungsprobe, die stellvertretend für den Zuschauer durchlitten wird. Sie kann dazu führen, eigene Lebensentwürfe, Ziele und Lebenswahrheiten zu überprüfen.

Anmerkung:

* Die ungekürzte Fassung des Beitrags erscheint in: **Kurt W. Schmidt/Hans-Jürgen Wulff (Hrsg.): Medizin und Ethik im Film** [Arnoldshainer Texte, Band 129]. Frankfurt, im Erscheinen

Seit der ersten öffentlichen Filmvorführung am 28. Dezember 1895 im Keller des Grand Café in Paris wird auf der Leinwand viel und oft gestorben. Es gibt kaum einen Film, in dem nicht mindestens eine Person stirbt. Ganze Spielfilmgenres (wie der Thriller oder der Western) leben davon, dass Menschen gewaltsam ums Leben gebracht und ihr Tod aufgeklärt, gerächt oder gesühnt wird. Sterben und Tod gehören zum Kino wie Sterben und Tod zum Leben gehören.

Wenn wir ins Kino gehen oder am Fernsehen einen Spielfilm verfolgen, in dem ein Mensch ums Leben kommt, dann sind wir in einer besonderen, ausgezeichneten Situation: Wir nehmen als Zuschauer an einem Ereignis teil, das sonst nur den direkt Beteiligten offenbar ist. Wir werden Augen- und Ohrenzeugen von jenen beiden Ereignissen, die für uns die größte emotionale Spannung aufweisen: Liebe und Tod, Sexualität und Sterben. Keine anderen Ereignisse sind in unserer Kultur dem Blick der Außenstehenden so entzogen. Die Fotografie und später das Kino erlauben uns den verbotenen Blick auf Dinge, die tabuisiert sind: Sterben und Tod. Sexualität wurde im Film viel öfter zensiert als das Sterben oder Töten.

Während viele vom Dokumentarfilm erwarten, dass hier die Dinge möglichst „objektiv“ festgehalten werden, so ist dies beim Spielfilm anders: Wir alle wissen, dass im Spielfilm nicht richtig gestorben wird, dass kein echtes Blut fließt, dass die Tränen künstlich sind. Trotzdem erwarten wir vom Schauspieler, dass er „gut“ spielt, dass er „realistisch“ stirbt, denn sonst fangen wir an zu lachen oder empören uns über das dilettantische Gehabe. Warum wissen wir das eigentlich? Um zu beurteilen, ob der Sheriff in einem Western nach einem Bauchschuss „realistisch“ stirbt, müssten wir es doch wenigstens einmal in Wirklichkeit gesehen haben. Doch wer von uns hat dies? Wer von uns weiß, wie man an einer Schussverletzung stirbt? Wir wissen es – oder glauben es zu wissen –, weil wir an der Seite unzähliger Westernhelden geritten sind, vielen Detektiven in dunkle Gassen gefolgt sind und manche Sterbesituation im Spielfilm miterlebt und miterlitten haben. Der Spielfilm hat uns gezeigt, wie man stirbt und mit welchem schmerzverzerrten Gesicht. Doch nichts ist unwirklicher als der Kinotod (Bitomsky 1993).

Der Spielfilm konstruiert eine Wirklichkeit von Sterben und Tod, an der wir uns (un)bewusst orientieren. Filme – und vor allem Dokumentationen – können einen erheblichen Einfluss auf die Entscheidungsfindung von Menschen haben. Grenzen der eigenen medizinischen Behandlung werden festgelegt, weil eine bestimmte Erkrankungs- und Sterbesituation im Fernsehen gesehen und für das eigene Wertbild als unakzeptabel empfunden wurde. Ethische Werturteile über aktive Sterbehilfe werden gefestigt oder geraten durch emotional bewegende Spielfilme ins Wanken. Am Zentrum für Ethik in der Medizin geht man seit langem der Frage nach, wie medizinische Themen und ethi-

sche Konflikte in Film und Fernsehen dargestellt werden. Im folgenden Beitrag will ich mich darauf beschränken, einige wenige Aspekte zur Darstellung von Sterben und Tod vorzustellen. Viele Anregungen habe ich dabei dem Tagungsband *Kino und Tod* entnommen (Karpf u. a. 1993).

Der Tod im Kino ist ein gewaltsamer Tod

Auf der Leinwand sterben viele Menschen durch die Folge von Gewalteinwirkung. Man könnte durchaus sagen, dass das Kino weniger mit dem Tod beschäftigt ist als mit Töten. Das Kino beschäftigt sich mit *Tätigkeiten*, weniger mit *Zuständen* (Bitomsky 1993). Und die, die die Arbeit des Tö-

Munny: „Tja, jemanden zu töten, ist schlimm. Alles, was er war, ist ausgelöscht. Alles, was er je sein würde.“
Cowboy: „Ja, aber sie verdienten es nicht besser!“ (Nimmt einen Schluck aus der Whiskyflasche)

Munny: „Wir alle verdienen es nicht besser...“

(Wortlaut der deutschen Kinofassung)



Erbarmungslos



tens verrichten, reflektieren kaum über den Tod. Erst als der Westernfilm schon für tot erklärt wurde, drehte der sichtlich gealterte Clint Eastwood seinen Western *Erbarmungslos* (USA 1992) und lässt darin den gebrochenen Revolverhelden William Munny (Clint Eastwood) über den Tod und das Töten, über die Guten und die Bösen reflektieren: Ein junger Cowboy, man könnte sagen ein kleiner Maulheld, hatte gerade an einem Überfall teilgenommen und dabei zum ersten Mal einen Menschen erschossen. Und die Folgen dieses Tötens sind keine Hochgefühle. Vielmehr mischen sich Übelkeit und Entsetzen mit Fassungslosigkeit, da ihm die Situation des Tötens so „unwirklich“ erscheint. Töten hat keinen Glanz. Es ist schmutzig und verdorben, es beschmutzt und verdirbt.





Kaum ein anderer hat wie Sam Peckinpah das Töten im Kino inszeniert. Seine Zeitlupeneinstellungen der Blutbäder und Tötungsorgien in *The Wild Bunch – Sie kannten kein Gesetz* (USA 1973) wurden häufig kopiert, doch das Besondere ist, dass bei Peckinpah die gezeigte „Qual des Verreckens“ mit einem eindrücklichen Pathos des Abschieds verschmilzt (Podack 2006). Am stärksten zu Herzen geht mir hier die Wehmut, die in der Sterbeszene in *Pat Garret jagt Bill the Kid* (USA 1969) steckt: Ein alter Sheriff schleppt sich mit seiner tödlichen Schusswunde an den Fluss. Sonnenuntergang. Abendstimmung. Bob Dylan singt *Knockin' on Heaven's Door*. Ungläubig schaut der Sterbende auf seine indische Frau, die unter Tränen ihre Hand nach ihm ausstreckt und doch weiß, dass sie den Sterbenden nicht mehr im Leben wird halten können. „Der da krepirt, spielt im Film praktisch keine Rolle. Und doch inszeniert Peckinpah seinen Tod so mitfühlend, so zart, so anrührend, wie ich es selten in einem Film gesehen habe. Mir erzählen Sam Peckinpahs Filme von der Einsamkeit des letzten Augenblicks. Sie erzählen mir aber auch davon, wie verloren wir sind, wenn unsere Sehnsüchte vor uns sterben“ (Podack 2006).

Der Tod im Film ist selten die Darstellung des Todes selbst, vielmehr ist es die Darstellung des Erlebens des Todes durch andere. Das Kino übt mit uns als Zuschauern eine Vorahnung vom Tod ein, nicht mehr und nicht weniger (Witte 1993). Der Tod, so Norbert Elias, einer der einflussreichsten Soziologen des 20. Jahrhunderts, ist ein Problem der Lebenden. Tote Menschen haben keine Probleme. „Nicht eigentlich der Tod, sondern das Wissen vom Tod ist es, das für Menschen Probleme schafft“ (Elias 1982).

Der Film *Soylent Green* (USA 1973) spielt in einem New York der Zukunft, im Jahr 2022. Wer vorzeitig in dem mit 40 Millionen total überbevölkerten Großstadtslum freiwillig aus dem Leben scheidet, bekommt einen Freitod erster Klasse spendiert. Der alte Sol Roth (Edward G. Robinson) hat mit seinem Leben abgeschlossen und begibt sich in eines der vielen gut frequentierten „Einschläferungszentren“. Eine tödliche Dosis wird ihm injiziert. Bevor das tödliche Serum wirkt, darf er 20 Minuten „heile Welt“ erleben. Aufgebahrt auf seinem Sterbebett kann er auf der Großbildleinwand zu den Klängen von Edvard Griegs *Morgenstimmung* aus der Peer-Gynt-Suite die (vergangenen) Schönheiten der Natur, das verlorene Paradies bewundern. „Gute Science-Fiction-Filme projizieren“, wie Achim Podack (2007) in seiner Kolumne kommentiert, „unterbewusste Ängste auf die Zukunft.“ Wenn der Fortschritt die Umwelt zerstört, dann wird das Leben zur Qual, und den letzten verbleibenden schönen Moment bietet nur eine perfekte, hoch technisierte aktive Sterbehilfe.

Gestorben wird an einem besonderen Ort: Der Tod bekommt eine Bühne

Der Ort der Handlung hat viel zu sagen. Das gilt in besonderem Maße für die Kulisse des Sterbens. Es gibt schmutzige Hotelzimmer, in denen eine Figur stirbt, und vor Dreck starrende Baracken. Und es gibt die große Kulisse: grandiose Landschaft, riesiges Fabrikgelände, großes Schloss. Die Kulissen des Sterbens sind überdimensionierte Bühnen, auf denen die Figuren beinahe verloren gehen. Der Mensch – so scheint uns das Kino zu sagen – ist letztlich nur ein kleiner Teil im großen (Natur-)Zusammenhang.

Im Film *Der Pate* (3. Teil, USA 1990) will sich der „Pate“ Michael Corleone (Al Pacino), Oberhaupt einer Mafia-Organisation, aus den kriminellen Geschäften zurückziehen und die Geschäfte seiner Familie legalisieren. Doch statt friedfertiger Einigungen kommt es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen den rivalisierenden Gruppen. Diese gipfeln in einem Mordanschlag auf Don Corleone: Nach einem Opernbesuch (!) verlässt Don Corleone das Opernhaus und steigt die gigantische Treppe herunter. Auf dieser riesigen „Bühne des Abstiegs“ fällt jedoch nicht er dem Anschlag zum Opfer, sondern seine geliebte Tochter Mary (Sophia Coppola). Es folgt der wohl eindrücklichste Schrei der Kinogeschichte, denn zuerst ist nichts zu hören; wir sehen nur den Vater mit schmerzverzerrtem Gesicht, weit aufgerissenem Mund und stummem Schrei. Es ist die filmische Umsetzung von Edvard Munchs *Der Schrei* – bis nach endlosen Sekunden der unerträgliche Schrei der Verzweiflung auch zu hören ist.

Der Tod lässt sich nicht darstellen

Das Kino ist an *handelnden Figuren* interessiert. Es muss sich etwas bewegen, Handlung muss sichtbar werden. Personen werden in Großaufnahme gezeigt, denn als Handelnde heben sie sich aus der Welt heraus. So lässt sich ein kranker Mensch zeigen, ein Fieberanfall, eine Sterbeszene und die Trauer danach, doch der Tod selbst scheint nicht abbildbar, er entzieht sich des Spiels. Tot sein heißt gerade: *nicht* spielen, sich tot stellen, keine Bewegung machen. Die Bewegung machen die anderen – es entsteht Bewegung um den Toten herum. Im Film erkennen wir den Toten als den, der sich nicht bewegt.

So wird im Film der Tod häufig metaphorisch umschrieben (Peitz 1993):



Der Pate III



High Noon

- eine nackte Glühbirne
- eine stehende Uhr
- ein Becher, der umfällt
- ein Rad, das stillsteht
- das Kleidungsstück eines Toten, oftmals ein Hut
- oder ein Foto, gerahmt, auf dem Sims. Wenn im Spielfilm der Tod ins Spiel kommt, taucht häufig ein Foto auf. Das Foto selbst ist bewegungslos, es ist „tot“. Jedes Foto ist eine Art „Memento mori“ (Susan Sontag).

Sterben im Kino heißt ritualisiertes Sterben

Von der Totalen (große Landschaftsaufnahme) zum Individuum, dramatische Steigerung der Musik. Was wird durch diese Steigerung zum Ausdruck gebracht? Die Angst. Die Todesangst, die jedem innewohnt. Horst-Jürgen Gerigk hat in einer beeindruckenden Analyse gezeigt, dass es keinem anderen Film auf derart geniale Weise gelungen ist, mittels der Musik das innere Erleben der Hauptfigur zum Ausdruck zu bringen, wie Fred Zinnemann in seinem klassischen Western *High Noon* (12 Uhr mittags, USA 1952). Der ständig wiederkehrende Titelsong des Films *Do not forsake me, oh my darlin'* wird von Dimitri Tiomkin mit Bongos unterlegt, als Sheriff Will Kane (Gary Cooper) sich dem alles entscheidenden Revolverkampf mit seinen zahlenmäßig überlegenen Gegnern stellt. „Was aber ist der Rhythmus der Bongos anderes als der Herzschlag des tapferen Will Kane, der einer potentiell tödlichen Herausforderung entgegenseht? [...] Dies hat auf der Seite des Zuschauers eine besonders intensive Einfühlung in die Situation der Hauptgestalt zur Folge. Wir sehen, fühlen und denken mit Gary Cooper, d. h. mit Will Kane“ (Gerigk 2004). Die Musik bildet den direkten Zugang zur (Gefühls-)Welt des Sheriffs. Wir fühlen, was er fühlt. Wir übernehmen seinen Herzschlag. Wir spüren seine Angst.

Der Western hat eine klassische Form des ritualisierten Sterbens im Showdown entwickelt: „Schuss, Aufbäumen, Fall. Ein letztes Wort, Fluch oder Weisheit – dann bricht der Blick. Die Augen werden starr und einer drückt sie zu“ (Peitz 1993). Vom Schuss getroffen müssen große Schmerzen und Qualen durchlitten werden, bis der Tod eintritt. „Einen anderen Tod kann man sich kaum noch vorstellen. Erst werden Grimassen geschnitten und dann zerfällt die Koordination des Bewegungsapparates. Erst Konvulsion, dann Katatonie. Das heißt, die Schauspieler betonen ihre Kunst des Schauspiels und nicht die Kunst des Sterbens. Als Zuschauer ist man immer versucht nachzuschauen, ob da nicht doch am Hals eine Ader schlägt und ob der Atem lang genug angehalten werden kann“ (Bitomsky 1993).

Vergleichen wir dies mit der Darstellung des Sterbens an einer Erkrankung, so fällt auf, dass hier der Film die letzte Sterbephase bzw. den Todeskampf häufig ausblendet. So ist im Spielfilm das Sterben an einer Krebserkrankung oft ein „schöner Tod“, ein ästhetisierter Tod, friedfertig, weich-

gezeichnet und verklärt (Sellmer 2007). Was an Qualen und Schmerzen gezeigt wird, lässt sich kaum direkt auf den Krebs als Erkrankung zurückführen, sondern vielmehr auf die medizinische Behandlung(!): Haarausfall, Unwohlsein und Erbrechen haben zwar mit der Krebserkrankung zu tun, sind jedoch als unerwünschte Nebenwirkungen der (Chemo-)Therapie zu beklagen. In außergewöhnlich drastischer Form hat der Film *WIT* (USA 2000) diesen Aspekt hervorgehoben: Als die krebserkrankte Literatur-Professorin Vivian Bearing (Emma Thompson) bei ihrem fünften Chemotherapie-Zyklus isoliert werden muss, überrascht sie ihre Umwelt mit dem Paradoxon: „Ich muss nicht isoliert werden, weil ich Krebs habe [...], sondern weil ich gegen Krebs behandelt werde. Meine Behandlung gefährdet meine Gesundheit“ (vgl. Schmidt 2001).

Das Kino deutet, was den Menschen schreckt: den Tod

Bei vielen Filmen wissen wir, warum der Tote gestorben ist, warum er sterben musste. So lernen wir im Kriminalfilm die Motive der Tat kennen, und ein besonderer Reiz für den Zuschauer besteht darin, Aufklärung über diese Motive zu erhalten. Dies ist nicht unerheblich, denn es vermittelt das – letztlich beruhigende – Gefühl, dass alles einen Grund hat. Neuere Filme wie *Capote* (USA 2006) oder *Zodiac* (USA 2007) stellen die Suche nach den Tätern bzw. nach den Motiven für die erfolgten Mordtaten in den Vordergrund. Zugleich zeigen sie die Gefahr der Selbstzerstörung, denen die „Fahnder“ ausgesetzt sind, wenn sie die Motive bedingungslos zu ergründen suchen.

Andere Filme beginnen mit einem Tod und verwenden ihre Aufmerksamkeit darauf nachzuspüren, wie es den Hinterbliebenen gelingt, mit diesem Tod umzugehen und ihren eigenen Ort im Leben zu finden. So beginnen viele Kinderfilme mit einer tragischen Todeserfahrung: Im *Dschungelbuch* (USA 1967) verliert das Baby seine Eltern, wächst Mogli bei den Tieren auf, in *Amy und die Wildgänse* (USA 1996) verlieren die Gänse ihre Mutter, übernimmt die Halbwaise Amy Verantwortung für die kleinen Tiere; in *Bambi* (USA 1942) wird die Mutter des Rehs erschossen, und das kleine Reh Bambi muss nun in der Welt bestehen. – Wie alle Märchen, so scheinen auch viele Kinderfilme gegen den Tod geschrieben zu sein!

Über den Tod sprechen wir stets als Lebende, immer in Unkenntnis davon, was der Tod nun wirklich ist. Er markiert eine Grenze, die wir nur von einer Seite her kennen: vom Zulaufen auf den Tod, aber uns fehlt die Innenperspektive. Der Tod ist ein unentrinnbarer Teil unseres eigenen Lebens, den wir doch nicht er „leben“ können. Diese Nichtdarstellbarkeit des eigenen Endes stellt in der gesamten Geschichte der bildenden Künste eine außerordentlich starke Herausforderung dar.



Capote

Dschungelbuch
Amy und die Wildgänse
Bambi





Der müde Tod



Das siebente Siegel

Nun hat der Film die Möglichkeit, eine handelnde Person in das Totenreich zu schicken. Der Film kann uns bei der Hand nehmen und zeigen, wie es im Totenreich aussieht und warum es den Tod gibt. Für mich die beeindruckendste Darstellung ist *Der müde Tod* (D 1921) von Fritz Lang.

Ein junges Mädchen trauert um seinen Geliebten, den der Tod mit sich genommen hat. Das Mädchen dringt in das Totenreich ein und fordert vom Tod das Leben des Geliebten zurück. Der Tod ist beeindruckt von der Willensstärke des Mädchens und offenbart ihm, wie das Leben der Menschen bestimmt wird. Er führt das Mädchen in einen Raum, in dem für jedes Menschenleben eine Kerze brennt. Die unterschiedlichen Kerzenlängen sind den Menschen verborgen, und wenn eine Kerze abgebrannt ist, erlischt das Leben. Das Mädchen ringt dem Tod ein Versprechen ab: Wenn es ihm gelingt, eine von drei ausgewählten Kerzen vor dem Erlöschen zu bewahren, erhält es seinen Geliebten zurück.

Dieses Motiv, dass die Heldin bzw. der Held der Geschichte mit dem Tod eine Wette abschließt, findet sich auch in anderen Werken wie Ingmar Bergmans *Das siebente Siegel* (S 1957) oder *Rendezvous mit Joe Black* (USA 1998). Während sich im letztgenannten Film der Tod des Körpers eines jungen Schönlings (gespielt von Brad Pitt) bedient, ist der Tod in Fritz Langs Film ein alter und wahrlich „müder Tod“. Es fällt ihm schwer, seine Arbeit zu verrichten. Es schmerzt ihn, dem Auftrag Gottes zu folgen, die Menschen aus ihrem Leben abzurufen und den Hinterbliebenen dieses Leid zuzufügen.

Um über Sterben und Tod zu reflektieren, muss der Tod zwar nicht personifiziert in Szene gesetzt werden. Doch wenn der Tod als Person gegenübertritt, ist die Reflexion unausweichlich. Was ist der Tod für den Menschen? Verschiedene Strömungen lassen sich erkennen: von der Philosophie Martin Heideggers und später – wenn auch in gewisser Abkehr – der Existentialismus von Sartre und Camus. Der Tod wird als *Geheimnis des Lebens* entdeckt, und wer seinen eigenen Tod nicht bedenkt, wer nicht zum eigenen Tod vorläuft und ihn nicht als Grenze wahrnimmt, die jeden Lebensmoment zu einem einmaligen, unwiederbringlichen Ereignis macht, der verfehlt sein Leben.

Im Film wird gezeigt, wie sich Menschen im Angesicht des Todes verändern, sowohl die Sterbenden als auch die Hinterbliebenen. Es wird gezeigt, wie das Sterben dem Leben dieses Menschen entspricht, weil das individuelle Leben eine Vorbereitung auf dieses je eigene Sterben ist. Deshalb wird in diesen Filmen der Sterbeszene große Bedeutung und dem letzten Wort des Sterbenden ein besonderer Wert beigemessen.

Bei Akira Kurosawa erscheint der Tod in *Ikiru* (*Einmal wirklich leben*, J 1952) als ein Gericht, über das Leben eingesetzt. Angesichts des bevorstehenden Todes wird der krebserkrankten Hauptfigur klar: „Du musst dein Leben än-

dem.“ Als pflichtbewusster Beamter hatte Herr Watanabe keinen Tag auf der Arbeit gefehlt, jetzt versucht er das Leben zu genießen. Doch die selbst gewährten Freizügigkeiten erweisen sich als schal und deprimierend, da sie keinen Ausweg aus der Sinnlosigkeit des Lebens darstellen. Erst als Herr Watanabe sich entschließt, etwas Sinnvolles zu tun, das seinen Tod überdauert (nämlich den lange verweigeren Bau eines Spielplatzes zu genehmigen), gewinnt er die ersehnte Ruhe und den Frieden.

Im Anblick des Todes werden einfache Menschen zu Helden. Die Begegnung mit dem Tod ist eine Probe auf ihre Menschlichkeit. Es ist viel, was damit dem Tod zuge-
traut wird.

Der bevorstehende Tod befreit in *Der Doktor – ein gewöhnlicher Patient* (USA 1991) den Menschen von einer Rücksichtnahme, die weder ehrlich noch hilfreich ist.

Als der Herzchirurg Dr. Jack MacKee (William Hurt) wegen Tumorverdachts selbst als Patient behandelt wird, lernt er im Wartezimmer die Patientin June (Elisabeth Perkins) kennen. Als sie ihm anvertraut, an welcher Tumorerkrankung sie leidet, lügt er ihr die Heilungsgeschichte einer Patientin vor, weil er es nicht ertragen kann, der Patientin die Wahrheit über ihre unheilbare Erkrankung zu sagen. Als beide sich einige Zeit später in einem anderen Wartebereich wiedertreffen, verbirgt sie ihre Wut nicht und teilt ihm verärgert mit, dass er ihr mit dieser Lüge nicht geholfen, sondern vielmehr geschadet habe: Er hat ihr von der ihr verbleibenden kurzen Lebenszeit wichtige Zeit genommen, die sie besser hätte nutzen können, um die Dinge zu regeln, die ihr jetzt noch wichtig sind. Früher, so sagt sie, hätte sie sich selbst nie erlaubt, so offen zu sprechen. Doch jetzt – im Angesicht ihres nahen Todes – müsse sie keine Rücksicht mehr nehmen und könne ehrlich das sagen, was ihr wichtig sei.

Im Kino belehrt der Tod die Sterblichen

In vielen Filmen wird der Hauptdarstellerin oder dem Hauptdarsteller mitgeteilt, dass sie oder er bald sterben muss und nun denkt sie oder er neu über das eigene Leben nach. Das Interesse des Zuschauers zielt nun nicht auf die Ansicht des sterbenden oder toten Körpers, sondern auf die Frage, ob bzw. wie es dem Leinwand-Patienten gelingt, sich dieser existentiellen Bedrohung zu stellen. Denn er stellt sich exemplarisch (!) für uns Zuschauer (vgl. Schmidt 2001). Hat sie bzw. er die Kraft, sich der Wahrheit zu stellen, Lebenslügen zu überwinden, Beziehungen neu zu ordnen? So sagt Doktor Steele zu Judith Treherne (Betty Davis) in *Dark Victory* (*Opfer einer großen Liebe*, USA 1939): „Aber das Wichtigste ist für uns alle dasselbe: so zu leben, dass wir am Ende dem Tod begegnen können, wann immer er kommen mag.“ Der Zuschauer mag dies selbst als Läuterung und Katharsis erfahren, das eigene Verhalten, die eigenen Lebensentwürfe, Ziele und Wahrheiten zu hinterfragen.

Literatur:

Bitomsky, H.:

Das Kino und der Tod.
In: E. Karpf/D. Kiesel/
K. Visarius (Hrsg.): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit* [Arnoldshainer Filmgespräche, Band 10].
Marburg 1993, S. 63–79

Elias, N.:

Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen. Frankfurt am Main 1982

Gerigk, H.-J.:

Poetologische Notizen zu High Noon: Die literarischen Vorlagen und das filmische Resultat. In: K. Bayertz/
M. Frölich/K. W. Schmidt (Hrsg.): *I'm the Law! Recht, Ethik und Ästhetik im Western* [Arnoldshainer Texte 124]. Frankfurt am Main 2004, S. 52–74

Karpf, E./Kiesel, D./ Visarius, K. (Hrsg.):

Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit [Arnoldshainer Filmgespräche, Band 10].
Marburg 1993

Peitz, C.:

Das Kino, ein Schattenreich.
In: E. Karpf/D. Kiesel/
K. Visarius (Hrsg.): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit* [Arnoldshainer Filmgespräche, Band 10].
Marburg 1993, S. 9–16

Podack, A.:

Der Mensch als Rohstoff. DVD-Diary: Richard Fleischers Science-Fiction-Klassiker „Soylent Green“.
In: *kulturzeit*, 3sat, 20. März 2007. Verfügbar über:
<http://www.3sat.de/kulturzeit/tips/106055/index.html>

Podack, A.:

Der letzte Cowboy – Schöner sterben mit Sam Peckinpah. Mit dem Pathos des Abschieds. DVD-Diary „The Western Collection“.
In: *kulturzeit*, 3sat, 11. April 2006. Verfügbar über:
<http://www.3sat.de/kulturzeit/tips/91005/index.html>

Schmidt, K. W.:

Harte Prüfung. Krebs im Film. In: Dr. med. Mabuse, Nr. 131, Mai/Juni 2001, S. 39–44

Sellmer, J.:

Krebs im Spielfilm. Form und Funktion eines filmischen Motivs. In: K. W. Schmidt/H.-J. Wulff (Hrsg.): *Medizin und Ethik im Film* [Arnoldshainer Texte, Band 129]. Frankfurt am Main 2007 [im Erscheinen]

Witte, K.:

Was haben Kinder, Amateure, Sterbende gemeinsam? Sie blicken zurück. In: E. Karpf/
D. Kiesel/K. Visarius (Hrsg.): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit* [Arnoldshainer Filmgespräche, Band 10].
Marburg 1993, S. 25–51

Pfarrer Dr. Kurt W. Schmidt
ist Lehrbeauftragter für
Medizinethik an den
Universitäten Frankfurt und
Gießen sowie Studienleiter
an der Evangelischen
Akademie Arnoldshain/TS.

