

Hans J. Wulff: Todesbilder

Zuerst leicht gekürzt erschienen unter dem Titel: „Rezension im erweiterten Forschungskontext: Todesbilder“ in: *Medienwissenschaft: Rezensionen*, 2-3, 2014, 275-284.
URL der Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/7-11>.

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

Kiener, Wilma: *Leben und Sterben bei den Leinwandvölkern. Todesrituale im Spielfilm*. Berlin: Bertz + Fischer 2012, 202 S. (Medien/Kultur. 7.).
ISBN: 978-3-86505-393-0; EUR 25,-.

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

Kiener tritt mit einer bemerkenswerten Doppelqualifikation an – Studium an der Filmhochschule München, Filmemacherin und gleichzeitig ausgebildete Ethnologin. Promotion über Erzählformen im Dokumentarfilm (1997, erschienen als: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz: UVK-Medien 1999[Close up. 12]), nun die vorliegende Habilitation; dazu eigene Filmprojekte (darunter der Musikdokumentarfilm *Who Is Highlife*, den sie 2009 mit Dieter Matzka vorlegte) – wer sollte bessere Voraussetzungen mitbringen, die so verschiedenen und doch mit so ähnlichen Fragen und Problemen beschäftigten Fächer Ethnologie und Filmwissenschaft zusammenzubringen? Eine Aufgabe, die seit langem ansteht, und ein gemeinsames Interesse, das in eine in der Ethnologie lange eingeforderte „visuelle Anthropologie“ einmünden könnte, die sich nicht auf nur photographisches Material stützt und nur dokumentare Formen reflektiert – das Fiktionale blieb au-

ßen vor, obwohl sich die Frage, in welchem Umfang und in welcher Art auch Spielfilme eine Quelle ethnologischer und ethnographischer Arbeit sein können, seit den 1940ern stellt.

Kieners Beschreibung setzt an der Kategorie der *Diegese* an, die seit den Überlegungen Etienne Souriaus immer wieder diskutiert worden ist (vgl. das Themenheft der *Montage AV* 16,2, 2007) und die im Kern die Tatsache zu erfassen versucht, dass im Verstehen fiktionaler Filme vom Zuschauer eine eigene Modellwelt aufgebaut wird, die das Geschehen rahmt; sie umfaßt die Wahrnehmungswelt der Figuren, eine soziale Realität und einen systemisch-moralischen Rahmen, eine Welt der Werte und Sinnhorizonte. Aus dieser Ausgangsposition schließt Kiener das Konzept der *Diegese* mit dem des *Genres* kurz, in der Annahme, dass Genres spezifische diegetische Realitäten konstituieren, vor allem verschiedene Sinnkontexte und -horizonte umfassen. Weil nun vor allem die sozialweltlichen Aspekte der Diegesen an Kollektive gebunden sind, führt die Autorin den Terminus „Leinwandvölker“ ein, als Bezeichnung der jeweils diegetisch besonderen Kultur, die in der erzählten Welt modellhaft ausgearbeitet wird. Sie spricht von „Dramenvölkern“ (in der Analyse von „Dramen“ [116]) oder von „Actionfilmvölkern“ (162), an diversen Stellen sogar von „Ethnien“ (etwa von der „Martial-Arts-Ethnie“ [134] oder der „Actionethnie“ [162]).

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

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

Doch wie dicht ist die diegetische Realität eigentlich? Wie verhalten sich der Einzelne, Teilkollektive und das Gesamt der Menschen einer fingierten sozialen Realität zueinander? Schon die Wahrnehmungswelt ist brüchig – wir sehen, dass eine blinde Figur in dieser Welt nichts sieht, eine taube nichts hört. Um so vielschichtiger stellt sich die diegetische Sozialwelt dar, wenn es um Bedeutungen und Interpretationen geht. Wenn ein einzelner Serienmörder seine Leichen nach dem Muster der Todsünden arrangiert und als Zeichen für die Ermittler zurücklässt – wie verhält sich diese Tatsache zu den Todes- bzw. Totenvorstellungen dieser Wirklichkeit? Ist es plausibel, Teilkollektive aus dem Alle einer sozialen Gemeinschaft herauszulösen, weil sie eigene, nicht für das Gesamt der Bevölkerung verallgemeinerbare Beziehungen zum eigenen Tod wie zu dem anderer haben (um nur grobe Fälle zu nehmen: Soldaten, Bestattungsunternehmer, Priester)? Die sozialen Realitäten der Leinwandvölker sind ähnlich differenziert wie die wirklicher Gesellschaften, würde das heißen, und es bedürfte genauen Hinsehens, worin das ein Allgemeines, worin ein Besonderes besteht. All dieses noch einmal verrechnet mit dem demonstrativen Moment, das allen Filmen zukommt. Wenn ein Priester in einem Katastrophenfilm sich für die anderen seiner Gruppe opfert, um ihnen die Rettung zu ermöglichen, so wird die Selbstopferung zu einem Element einer komplexen diskursiven Figur, die nur szenisch entfaltet ist und doch auf religiöse Topoi, die Figur des stellvertretenden Todes, der Wahrfähigkeit der Figur als Vertreter seiner Profession und anderes verweist.

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

In der langen Beschäftigung mit Genrestrukturen hat das Bemühen darum immer wieder eine Rolle gespielt, strukturelle Grundelemente des Geschichtenerzählens zu erschließen. Die diversen strukturalistischen Erzähltheorien und die *story grammars* der 1960er und 1970er waren auf narratologische Universalien aus. Dagegen wurde schon damals eingewendet, dass Genres spezifische narrative Agenturen seien, in denen kulturelle Werte in jeweils spezifischer Weise thematisiert werden könnten. Und Genres sind darum auch keine feststehenden Muster, sondern in beständigem Wandel begriffen. Kiener schwebt offenbar eine Globalisierung und eine ihr folgende internationale Angleichung generischer Muster vor bis in Details der Mikroinszenierung hinein (eine kurze Bemerkung zu *global soaps* [46ff] legt das zumindest nahe). Man müsste aber dagegen

halten, dass genrespezifische Diebes und Konflikte bis heute kulturell spezifisch sind und immer auch eine Rückbeziehung zu den Kulturen enthalten, denen die jeweiligen Filme entstammen. Der *Bikerfilm* amerikanischer Prägung unterscheidet sich scharf von den Produktionen europäischer Herkunft, so, wie die *beach party movies* eine ausschließlich sich in den USA etablierende Praxis der sich entwickelnden Jugendkulturen (unterlegt mit einem Hedonismus und einem Vergnügensbegehren, das es so in Europa nie gegeben hat). Auch in der Wunschliste, die die junge Frau aufschreibt, die sie noch abarbeiten will, bevor sie stirbt (aus dem Film *My Life Without Me*, 2003, Isabel Coixet), finden sich Wünsche, die nur in einer westlichen Kultur Sinn ergeben, nicht aber in Indien oder in Japan.

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

Doch auch in dieser Einschränkung auf das Bildliche ist das Ziel Kieners klar: eine allgemeine kulturumgreifende Dramaturgie zu entwerfen. Dass dann auch die Überlegungen zu den Deutungshorizonten des Todes in den Filmen des Korpus zu allgemeinen Hypothesen über die genreeigenen Sinngebungen führen muss, ist evident. Doch natürlich bleiben Rückfragen. Kann man *Black Hawk Down* (2001, Ridley Scott) von solchen Teilthemen wie der Nomination der amerikanischen (gefallenen) Soldaten-Helden und der Denomination der somalischen Bevölkerung einschließlich der Milizen, der radikalen Gegenüberstellung der militärischen Maskierung der Amerikaner und der Alltags- oder Freizeitklei-

dung der Somali absehen? Und kann man deutlich erkennbare intertextuelle Rückbeziehungen zum Thema der *frontier*, der Inszenierungsform der aus dem Western bekannten „Wagenburg“, der so eigenen dramaturgischen Stereotypie der „Gruppe im Feindesland“ aus der Untersuchung der Todeskonzeptionen herauslassen?

Kiener spricht von der Erkenntnisposition eines „Couchpotato-Ethnologen“, also eines Zuschauers, der keine Feldforschung betreibt, der ethnologisch-soziologisch nicht vorgebildet ist. Der aber Zeitgenosse ist, möchte man nachfragen – und ist ihm angesichts eines Films wie *Black Hawk Down* nicht der weltpolitische Kontext des US-amerikanischen Interventionismus zu Handen? Der deutlich neokolonialistischen oder imperialistischen Züge der US-Weltpolitik der Zeit? Und der klar erkennbare propagandistische Zug, der dem Film anhaftet? Kiener macht sich für eine rigide *bottom-up analysis* stark, was nur zu begrüßen ist: Nur die genaue Analyse der Filme kann Aufschluss darüber geben, wie Sinnhorizonte im Film etabliert werden. Aber die Autorin nimmt den Zuschauer, der mit der diegetischen Sinnwelt des Films konfrontiert ist, als naive, uninformierte und letztlich nur formal bestimmte Rezeptionsinstanz. Filme wie Zuschauer sind aber eingebunden in gesellschaftliche Kommunikation, die umgebende Wirklichkeit ist in der Bedeutungskonstitution nicht abzuklammern. Kulturelle und nationale Spezifika finden sich allenthalben. Selbst das Argument, dass anthropologische Grundtatsachen wie der Tod von Einzelnen, die Beerdigungs- und Bestattungsvorgänge ebenso ritualisiert sind wie Trauer und Erinnerung als Formen der Verarbeitung oder Bewältigung von Tod, vermag den Einwand nicht aus der Welt zu schaffen. Wenn Filmen zudem in der Rezeption noch ein den ganzen Film umfassendes kommunikatives Intentionalitätskonstrukt zugeordnet wird, dann wird aus dem Tod der Soldaten in *Black Hawk Down* schnell ein „Heldentod“, ein demonstrativer Tod, der einnehmen soll für eine gute Sache. Dass der Film vom amerikanischen Militär koproduziert wurde, kann der Couchpotato-Ethologe vielleicht nicht wissen, aber er darf es leicht vermuten.

Wie schon oben angemerkt: Kieners Buch enthält eine Fülle wichtiger Beobachtungen und Überlegungen. Doch methodisch fordert ihr Unternehmen Widerrede heraus – und dass die Autorin Anlass gibt, in

eine so grundlegende Diskussion einzusteigen, sei als eigene Qualität des Buches festgehalten.

Bibliographie: Das Forschungsfeld

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

Tod kann friedevoll sein, plötzlich oder endlos, heroisch oder erbärmlich, schmerzlos oder quälend, einsam oder im Kreise der Familie. Tod ist nichts Einheitliches, sondern ausgefaltet in eine fast unübersehbare Vielfalt der Formen des Sterbens. Es gibt Stereotypen und formelhafte Erzählungen, die das Unsagbare des Sterbens für die Lebenden zugänglich machen, es erklären und auslegen, es in weitere Kontexte einbetten und als sinnloses oder sinnhaftes, abruptes und unerwartbares, fatales oder logisches Ende der Lebenserzählung usw. fassbar machen. Tod

wird manchmal zum Beginn einer Reise, das Sterben zu einer Transformation oder zu einem Übertritt oder auch zum Kollaps und Zusammenbruch von Handlungsmacht und Selbstkontrolle. Medizinisches gerät dann mit Psychologischem und Kulturellem zusammen, mit Spirituellem oder Religiösem, mit Philosophischem oder Ästhetischem. Es mag zu den ureigensten Leistungen der Künste rechnen, dass sie solche elementaren Tatsachen des individuellen und gesellschaftlichen Lebens wie den Tod thematisieren. Natürlich behandelt auch der Film den Tod von Beginn an.

Wie oben schon bemerkt: Es bedarf der Kontextanalyse, wenn man an die Kulturalität des Todes sich annähern will. Das Gros der vorliegenden Untersuchungen enttäuscht gerade in dieser Qualität – weil quantitative Inhaltsanalysen gerade diesen, oft sehr komplexen Zusammenhang kaum erfassen können, weil Einzelanalysen zwar im Einzelfall die manchmal höchst eigenständigen Auslegungen, die ein Film vorschlägt und ausprobiert, aufspüren können, dann aber wiederum wenig generalisierbar sind (und Konzeptualisierungen des Todes oder des Sterbens nur in einer Abschattung erfassen), weil fachdisziplinäre Zugänge (etwa theologischer, philosophischer oder ikonographischer Art) durch die Auslegeordnungen ihrer Heimdisziplinen beschränkt sind und die manchmal die Vielgestaltigkeit und Heterogenität des Wissenskomplexes (der eben auch Elemente der Populärkultur mit-umfasst) selbst kaum zu rekonstruieren vermögen. Auch angesichts dieses Befundes wird die Qualität des Kienschen Zugangs greifbar. Aber das hatte ich bereits erwähnt.

Das folgende Verzeichnis listet die mir bekannt gewordenen Untersuchungen zu den Todes-Konzeptionen auf. Kürzere Artikel wurden nicht aufgenommen, längere und Einzelfilmanalysen nur dann, wenn sie von methodischem Interesse waren. Meist sind die Titel sprechend. Im Einzelfall wurde eine Kurzannotation beigegeben.

Aaron, Michele: *Death and the Moving Image. Ideology, Iconography and I*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2014, IX, 256 S.

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

Barr, Alan: Alain Resnais' *Elegy on Death and Dying*: *Providence*. In: *New Orleans Review* 14,1, Spring 1987, S. 32-43.

- Casta, Isabelle: *Nouvelles mythologies de la mort*. Paris: Champion 2007, 228 S. (Bibliothèque de littérature générale et comparée. 67.).
- Cavicchia Scalamonti, Antonio: *La camera verde. Il cinema e la morte*. Napoli: Ipermedium Libri 2000, 187 S. (Memorabilia. 6.).
- Cortina Selva, Mar: *Pedagogía de la muerte a través del cine*. Madrid: Ed. Universitas 2011, 255 S. -- Am besonderen Beispiel der Filme Kiarostamis.
- Cox, Meredith / Garrett, Erin /Graham, James A.: Death in Disney Films: Implications for Children's Understanding of Death. In: *Omega. Journal of Death and Dying* 50,4, 2004-05, S. 267-280.
- Deacy, Christopher: *Screening the Afterlife. Theology, Eschatology, and Film*. London [...]: Routledge 2011, 188 S.
- Deacy, Christopher / Vollmer, Ulrike (Hrsg.): *Blick über den Tod hinaus. Bilder vom Leben nach dem Tod in Theologie und Film*. [...] Marburg: Schüren 2012, 200 S. (Film und Theologie. 18.).
- Decottignies, Isabelle: *La mort dans le film noir américain classique (1940-1960)*. Diss., Université Lille 2005, 772 Bl.
- Durkin, Keith F.: Death, Dying, and the Dead in Popular Culture. In: *Handbook of Death & Dying*. Ed. by Clifton D. Bryant. Thousand Oaks, Cal.: Sage 2003, S. 43-49.
- Echle, Evelyn: *Danse Macabre im Kino. Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*. Stuttgart: ibidem 2009, XII, 112 S. (Film- und Medienwissenschaft. 6.).
- Fernández Morales, Marta: "Civil War Inside My Body": Two Narratives of Dying in Contemporary Anglophone Film. In: *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 36, 2007, S. 39-54.
- French, Peter A.: *Cowboy Metaphysics. Ethics and Death in Westerns*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield 1997, XII, 162 S.
- Fuchs, Bernhard: Indische Totentänze - Skelette, Tod und Sterben im Hindifilm. In: *L'Art macabre* 6, 2005, S. 21-32.
- Gehrau, Volker: Der kultivierte Tod. Der Einfluss des Fernsehens auf unsere Vorstellung vom Sterben. In: *EndZeitKommunikation. Diskurse der Temporalität*. Hrsg. v. Joachim Westerbarkey. Münster: LIT 2010, S.99-112 (Beiträge zur Kommunikationstheorie. 26.).
- Genelli, Lyn / Genelli, Tom Davis: *Death at the Movies. Hollywood's Guide to the Hereafter*. E-Book-Ed.: Wheaton, Ill./Chennai: Quest Books/Theosophical Publishing House 2013, 226 S.
- Gerbner, George: Death in Prime Time: Notes on the Symbolic Functions of Dying in the Mass Media. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 447, 1980, S. 64-70.
- Gibson, Margaret: Death Scenes: Ethics of the Face and Cinematic Deaths. In: *Mortality* 6,3, Nov. 2001, S. 306-320.
- Giera, Joachim / Strobel, Hans (Hrsg.): *Vom Abschiednehmen und Traurigkeit. Über Sterben, Tod und Trauer im Kinderfilm*. München: Kinder-Jugend-Film-Korrespondenz 1997, 64 S.
- Grant, Jacques: Des films de peur et de mort. In: *Cinema* 76 C76,211, Juill. 1976, S. 46-50.
- Guthmann, Jens: Dance of Death goes Pop. Totentanz im Musikvideo *Rock DJ* von Robbie Williams. In: *L'Art Macabre* 2, 2001, S. 19-25.
- Hackenberg, Achim / Hajok, Daniel / Richter, Antje: Medienrezeption als Kommunikatbildungsprozess. Eine empirische Untersuchung zur Rezeption von Tod und Sterben im Film. In: *Zählen oder Verstehen? Diskussion um die Verwendung quantitativer und qualitativer Methoden in der empirischen Kommunikationsforschung*. Hrsg. v. Andreas Fahr. Köln: Halem 2011, S. 160-176. (Methoden und Forschungslogik der Kommunikationswissenschaft. 4.).
- Hagin, Boaz: *Death in Classical Hollywood Cinema*. Basingstoke [...]: Palgrave Macmillan 2010, IX, 201 S.
- Heller, Andreas / Knop, Matthias (Hrsg.): *Die Kunst des Sterbens. Todesbilder im Film – Todesbilder heute*. Düsseldorf: Filmmuseum Düsseldorf 2008, 206 S.
- Horak, Jan-Christopher (1981) Liebe, Pflicht und die Erotik des Todes. In: *Preußen im Film*. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek. Hrsg. v. Axel Marquardt u. Heinz Rathsack. Reinbek: Rowohlt, pp. 205-218 (Preußen. Versuch einer Bilanz. 5.). -- Zu Todessehnsucht und Heldentod.
- Karpf, Ernst / Kieserl, Doron / Visarius, Karsten (Hrsg.): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung*

- von *Vergänglichkeit*. Marburg: Schüren 1993, 137 S. (Arnoldshainer Filmgespräche. 10.).
- Kearl, Michael C.: Death in Popular Culture. In: *Death: Current Perspectives*. Ed. by John B. Williamson & Edwin S. Shneidman. 4th ed. Mountain View, CA: Mayfield 1995, S. 23-30. -- Zuerst 1976.
- Kiener, Wilma: *Leben und Sterben bei den Leinwandvölkern. Todesrituale im Spielfilm*. Berlin: Bertz + Fischer 2012, 202 S. (Medien/Kultur. 7.).
- Klimmt, Christoph: Was ist die Funktion von Tod und Sterben in medialer Unterhaltung? In: *Publizistik* 54,3, 2009, S. 415-430. -- Funktionen des Todes in unterhaltenden Fiktionen.
- Lenne, Gérard: *La Mort à voir*. Paris: Ed. du Cerf 1977, 166 S. (7e Art. 63.).
- Mages, Gabriele I.: *Phänomen eines medialen Konstrukt. Die Darstellung des Todes im frühen deutschen Film*. Neuried: Ars Una 2001, 313 S. (Deutsche Hochschuledition. 119.).
- Margulies, Ivone: Delaying the Cut: The Space of Performance in *Lightning Over Water*. In: *Screen* 34,1, 1993, S. 54-68.
- McInerney, Fran: Cinematic Visions of Dying. In: *The Study of Dying. From Autonomy to Transformation*. Ed. by Allan Kellehear. Cambridge [...]: Cambridge University Press 2011, S. 211-232.
- Miczka, Tadeusz: *O smierci na ekranie*. Katowice: Slask 2013, 221 S.
- Perger, Mischa von: Der Tod als Spieler im Film. In: *L'Art macabre* 12, 2011, S. 169-224.
- Poppe, Sandra: Ästhetik der Sterblichkeit. In: *KulturPoetik* 8,2, 2008, S. 223-234.
- Rauzi, Pier Giorgio / Gandini, Leonardo: *La morte allo specchio. La morte secolarizzata nel cinema contemporaneo*. Trento: Ed. de l'Invito 1997, 191 S. (Quaderni de l'invito. 3.).
- Richard, Birgit: *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*. München: Fink 1995, 303 S. -- Zugl.: Essen, Univ., Diss., 1995.
- Russell, Catherine: *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*. Minneapolis [...]: University of Minnesota Press 1995, VII, 271 S. -- Über die Bedeutung des Todes in den Enden erzählerlicher Filme.
- Sansot, Pierre: La mort au palmarès de mass media. In: *Actions et Recherches Sociales*, 3, 1985, S. 35-41.
- Schultz, Ned W. / Huet, Lisa M.: Sensational! Violent! Popular! Death in American Movies. In: *Omega. Journal of Death and Dying* 42,2, 2000-01, S. 137-149.
- Sconce, Jeffrey: Spectacles of Death. Identification, Reflexivity, and Contemporary Horror. In: *Film Theory Goes to the Movies*. Ed. by Jim Collins. New York [...]: Routledge 1993, S. 103-119 (AFI Film Readers.).
- Siewert, Stephanie / Mehnert, Antonia (Hrsg.): *The Morbidity of Culture. Melancholy, Trauma, Illness and Dying in Literature and Film*. Frankfurt [...]: Lang 2012, 162 S.
- Sobchack, Vivian C.: The Violent Dance. A Personal Memoir of Death in the Movies. In: *Journal of Popular Film* 3,1, 1974, S. 2-14.
- Sobchack, Vivian: Inscribing Ethical Space. Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary. In: *Quarterly Review of Film Studies* 9,4, 1984, S. 283-300.
- Söllner, Alexandra: *Der Tod in der Literatur und seine filmische Inszenierung am Beispiel der Literaturverfilmungen Rainer Werner Fassbinders*. Frankfurt [...]: Peter Lang 2001, 264 S. (Beiträge zur deutschen Literatur. 2.).
- Stewart, Garrett: Thresholds of the Visible - the Death Scene of Film. In: *Mosaic* 16,1-2, 1983, S. 33-54.
- Sullivan, Daniel / Greenberg, Jeff (eds.): *Death in Classic and Contemporary Film. Fade to Black*. New York [...]: Palgrave Macmillan 2013, VIII, 263 S.
- Tagliabue, Carlo (a cura di): *La fatal quiete. La rappresentazione della morte nel cinema*. Torino: Lindau 2005, 285 S. (La via lattea.).
- Termine, Liborio: L'ideologia della morte nel cinema dell'Espressionismo. In: *Cinema Nuovo* 26, Novv./Dic. 1977, S. 432-450.
- Tulloch, John: Images of Dying and the Artistic Role. Ingmar Bergman's *Wild Strawberries*. In: *Australian Journal of Screen Theory*, 2, 1977, S. 33-61.

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

Weber, Gregor J.: *Jeder tötet, was er liebt. Liebes- und Todesszenen in den Filmen Alfred Hitchcocks*. Marburg: Schüren 2007, 112 S.

Weber, Tina: Codierungen des Todes. Zur filmischen Darstellung von Toten in der amerikanischen Fernsehserie *Six feet under*. In: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Hrsg. v. Thomas Macho u. Kristin Marek. Paderborn/München: Fink 2007, S. 541-557.

Welsh, James M.: Strong Medicine at the Movies: A Review. In: *Literature and Medicine* 12,1, 1993, S. 111-120.

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

Wilson, Emma: *Love, Mortality, and the Moving Image*. Basingstoke [...] : Palgrave Macmillan 2012, IX, 184, [8] S.

Wortmann, Thomas: Der Tod und die Leinwand. Zeitkritik und selbstreflexive Momente in Ingmar Bergmans *Siebentem Siegel*. In: in: *L'Art macabre* 11, 2010, S. 289-302.

Zaller, Robert: Rituals of Death in Postwar American Film. In: *New Orleans Review* 17,4, 1990, S. 80-87.

Zwierzchowski, Piotr: *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyborzeniach smierci heroicznej*. Kraków: Wydawn. Rabid 2006, 226 S.