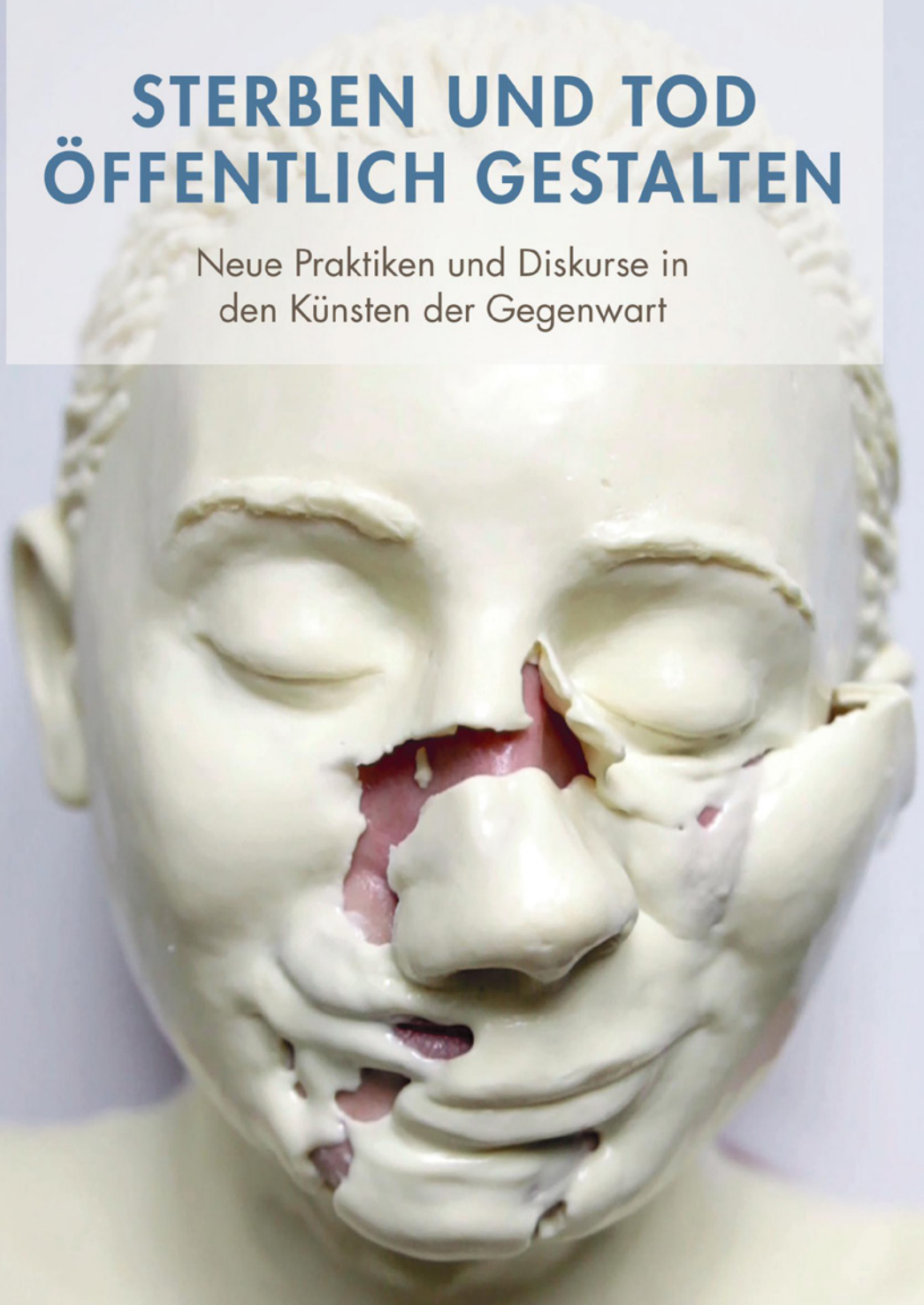


Corina Caduff

STERBEN UND TOD ÖFFENTLICH GESTALTEN

Neue Praktiken und Diskurse in
den Künsten der Gegenwart



BRILL | FINK

Sterben und Tod öffentlich gestalten

Corina Caduff

Sterben und Tod öffentlich gestalten

*Neue Praktiken und Diskurse in den Künsten der
Gegenwart*



BRILL
FINK

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846766668>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 bei der Autorin. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

www.fink.de

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z. B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Umschlagabbildung: tool#33, still nr.3 aus video hd, 6:09 min loop, weisse Schokolade, 2014, Eva Wandeler

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6666-2 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6666-8 (e-book)

Inhalt

1. Einleitung: Sterben und Tod öffentlich gestalten	1
2. Autobiografische Sterbeliteratur	17
3. Poetiken des Todes bei Elfriede Jelinek	31
4. Der Leichnam in Film, Literatur und Kunst	39
5. Tot geboren. Babys in Film, Literatur und Internet	67
6. Jenseitsfilme	93
7. Bestattungspraxis: Figurationen im Wandel	119
8. Textnachweise	137
9. Abbildungsverzeichnis	139

Einleitung: Sterben und Tod öffentlich gestalten

Die Thematik „Sterben und Tod“ erfährt in der Gegenwart einen außerordentlichen und anhaltenden Aufschwung: Sterbehilfe ist ein gesellschaftspolitisches Dauerthema; Sterbende machen ihre Erfahrung in Film und Fernsehen, in Büchern und im Internet publik; Studien zum Lebensende haben in der Gesundheitsversorgung enorm an Bedeutung gewonnen, wobei insbesondere die Forschung zu *Palliative Care* in den Zehnerjahren stark angestiegen ist¹; die Kulturwissenschaft prägte das wichtige Schlagwort von der „Neuen Sichtbarkeit des Todes“²; die Soziologie befasst sich ebenfalls seit den Zehnerjahren verstärkt mit Herausforderungen der sozialen Seite des Sterbens³, und vermehrt wenden sich der Thematik auch interdisziplinäre Bücher und neu gegründete interdisziplinäre Publikations-Reihen zu.⁴ So ist die Rede von Sterben und Tod heute in den Medien, in den Wissenschaften sowie in den Künsten sehr präsent.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte die moderne säkulare Gesellschaft den Tod „immer entschiedener in den Untergrund verdrängt“.⁵ Gründe hierfür waren die einsetzende Industrialisierung des Bestattungswesens sowie die damit einhergehende Rationalisierung und Institutionalisierung der Kranken- und Sterbeversorgung. Kranke, Sterbende und Tote wurden dem familiären Kontext zunehmend entzogen, ihre Betreuung und Verwaltung ging an Krankenhäuser, Pflegeheime, Hospize und Krematorien über. Mit diesen

1 Vgl. z. B. Heinz Rügger, Roland Kunz: *Über selbstbestimmtes Sterben. Zwischen Freiheit, Verantwortung und Überforderung*. Zürich 2020; Markus Zimmermann, Stefan Felder, Ursula Strecken, Brigitte Tag: *Das Lebensende in der Schweiz. Individuelle und gesellschaftliche Perspektiven*. Basel 2019. Siehe auch das nationale Forschungsprogramm NFP 67 des SNF zum Lebensende, 2012–2019: <http://www.nfp67.ch/de> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

2 Thomas Macho, Kristin Marek (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München 2007.

3 Vgl. beispielsweise das DFG-Projekt *Vom ‚Guten Sterben‘* von Christof Breitsameter, Armin Nassehi und Irmhild Saake: <https://www.gutessterben.uni-muenchen.de/index.html> (letzter Zugriff: 23.11.2021); Thorsten Benkel (Hg.): *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebensendes*. Bielefeld 2016; Martin W. Schnell, Werner Schneider, Harald Joachim Kolbe (Hg.): *Sterbewelten. Eine Ethnografie*. Wiesbaden 2014.

4 Vgl. z. B. das von Christoph Rehmann-Sutter herausgegebene Buch *Was uns der Tod bedeutet* (Berlin 2018) oder das neu gegründete *Jahrbuch für Tod und Gesellschaft*: <https://www.hsozkult.de/event/id/event-94921> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

5 Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. München 1980 (frz. OA *L'homme devant la mort*, 1978), siehe S. 715–815 (2. Buch, 5. Teil), Zitat S. 718.

Entwicklungen verschwand das Phänomen des Todes aus dem Alltagsbewusstsein. Die in den 1970er Jahren einsetzende Hospizbewegung sowie die Arbeit der US-amerikanischen Psychiaterin Elisabeth Kübler-Ross gelten heute als „erste Anzeichen einer Enttabuisierung des Themas.“⁶ Doch eine breitere Diskussion, die in verschiedenen Bereichen gleichzeitig und mit entsprechenden bereichsübergreifenden Referenzen geführt wird, entwickelt sich erst seit den 2010er-Jahren. In ihr wird eine „Neue Sichtbarkeit des Todes“ manifest, die heute verschiedene gesellschaftliche Bereiche erfasst hat. Eine wichtige Rolle spielen dabei auch größere Ausstellungen zum Thema, die in den Nuller- und Zehnerjahren des 21. Jahrhunderts stattfanden und über die Kunstszene hinaus diskutiert wurden.⁷ Heute ist zudem eine starke Zunahme von Ausstellungen und publikumsnahen Events zu verzeichnen wie beispielsweise das Festival *Hallo, Tod!* in Zürich (2021), welches auf offene Beteiligung und interaktiven Austausch setzte.⁸ Solche Anlässe tragen zur allgemeinen Sichtbarmachung des Themas bei und fördern durch stark partizipative Ansätze die Weiterentwicklung von entsprechenden gesellschaftlichen Praktiken.

So lässt sich zu Beginn der 2020er-Jahre konstatieren, dass wir uns hinsichtlich der Thematik „Sterben und Tod“ in einer dynamischen experimentellen Periode befinden, die durch stark mediengeprägte Praktiken und Diskurse gekennzeichnet ist, welche ihrerseits in schnellem Wandel begriffen sind. Dabei steht immer auch die Frage auf dem Prüfstein, ob und wie sich die öffentliche Verhandlung von „Sterben und Tod“ erneuern lässt. Exemplarisch hierfür ist die Entwicklung von Sterbeblogs zu nennen. Mit dem Internet hat sich ein neuartiger medialer Darstellungsraum für eine tendenziell niederschwellige Artikulation und Veröffentlichung von Sterbeerfahrungen herausgebildet: In Form von Text- und Videoblogs berichten sterbende Personen heute in *real-time* vom Verlauf ihrer tödlichen Erkrankungen.

Sowohl die Blogs wie auch manche künstlerische Projekte zu Sterben und Tod führen mitunter zu Skandalisierungen und Kontroversen, die sich an normierten Grenzziehungen zwischen „öffentlich–nicht öffentlich“ bzw. „öffentlich–privat“ entzünden. In den Künsten betrifft dies etwa die Kritik an Fotograf:innen, welche verstorbene Familienangehörige oder unbekannte

6 Zimmermann/Felder/Streckeisen/Tag (2019): *Das Lebensende in der Schweiz*, S. 11.

7 Z. B. *Zum Sterben schön! Der Tod in Literatur, Bildender Kunst und Musik* (Goethe-Museum Düsseldorf 2006–2007); *Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten* (Kunsthalle Bern 2007); *Das letzte Bild. Fotografie und Tod* (C/O Berlin 2018–2019).

8 Vgl. dazu: <https://alice-museum-fuer-kinder.fez-berlin.de/ausstellungsverleih/erzaehl-mir-was-vom-tod/>; <https://www.kunstleben-berlin.de/event/tod-in-der-galerie-verein-berliner-kuenstler/>; <https://www.hallo-tod.com/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Tote fotografieren und die Bilder anschließend veröffentlichen, oder auch die lautstarken Einwände gegen den (nicht realisierten) Vorschlag des bildenden Künstlers Gregor Schneider, sterbenden Menschen im Museum einen realen und damit vom Publikum einsehbaren Sterberaum anzubieten. Solche Kontroversen gründen in unterschiedlichen Auffassungen darüber, was an die Öffentlichkeit gehört und was nicht. Dabei treten Vorstellungen hervor, *wer* in der Öffentlichkeit über Sterben und Tod sprechen darf (bzw. wer nicht), und *wie* dies zu tun ist (bzw. wie nicht).

Sterbeblogs im Internet

Realtime-Berichte über Krankheits- und Sterbeverläufe im Internet sind seit Mitte der Zehnerjahre exponentiell angestiegen. Einer der ersten nachgewiesenen Berichte stammt von Derek K. Miller (1969–2011), einem kanadischen Blogger der ersten Stunde, der sich u. a. mit Musik und Computertemen befasste. Im Jahr 2000 postete er seinen ersten Blog, 2005 folgte der erste Podcast. Im Januar 2007 teilte Miller seiner Leserschaft mit, dass bei ihm Darmkrebs diagnostiziert worden sei, und in den kommenden Jahren informierte er Schritt für Schritt über den Krankheitsverlauf bis zu seinem Tod im Mai 2011 (vgl. Abb. 1).

Im deutschsprachigen Raum kann Wolfgang Herrndorfs Blog *Arbeit und Struktur* (2010–2013) als erster digitaler Sterbebericht gelten, der größere Bekanntheit erlangte und 2013 postum auch in Buchform erschien (vgl. Abb. 2 und 3).⁹

In der ersten Hälfte der Zehnerjahre waren solche Dokumentationen einer tödlich verlaufenden Krankheit in Echtzeit noch ein Novum; heute gehören sie in Form von Text- und Videoblogs in den Social Media zur Tagesordnung. Die quantitative Zunahme ist so frappant, dass mittlerweile spezialisierte Websites für das Teilen von Krankheits- und Sterbegegeschichten entwickelt worden sind.¹⁰ Die Blogs werden mehrheitlich von jüngeren, digital affinen, schwer an Krebs erkrankten Patient:innen erstellt. Es wird angenommen, dass sie tendenziell über ein fest gefügtes soziales Umfeld und über ein stabiles Selbstwertgefühl verfügen¹¹, welches über das Bloggen aufrechterhalten werden kann.

9 Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*. Berlin 2013.

10 <http://www.whatmattersnow.org>; <https://www.caringbridge.org>; <https://www.mylifeline.org>; <http://www.hospicejourney.org> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

11 Siehe dazu: Arnulf Deppermann: „Multimediale Narration im Angesicht des Todes“. In: Simon Peng-Keller, Andreas Mauz (Hg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende*. Berlin, Boston, MA 2018, S. 137.



Derek K. Miller
vancouver, canada

penmachine.com

HOME
BLOG ARCHIVES
ABOUT
BUY MY ALBUM
FREE PODSAFE MUSIC ETC.
INSIDE HOME RECORDING
LIP GLOSS & LAPTOPS
NAVARIK
ARTICLES
PHOTOS
FACEBOOK
TWITTER
MARTIN SIKES MEMORIAL



[FILL POSTS FEED](#)
[COMMENTS FEED](#)
[PODCAST FEED](#)

Recently

- > [The last post](#)
- > [I can speak, but in a squeaky way](#)
- > [Jean-Hugues](#)
- > [To vote](#)
- > [Sometimes](#)
- > [The American junk food situation](#)
- > [On the gravel road](#)
- > [So much for being diaper-free](#)
- > [Bring me Diet Cherry Coke and Easy Cheese!](#)
- > [The time will come](#)

Tag Cloud

[family cancer](#)
[geekery death](#)
[photography](#)
[Vancouver blog](#)
[chemotherapy](#)

The last post

By [Derek](#) on May 4, 2011 7:51 AM | [148 Comments](#) | [No TrackBacks](#)

Here it is. I'm dead, and this is my last post to my blog. In advance, I asked that once my body finally shut down from the punishments of my cancer, then my family and friends publish this prepared message I wrote—the first part of the process of turning this from an active website to an archive.

If you knew me at all in real life, you probably heard the news already from another source, but however you found out, consider this a confirmation: I was born on June 30, 1969 in Vancouver, Canada, and I died in Burnaby on May 3, 2011, age 41, of complications from stage 4 metastatic colorectal cancer. We all [knew](#) this was coming.

That includes my family and friends, and my parents [Hilkka](#) and [Juergen Karl](#). My daughters [Lauren](#), age 11, and [Marina](#), who's 13, have known as much as we could tell them since I first found I had cancer. It's become part of their lives, alas.

Airdrie

Of course it includes my wife [Airdrie](#) (née Hislop). Both born in Metro Vancouver, we graduated from different high schools in 1986 and studied Biology at UBC, where we met in '88. At a summer job working as park naturalists that year, I flipped the canoe Air and I were paddling and we had to push it to shore.

We shared some classes, then lost touch. But a few years later, in 1994, I was still working on campus. Airdrie spotted my name and wrote me a letter—yes! paper!—and eventually (I was trying to be a full-time musician, so chaos was about) I wrote her back. From such seeds a garden blooms: it was March '94, and by August '95 we were married. I have never had second thoughts, because we have always been good together, through worse and bad and good and great.

However, I didn't think our time together would be so short: 23 years from our first meeting (at [Kanaka Creek Regional Park](#), I'm pretty sure) until I died? Not enough. Not nearly enough.

What was at the end

I haven't gone to a better place, or a worse one. I haven't gone anyplace, because [Derek doesn't exist](#) anymore. As soon as my body stopped functioning, and the neurons in my brain ceased firing, I made a remarkable transformation: from a living organism to a corpse, like a flower or a mouse that didn't make it through a particularly frosty night. The evidence is clear that once I died, it was over.

So I was unafraid of death—of the moment itself—and of what came afterwards, which was (and is) nothing. As I did all along, I remained somewhat afraid of the *process* of dying, of increasing weakness and fatigue, of pain, of becoming less and less of myself as I got there. I was lucky that my mental faculties were mostly unaffected over the months and years before the end, and there was no sign of cancer in my brain—as far as I or anyone else knew.

As a kid, when I first learned enough subtraction, I figured out how old I would be in the momentous year 2000. The answer was 31, which seemed pretty old. Indeed, by the time I was 31 I was married and had two daughters, and I was working as a technical writer and web guy in the computer industry. Pretty grown up, I guess.

Yet there was much more to come. I had yet to start this blog, which recently turned [10 years old](#). I wasn't yet back playing drums with my band, nor was I a podcaster (since there was no podcasting, nor an iPod for that matter). In techie land, Google was fresh and new, Apple remained "beleaguered," Microsoft was large and in charge, and Facebook and

Abb. 1 Derek K. Miller, *Penmachine*. 2007–2011. [Blog]. Online unter: <http://www.penmachine.com/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 2

Wolfgang Herrndorf, *Arbeit und Struktur*. 2010–2013. [Blog]. Online unter: <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2010/04/eins/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

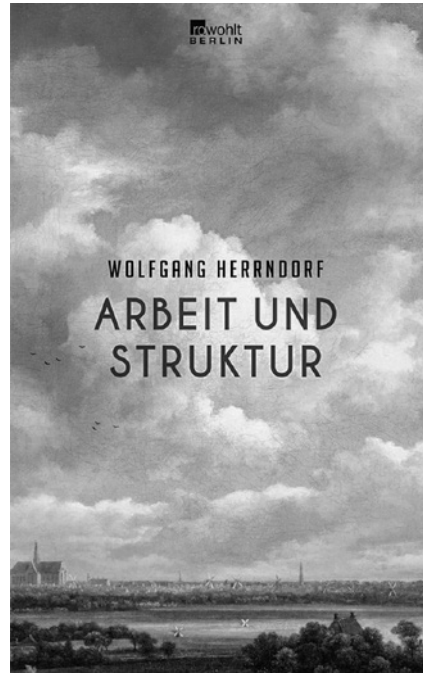


Abb. 3

Wolfgang Herrndorf, *Arbeit und Struktur*. 2013. [Interneteintrag zur Publikation des rowohlt Verlages]. Online unter: <https://www.rowohlt.de/buch/wolfgang-herrndorf-arbeit-und-struktur-9783499268519> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Nahezu alle Textblogs weisen Archive auf, welche Auskunft darüber geben, wann die Sterbeberichte eingesetzt haben und bis wann sie publiziert wurden. So eröffnete etwa Dmitrij Panov, ein Psychologiestudent aus Marburg, bei dem ein Hirntumor diagnostiziert worden war, seinen Blog *Sterben mit Swag* im Februar 2016; kurz vor seinem Tod im Oktober desselben Jahres postete er einen letzten Beitrag, mit dem er sich verabschiedete. Andere Blogs umfassen ein, zwei oder auch mehrere Jahre. Oft wird die letzte Nachricht, die den eingetretenen Tod bekannt gibt, von nahen Angehörigen gepostet, wie im Falle von Sylvia Anita Arni-Morf, die von 2014–2016 den Blog *Diagnose unheilbar* unterhielt und deren Trauerfamilie ihren Tod auf diesem Blog mitteilte. Die meisten Blogger:innen bringen in ihren Texten explizit zum Ausdruck, dass sie im Sterbeprozess begriffen sind – „Yep, I’m dying.“ In vielen Fällen bleiben ihre Blogs auch nach dem Tod im Internet einsehbar (vgl. Abb. 4 bis 6).

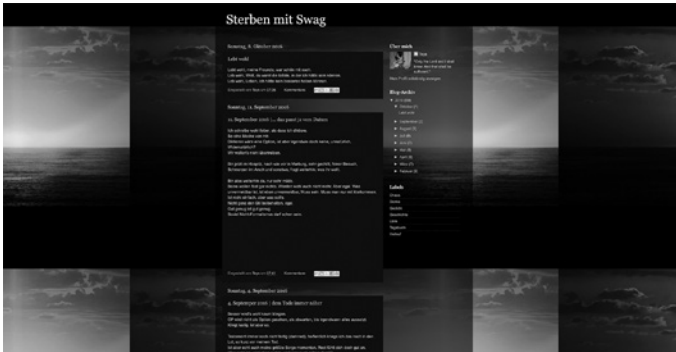


Abb. 4 Dmitrij Panov (DE), *Sterben mit Swag*. Februar bis Oktober 2016. [Blog]. Online unter: <http://sterbenmitswag.blogspot.com/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 5 Silvia Anita Arni (CH), *Diagnose unheilbar*. Dezember 2014 bis Oktober 2016. [Blog]. Online unter: <http://sylviaanita.blogspot.com/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

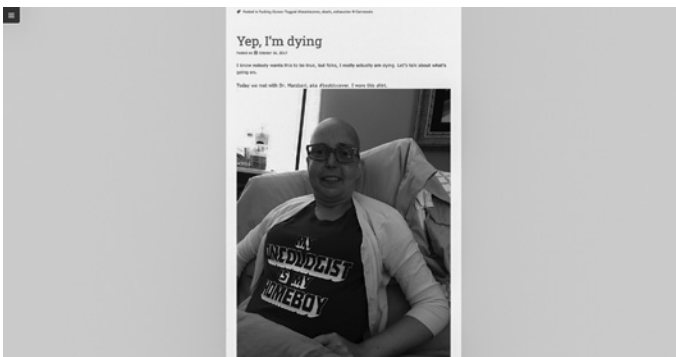


Abb. 6 Beth Caldwell (USA), *The Cult of Perfect Motherhood*. Juli 2013 bis November 2017. [Blog]. Online unter: <http://cultofperfectmotherhood.com/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

In der Regel bestehen die Blogs aus Krankheitsberichten. Geschildert werden die unterschiedlichen medizinischen Therapien, das Auf und Ab der Krankheitsverläufe, Stimmungswechsel, auftretende Schmerzen, Reaktionen des sozialen Umfelds sowie allgemeine Tätigkeiten des (Krankheits-)Alltags. Die Autor:innen können als „wounded storytellers“ bezeichnet werden, wie sie der kanadische Soziologe Arthur W. Frank um die Mitte der 1990er-Jahre in seinem gleichnamigen Klassiker beschrieb: Die narrative Kraft kranker Personen resultiert aus der Wunde.¹² Jedoch geht es in den neuartigen Sterbeblogs nicht um ein narrativ aufbereitetes Leben mit Verletzung oder Krankheit, sondern um ein Leben mit dem Sterben.

Neben den fortlaufenden Detailschilderungen des Sterbeprozesses findet sich in den Blogs eher wenig Raum für die Beschäftigung mit der verstörenden Ungewissheit über Sterben und Tod und damit verbundenen existenziellen Ängsten. Stimmungsmäßig nehmen sich die Blogtexte oft nicht allzu verzweifelt oder abgründig aus, im Allgemeinen sind sie nicht von radikaler Hinterfragung geprägt. Das mag damit zu tun haben, dass sie sich mehrheitlich an der Alltagssprache und an der Erzählstruktur des Tagebuchs orientieren. – Blogger:innen kommunizieren mit der Öffentlichkeit in Echtzeit, so als würde diese am Bettrand sitzen, zuhören und allenfalls auch reagieren können. Damit sind die Textblogs, obschon monologisch angelegt, an realen dialogischen Kommunikationsverhältnissen ausgerichtet, was eine gewisse Radikalität an lebensabweisenden Formulierungen sowie eine grundlegende Kritik am gesellschaftlichen Umgang mit Sterbenden zu erschweren scheint. Die Motivation zu solchen Blogs mag sich aus unterschiedlichen Bestandteilen zusammensetzen: Ausübung von Selbstbestimmung; Streben nach Anerkennung in Form von Zuspruch und Trost; Selbstreflexion im Sterbeprozess; allgemein starker Kommunikationswunsch; Gestaltung von Hinterlassenschaft; Beitrag zur Enttabuisierung von Sterben und Tod.

Neben dem Textblog stellt auch der Videoblog ein viel beanspruchtes Format für öffentliche Bekundungen von Sterbenden dar. Das Bild- und Tonmedium ermöglicht es auch Personen, die sich nicht gerne schriftlich ausdrücken, sich öffentlich zu äußern. Sie filmen sich mit ihren Handys und bringen dabei ihre Befindlichkeit mündlich zum Ausdruck; anschließend posten sie die Videos. Bei den Videoblogs tritt die Person selbst viel unmittelbarer in den Vordergrund als bei den Textblogs, denn nicht nur die Stimme und das Bewegtbild kommen hier hinzu, sondern auch der kranke Körper selbst rückt in den Fokus: Man blickt direkt auf Krankenbetten, hört entkräftete

12 Arthur W. Frank: *The Wounded Storyteller. Body, Illness & Ethics*. 2. Aufl. Chicago, IL, London 2013.

Stimmen und sieht blutgefüllte Schläuche, elektronische Geräte, am Körper angebrachte Chemotherapie-Beutel, ausgezehrte Leiber, offene Wunden. In solcher Visualität und Tonalität manifestieren sich die Erkrankungen sowie auch die damit einhergehenden mentalen Befindlichkeiten noch unmittelbarer als bei den Textblogs (vgl. Abb. 7 bis 11).

Auch Videoblogs werden chronologisch gepostet, doch kaum archiviert wie die Textblogs, so dass sich ihre Verläufe weniger gut rekonstruieren lassen. Oft finden sich lediglich vereinzelte Postings einer Person. Zudem erfährt man nur in wenigen Fällen, was aus den Videoblogger:innen geworden ist.

Die Blogs manifestieren das heutige Ringen um eine neue Sichtbarmachung und Kommunizierbarkeit der Sterbeerfahrung. Zudem sind sie Ausdruck isolierten Sterbens: Wie Mira Menzfeld in ihrer Studie *Anthropology of Dying* (2018) aufzeigt, bestehen heute noch kaum Angebote zur Vernetzung von sterbenden Personen, obschon diese sich über ihre Befindlichkeit lieber mit anderen Sterbenden austauschen würden als mit Personen, die sich nicht in der gleichen Situation befinden. Dennoch betreiben sie von sich aus kaum aktive Kontaktsuche, auch nicht qua Internet.¹³ Tatsächlich bieten sich weitgehend monologisch ausgerichtete Sterbeblogs für persönliche Kontaktaufnahmen wenig an, auch wenn sie über Responsefunktionen verfügen. Zweckdienlicher hierfür wären institutionell begründete analoge oder digitale Kontaktforen, die primär für die Vernetzung von sterbenden Personen eingerichtet sind, zwecks Community-Bildung und Austausch auf Augenhöhe.

Öffentlich–nicht öffentlich

Angesichts der recht unvermittelten Veröffentlichung privaten Leidens rufen die Sterbeblogs Einwände hervor. So bezeichnete etwa der Moderator einer Radiosendung mit dem Titel „Tod ist kein Tabuthema mehr – Kulturwandel beim Reden übers Sterben“ (2020) die Blogs als „unerträglich“; er könne „nicht verstehen, wie Menschen solch intime Vorgänge ins Internet stellen.“¹⁴ Damit wird ein Gegensatz von Öffentlichkeit und Intimität aufgerufen, dem zufolge Sterbeprozesse zu intim, zu privat sind, um öffentlich dargestellt zu werden.

13 Vgl. insb. das Kapitel „Emerging Options for Communitas“. In: Mira Menzfeld: *Anthropology of Dying. A Participant Observation with Dying Persons in Germany*. Wiesbaden 2018, S. 235–241.

14 Norbert Bischofberger (Mod.), Judith Wipfler (Red.) (2020, 17. November). „Tod ist kein Tabuthema mehr – Kulturwandel beim Reden übers Sterben [Audio-Podcast]“. Mit Corina Caduff und Pascal Mökli. In: SRF2, *Kontext*. Online unter: <https://www.srf.ch/audio/kontext/tod-ist-kein-tabuthema-mehr-kulturwandel-beim-reden-uebers-sterben?id=11874348> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Abb. 7

Ellie Douglas, *Chemo Vlog. Day in the Life of a Cancer*. 16. Januar 2018. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=YO5aooNgSRA>, 00:03:24 (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 8

Ellie Douglas, *Chemo Vlog. Day in the Life of a Cancer*. 16. Januar 2018. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=YO5aooNgSRA>, 00:02:55 (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 9

James Kearsley, *First Bag of Chemotherapy. Initial Effect*. 29. Dezember 2015. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=SxJJWt7jzMc>, 00:00:21 (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 10

James Kearsley, *First Bag of Chemotherapy. Initial Effect*. 29. Dezember 2015. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=SxJJWt7jzMc>, 00:01:23 (letzter Zugriff: 23.11.2021).

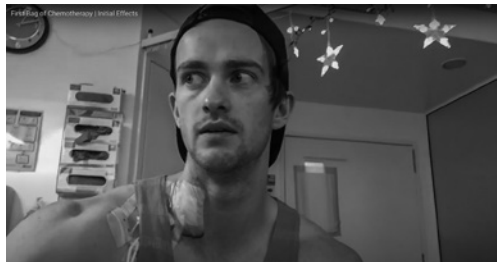
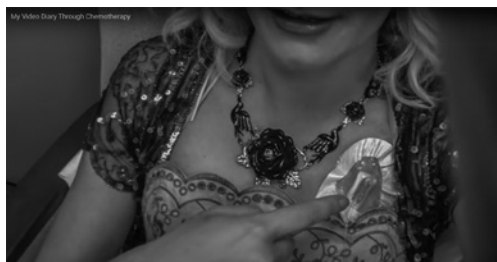


Abb. 11

Vintage Bombshell, *My Video Diary through Chemotherapy*. 09. Februar 2016. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ejnsiRONPRE>, 00:06:26 (letzter Zugriff: 23.11.2021).



In einer nahezu gleichlautenden Position nahm ein Jahrzehnt zuvor eine Debatte des deutschsprachigen Feuilletons über Sterbebücher ihren Ausgang: „Lasst mich mit eurem Krebs in Ruhe“ – so eröffnete der FAZ-Journalist Richard Kämmerlings 2009 einen polemischen Artikel. Indem er scheinbar fürs Leben votierte, wehrte er die Rede über Tumore, Krebs und Verzweiflung ab: „Lasst uns mit eurem Krebs, eurem Schlaganfall, eurer Leberzirrhose, eurer Schweinegrippe in Ruhe. Erzählt von dem, was zählt, und nicht von Tumormarkern. Erzählt vom Leben. Das Ende kennen wir schon.“¹⁵ Der Journalist Michael Angele doppelte daraufhin im *Freitag* nach: In einem Artikel mit dem Titel „Wer hat geil Krebs?“, fragte er: „Läge wahre Größe nicht [...] im Verzicht [aufs Sprechen]?“¹⁶

Solche Bemühungen, das öffentliche Reden über das Sterben zurückzudrängen, erzeugten damals auch Widerspruch. Allen voran meldete sich der Film- und Theaterregisseur Christoph Schlingensief zu Wort, dessen Buch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung* kurz zuvor erschienen war und im Fokus von Kämmerlings Artikel stand: „Sollen wir alle ganz ehrenhaft schweigen, damit wir diese schreienden Gesundheitsbilder im TV nicht stören? Supermodels, kräftige Haare, weiße Zähne, Adoniskörper [...]?“¹⁷ Der Kulturwissenschaftler Thomas Macho betonte im Rahmen der Debatte, dass der Redewunsch von (Tod-)Kranken „nicht in Privaträume und sogenannte Intimzonen verbannt werden darf.“¹⁸ Kämmerlings hatte in seinem Artikel allerdings kein allgemeines Schweigen über den Tod eingefordert, sondern durchaus konkret benannt, was ihn an Krebsbüchern „so unangenehm berührt“: „Es ist die Kontamination mit dem Boulevard, der niemand entgeht, der die Tatsachen und Details der Krankheit nicht aussparen kann [...] Man leiht sich dann nämlich, ob man sich dessen bewusst ist oder nicht, die Dramatisierungsformen der Sensationspresse.“¹⁹ Die Krankheit Krebs wird von dem Journalisten dementsprechend als „Boulevardstoff“ bezeichnet.

So wird ein sich wiederholendes Argumentationsmuster deutlich: Während auf der einen Seite der Wunsch nach Enttabuisierung, nach Diskussion oder nach allgemeiner Aushandlung an die Öffentlichkeit strebt, wird dieser Wunsch von der anderen Seite her abgedrängt mit dem Verweis darauf,

15 Richard Kämmerlings: „Krebsliteratur. Der Schleier über den letzten Dingen“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. August 2009.

16 Michael Angele: „Wer hat geil Krebs?“. In: *Der Freitag*, 3. September 2009.

17 Schlingensiefs Replik figurierte als erster von vielen Kommentaren zu Angeles Zeitungsartikel und wurde später in das Buch *Ich weiß, ich war's* übernommen, S. 22.

18 Thomas Macho: „Wer redet, ist nicht tot“. In: *NZZ*, 19. November 2009.

19 Kämmerlings (2009): Krebsliteratur.

dass entsprechende Äußerungen nicht öffentlichkeitsrelevant oder nicht öffentlichkeitsverträglich seien. Solche Diskussionen verlaufen entlang der Dichotomien „öffentlich–privat“ bzw. „öffentlich–intim“.²⁰ Sie zeugen vom Aufeinandertreffen unterschiedlicher diskursiver Kräfte, welche um eine Neuverhandlung bzw. Beibehaltung entsprechender Grenzen ringen.

In diesem Zusammenhang ist auch die Reality-TV-Show „Over Mijn Lijk“ bemerkenswert, die vom niederländischen Sender BNN seit 2006 zweijährlich im Format einer Dokusoap ausgestrahlt wird. Als Protagonist:innen agieren in jeder Staffel fünf junge Menschen, die an tödlichen Erkrankungen leiden. Sie werden über Monate hinweg von Kamerateams begleitet und dabei im Kreis von Angehörigen und Freund:innen oder bei Gesprächen mit Gesundheitsfachpersonal gefilmt und interviewt. Flankierend zu den Filmaufnahmen bindet der Fernsehsender Onlineblogs der Hauptfiguren sowie weitere Online-Inhalte ein und stellt so gezielt Schnittstellen zwischen Fernsehen und Internet her. Zum Zeitpunkt der Ausstrahlung ist die Mehrheit der porträtierten Protagonist:innen jeweils bereits verstorben.²¹ Als der Sender die preisgekrönte und von anderen Ländern adaptierte Reality-TV-Show²² vor eineinhalb Jahrzehnten lancierte, bestand der Tabubruch nicht nur in der öffentlichen Präsentation von tödlich erkrankten jungen Menschen, sondern vor allem auch in der Wahl des Boulevardformats.

„Over Mijn Lijk“ und die Vielzahl gegenwärtiger Sterbeblogs werfen die grundlegende Frage auf, ob die neuen medialen Formate in produktiver Weise zu einer gesellschaftlichen Enttabuisierung von Tod und Sterben beitragen, oder ob sie lediglich eine weitere Form von Selbstbespiegelung qua Social Media oder Dokusoap darstellen, die auch vor dem Tod nicht Halt macht.

Zum Vergleich wäre etwa an die vielen sterbenden Personen zu denken, die sich im Rahmen wissenschaftlicher Forschungsprojekte zu qualitativen Interviews bereit erklären: Zwar werden ihre Daten anonymisiert, aber deren öffentliche Verwendung ist autorisiert, und wohl kaum jemand würde die Interviewbeiträge grundsätzlich infrage stellen. Ähnliches gilt für Dokumentarfilme übers Sterben, die seit den Zehnerjahren eine deutliche Konjunktur erleben, sei es in Form von Einzelporträts oder von filmischen Erzählungen über

20 Vgl. dazu auch Reiner Sörries: *Öffentliches Sterben. Ein Plädoyer für Intimität*. Kevelaer 2014.

21 <https://oml.bnnvara.nl/>; <https://www.instagram.com/overmijnlijk/?hl=de>; <https://www.facebook.com/overmijnlijk/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

22 Die Sendung erhielt 2006 den *Gouden Beelden*, 2015 den *Zeldzame Engel Award* und 2020 den *Gouden Televizier-Ring*. Das Format wurde von folgenden Sendern übernommen: vom belgischen Sender Eén (2008), vom schwedischen Sender SVT 2 (2008–2015) und vom britischen Sender Channel 4 (2013–2014).

bestimmte Sterbeeinrichtungen²³: Auch hier wird den porträtierten Personen nicht vorgeworfen, dass sie sich selbst inszenieren oder dass sie sich filmen lassen. Wenn es dabei gelegentlich zu Einwänden kommt, dann betrifft dies primär die Würde und Distanz der Darstellung bzw. Fragen der Kameraführung und Regie.

Die Vergleiche machen deutlich, dass die Kontroversen um veröffentlichte Sterbeeinrichtungen nicht nur die Veröffentlichung *per se* betreffen, sondern dass sie auch von den jeweiligen Medien, Genres, Formaten und deren Potenzial der Boulevardisierung abhängig sind: Wer darf wie über das eigene Sterben sprechen? Wem und welchem Sprechen mag man zuhören, wem nicht? Damit sind Fragen der Autorschaft und Gestaltung aufgeworfen, die für die Künste eine zentrale Rolle spielen.

Sterben und Tod öffentlich gestalten: Die Beiträge des Bandes

Gerade anhand von künstlerischen Auseinandersetzungen mit Sterben und Tod lässt sich die Grenzziehung „öffentlich–nicht öffentlich“ um weiterführende Fragestellungen ergänzen: Was für Figurationen von Sterben und Tod werden spezifisch in den Künsten ausgestaltet, welche Sprechweisen, Darstellungsformen und Narrative kommen dabei zum Zug? Wie sind die entsprechenden künstlerischen Arbeiten bezüglich der Grenzziehung zu situieren, wie stellen sie diese in Frage? Was für Wirkungsabsichten verfolgen die Künstler:innen mit ihren entsprechenden Projekten? – Es gehört zum Wesen der Künste, dass sie gesellschaftliche Fragestellungen, Wahrnehmungen und Phänomene künstlerisch ausgestalten, die ansonsten kaum zur Darstellung kommen, und dass sie damit auf die allgemeine öffentliche Diskursbildung einwirken können. So geht es im vorliegenden Band gerade auch um die Frage, inwiefern den Künsten eine Mitwirkung am heutigen gesellschaftlichen Wandel im Umgang mit Sterben und Tod zukommt, inwiefern sie also durch ihre spezifischen

23 Z. B. *Ein Sommer für Wenke*. Reg. Max Kronawitter. Deutschland 2012; *Chi*. Reg. Anne Wheeler. Kanada 2013; *Joanna*. Reg. Aneta Kopacz. Polen 2013; *My Love, Don't Cross That River*. Reg. Jin Mo-young. Südkorea 2014; *Wie wir sterben* (3Sat). Reg. Daniela Hoyer, Judith Schneider. Deutschland 2014; *Letzte Saison. Wenn es Zeit ist zu sterben* (ARD). Reg. Sigrid Faltin. Deutschland 2015; *Passing On*. Reg. Tom Kleespie. USA 2016; *Defining Hope*. Reg. Carolyn Jones. USA 2017; *Ich sterbe wie ich will* (ZDF). Reg. Yves Schurzmann. Deutschland 2017; *Mrs. Fang*. Reg. Wang Bing. China 2017; *End Game* (Netflix). Reg. Rob Epstein, Jeffrey Friedman. USA 2018; *Island*. Reg. Steven Eastwood. USA 2018; *Überall wo wir sind*. Reg. Veronika Kaserer, Deutschland 2018.

Darstellungsweisen zu öffentlichkeitsprägenden Ausformungen von neuen Diskursen und Praktiken beitragen, die ohne sie nicht denkbar wären.

Der Band versammelt Einzelstudien zu Beispielen aus Literatur, Kunst und Film aus den letzten zwei bis drei Jahrzehnten. Der zeitliche Fokus liegt dabei hauptsächlich auf Arbeiten, die in den Nuller- und Zehnerjahren veröffentlicht wurden. Neue inhaltliche Schwerpunktbildungen erfolgten dabei insbesondere zwischen 2010 und 2020.

Mehrheitlich basieren die Beispiele auf autobiografischen Erfahrungen der Künstler:innen, das heißt sie betreffen die Erfahrung des eigenen Sterbeprozesses oder die Erfahrung des Sterbens von anderen. Unter beiden Gesichtspunkten lässt sich verfolgen, mit welchen Verfahren die jeweiligen Erfahrungen künstlerisch ausgestaltet werden und wie sich solche Ausgestaltung auf den allgemeingesellschaftlichen Umgang mit Sterben und Tod auswirkt.

Die ersten beiden Beiträge gelten der Literatur. Im Zentrum steht hier ein neues literarisches Genre, das, so die These, aktuell in Entstehung begriffen ist: Autobiografische Sterbeliteratur. Seit den Zehnerjahren ist eine markante Zunahme von literarischen Sterbebüchern zu verzeichnen. Christoph Schlingensief, dessen Tagebuch einer Krebserkrankung von 2009 die erwähnte Feuilleton-Kontroverse mitauslöste, kann als frühes Beispiel gelten. Seither veröffentlichten etliche etablierte Schriftsteller:innen, die schwer erkrankten, letzte Bücher über ihre Sterbeerfahrung, u. a. Jenny Diski, Péter Esterházy und Cory Taylor. Ihnen gemeinsam ist der Wille nach gezielter sprachlicher Gestaltung des Lebensendes, sie beschreiben den körperlichen Zerfall, die voranschreitende gesellschaftliche Ausgliederung, die Erfahrung medizinischer und pflegerischer Betreuung sowie existenzielle Ängste angesichts gravierender Ungewissheiten. In einer vergleichenden Lektüre von mannigfachen, im selben Jahrzehnt verfassten Sterbebüchern eröffnet sich auch der Blick auf gesellschaftliche Muster des heutigen Sterbens (*Autobiografische Sterbeliteratur*, Kap. 2).

Kontrastierend hierzu folgt ein Beitrag, der sich mit dem Leitmotiv von Sterben, Tod und Toten in den Texten der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek auseinandersetzt. Anders als die autobiografische Sterbeliteratur eröffnet Jelineks Literatur keinen Resonanzraum für eine Besinnung auf das eigene physische Sterben. Vielmehr geht es hier um eine kritische literarische Bearbeitung und Sichtbarmachung von gesellschaftspolitischer Gewalt, welche zum Tod von immer neuen betroffenen Personen und Gruppen führt. Dabei werden insbesondere die strukturellen Aspekte solcher Gewalt offengelegt (*Poetiken des Todes bei Elfriede Jelinek*, Kap. 3).

Eine weitere Studie befasst sich mit der Darstellung des Leichnams in Film, Literatur, bildender Kunst und Fotografie. Todesverdrängung vollzieht sich

weitgehend als *Totenverdrängung*. Die systematische, anhaltende Abdrängung des realen Leichnams aus dem Alltag hat eine visuelle Leerstelle erzeugt, welche insbesondere von Filmen und TV-Serien seit längerer Zeit mit fiktiven Leichnamsbildern besetzt wird; dabei rückt der Leichnam zunächst in der zweiten Hälfte der Nuller- und dann vornehmlich in den Zehnerjahren als Objekt von Bestattungsserien und von forensischen Serien neu ins Zentrum. Auf der anderen Seite setzen sich gegenwärtig insbesondere auch Fotograf:innen, Maler:innen und Performancekünstler:innen mit dem Zeigen von realen Leichnamen auseinander. Die Leistung ihrer Arbeiten besteht darin, den Blick auf diese realen Leichname zu ermöglichen und dabei deutlich zu machen, wie prekär deren Repräsentation in unserer heutigen Kultur ist (*Der Leichnam in Film, Literatur und Kunst*, Kap. 4).

Eine besondere Herausforderung für die Künste stellen tot geborene Kinder dar. Diese Thematik kommt in verschiedenen Künsten seit einem Jahrzehnt verstärkt zur Darstellung. In Filmen, literarischen Autobiografien und Graphic Novels machen Künstler:innen, welche betroffene Eltern sind, ihre Wahrnehmungen und Befindlichkeiten öffentlich und tragen so zur Weiterentwicklung von bestehenden didaktisch-aufklärerischen Diskursen und Praktiken unterschiedlicher Institutionen bei. In der Diskurs- und Wissensbildung zu tot geborenen Kindern kommt ihnen damit eine besondere Rolle zu (*Tot geboren. Babys in Film, Literatur und Internet*, Kap. 5).

Ein weiterer Beitrag gilt neueren Jenseitsfilmen. Die Konjunktur solcher Filmerzählungen hält seit den 1990er-Jahren an, doch die narrativen Muster ändern sich. So erfährt etwa das Narrativ der Wiedervereinigung im Jenseits, welches sich seit Beginn der Filmgeschichte kontinuierlich behauptet hat, in den Zehnerjahren einen deutlichen Rückgang, und das ebenfalls seit längerer Zeit beliebte Narrativ *Life revisited* wird in diesem Jahrzehnt neu akzentuiert. Ebenfalls neu zu verzeichnen ist die Figur des Mediums, die seit ca. 2010 eine allgemeine Karriere im zeitgenössischen Populärfilm macht; dies schlägt sich auch in den Jenseitsfilmen nieder, wo nun Medien an der Schnittstelle zwischen Diesseits und Jenseits als maßgebliche Treiber der Übergänge von der einen Welt in die andere agieren (*Jenseitsfilme*, Kap. 6).

Insgesamt behandeln die Beiträge sehr unterschiedlich gefasste Sterbe- und Todesreferenzen in den Künsten und machen damit deren aktuelle Spannweite exemplarisch deutlich. In allen Fällen setzen sich die Veröffentlichungen in Beziehung zu gesamtgesellschaftlichen Diskursen und Praktiken und tragen zu deren Bearbeitung und Veränderung bei. Ein abschließender Beitrag richtet den Blick über die Künste hinaus auf heutige Bestattungspraktiken im Wandel. Er stellt die Treiber dieses Wandels dar – die allgemeingesellschaftliche

Abkehr von der Kirche und die digitale Transformation – und reflektiert die Veränderungen und das Verhältnis von analogen und virtuellen Friedhöfen (*Bestattungspraxis: Figurationen im Wandel*, Kap. 7).

Autobiografische Sterbeliteratur

Seit wenigen Jahren nehmen im Internet Text- und Videoberichte von Sterbenden exponentiell zu (vgl. dazu Kap. 1, S. 3–8). Gleichzeitig steigt auch die Anzahl literarischer Sterbeberichte: Immer mehr Schriftsteller:innen schreiben ein letztes autobiografisches Buch über ihre (tödlichen) Erkrankungen und tragen so zur Genrebildung der neuen autobiografischen Sterbeliteratur bei. Ihre Veröffentlichungen spielen im Rahmen der aktuellen Konjunktur von Sterbeberichten eine zentrale Rolle, da sie besonders ausführliche und umfassende Auseinandersetzungen mit vielfältigen Fragestellungen des Lebensendes bieten. So geben sie u. a. Einblicke in die Gesundheitsversorgung des Lebensendes, in heutige soziale Bedingungen des Sterbens sowie in spirituelle Suchbewegungen, die durch die Annahme eines baldigen Todes ausgelöst werden.

Die Lebenserwartung hat sich im Laufe der letzten hundert Jahre aufgrund verbesserter Arbeitsbedingungen, aufgrund einer allgemein gesünderen Lebensweise sowie insbesondere aufgrund des medizinischen Fortschritts um ca. dreißig Jahre erhöht. Heute leben wir nicht nur länger, sondern wir leben auch länger mit Krankheiten, das heißt wir sterben länger. Dieses „längere Sterben“ begründet sich in der Tatsache, dass der Todeszeitpunkt medizinisch hinausgezögert bzw. die Sterbephase verlängert werden kann.¹ Die neue autobiografische Sterbeliteratur stellt daher literaturgeschichtlich insofern ein Novum dar, als sie eine Sterbephase behandelt, die es zu früheren Zeiten nicht gegeben hat.

Die Anfänge dieser neuen Sterbeliteratur reichen ins letzte Drittel des 20. Jahrhunderts zurück, in dem autobiografische literarische Sterbeberichte vereinzelt publiziert wurden, etwa von Fritz Zorn, Maxie Wander, Harold Brodkey und John Diamond.² Sie vermittelten die komplexe Erfahrung einer lebensbedrohlichen Krankheit in einer Zeit, in der die Thematik „Sterben und Tod“ öffentlich noch wenig präsent war. So ließen sich die Bücher damals noch kaum in einem entsprechenden Referenzfeld bestehender Diskurse verorten,

1 Markus Zimmermann, Stefan Felder, Ursula Strecken, Brigitte Tag, Brigitte: *Das Lebensende in der Schweiz. Individuelle und gesellschaftliche Perspektiven*. Basel 2019, S. 35.

2 Fritz Zorn: *Mars*. München 1977; Maxie Wander: *Leben wär' eine prima Alternative. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe* (hg. von Fred Wander). Darmstadt, Neuwied 1980; Angelika Mechtel: *Jeden Tag will ich leben: ein Krebsstagebuch*. Frankfurt/M. 1990; Harold Brodkey: *Die Geschichte meines Todes*. Reinbek bei Hamburg 1998 [engl. *The Story of My Death*, 1996]; John Diamond: *Because Cowards Get Cancer Too*. London 1999.

sondern standen isoliert in der Literaturlandschaft. Heute aber ist von einer wechselseitigen Wirkung zwischen dem allgemeinen öffentlichen Diskurs und der Sterbeliteratur zu sprechen: Die literarischen Sterbeberichte schließen an bestehende Diskurse an, sie wirken zugleich auf diese ein und treiben sie weiter voran.

Im deutschsprachigen Raum machte der Künstler Christoph Schlingensief den Auftakt mit seinem 2009 erschienenen Buch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. Es stieß auf weite Resonanz und Zustimmung, löste aber zugleich auch Kontroversen aus (Kap. 1, S. 8–12). Rasch folgten weitere Bücher über Krebserkrankungen von Prominenten aus Fernsehen, Sport, Kunst und Politik³ sowie zunehmend auch Veröffentlichungen von Berufsautor:innen aus unterschiedlichen Sprachgebieten, die am Ende ihres Lebens über schwere Erkrankungen und das bevorstehende Sterben schrieben.

Unter dem sich dadurch etablierenden Genre „Autobiografische Sterbeliteratur“ sind literarische Verlautbarungen zu verstehen, die auf einer medizinisch diagnostizierten limitierten Lebenserwartung beruhen und sich über die letzte Lebensphase hinweg erstrecken. Manche Sterbeberichte umfassen ab dem Zeitpunkt der Diagnose einige Monate, andere erstrecken sich über mehrere Jahre. Hier eine Auswahl entsprechender Veröffentlichungen:

Christoph Schlingensief <i>deutscher Künstler</i>	1960–2010	<i>So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung</i> , 2009
Tom Lubbock <i>britischer Kunstkritiker</i>	1957–2011	<i>Until Further Notice, I am Alive</i> , 2012
Wolfgang Herrndorf <i>deutscher Schriftsteller</i>	1965–2013	<i>Arbeit und Struktur</i> , 2013
Christopher Hitchens <i>US-amerikanischer Publizist</i>	1949–2011	<i>Endlich. Mein Sterben</i> , 2013

3 Miriam Pielhau: *Fremdkörper*. München 2009; dies.: *Dr. Hoffnung*. München 2016. Ingrid und Manfred Stolpe: *Wir haben noch so viel vor. Unser gemeinsamer Kampf gegen den Krebs*. Berlin 2010; Tim Lobiner: *Verlieren ist keine Option. Mein Kampf gegen den Krebs*. München 2018.

Jenny Diski <i>britische Schriftstellerin</i>	1947–2016	<i>In Gratitude</i> , 2016
Cory Taylor <i>australische Schriftstellerin</i>	1955–2016	<i>Sterben. Eine Erfahrung</i> , 2016
Michael Paul Gallagher <i>irischer Theologe</i>	1939–2015	<i>Into Extra Time: Living Through the Final Stages of Cancer and Jottings Along the Way</i> , 2016
Péter Esterházy <i>ungarischer Schriftsteller</i>	1950–2016	<i>Bauchspeicheldrüsentagebuch</i> , 2017
Julie Yip-Williams <i>US-amerikanische Autorin</i>	1976–2018	<i>The Unwinding of the Miracle</i> , 2019

Jedes dieser Bücher zeichnet sich durch eine eindringliche persönliche Bearbeitung der Thematik „Sterben und Tod“ aus. Folgende Aspekte werden dabei von sämtlichen Autor:innen übereinstimmend ins Zentrum gesetzt:

- Ungewissheit; Angst vor Sterben und Tod; Einsamkeit; spirituelle Fragen
- Lebensrückschauen und autobiografische Schlüsselerlebnisse
- der kranke Körper; Schmerzen; Behandlungsmethoden
- Care: die Beziehung zu Gesundheitsfachpersonen und Gesundheitsinstitutionen

Bei der Bearbeitung dieser Themenfelder reflektieren die Autor:innen mögliche Formen des Abschiednehmens sowie vielfältige Fragen nach dem Sinn des Lebens und des Sterbens. Sie halten fest, wie sich ihr Körper im Laufe der Erkrankung verändert, sie sprechen medizinische Maßnahmen an und werfen grundlegende Fragen zum Gesundheitswesen auf. Und sie bringen eine radikale Ungewissheit über Sterben und Tod sowie über damit verbundene existenzielle Ängste prägnant zum Ausdruck. Dadurch vermitteln sie tiefe Einblicke in den sozialen Prozess des Sterbens und führen die grundlegende Veränderung der Wirklichkeitswahrnehmung, die mit diesem Prozess einhergeht, besonders deutlich vor Augen.

Nicht nur der individuelle Sterbeprozess, sondern auch gesellschaftliche Muster des heutigen Sterbens treten in diesem Zusammenhang hervor: Wie stirbt man in unserer hochgradig individualisierten westlichen Gesellschaft, in der die Kirche ihre Deutungshoheit über Lebensweisen weitgehend verloren

hat? Wie stirbt man, wenn eine gesellschaftliche Vorstellung von etwas Zukünftigem – ein Jenseits, eine Form der Weiterexistenz nach dem Leben – kaum oder lediglich schemenhaft existiert? Wie stirbt man, wenn man sich zeitlebens wenig mit dem Tod auseinandergesetzt hat, weil unsere Kultur ganz auf das Diesseits ausgerichtet ist?

Diagnose und Trauerprozess

Der Großteil der in der Folge diskutierten Sterbeliteratur stammt von Schriftsteller:innen, die an Krebs starben. Am Anfang ihrer autobiografischen Sterberichte steht fast immer die Diagnose als einschneidende biografische Zäsur: Sie fungiert gleichsam als Ankündigung, dass das Sterben jetzt beginnt, unabhängig davon, wie lange das Leben noch dauert. Im medizinischen Sinne umfasst „Sterben“ in der Regel die letzten vier bis sieben Lebensstage; hier jedoch bezeichnet es eine umfassendere und längere Phase, angefangen beim Zeitpunkt, zu dem ein naher Tod erstmals denkbar erscheint – für die sterbende Person selbst, aber auch für ihre An- und Zugehörigen sowie für involviertes Gesundheitsfachpersonal – bis hin zum tatsächlichen Tod.

Für nahezu alle Autor:innen ist die Diagnose ein Schock, gleichsam eine Urszene des Anfangs vom Ende. Übereinstimmend ist dabei von Angst, Entsetzen und Verwerfungen die Rede, verbunden mit der sofortigen, unvermeidlichen Frage: Wie lange noch?

Was dann folgt, lässt sich als Darstellung eines Trauerprozesses begreifen. Die Begriffe „Trauerarbeit“ oder „Trauerprozess“ fassen gemeinhin den in unterschiedlichen Phasenmodellen gefassten Verlauf der Trauer um eine verlorene geliebte Person. Die Sterbeliteratur macht deutlich, dass sich der Prozess auf ähnliche Weise auch bei eigenen schweren Krankheiten abspielt, wobei man hier gewissermaßen einen verloren gehenden Teil von sich selbst betrauert. In schweren Krankheiten mit ungewissem Verlauf sitzt der Tod immer schon mit drin, etwas stirbt ab, und es gilt sowohl dieses Absterbende als auch die Vorstellung des möglichen nahen Todes zu bearbeiten.

Exemplarisch nachvollziehbar ist dies in Christoph Schlingensiefels Tagebuch über seine Lungenkrebserkrankung: Von Januar bis April 2008 spricht der Multikünstler seine Gedanken und Empfindungen in ein Diktafon und hält damit Schritt für Schritt fest, wie die Krankheit verläuft und wie er sich dabei fühlt. So berichtet er von der Operation, Chemotherapie und Bestrahlung, von existenziellen Ängsten, medizinischen Fragen und seiner spirituellen Suche. Dabei treten unterschiedliche Stadien des Trauerprozesses hervor: Zunächst stellt der Autor die Diagnose infrage und wehrt sie ab, anschließend schildert

er seine Wut und eine plötzlich um sich greifende abgrundtiefe Angst sowie die damit einhergehende große Verzweiflung. Im Weiteren wendet er sich zunehmend von Angehörigen und Bekannten ab und schafft stattdessen Raum für eine intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen bisherigen Leben, im Versuch, diesem eine Kohärenz und einen erzählbaren Sinn abzugewinnen. Gegen Schluss des Buches blinkt punktuell ein neues Selbstverständnis auf, dem ein naher Tod inhärent ist.

Aber auch wenn sich eine solche Entwicklung nachzeichnen lässt, handelt es sich beim Sterben doch keineswegs um einen Prozess, bei dem einzelne Phasen linear aufeinander folgen. Keiner der hier untersuchten literarischen Sterbeberichte bietet eine klare chronologische Abfolge verschiedener Stadien: Wut und Verzweiflung werden nie gänzlich überwunden, die Sinnengewinnung des eigenen Lebens wird nicht abgeschlossen. Die Abwendung vom sozialen Umfeld ist nicht in allen Fällen dauerhaft, und eine Integration des kurz bevorstehenden Todes in ein entsprechend neues Selbst- und Weltbild geht weder friedvoll vonstatten noch ist sie beständig. Vielmehr durchdringen und überlagern sich die diversen intellektuellen und emotionalen Momente und Reflexionen auf unberechenbare Weise. Sie gehen ineinander über, verschwinden, tauchen abrupt wieder auf, verändern sich. Ausdrücke wie „gutes Sterben“, „gefasstes Sterben“ oder „im Reinen mit sich selbst sein“ werden zwar verwendet, aber sie markieren nicht das Ende entsprechender Auseinandersetzungen. Die autobiografischen Berichte münden nicht in abgeschlossene beruhigte Szenarien.

Im Sterben muss man sich nicht nur von der Welt, von allen Nächsten und von allem Tun und Lassen verabschieden, sondern auch von sich selbst: vom eigenen Bewusstsein, vom eigenen Körper, von den eigenen Wahrnehmungen und Erinnerungen. Die Autor:innen sprechen in ihren Berichten daher immer auch als Trauernde: Sie trauern um ihr verlorenes zukünftiges Leben, sie beweinen bei lebendigem Leib ihren eigenen antizipierten Tod.

Jenny Diski bezeichnet die abgrundtiefe Traurigkeit, die diesen abschiedlichen Prozessen innewohnt, als zeitgleiche Strebung in zwei Richtungen: „It’s both a lesson in empathy and an indulgence in narcissism.“⁴ Tatsächlich ist die Selbstbezogenheit in allen Sterbeberichten zentral; die dauerhafte Antizipation des bevorstehenden eigenen Sterbens ermöglicht kaum mehr reflexiven Raum für andere Fragestellungen. Unser Wissen darum, dass der in den Schriften antizipierte Tod der Autor:innen auch tatsächlich eingetroffen ist, macht die Lektüre von deren letzten Büchern umso eindringlicher.

4 Jenny Diski: *In Gratitude*. London 2016, S. 142.

Sterben als Ausgliederung

Der Soziologe Werner Schneider beschreibt in seiner Studie „Sterbewelten“ (2014) den sozialen Prozess des Sterbens als Ausgliederung: „Der *Ausgliederungsprozess* [...] zielt im Kern auf eine grundlegende Um- und Neudefinition der gemeinsam geteilten Wirklichkeit durch alle am Sterbensverlauf Beteiligten“. ⁵ Nicht nur die Sterbenden selbst sind also davon betroffen, sondern auch weiteren beteiligten Personen wird dabei deutlich, dass ein Mitglied der Gemeinschaft sie unwiederbringlich verlassen wird. Nähere Freund:innen und Angehörige müssen sich zudem konkret damit befassen, dass sie künftig ihren Alltag ohne diese Person zu bestehen haben. ⁶ In den Worten von Christoph Schlingensief: „Man erträgt diese Momente nicht, wo man denkt, man gehört nicht mehr so richtig dazu.“ ⁷

Wie sich ein solcher Ausgliederungsprozess im Einzelnen gestaltet, hängt von verschiedenen Faktoren ab. So stellt sich unter anderem die Frage, ob und wie das Sterben von den Angehörigen, vom beteiligten Gesundheitsfachpersonal und von Sterbenden selbst konkret angesprochen und ausgestaltet wird. Auch die raumzeitliche Situierung und die Betreuung sowie die dadurch gegebenen sozialen Situationen sind höchst relevant: Ist die sterbende Person hauptsächlich zu Hause, bettlägerig, oder noch am Arbeitsplatz? Liegt sie in einer allgemeinen Krankenhausabteilung oder in einer Palliative Care-Abteilung oder im Hospiz?

Vor dem Hintergrund solcher soziologischen Überlegungen zur „Ausgliederung“ lassen sich die schriftstellerischen Sterbeberichte als ein veröffentlichtes Sprechen von Patient:innen auffassen, die *alles* aussprechen. Wenn sie schwer erkranken und dann darüber ein (letztes) Buch verfassen, gehen die Schriftsteller:innen zwar derselben beruflichen Beschäftigung nach wie zuvor – sie schreiben. Aber nun stehen sie vor einer völlig neuen Herausforderung. Es geht darum, die eigene „Ausgliederung“ als Szene zu gestalten. Dabei entsteht ein spezifischer sprachlicher Sterberaum: Mit den je eigenen sprachlichen Fertigkeiten und stilistischen Mitteln werden oftmals Aussagen formuliert, die in solcher Deutlichkeit und Radikalität nirgendwo sonst zum Ausdruck kommen.

5 Werner Schneider: „Sterbewelten. Ethnographische (und dispositivanalytische) Forschung zum Lebensende“. In: Martin W. Schnell, Werner Schneider, Harald Joachim Kolbe (Hg.): *Sterbewelten. Eine Ethnografie*. Wiesbaden 2014, S. 51–138: 60.

6 Ebd., S. 60f.

7 Christoph Schlingensief: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln 2009, S. 134.

Dies ist nicht zuletzt deshalb möglich, weil es sich beim Buchschreiben nicht um eine konkrete Gesprächssituation handelt. Im Gegensatz zu Gesprächen zwischen Ärzt:innen und Patient:innen geht es hier nicht um einen Dialog und auch nicht – wie bei den Text- und Videoblogs im Internet – um Kommunikation in Echtzeit: Es hört niemand zu, weder eine angehörige Person noch eine Ärztin oder ein Internet-User, der direkt reagieren könnte. Das literarische Sprechen ist ein vorbehaltloses Sprechen. So setzen die Schriftsteller:innen die genannte Ausgliederung mit literarischen Mitteln buchstäblich in Szene. Sie schildern, wie sie sich auf sich selbst zurückziehen, indem sie letzte Dinge zu regeln suchen, und bringen dabei ihre Sorge um Angehörige und Freund:innen zum Ausdruck. Dabei wird auch offene Kritik am gesellschaftlichen Umgang mit Sterbenden formuliert. So prangert etwa Christoph Schlingensiefel insbesondere auch das am eigenen Leib und Leben erfahrene Schweigen der Außenstehenden an. Er fordert eine aktive gesellschaftliche Auseinandersetzung mit den Ängsten und Wünschen Sterbender und setzt sich dagegen zur Wehr, dass diese mit ihrer Verzweiflung allein gelassen werden:

Das muss mal laut und deutlich gesagt werden, was da für eine Hilflosigkeit, eine Unfähigkeit herrscht. Weil die Menschen nicht nur allein gelassen werden mit ihren Ängsten, sondern auch statisch gemacht werden in ihrer Verzweiflung. Sie bekommen mitgeteilt, dass sie krank sind, und geraten dann in einen Prozess, der sie völlig entmündigt. [...] Dabei könnte man allein dadurch helfen, dass man mit den Menschen spricht, zu Gedanken animiert oder nach Ängsten und Wünschen fragt. Denn dann wäre der Kranke wieder am Prozess beteiligt, dann wäre er aus dieser Statik befreit.⁸

Auch die empirische Gesundheitsforschung zeigt auf, dass einer der zentralen Aspekte von Lebensqualität für Sterbende gerade darin besteht, mit Gesundheitsfachpersonen immer wieder über den bevorstehenden Tod und das Sterben sprechen zu können⁹, denn bei der Gesundheitsversorgung sterbender Menschen wird keineswegs zwingend über das Sterben gesprochen, auch nicht in Einrichtungen der Palliative Care, in denen Zeit für Gespräche oftmals fehlt. Vollzieht sich die „Ausgliederung“, wie von Schlingensiefel kritisiert, zielgerichtet und mit der Gewalt des Schweigens, kann keine produktive Auseinandersetzung mit dem Sterben entstehen. Wenn autobiografische Sterbeberichte dieses Schweigen anprangern, wenden sie sich gegen einen gesellschaftlichen Prozess, der Sterbende nicht als aktive Akteure zulässt.

8 Ebd., S. 87f.

9 Franzisca Domeisen: *Kommunikation und Interaktion am Lebensende: Eine Betrachtung der institutionalisierten Palliative Care*. Zürich 2018, S. 41.

Ringens um Orientierung

Die sterbenden Autor:innen ringen. Sie ringen um neuartige medizinische Therapien und um spirituelle Anker, sie ringen um die richtige Ernährung und um angemessene Formen des Abschiednehmens, und um mögliche Formen der Weiterexistenz nach dem Tod. Sie ringen um Erkenntnis, sie ringen um alles, was ihnen einerseits Hoffnung auf Leben und andererseits Erleichterung beim Sterben verspricht.

Die australische Autorin Cory Taylor bringt die Ausgangslage in ihrem Buch *Sterben* (2016) auf den Punkt, wenn sie darauf hinweist, dass es ein „säkulares Sterben“ ohne jegliche spirituelle Auseinandersetzung kaum geben kann: Es ist

nicht möglich, sich angesichts des Todes nicht mit Glaubensfragen beziehungsweise dem Nichtvorhandensein eines Glaubens und einer religiösen Moral beziehungsweise mangelnden religiösen Moral auseinanderzusetzen. Ich frage mich, ob die Ärzte hier deshalb nicht mit ihren Patienten über den Tod sprechen wollen, weil die moderne westliche Medizin so strikt wissenschaftlich und säkular gelehrt und ausgeübt wird.¹⁰

Und so wendet sich Taylor unter anderem einer buddhistischen Nonne und deren Zugang zu einer jenseitigen Welt zu, hält jedoch gleichzeitig fest, dass für sie als Nicht-Gläubige das Sterben nichts anderes aufzeige als die Grenzen des Säkularismus.

Der US-amerikanische Publizist Christopher Hitchens, der sich ein Leben lang dezidiert politisch geäußert hat, wendet sich in seinem Buch *Mein Sterben* (2013) radikal gegen alles Religiöse, indem er wiederholt seine atheistische Auffassung ins Feld führt. Er verwirft jegliche Form spiritueller Suche am Lebensende und macht sich lustig über Personen, die für ihn beten wollen: „Was, wenn ich durchkäme, und die fromme Fraktion würde zufrieden behaupten, ihre Gebete seien erhört worden? Das wäre schon irritierend.“¹¹

Schlingensief setzte sich in der Zeit seiner schweren Erkrankung vertieft mit dem Christentum auseinander. Gott, der Glaube und die Kirche sind zentrale, ja geradezu übersteigerte Referenzpunkte seiner Tagebuch-Sinnsuche. Sie funktionieren jedoch keineswegs als Trost; vielmehr wird die überlieferte Bilderwelt des Katholizismus, die „katholische Bildersoße“¹², als unumgängliche kulturgeschichtliche Vorgabe ins Feld geführt. Dieser setzt der Künstler eigene, kreativ-theatralisch entworfene Bilder des Sterbens entgegen. Damit

10 Cory Taylor: *Sterben. Eine Erfahrung*. Berlin 2016, S. 24.

11 Christopher Hitchens: *Endlich: Mein Sterben*. München 2013, S. 43.

12 Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*. Köln 2012, S. 39.

wirft er nicht zuletzt die Frage auf, wer heute die Hoheit über Bilder des Sterbens besitzt.

Die britische Autorin Jenny Diski ihrerseits hebt wiederholt die tief greifende Ungewissheit darüber hervor, was zukünftig sein wird. Das Nicht-Wissen auszuhalten, erscheint bei ihr als eine zentrale Herausforderung des Sterbeprozesses:

I have the feeling of being sent away from a place of safety. Left outside. *Peter Pan – Peter Panic*: not just the awfully big adventure, also the tap-tap-tapping on the window to be let back in.

Where am I going? Nobody knows. Can I come with you? Aye, bye and bye. There is a kind of excitement. This, that I've never done, already done but previously, in a different form, an absolute otherness, nothingness, knowinglessness.¹³

Zweifellos verlaufen die jeweiligen Ansätze der Orientierungssuche am Lebensende in den einzelnen Texten unterschiedlich. Übereinstimmend lässt sich anhand der besprochenen Beispiele aber doch sagen, dass sich in den Sterbeberichten kaum ein letztes, tragendes Vertrauen manifestiert. Momente der Zuversicht blinken zwar auf, und es kommt auch zu einzelnen durchaus tiefgreifenden Erwägungen eines Jenseitigen, doch alle Schriftsteller:innen erweisen sich stets von neuem primär als Expert:innen im Verwerfen: Keine ihrer Erwägungen hat Bestand, keine Überlegung gibt ihnen dauerhaft Halt. Das Ringen um zuverlässige Positionen, um Festigkeit und Gefasstheit ist in den autobiografischen Sterbeberichten allgegenwärtig, doch mündet es nicht in dauerhafte Stabilität.

Körper – Geschlecht – Sterben

Beim autobiografischen Schreiben über tödlich verlaufende Krankheiten steht der Körper im Zentrum. Er wird detailliert beobachtet, beschrieben, analysiert. Die Diskursivierungen dieses Körpers, der laut ärztlicher Diagnose nicht wieder gesunden wird, manifestieren sich in den hier besprochenen Beispielen vielfältig und unterschiedlich. Bemerkenswert sind dabei auch geschlechterdifferente Merkmale.

Bei Autorinnen sind Körperbeschreibungen oft in eine allgemeine psychische Befindlichkeit eingebettet, in einen größeren Zusammenhang von Werden und Vergehen. Die Beschreibungen von körperlichem Unwohlsein

¹³ Diski (2016): *In Gratitude*, S. 120 und 211.

wirken dabei gefasst und präzise. So berichtet Diski unaufgeregt über ihre Speiseröhre, die sich wegen der Bestrahlung entzündet hat:

My oesophagus, right next to a targeted lymph node, became inflamed in the last week of radiotherapy, and the ragged pain made it impossible to eat or swallow anything, especially anything with edges, for weeks. Although the pain has gone now, it's still difficult to swallow. [...] Anything sweet tastes much sweeter, and a lot of things, especially meat, are incredibly bitter.¹⁴

Taylor ihrerseits bezeichnet ihren kranken Körper als „Last, die ich ablegen würde, wenn ich nur könnte. Doch was das Sterben betrifft, so hat der Körper seinen eigenen Zeitplan und seine eigenen Methoden, von denen ich nichts verstehe.“¹⁵

In diesen Äußerungen wird keinerlei Wut gegen den Körper oder gar Ekel vor diesem erkennbar, mithin also werden keine Affekte laut, die sich gegen den eigenen Körper richten. Solche finden sich hingegen in auffälliger Häufung bei männlichen Autoren, die akute Schmerzen und unkontrollierbare Momente, in denen sich das Innere des Körpers nach außen kehrt, drastisch und affektgeladen schildern. Sowohl von Ekel als auch von der Sinnlosigkeit der körperlichen Veränderungen ist die Rede; Aggressionen angesichts der unberechenbaren Vorgänge werden dabei deutlich spürbar:

- „eine Nacht voller Scheißerei“; „bin in die Analphase eingetreten und habe reichlich ins Bett geschissen“ (Schlingensiefel)¹⁶
- „sinnloses Gehuste“; „literweise Speichel, gelegentlich Schleim, und was soll denn jetzt bitte dieses Sodbrennen?“; „Es traten dicke Schwellungen auf, [...] irgendwo, wo sie einem am wenigsten nützten.“ (Hitchens)¹⁷
- „Kolik, Kotabgang. Aber keine richtige Erleichterung. [...] Flüssigkeiten rein, Flüssigkeiten raus. Ich bin nur ein Durchlauf.“ (Esterházy)¹⁸

Die Autoren äußern sich auch explizit und teilweise ausgreifend über den verloren gehenden Eros und über ihre Geschlechtlichkeit, während Autorinnen darauf weitgehend verzichten. So beschreibt etwa Hitchens, der an Speiseröhrenkrebs verstarb, den Effekt der Chemotherapie:

14 Ebd., S. 133.

15 Taylor (2016): *Sterben*, S. 130.

16 Schlingensiefel (2009): *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*, S. 90.

17 Hitchens (2013): *Endlich: Mein Sterben*, S. 95 und 98.

18 Péter Esterházy: *Bauchspeicheldrüsentagebuch*. Berlin 2017, S. 40.

Mit dem Verlust meines Haares hatte ich mich abgefunden, das mir in den ersten zwei Wochen unter der Dusche ausfiel [...] Aber ich war eigentlich nicht darauf vorbereitet, dass die Rasierklinge plötzlich unverrichteter Dinge über mein Gesicht glitt, auf dem es keine Bartstoppeln mehr gab; [...] die] nunmehr glatte Oberlippe [ließ] mich wirken [...] wie irgendjemandes jungfräuliche alte Tante.¹⁹

Während Hitchens hier den Rückgang männlicher Geschlechtsmerkmale und sexueller Anziehungskraft als Klage in den Fokus rückt, wählt Péter Esterházy, der an Bauchspeicheldrüsenkrebs starb, einen erzählerischen Weg, indem er das Drüsenorgan feminisiert und eine phantasmatische, sexualisierte Beziehung zu ihm entwirft:

- „Dieses Fräulein Bauchspeicheldrüse müsste mal ganz toll gefickt werden, dann würde es Ruhe geben.“
- „Meine liebe Fee oder mein Bauchspeichelchen oder wie du auch immer heißen magst, kannst du mir wohl *von innen* einen blasen?“
- „in mir wächst also *etwas* Weibliches“
- „Gestern war mir, als hätte mir die Bauchspeicheldame das Schlafittchen gepackt [...] und als hätte sie gesagt, ihr sei das zu wenig, sie wolle mehr.“²⁰

Mit dem „Fräulein Bauchspeicheldrüse“ reinszeniert Esterházy einen Topos, der bekannt und aber auch viel kritisiert ist, weil er das Kranke mit dem Weiblich-Sexuellen assoziiert. Der Autor entwirft damit ein Narrativ, anhand dessen er die Ambivalenz gegenüber dem Krebs – zwischen Beherrschenwollen und Ausgeliefertsein – in eine imaginäre geschlechtliche Beziehung bannt und das zugleich als Kehrseite der fremdverfügten Erkrankung dient: Es ist Ausdruck von Selbstbestimmung in der Darstellung, der Autor nutzt den Spielraum des Erzählens.

In den meisten Sterbeberichten von männlichen Autoren wird der kranke Körper negativ als Störfaktor besprochen, der einen ins Verderben reißt. Hierzu finden sich narrative Abspaltungen des kranken Körpers, der über längere Passagen hinweg isoliert und als ein vom Selbst abgetrenntes Anderes dargestellt wird. Die Sterbeberichte von Autorinnen ihrerseits präsentieren kaum Beispiele entsprechender Abspaltung. Ihre Körperbeschreibungen sind zumeist eingebettet in einen umfassenden Resonanzraum der psychischen Befindlichkeit und des sozialen Umfelds, der kranke Körper erscheint dabei als ein konstitutiver Teil des kranken Ich.

19 Hitchens (2013): *Endlich: Mein Sterben*, S. 32f.

20 Esterházy (2017): *Bauchspeicheldrüsentagebuch*, S. 22, 25, 35 und 224.

Kommunikation am Lebensende

Schriftsteller:innen loten das Sterben am eigenen Leib und Leben inmitten unserer Gesellschaft aus, sie suchen es darstellbar und kommunizierbar zu machen. Dabei sprechen sie so radikal und offen, wie es in realen dialogischen Gesprächssituationen im Sterbezimmer kaum möglich ist. Übereinstimmend bringen die hier besprochenen Texte insbesondere zum Ausdruck, dass das Sterben heute mit starker Einsamkeit verbunden ist.

Zweifellos sind soziale Einbettungen in familiäre oder freundschaftliche Kontexte unterschiedlich intensiv und in sich unterschiedlich stabil; zweifellos ist die institutionelle Betreuung seitens der Gesundheitseinrichtungen unterschiedlich hilfreich; und zweifellos bieten Sterbebegleitungen, in welcher Form auch immer, Trost und Stabilität in unterschiedlichem Ausmaß an. Nichtsdestotrotz machen die Texte deutlich, dass heute vereinzelt, allein und isoliert gestorben wird – ohne sichernde Basis eines allgemeingültigen gesellschaftlichen Sterbekonzepts.

Tatsächlich werden wir gegenwärtig an allen Ecken und Enden angehalten, die Verantwortung für unser Sterben selbst zu übernehmen, indem wir dazu aufgerufen sind, Vorsorgevollmachten, Patientenverfügungen und Testamente zu verfassen und sonstige letzte Dinge zu regeln. Immer stärker wird zudem darauf gepocht, auch die digitale Hinterlassenschaft frühzeitig zu klären. Ein wesentliches Movens solcher Regelungen ist die Entlastung anderer. Für *sie* soll dann alles klar sein: für behandelnde Ärzt:innen und Treuhänder:innen, für Angehörige, für Social-Media-Freund:innen. So sehen wir uns aufgefordert, selbstbestimmt zu sterben.²¹ Wir sollen unsere Unsicherheiten, unser Nicht-Wissen mit reglementarischen Papieren verbannen. Diese Papiere sind Symptome fehlenden Vertrauens.

Die Sterbeberichte bezeugen dieses fehlende Vertrauen wortwörtlich, indem sie nachvollziehbar machen, inwiefern die Rede vom „selbstbestimmten Sterben“ auch trügt. Sie führen nicht nur wie geschildert vor, dass das Ringen um Orientierung wenig Erlösung bringt, sondern auch, dass das Vertrauen in Gesundheitsfachpersonal und die entsprechenden Institutionen fehlt, während Einsamkeit und Isolation vorherrschen. Explizit bringt dies Julie Yip-Williams zum Ausdruck: „Perhaps isolation, at least emotionally if not physically, is what happens as you get closer to death, as you understand more powerfully than ever before that this journey to the end is one that must

21 Vgl. dazu Heinz Rügger, Roland Kunz: *Über selbstbestimmtes Sterben. Zwischen Freiheit, Verantwortung und Überforderung*. Zürich 2020 (insbes. Kap. 2: „Selbstbestimmtes Sterben zwischen Forderung und Zumutung“, S. 24–40).

be made absolutely alone.“²² – Dies entspricht dem soziologischen Befund von Werner Schneider: „Je mehr Sterben in die private Verantwortung und Selbst-Organisation des Einzelnen übergeht, umso größer ist die Gefahr der Entpflichtung der Gemeinschaft gegenüber den Sterbenden.“²³

Was dieser Befund für die konkrete Sterbeerfahrung bedeutet, machen die autobiografischen Sterbeberichte unmissverständlich deutlich, indem sie auch die medizinische und pflegerische Betreuung ausgiebig ansprechen. So werden verschiedentlich Gespräche mit Gesundheitsfachpersonen geschildert und nicht selten als unzureichend kritisiert: zu wenig informativ, zu wenig nachhaltig, zu wenig empathisch. Dabei spielt auch die sogenannte Übertherapie eine Rolle: Hierbei handelt es sich um Therapien, deren gesundheitlicher Nutzen gering ist, die nicht zu einer maßgeblichen Verlängerung der Lebensdauer beitragen und die die bestehende tiefe Lebensqualität der Patient:innen noch zusätzlich beeinträchtigen.²⁴ Diski beispielsweise bringt aufgrund fehlgeschlagener Behandlungen deutlich zum Ausdruck, dass sie das Vertrauen in medizinische Zusicherungen verloren hat und nicht mehr daran glaubt, dass ein schmerzfreies Sterben möglich sei: „I no longer trust the hospice key-worker’s assurance that the dying process can be made painless“.²⁵

Es kommt aber auch zu Dankesworten. So äußert Yip-Williams eine tiefe persönliche Verbundenheit zu ihrer Ärztin: „It is a privilege to have been cared for by Dr. C. It is even more of a privilege to know and be inspired by such a good and courageous human being, who wants to, and indeed does, make a true difference in the lives of everyone she touches.“²⁶ Insgesamt decken die Schilderungen der medizinischen und pflegerischen Betreuung somit eine große Spannweite zwischen herber Enttäuschung und großer Dankbarkeit ab.

22 Julie Yip-Williams: *The Unwinding of the Miracle: A Memoir of Life, Death, and Everything That Comes After*. London 2019, S. 185f.

23 Werner Schneider, Stephanie Stadelbacher: „Sterben in Vertrauen. Wissenssoziologisch-diskursanalytische Anmerkungen zum Sterben als Vertrauensfrage“. In: Gerhard Höver, Heike Baranzke, Andrea Schaeffer (Hg.): *Sterbebegleitung: Vertrauenssache. Herausforderungen einer person- und bedürfnisorientierten Begleitung am Lebensende*. Würzburg 2011, S. 107–139: 135.

24 Heinz Rügger, Roland Kunz: *Über selbstbestimmtes Sterben. Zwischen Freiheit, Verantwortung und Überforderung*. Zürich 2020, S. 25–28, insbes. S. 27. – Vgl. zu diesem Kontext auch die Sterbebücher der Ärztin Kathryn Schneider-Gurewitsch: *Reden wir über das Sterben, Vermächtnis einer Ärztin und Patientin* (Zürich 2020) sowie des Arztes Paul Kalanithi: *Bevor ich jetzt gehe. Die letzten Worte eines Arztes an seine Tochter* (München 2016).

25 Diski (2016): *In Gratitude*, S. 161.

26 Yip-Williams (2019), *The Unwinding of the Miracle*, S. 64.

Schreiben als Steigerung des Selbstwertgefühls

Die hier besprochenen Sterbeberichte schreiten unterschiedliche thematische Felder ab und stoßen dabei fast überall auf brüchige, prekäre und instabile Momente, denen kaum Trost abzugewinnen ist. Schmerz und Verzweiflung nehmen bei eingehender Betrachtung der eigenen tödlichen Krankheit nicht ab. So gibt es in den Texten keine deutlichen Anzeichen dafür, dass die verstärkte Auseinandersetzung mit dem bevorstehenden Tod eine zunehmende Klarheit mit sich bringt.

Jedoch kann das Schreiben selbst als Steigerung des Selbstwertgefühls geltend gemacht werden: Im gestaltenden Schreiben kann man über den eigenen Aktionsraum frei verfügen. Was ihnen durch die Erkrankung passiert – körperliches Ausgeliefertsein, Schmerzen, medizinische Therapien, operative Eingriffe, Todesdrohung – können die Autor:innen lediglich in beschränktem Ausmaß beeinflussen. Bei der schreibenden Ausgestaltung hingegen sind sie gänzlich autonom: Sie gebieten selbst über den Schreibakt, sie entscheiden allein, was sie zum Ausdruck bringen und wie sie dies tun. In diesem Bereich üben sie eine alleinige Darstellungs- und Deutungshoheit aus und können somit, und sei es nur vorübergehend, ein Stück des verlorenen Selbstwertgefühls wiedergewinnen.

Das Schreiben berührt zudem die am Lebensende virulente Frage nach möglichen Hinterlassenschaften. So ist gerade das „Sterbebuch“ selbst die letzte Hinterlassenschaft, auch das mag Trost beinhalten. Damit verbunden ist immer auch ein deutliches Streben nach Resonanz. Wenngleich es sich beim Bücherschreiben weder um eine konkrete Gesprächssituation noch um Kommunikation in Echtzeit handelt, so zielt die Darstellung letztlich doch auf Verständigung ab – und sei es posthum. Mit der Veröffentlichung von Sterbeberichten wendet man sich gegen Isolation und Vereinzelung: Man will gesehen und gehört werden. Verfasst man ein Buch, so trägt die Imagination des antizipierten Blicks von anderen – ein wesentlicher Motor von künstlerischem Antrieb überhaupt – zu einer besseren Befindlichkeit in der Gegenwart bei.

Das Schreiben selbst, als ein Akt sprachlich-kreativer Gestaltung, stellt somit einen eigens kreierten Raum dar, der das schreibende Subjekt in seinem Selbstwertgefühl zumindest momentweise kräftigt. Dabei handelt es sich weder um ein tragendes Vertrauen in andere oder in sich selbst, noch um ein Vertrauen in eine spezifische Jenseitsvorstellung. Vielmehr geht es um eine temporäre, genuin dem Schreiben entspringende Steigerung des Selbstwertgefühls, das auf die gelingenden Momente der sprachlichen Gestaltung beschränkt ist.

Poetiken des Todes bei Elfriede Jelinek

Die im zweiten Kapitel erörterte autobiografische Sterbeliteratur präsentiert eine literarische Bearbeitung von Sterbeprozessen: Tödlich erkrankte Schriftsteller:innen, die aufgrund einer medizinischen Diagnose eine begrenzte Lebenszeit vor sich haben, schreiben über die Erfahrung ihres eigenen Sterbens und bezeugen damit auch die Wucht und Monstrosität, welche die unmittelbare Konfrontation mit dem eigenen Sterben bedeutet. Wie dort erläutert, sind diese Artikulationen nicht zuletzt mit einem Willen nach (sprachlicher) Gestaltung des Lebensendes verbunden.

Eine andere Perspektive auf das Sterben präsentieren literarische Texte aus der Warte Hinterbliebener, die den Verlust eines Partners, eines Elternteils oder eines Kindes schildern und reflektieren. Dies hat in der Gegenwartsliteratur ebenfalls Konjunktur, wie Texte von David Grossmann über seinen im Libanonkrieg gefallenen Sohn, Naja Marie Aidt über den Tod ihres Sohnes, Joan Didion über den Tod ihres Ehemannes, Julian Barnes über den Verlust seiner Ehefrau, Melitta Breznik über das Sterben ihrer Mutter oder Zsuzsa Bánk über das Sterben ihres Vaters zeigen.¹ Daneben sind fiktionale literarische Auseinandersetzungen mit Sterben und Tod an der Tagesordnung (als Beispiele der Gegenwartsliteratur vgl. etwa den fiktiven Sterbebericht von James Hannah oder den Roman über Sterbebegleitung von Susann Pásztor).²

Die unterschiedlichen literarischen Modi verdeutlichen, wie groß gegenwärtig die Reichweite literarischer Sterbe- und Todesreferenzen ist. Unabhängig von der jeweiligen thematischen Fokussierung – z. B. auf den Sterbeprozess, auf die institutionelle Versorgung von Sterbenden oder auf die Trauer über den Verlust – liegt der Mehrwert solcher literarischer Texte in der betont individuellen Artikulation von Ängsten, Nicht-Wissen, Ungewissheit, Schmerz etc. Derartige individuelle Wahrnehmungen und Affekte kommen in der Fachliteratur über das Lebensende aus der Gesundheitsforschung,

-
- 1 David Grossmann: „Der Frühling ist hier so kurz“ (Lied 2011); Naja Marie Aidt: *When Death Takes Something from You Give It Back*. London 2019 [dän. OA *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, 2017]; Joan Didion: *Das Jahr magischen Denkens*. Berlin 2006 [engl. OA *The Year of Magical Thinking*, 2005]; Julian Barnes: *Lebensstufen*, Teil 1. Köln 2015 [engl. OA *Levels of Live*, 2013]; Melitta Breznik: *Mutter. Chronik eines Abschieds*. München 2020; Zsuzsa Bánk: *Sterben im Sommer*. Frankfurt/M. 2020.
 - 2 James Hannah: *Das Alphabet der letzten Dinge*. Köln 2016 [engl. *The A to Z of You and Me*, 2015]; Susann Pásztor: *Und dann steht einer auf und öffnet das Fenster*. Köln 2017.

Psychologie, Geriatrie und Theologie kaum zur Sprache. Auch in den alltäglichen Gesprächen zwischen medizinischem Personal und Patient:innen ist dafür zumeist kaum Raum; allenfalls bleiben sie therapeutischen Gesprächssituationen vorbehalten.

Eine weitere, sehr spezifische Form literarischer Todesreferenz praktiziert die österreichische Schriftstellerin und Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek. Die Auseinandersetzung mit Tod, Sterbenmüssen und Gestorbensein durchzieht ihr Werk geradezu leitmotivisch mit anhaltender Dringlichkeit. Die Todesbezüge manifestieren sich dabei insbesondere durch Figuren, die *zwischen Leben und Tod* mäandern wie Vampire und Gespenster. Aber auch Opfer des Nationalsozialismus oder verstorbene historische Persönlichkeiten werden von der Autorin erweckt, um noch einmal zum Sprechen anzusetzen. Vor allem bringt Jelinek dabei *verschwiegene Tote* zum Sprechen: Personen, die zu Lebzeiten kaum eine Stimme hatten oder deren leidvolle Geschichten nicht bearbeitet werden konnten. Gerade deshalb treten sie nun wieder an die Oberfläche, so dass sich Jelineks Literatur auch als Hort der Toten gestaltet.

Anders als bei der autobiografischen Sterbeliteratur kommen dabei keine individuellen Affekte angesichts von Sterben und Tod auf. Überhaupt bieten Jelineks Texte kaum einen Resonanzraum für eine Besinnung auf das eigene physische Sterben. Vielmehr eröffnen sie den Blick auf anhaltende tödliche, insbesondere frauen- und fremdenfeindliche Gewalt- und Machtmechanismen, die zum Tod von immer neuen Einzelpersonen, Gruppen oder Communities führen.³ Diese spezifische, gesellschaftspolitisch geprägte Reichweite literarischer Todesreferenz wird in diesem Kapitel näher betrachtet.

Über den Tod und das Untote: Reden, Essays, Statements

Im Lauf der Jahre kommentiert Jelinek ihre literarischen Auseinandersetzungen mit dem Tod in Reden und Essays verschiedentlich unter poetologischen und programmatischen Gesichtspunkten. In ihrer Rede zum Literaturnobelpreis („Im Abseits“, 2004) formuliert sie erstmals eine eigentliche Poetik des Todes als literarisches Verfahren. Im Zentrum der Nobelvorlesung steht die Arbeit mit und an der Sprache. In diesem Zusammenhang kommt Jelinek auf die Toten zu sprechen und hält dabei fest, dass sie gleichsam unter Zwang stehe, diese wahrnehmen zu müssen: „Es gibt einfach zu viele Tote, auf die

3 Vgl. Moire Mertens: „Untote, Zombies und VampirInnen. Die Kritik der Bio-Macht in Elfriede Jelineks Texten“. In: Elfriede Jelinek: *Begegnungen im Grenzgebiet* (Hg. von Natalie Bloch und Dieter Heimböckel). Trier 2014, S. 39–55.

ich schauen muss.“ Geknüpft wird dieser Blick auf die Toten an den Verlust von Sprachkontrolle: „je deutlicher diese Aufforderung zum auf sie, die Toten, Schauen in mir ertönt, umso weniger kann ich auf meine Worte achten.“⁴

Die Autorin stellt ihr Sprechen anderen Stimmen zur Verfügung, ja fast scheint es, als agiere sie als literarisches Medium, so wie helllichtige Medien sich für den Kontakt mit Verstorbenen anbieten: „Da kommt einer, der schon gestorben ist, und der spricht zu mir, obwohl das für ihn nicht vorgesehen ist. Er darf das, viele Tote sprechen jetzt mit ihren erstickten Stimmen.“⁵

Der wenige Monate später veröffentlichte Essay „Wir müssen weg“ (2005) konzentriert sich auf die literarische Wiederkehr von Toten, von denen sich die Autorin nach Belieben eine oder am liebsten viele Stimmen ausleiht, „damit sie sprechen, als wären sie ich, als wäre ich sie“. Dabei nehmen die Toten die Gestalt von Projektionsflächen an, denen die Autorin „das, was gewesen ist, und sogar das, was nicht gewesen ist, in den verfallenden Leib hineindichten kann, wobei die nicht gedichtet sind, sondern ausrinnen, ausrinnen nach wie vor und wie immer, bis nichts mehr da ist, außer Staub und Erde.“⁶

Die eigentümliche Dialektik des ausrinnenden Hineindichtens macht die Fragilität des Verfahrens deutlich. Andernorts spricht Jelinek davon, dass wir uns an „ungesicherten Leitfäden“ von Toten „entlangtasten“, was für ihre eigene Auseinandersetzung mit den Toten charakteristisch sei:

Wie kann man Erinnertes fassen, an das man sich selbst gar nicht erinnern kann, weil man es nicht erlebt hat? Erlebt haben es andre, sehr viele, die meisten von ihnen sind tot. An ihren, der Toten ungesicherten Leitfäden müssen wir uns entlangtasten und aufpassen, dass sie uns nicht aus den Händen rutschen oder wie Spinnweben zerreißen.⁷

In einem weiteren programmatischen Text mit dem Titel „Ich als Toten-Ausgräberin“ (2012) macht Jelinek den Kontext der Nachgeschichte des Nationalsozialismus explizit und spricht von einem literarischen Verfahren gegen „das Begrabensein von Schuld“. Dabei zielt sie insbesondere auf die „gespenstische Geschichte“ Österreichs: „[Ü]berall, wo man gräbt“, kämen „Knochen aus dem Boden“, und deshalb habe sie, so sagt die Autorin, „die Untoten immer

4 Elfriede Jelinek: „Im Abseits“. Nobelvorlesung 2004. Online unter: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html (letzter Zugriff: 23.11.2021).

5 Ebd. (letzter Zugriff: 23.11.2021).

6 Elfriede Jelinek: „Wir müssen weg. Eine wütende Polemik auf den Tod“. In: *Cicero. Magazin für politische Kultur* 10 (2005). Online unter: <https://www.cicero.de/kultur/elfriede-jelinekwir-muessen-weg/37119> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

7 Elfriede Jelinek: „Mit den Augen von Toten schauen“. In: Verein Zeitgeschichte Museum Ebensee (Hg.): *Retrospektive. 20 Jahre Geschichtsarbeit*. Ebensee 2008, S. 4.

schon als Metapher für die österreichische Geschichte gesehen.“ Und: „Es ist vielleicht eine Art Besessenheit, mit der ich mich immer wieder auf die Opfer der Nazizeit stürze, als ob ich sie wieder ausgraben könnte.“⁸

Angeichts der vielfältigen Verfahren, welche die literarische Sprache als Aufzeichnungs- und Vermittlungsinstrument für Totenstimmen birgt, ist es nachvollziehbar, dass Jelinek in einem Interview von 2007 gar sich selbst in den Kontext der Untoten rückt: „Ich bin nicht tot, aber ich empfinde mich als eine lebende Tote, weil ich – auf Grund meiner psychischen Erkrankung, über die ich nicht weiter sprechen möchte – eben nicht leben kann, nicht reisen kann, Menschen nicht ertrage.“⁹ Tatsächlich wird damit eine eigene neurotische Disposition geltend gemacht, deren Verfestigung nicht zuletzt auf öffentliche Anfeindungen gegen Jelinek zurückzuführen sein dürfte, die damit selbst in den Kontext der von der Autorin literarisch bearbeiteten gesellschaftlichen (Ab-)Tötungsprozesse treten.

Die literarischen Figuren und der Tod

Exemplarisch für Jelineks Literarisierung von Totenstimmen ist der 1995 erschienene Roman *Die Kinder der Toten*, der sich eingehend mit der Verdrängung des Nationalsozialismus und dessen Nachgeschichte in Österreich auseinandersetzt. Das umfangreiche Buch wird verschiedentlich als Opus magnum bezeichnet, in welchem die dominierenden literarischen Themen und Verfahren der Autorin kulminieren.

Die Rahmengeschichte des Romans spielt in der Fremdenpension *Alpenrose* in der Steiermark. Protagonisten sind drei untote Figuren, die nach ihrem Tod wiederkehren und gesellschaftliche gewalttätige Mechanismen anprangern. Die verschwiegene Kontinuität der nationalsozialistischen Geschichte in Österreich wird ebenso kritisiert wie die Politik der FPÖ, die katholische Kirche, der Sport in der Alpenwelt u. a. m. Dabei eröffnen die Figuren nicht nur eine Sphäre zwischen Tod und Leben, sondern auch zwischen den Zeiten: Sie agieren in verschiedenen Jahrzehnten und lassen auf diese Weise fließende Übergänge zwischen den 1940er Jahren und der Gegenwart entstehen, in denen die Präsenz nationalsozialistischer Praktiken in Österreich sichtbar wird. Der

8 Elfriede Jelinek: „Ich als Toten-Ausgräberin“. In: Pia Janke (Hg.): *Jelinek[Jahr]Buch 3*. Wien 2012, S. 17–19, Zitate S. 17f.

9 Elfriede Jelinek im Interview mit Rose-Marie Gropp. „Dieses Buch ist kein Buch“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. April 2007. Online unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-dieses-buch-ist-kein-buch-1434778.html> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Roman, pünktlich zu den 50-Jahr-Gedenkfeiern zum Kriegsende veröffentlicht, ist ein wesentlicher literarischer Beitrag zu den (Nicht-)Debatten über die Kontinuität des Faschismus in Österreich.

Mit dem Kunstgriff der untoten Figur bringt die Autorin das Gedächtnis der Toten zum Sprechen. Dabei fluten die Toten die Lebenden, das Jenseits flutet das Diesseits, die Vergangenheit flutet die Gegenwart. Die wiederkehrenden Toten lassen das gesellschaftlich Abgedrängte wieder aufbrechen und kritisieren dieses Abdrängen gleichzeitig als Gewaltakt. Gerade in der begrifflichen Verwischtheit von ‚untot‘ – halb lebend, halb tot, nicht ganz lebendig, nicht ganz tot – liegt die kaum fassbare Sprengkraft dieser Figuren.

Zu Beginn ihrer literarischen Karriere inszenierte Jelinek Untote insbesondere im Kontext ihrer Geschlechterbefragung. So treten etwa im Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984) die beiden weiblichen Vampire Emily und Carmilla als unerledigte Relikte der Literaturgeschichte in der Gegenwart auf. Die Namen verweisen auf die Autorin Emily Brontë sowie auf die Protagonistin von Sheridan Le Fanus Vampir-Novelle *Carmilla* (1872). Ihre Vampirexistenz – sie sind Pseudotote, weder tot noch lebend – steht dabei auch für die symbolische Ortlosigkeit der Frau. Bereits hier spricht Emily thesenhaft aus, was zwanzig Jahre später in Jelineks Nobelpreisrede poetologisch entfaltet wird: „Die Toten sollen lesbar sein.“¹⁰

Auch das mehrteilige, zwischen 1998 und 2003 verfasste Theater-Projekt *Der Tod und das Mädchen. Prinzessinnendramen* bringt historische Frauenfiguren als Untote zum Sprechen. Hier kehren u. a. Schneewittchen, Jackie Kennedy, Sylvia Plath und Ingeborg Bachmann wieder. Sie rezensieren ihre eigenen Leben und Todesarten gleichsam posthum und kommentieren dabei auch die Bilder, die man sich von ihnen gemacht hat. Wieder zielt Jelinek auf Erinnerung und Kritik an gesellschaftlichen Praktiken ab, welche zur gewaltvollen Konstruktion von Weiblichkeitsbildern beitragen. An diesen Bildern sind die prominenten Figuren zugrunde gegangen, und als Wiedergängerinnen ihrer selbst bringen sie die Bilder erneut auf.

Testamentarisches, dichterische Hinterlassenschaft

Die Beispiele verdeutlichen, dass Jelineks literarische Todes-Figurationen ohne autobiografische Referenzen auskommen. Sie verweisen vielmehr auf ein gewaltsames ‚Zu-Tode-gebracht-Werden‘ anderer und schaffen so einen literarischen Resonanzraum für gesellschaftliche Mechanismen, die

10 Elfriede Jelinek: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 231.

kontinuierlich, strukturell und systematisch mit (Ab-)Tötung einhergehen. Indem die Autorin sich jedoch, wie erwähnt, 2007 selbst als ‚lebende Tote‘ bezeichnete, deutet sie doch eine persönliche Involviertheit an.

Eine ebenso spielerische Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod bietet sie um dieselbe Zeit im Kapitel 5g des nahezu 1000-seitigen Internet-Fortsetzungs-Romans *Neid. Privatroman* (2007/2008), in dem die Frage des dichterischen Nachlasses verhandelt wird. Die Autorin präsentiert eine Art literarisches Pseudo-Testament, mit dem sie die Unwägbarkeiten urheberrechtlicher Verfügungen *ad absurdum* führt: Sie entwirft das Bild einer funktionalen Literatur, die materiell in Form von bedrucktem Papier überlebt, welches geschreddert wird und zum Häuserbau verwendet werden kann. Die Dichtung kommt so als Dämmstoff zum Einsatz, als (Ab-)Dichtungsmaterial, das je nach Bedarf Wasser, Wärme oder Kälte abhalten kann.¹¹

Das Bild entbehrt nicht der Ironie: Dichtung als Wohlgefühl, als Schutzwall gegen alles, was von draußen hereinkommen könnte. Laut Bärbel Lücke hinterlegte Jelinek damit „öffentlich ihr dichterisches privates Vermächtnis, ihr Testament.“¹² Voraussetzung für diese Lesart ist der Umstand, dass *Neid* gerade im fünften Kapitel eine höchstmögliche Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Autorin, Erzählerin und Protagonistin inszeniert. Das geht so weit, dass die Ich-Erzählerin sich über die Ähnlichkeit zwischen ihr und der Protagonistin auslässt. Die Unmöglichkeit einer Grenzziehung zwischen Fiktion, Autobiografie und „Tagebuch“, wie es im Text selbst heißt, ist damit auf die Spitze getrieben; aufgrund der hochgradigen literarischen Stilisierung ist es unmöglich festzulegen, welche Art von „Vermächtnis“ bzw. „Testament“ vorliegt. Ein juristisch umsetzbares Statement bietet das Romankapitel mit Sicherheit nicht – ganz abgesehen davon, dass der ausschließlich online publizierte Text von Jelinek jederzeit abgeändert werden kann, was sich die Autorin auch ausdrücklich vorbehält.¹³

Lücke erwähnt darüber hinaus, die Autorin habe „tatsächlich testamentarisch verfügt“, dass die Originale ihrer Werke geschreddert werden sollen. Diese Aussage belegt sie mit der Zitation persönlicher E-Mails, die sie 2007 von Jelinek erhalten hat. Dabei habe die Autorin ihr mitgeteilt: „Die Originale werden ja geschreddert“ / „Grad war mein Anwalt da, und ich habe mein Testament hinterlegt und dafür gesorgt, daß meine Urheberrechte an

11 Elfriede Jelinek: *Neid. Privatroman*. 2007/2008. Online unter: <http://elfriedejelinek.com/fneid-5b4.htm> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

12 Bärbel Lücke: *www.todsuede.com. Lesarten zu Elfriede Jelineks „Neid“*. Wien 2009, S. 188.

13 Elfriede Jelinek im Interview mit Rose-Marie Gropp (2007): <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-dieses-buch-ist-kein-buch-1434778.html> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

den Dingen, die zu Lebzeiten nicht erschienen sind (mein bald geschredderter Nachlass bzw. Vorlass), gewahrt bleiben, in seiner Kanzlei.“¹⁴ Auch solche E-Mail-Benachrichtigungen können kaum ernsthaft als testamentarische Verfügung gelten, und Jelinek erwähnt ja, dass das eigentliche Testament inklusive Regelung der Urheberrechte am Nachlass in den Händen des Anwalts liegt. Janke/Kovacs immerhin kommen aufgrund der Darlegungen von Bärbel Lücke zu dem Schluss, dass sich die Philolog:innen keine Hoffnungen machen sollten auf Dokumente, die Jelineks Arbeitsprozesse belegen (z. B. mit handschriftlichen Korrekturen der Autorin oder Kommentaren ihres Lektors).¹⁵

Der nicht fassbare Charakter wird durch die Diffusion von fiktionalen, postalischen und juristischen Äußerungen unterstrichen. Die Regelung der literarischen Hinterlassenschaft von Elfriede Jelinek verbleibt damit in einem Bereich zwischen Imaginationen, Fiktion und Realität. Die Aussagen sind diffus, scherzhaft, nicht fassbar. Der Umgang mit der Nachlassfrage bleibt also ungebunden, er ist an keine letzte Verbindlichkeit geknüpft und darüber hinaus an einem Nachlassleben im Netz orientiert, welches ohnehin unkontrollierbar sein wird.

Jelinek: Autorschaft zum Tode

In der Sekundärliteratur zu Jelinek ist häufig von Textkörpern und Sprachflächen die Rede. Mit solchen Worten fasst man jene literarischen Verfahren der Autorin, die sich jeglichem Identifikationsangebot verweigern, kaum erkennbare Handlungsstränge präsentieren und Erzählung nur noch fragmentarisch aufblinken lassen. Verbunden ist dies mit einer überbordenden Intertextualität und obsessiven Verwendung von Zitaten. Diese dienen, anders als das gewöhnliche Zitat, nicht dazu, den Deutungsstatus des auktorialen Sprechens zu stärken. Im Gegenteil wird ein ‚eigenes Sprechen‘ durch die vielen Intertexte und Zitate geradezu verschüttet, zerrüttet, aufgelöst. Besonders augenfällig wird dies etwa im erwähnten Roman *Die Kinder der Toten*, bei dessen Lektüre man sich als Leserin phasenweise nur schwer zurechtfindet; man erhält kaum stabile Informationen, ist desorientiert und wird ständig übersprochen. Solches Verfahren trägt dazu bei, den Geschichts- und Verbrauchscharakter der Sprache offenzulegen: Sprache ist immer schon vor einem da gewesen, sie ist alt, benutzt, verbraucht, eine Hinterlassenschaft aus früheren Zeiten, ein Erbe

14 Lücke (2009): www.todsuede.com, S. 88.

15 Pia Janke und Teresa Kovacs: *Publikationsformen und Werküberlieferung*. In: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 27–33.

verstorbenen Menschen. Andere haben sie verwendet und abgeschliffen, man ist in ihr (wie auf Erden) lediglich eine Zeitlang zu Gast, während der man sich ihrer annimmt, sich in sie einschreibt und sie auch wieder abgibt.

Jelinek betreibt ihre Poetik des Todes als eine Poetik des An- und Abwesenden, des Verschwindens und Wiederhervorkommens, des Daseins und Nicht-Daseins. In diesem Kontext ist auch die Präsentation der Nobelpreisrede zu sehen, die die Autorin nicht leibhaftig in Stockholm hielt, sondern per Videobotschaft einspielen ließ. Die Poetik ist – sei es in der literaturbetrieblichen Medienlandschaft oder im literarischen Text selbst – offen, anfällig, prekär, denn sie operiert am Rande des Untergangs, sie ist stets vom Verschwinden bedroht (thematisch, medial, poetologisch). Sie ist riskant und im poetologischen Sinne radikal, weil sie beständig und konstitutiv an die Wurzeln der eigenen Sprachexistenz rührt: Sie attackiert und demontiert die Fundamente der traditionellen Autorinstanz, indem sie diese bis zur Unkenntlichkeit zerspricht.

Mit dieser Poetik des Todes unterscheidet sich Jelineks Literatur wesentlich von den eingangs angeführten verschiedenen Modi der Sterbe- und Todesartikulationen: Sie weist keine vordergründigen autobiografischen Bezüge auf, sie fokussiert nicht das Individuum mit all seinem Schmerz, seinen Fragen und Ängsten angesichts von Tod und Sterben. Es geht weder um die individuelle Vergänglichkeit noch um die literarische Erkundung spiritueller Dimensionen oder einer möglichen Form eines Jenseits, und es geht auch nicht um eine literarische Darstellung psychologischer Trauerprozesse. Vielmehr problematisiert die Autorin gesellschaftspolitische Gewalt, welche systematische psychoökonomische Unterdrückung bewirkt und zu realen physischen Toden von immer neuen Personen und Gruppen führt: Die Referenz auf Tod und Tote bei Elfriede Jelinek konstituiert sich durch die kontinuierliche literarische Bearbeitung und Sichtbarmachung dieser Gewalt und legt dabei insbesondere deren strukturellen Aspekte frei.

Der Leichnam in Film, Literatur und Kunst

Dass wir sterben müssen, wissen wir allein deswegen, weil andere sterben. Wir erleben den Tod *im Leichnam des anderen*. Dieser ist für uns Hinterbliebene materiell die äußerste Repräsentation des Todes – eine temporäre Repräsentation, die ihrerseits dem Verfall preisgegeben ist. Die Konfrontation mit realen Leichnamen allerdings ist heutzutage in unseren Breitengraden zu einer Leerstelle geworden, wir leben in einer leichnamsfreien Kultur.

Jahr für Jahr sterben weltweit aktuell ca. 55 bis 60 Millionen Menschen; in der Schweiz sind es ca. 68.000, in Österreich ca. 83.000, in Deutschland ca. 940.000. Seit der Covid-19-Pandemie haben sich diese Zahlen in der Schweiz und Österreich um einige tausend, in Deutschland um einige zehntausend Tote erhöht. Jede einzelne tote Person wird besprochen und betrauert. Man bestattet sie, man kümmert sich um ihren Leichnam – zwar industrialisiert, arbeitsteilig, entfremdet, aber man kümmert sich. Dennoch ist es heute in westlichen Ländern ohne Weiteres möglich, dass man sehr alt wird, ohne je einen Leichnam gesehen zu haben. Der Grund dafür liegt in der professionellen Versorgung von Toten, die von den Gesundheits- und Sicherheitsbehörden gewährleistet wird. Jeder Leichnam, egal ob im privaten Raum, im Krankenhaus oder an einem anderen Ort, gerät auf geregelte Weise in Obhut. Bei Todesfällen im öffentlichen Raum werden Leichname auf den Boden gelegt, in Erdnähe gebracht und zugedeckt; anschließend verlädt man sie in Autos und transportiert sie in Gebäude, ihre rasche (Ver-)Bergung und Versorgung durch professionelle Kräfte ist garantiert. Die Corona-Krise erforderte aufgrund des plötzlichen Anstiegs von Toten an verschiedenen Orten zusätzliche behördliche Maßnahmen der Totenversorgung (die Militärlastwagen in Bergamo, die die Särge abtransportierten; die langen weißen Kühlwagen in New York; die zu Notfallleichenhallen umfunktionierten Madrider Eishallen; die Erstellung temporärer Leichenzelte in der Westschweiz; Angehörige der Armee und der Feuerwehr, die Bestattungsunternehmen unterstützten). Diese Maßnahmen trugen dazu bei, die Versorgung der Leichname weiterhin zu gewährleisten, und sie führten insbesondere auch zu einer *Sichtbarkeit dieser Versorgung*, die in weniger krisenhaften Zeiten kaum gegeben ist.

Außerhalb der Gesundheitseinrichtungen allerdings wurde eine allgemeine Sichtbarkeit des Leichnams durch die Pandemie nicht erhöht. Der tote Körper ist aus dem Alltagsbewusstsein nach wie vor weitgehend verschwunden, auch seine Abbildung scheint tabuisiert. Dies manifestiert sich unter anderem

dann, wenn die öffentliche bildliche Darstellung von Leichen medienethisch verhandelt wird. In vielen Staaten gibt es einen Presserat, der dem Publikum sowie Medienschaffenden bei ethischen Bedenken als Beschwerdeinstanz zur Verfügung steht. Nach Unfällen und Naturkatastrophen sind diese Instanzen kontinuierlich mit Beschwerden seitens des Medienpublikums befasst, wenn Leichen in einer als unzumutbar empfundenen Weise gezeigt werden. Dies war etwa der Fall bei veröffentlichten Bildern von Leichnamen am thailändischen Strand nach dem Tsunami von 2004, bei der Massenpanik während der Loveparade 2010 in Duisburg, beim zweijährigen Alan Kurdi, der 2015 tot am türkischen Strand angespült wurde und dessen Bilder um die Welt gingen, oder beim Anschlag auf die Synagoge in Halle 2019. Auch das Genre der Kriegsfotografie führt immer wieder zu entsprechenden Diskussionen. Meist wird dabei die sensationelle Darstellung der Leichen beanstandet, wenn diese etwa nicht zugedeckt, gar mit entblößtem Unterleib daliegen oder verunstaltet sind. Die Beschwerden betreffen die Wahrung der Menschenwürde, das Persönlichkeitsrecht sowie den Schutz der Privatsphäre und werden dabei mehrheitlich gutgeheißen.

Die Leiche ist, obschon noch körperlich, schon das Andere des Lebens, das durch den toten Körper hereinzubrechen droht. Die Freisetzung dieses Anderen gilt es, wie der Kulturwissenschaftler Thomas Macho festhält, um jeden Preis zu vermeiden: „Die Leiche schafft einen Raum der Asozialität; einen Raum, dessen Grenzen möglichst rasch festgelegt werden müssen, um den eigentlichen Lebensraum zu schützen.“¹

In unserer Gegenwart ist die Konfrontation mit realen Leichnamen zu einer kulturellen Leerstelle geworden. Angesichts dieser Leerstelle und angesichts des Tabus der medialen Abbildung wird in diesem Kapitel aufgezeigt, welche Strategien im Umgang mit toten Körpern sich gegenwärtig in Film, Literatur, bildender Kunst, Fotografie und Performance manifestieren.

Dabei gilt es zunächst zu unterscheiden zwischen der Darstellung von fiktiven und der Darstellung von realen Leichnamen. Die filmische Unterhaltungsindustrie präsentiert beständig Leichname, die fiktiv und für den Bildschirm zurechtgeschminkt sind; ähnlich verfahren Kriminalromane bei immer neuen Schilderungen von fiktiven Leichnamen. In autobiografischer Literatur hingegen, in der sich Schriftsteller:innen autobiografisch mit dem Verlust ihrer verstorbenen Kinder, Eltern oder Partner:innen auseinandersetzen, taucht der tote Körper nur sehr selten auf: Die Beschreibung des Leichnams wird in der Regel ausgespart.

1 Thomas Macho: „Die Wiederkehr der Toten nach der Moderne“. In: *Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten*. Bielefeld, Leipzig 2006, S. 19.

In der bildenden Kunst findet seit etwa einem Jahrzehnt eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem realen Leichnam statt, nachdem dieser bereits im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts vermehrt ins Blickfeld dieser Disziplin geraten war.² Von der entsprechenden gegenwärtigen Aktualität zeugt die große kulturhistorische Ausstellung *Das letzte Bild. Fotografie und Tod*, die 2018–2019 im C/O Berlin, dem Berliner Ausstellungshaus für Fotografie, stattfand. Sie zeigte über 400 Exponate von den Anfängen der Fotografie bis zur Gegenwart: Bilder von Toten in Kriegszeiten, anonyme tote Opfer von Gewaltverbrechen sowie sterbende und tote Menschen in Privaträumen.³ In jüngster Zeit lassen sich in der Malerei, Fotografie und Performance zwei im Grundsatz verschiedene Darstellungen von Leichnamen unterscheiden: einerseits Abbildungen von geliebten toten Personen, von denen es sich zu verabschieden gilt, andererseits Darstellungen von unbekanntem Leichnamen aus Leichenhallen, die die Sterblichkeit an sich thematisieren.

Der fiktive Leichnam

Eine filmgeschichtlich herausragende, vielfach preisgekrönte Inszenierung des Leichnams bietet die US-amerikanische Fernsehserie *Six Feet Under – Gestorben wird immer* (2001–2005), die den toten Körper exzessiv ins Bild brachte. Die Serie schildert das Alltags- und Berufsleben der Bestatterfamilie Fisher. Im Keller des Familienhauses in Los Angeles befinden sich die Apparaturen und Konservierungsstoffe, mittels derer man die Leichname behandelt und einbalsamiert; ein Stockwerk höher, ebenerdig, liegt der Abdankungsraum, wo die Toten im offenen Sarg aufgebahrt werden, und wiederum ein Stockwerk höher spielt sich das Familienleben der Fishers ab.

In langen Einstellungen werden in dieser Serie immer wieder Leichname ins Bild gerückt. Oftmals stehen Mitglieder der Familie Fisher und andere

2 Vgl. den Ausstellungskatalog *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (2007), der Figurationen des Leichnams gegen Ende des 20. Jahrhunderts präsentiert. – Siehe auch die interdisziplinären Bände zum Leichnam, die seit 2010 in der Reihe *Todesbilder* (Campus Verlag) erschienen sind: Dominik Groß, Jasmine Grande (Hg.): *Objekt Leiche. Technisierung, Ökonomisierung und Inszenierung toter Körper*. Frankfurt/M. 2010; Brigitte Tag, Dominik Groß (Hg.): *Der Umgang mit der Leiche: Sektion und toter Körper in internationaler und interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt/M. 2010; Dominik Groß, Julia Glahn, Brigitte Tag (Hg.): *Die Leiche als Memento mori: Interdisziplinäre Perspektiven auf das Verhältnis von Tod und totem Körper*. Frankfurt/M. 2010.

3 Dabei handelt es sich sowohl um Kunstfotografien als auch um dokumentarische Fotos aus medizinischen und kriminalistischen Archiven. Siehe den gleichnamigen Katalog: *Das letzte Bild: Fotografie und Tod | Photography and Death: The Last Image*. Hg. von Felix Hoffmann und Friedrich Tietjen. Leipzig 2018.



Abb. 12 „Parallel Play“. *Six Feet Under*. HBO, USA 2008. Fernsehserienepisode. 00:12:40.



Abb. 13 „Terror Starts at Home“. *Six Feet Under*. HBO, USA 2008. Fernsehserienepisode. 00:11:00.

Beteiligte um sie herum, unterhalten sich, sitzen neben ihnen und führen imaginäre Gespräche mit den Verstorbenen (vgl. Abb. 12 und 13).

Dabei bemüht sich die TV-Produktion, die Leichen realitätsnah zu präparieren, indem sie sich an den hohen US-amerikanischen Standards der Thanatopraxie ausrichtet, d. h. der Lehre und Kunst der hygienischen Totenversorgung. Mithilfe von Schläuchen wird das Blut durch konservierende

Flüssigkeiten ausgetauscht, die Gesichtshaut wird neu eingefärbt, Implantate werden in die Wangen gesteckt. All dies ist respektvoll dargestellt, die Familie Fisher tritt den Leichnamen ehrerbietig und professionell gegenüber. Für das Publikum schwer zumutbare Bilder wie etwa ein stark verunstalteter Schädel oder durch Unfälle versehrte Körper werden nur selten gezeigt. Hier gibt es keine Leichenbilder, die Anlass zu Beschwerden geben. Vielmehr wird eine würdevolle Totendarstellung inszeniert, die sich gleichsam normativ nach außen kehrt.

Elisabeth Bronfen legte in ihrer Studie über das Motiv des weiblichen Todes in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts dar, wie durch die künstliche Stilisierung der Leiche zur „schönen Leiche“ das drohende Chaos angesichts von Tod und Erotik außen vor gehalten und die gesellschaftliche Stabilität garantiert werden kann.⁴ Analog dazu sucht heute die Thanatopraxie die Imagination der schönen Leiche mit neusten Techniken der Einbalsamierung zu realisieren. In *Six Feet Under* wird diese filmästhetisch simuliert, da die Leichen nicht real sind. Jedoch lobte die US-amerikanische Bestatterszene den dargestellten Umgang mit Leichnamen als sehr realistisch. Die Serie hat den Beruf des Bestatters in der populären Filmwelt erstmals salonfähig erscheinen lassen.

Daran schließt die ebenfalls sehr erfolgreiche Schweizer TV-Serie *Der Bestatter* (2013–2019) an, in deren Zentrum ebenfalls eine Bestatterfirma steht. Auch hier kommt es immer wieder zu Szenen, in denen der Bestatter lange am offenen Sarg verweilt (vgl. Abb. 14 und 15). Konstitutiv für die Erzählung in dieser Serie ist die narrative Kombination von Bestattung und Kriminalgeschichte, personell angelegt im Protagonisten Conrad, der vor seiner Bestatterkarriere leitender Ermittler bei der Polizei war. Als Bestatter führt er insbesondere (Natur-)Bestattungen durch⁵, was die Schweizer Bischofskonferenz nach der ersten Staffel zu der Kritik veranlasste, dass „die Dimension der Kirche konsequent ausgeblendet“ werde.⁶

Der am weitesten verbreitete ‚Film-Leichnam‘ aber ist der ermordete Leichnam in Kriminalfilmen, der den Ausgangspunkt der Erzählung und den Fokus für die Rekonstruktion des Mordes bildet. Seit den 1960er Jahren werden solche Filme fürs Fernsehen unablässig in Serie produziert. Eine Zäsur markiert dabei die um 2000 einsetzende TV-Karriere der Forensik, bei der der Leichnam als Textträger ausgiebig inszeniert wird: Er birgt Spuren des an ihm begangenen

4 Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1993.

5 Vgl. dazu Kap. 7, S. 122–123, sowie Corina Caduff: „Die alternative Schweizer Bestattungsszene (zum *Bestatter*)“. In: *Kulturtipp* 10 (2014), S. 32–33.

6 Vgl. den Artikel „Kirche sauer wegen ‚Der Bestatter‘: Wo bleiben die Pfarrer?“ In: *Blick*, 28. Januar 2013.



Abb. 14 „Schweres Erbe“. *Der Bestatter*. SRF, Schweiz 2013. Fernsehserienepisode. 00:21:28. Online unter: <https://www.dailymotion.com/video/x6imagu> (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 15 „Schweres Erbe“. *Der Bestatter*. SRF, Schweiz 2013. Fernsehserienepisode. 00:01:43. Online unter: <https://www.dailymotion.com/video/x6imagu> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Verbrechens, die es zu lesen, zu interpretieren und zu erzählen gilt. Diese Karriere basiert insbesondere auf den US-amerikanischen Serien *CSI* (2000–2015), *Bones* (2005–2017)⁷, *Navy CIS* (2003–2020) oder der True-Crime-Serie *Beweisstück A* (2019ff.), in denen es wiederholt zu ausgiebigen erörternden Diskussionen angesichts der Leichen in der Pathologie kommt.

Analog zum Leichnam im Film-Krimi präsentieren auch literarische Krimis mannigfache fiktive Leichendarstellungen. Wie im Film steht auch hier der übel zugerichtete Körper im Zentrum, doch die Darstellungsmittel sind nun sprachlicher Art. Die folgenden Beispiele aus Kriminalromanen machen deutlich, dass in dem Genre ein offensichtlicher Druck nach immer neuen Ideen für die Zurichtung von Körpern besteht:

Ihr Blick heftete sich auf das, was am Haken des Flaschenzugs hing. Der Fliegenschwarm, der den gut abgehangenen Leckerbissen umschwirrte, war so dicht, dass sie das Brummen in den Knochen zu spüren glaubte. Die Haut war abgezogen worden, sodass sie noch leichter an das rohe Fleisch herankamen, in dem es bereits von Maden wimmelte. Frost wich schwankend zurück und würgte. Der nackte Mann hing kopfüber von der Decke, die Fußknöchel mit orange-farbenem Nylonseil gefesselt. Wie bei einem Schweinekadaver im Schlachthaus hatte man ihm den Bauch aufgeschlitzt und sämtliche Organe entnommen.⁸

Es war selbst für Hartgesottene ein entsetzlicher Anblick. So etwas hatte Dupin während seiner gesamten Laufbahn noch nicht gesehen. Die Leiche war mit Fischabfällen übersät, Innereien, Mägen, Gedärmen, einem Gemisch aus allem halbwegs Flüssigen, das sich in der Tonne gesammelt hatte. Sogar ganze Fischstücke, Teile von Gräten und Fischeschwänze klebten an der Frau. [...] Am Oberkörper hatte sich die schleimige Masse mit dem Blut der Frau vermischt.⁹

Aber es war das, was unter den Brauen klaffte, was Mauras geschockten Blick auf sich zog. Beide Augenhöhlen waren leer. Der Inhalt war herausgeschält worden, sodass nur die blutigen Höhlen zurückblieben. Fassungslos starrte Maura auf die linke Hand der Frau. Auf das, was da wie zwei grausige Murmeln auf ihrer offenen Handfläche lag.¹⁰

Die drei Leichenbeschreibungen enthalten zwar Hinweise auf schockartige Momente bei den Betrachtenden – „entsetzlicher Anblick“, „Frost wich schwankend zurück und würgte“, „geschockt“, „fassungslos“ –, doch die Formulierungen unterstreichen eher die Innovation in der Darstellung

7 Vgl. dazu Tina Weber: *Drop Dead Gorgeous. Representations of Corpses in American TV Shows*. Frankfurt/M., New York 2011.

8 Tess Gerritsen: *Der Schneeleopard. Ein Rizzoli-&Isles-Thriller*. München 2015, S. 31.

9 Jean-Luc Bannalec: *Bretonische Flut. Kommissar Dupins fünfter Fall*. Köln 2016, S. 11.

10 Tess Gerritsen: *Blutzeuge*. München 2017, S. 26.

der Tötungs- bzw. Zurichtungsart. Denn im Allgemeinen zeichnen sich die ermittelnden Kriminalbeamten angesichts des Leichnams durch ihre Abgebrühtheit aus – wenig Regung, kaum Bestürzung, stattdessen sofort die immer gleichen Routinefragen.

Der fiktive Krimi-Leichnam dient primär der rekonstruierenden Erzählung, es geht um die Aufdeckung von Morden und Motiven, nicht um eine Verhandlung von Sterben und Tod an sich. Die Krimi-Leichen sind somit ein wesentlicher Bestandteil der Unterhaltungsindustrie. Während die Konfrontation mit realen Leichnamen aus unserem Alltag weitgehend verschwunden ist, umgibt uns der Unterhaltungssektor tagtäglich mit immer neuen fiktiven Toten. Die systematische Abdrängung des realen Leichnams aus dem Alltag hat eine kulturelle Leerstelle erzeugt, welche Filme und TV-Serien sowie auch literarische Kriminalromane übernommen und vereinnahmt haben: Sie bespielen und besetzen die Leerstelle unaufhörlich mit immer neuen Leichnamsbildern, die an die Stelle der Auseinandersetzung mit realen Leichnamen getreten sind.

Schreiben über Tote: Leerstelle Leichnam

In autobiografischen Texten der Gegenwartsliteratur befassen sich zahlreiche Schriftsteller:innen mit ihren verstorbenen Partner:innen, Kindern oder Eltern. Sie halten ihre Beziehungen und Erlebnisse mit den verlorenen geliebten Personen schriftlich fest und geben ihrer Trauer auf vielfältige Weise Ausdruck, sie suchen den Tod kommunizierbar zu machen und den Verlust schreibend zu bewältigen. Dabei setzen sie mannigfache Erinnerungen in Szene: Sie memorieren Gespräche, Unternehmungen und Positionierungen im familiären Kontext, sie heben die verstorbene Person im Text auf und leuchten die Beziehung zu ihr bis in hinterste Ecken aus – aber sie halten kaum inne beim Leichnam. Tatsächlich finden sich in solchen literarischen Trauerbüchern nur sehr wenige Beschreibungen von der Begegnung mit einem Leichnam. So wie wir gegenwärtig in einer leichnamsfreien Kultur leben, so präsentiert sich auch die autobiografische Gegenwartsliteratur, in der es um reale Tote geht, weitgehend leichnamsfrei.

Wo es dennoch zu entsprechenden Erwähnungen kommt, da ist meist eher vom organisatorischen Kontext die Rede und nicht vom Leichnam selbst: von der Identifizierung im Bestattungsinstitut, vom Transport, von Terminen, von der Beerdigung. In der Regel fallen keine Worte über ein Verweilen bei der verstorbenen Person, deren Antlitz wird nicht beschrieben.

So reproduzieren literarische Trauerbücher die kulturelle Leerstelle, wie die folgenden Zitate deutlich machen. Diese sind Erzählpassagen entnommen, die um den Leichnam kreisen, ohne jedoch eine unmittelbare Anschauung des toten Körpers zu präsentieren. Die dazu eingesetzten erzählerischen Strategien variieren. Nur äußerst selten kommt die Anschauung der Leiche, wie beim letzten Beispiel aus Karl Ove Knausgårds autobiografischem Roman *Sterben*, direkt zur Sprache.

Lukas Bärfuss: *Koala* (2014)

Der preisgekrönte Roman Koala geht von einer existenziellen autobiografischen Erfahrung des Autors aus: 2011 nahm sich Lukas Bärfuss' Halbbruder (geb. 1971) das Leben. Aufgewühlt, von Fragen getrieben, erkundet Bärfuss diesen Selbstmord auf eindringliche Art und Weise. Er selbst hat den Leichnam des Bruders nicht gesehen. Die Beschreibung des Leichnams erfolgt daher gleichsam sekundär: Der Erzähler sucht Spuren seines Anblicks in den Gesichtszügen der beiden Freunde, die den toten Bruder in der Badewanne gefunden haben.

An einem Tisch sass ein Mann, den ich seit Jahren nicht gesehen hatte. Er war jünger als der Hausbesitzer, und es erwies sich, dass sie gemeinsam die Wohnung des Toten betreten hatten und den Schrecken teilten, der von der frischen Leiche eines Freundes ausgeht. Aber es schien, als habe dieser Schrecken mit verschiedenen Griffeln in ihre Gesichter geschrieben und bei jenem, der am Tische saß, harte, wütende Zeichen hinterlassen, beim anderen aber, dem Hausbesitzer, weiche und erstaunte.

[...]

Er hatte keinen Schmutz hinterlassen, sich deswegen in die Wanne gelegt, damit beim Tod austretende Körperflüssigkeiten umstandslos weggespült werden konnten und die Wohnung nicht verunreinigen würden. [...] Es schien, als habe mein Bruder Rücksicht bewiesen, indem er den Aufwand zur Entsorgung seiner Leiche auf die Reinigung einer Badewanne beschränkte, aber ich sah darin einen sarkastischen Kommentar zu den Ansichten der Reinlichkeit, die in jener Gegend vertreten wurden, dass die größte Zumutung eines Selbstmörders nicht sein Tod, sondern der Schmutz sei, den er hinterlässt.¹¹

11 Lukas Bärfuss: *Koala*. Göttingen 2014, S. 15f. und 23f.

Meral Kureyshi: *Elefanten im Garten* (2015)

Meral Kureyshi wurde 1983 in Prizren (ehem. Jugoslawien, heute Kosovo) geboren und verbrachte dort ihre frühe Kindheit. Im Alter von zehn Jahren kam sie mit ihren Eltern und Geschwistern nach Bern. Ihr autobiografischer Erstlingsroman Elefanten im Garten handelt von der Schweiz als Immigrationsland. Hier stirbt ihr Vater. Nach seinem Tod wird er gemäß muslimischer Tradition in ein meterlanges weißes Lechentuch gehüllt und eingesargt. Die Abwendung vom Leichnam des Vaters erfolgt hier explizit: Die Tochter will ihn nicht sehen.

Die Männer, mit denen du in Bern in die Moschee gingst, haben deine Leiche gewaschen und sie in die sieben Meter [weißes Tuch] gehüllt. So wird das gemacht. Du wurdest in einen Sarg aus Holz gelegt, der zugenagelt wurde. Dein Gesicht würden deine Brüder durch eine Glasscheibe sehen wollen, hat der Hoca gesagt.

Ich wartete draußen, bis die Männer fertig waren, dann ging ich, bevor sie den Sarg wegtrugen.¹²

David Rieff: *Tod einer Untröstlichen* (2009)

David Rieff (geb. 1951), Sohn der US-amerikanischen Publizistin Susan Sontag (1933–2004), veröffentlichte ein Buch, in dem er die letzten Lebensmonate seiner Mutter schildert. Susan Sontag erkrankte Anfang 2004 an Leukämie und starb Ende desselben Jahres. Rieff hebt vor allem hervor, wie sehr seine Mutter bis zum Schluss am Leben gehangen habe und wie sie nicht imstande gewesen sei, den bevorstehenden Tod zu akzeptieren und sich von ihrer Umgebung zu verabschieden. Er beschreibt den Moment ihres Sterbens, jedoch nicht das Antlitz der Toten.

Zuerst holte sie tief Luft; dann eine Pause von vierzig Sekunden, eine ungeheuer quälende, unendlich lang erscheinende Zeit, wenn man einen Menschen sterben sieht; dann ein weiterer tiefer Atemzug. Das ging noch ein paar Minuten weiter. Dann wurde aus der Pause Dauer, der Mensch hörte auf zu sein, und Stephen Niemer sagte: ‚Sie hat uns verlassen.‘

[...]

Also ließ ich den Leichnam meiner Mutter vom Kennedy Airport in New York nach Paris transportieren – mit dem gleichen Abendflug der Air France, den sie im Laufe ihres Lebens viele hundertmal genommen hatte. Es war unsere letzte gemeinsame Reise.¹³

¹² Meral Kureyshi: *Elefanten im Garten*. Zürich 2015, S. 111.

¹³ David Rieff: *Tod einer Untröstlichen. Die letzten Tage von Susan Sontag*. München 2009 [engl. OA *Swimming in a Sea of Death. A Son's Memoir*, 2008], S. 148 und 156.

Joan Didion: *Das Jahr magischen Denkens* (2006)

Die Autorin Joan Didion (geb. 1934) hatte mit ihrem Ehemann – John Gregory Dunne, auch er ein Schriftsteller – vierzig Jahre lang zusammengelebt. Am 30. Dezember 2003 starb er an einem Herzinfarkt. In ihrer autobiografischen Trauerstudie hält Joan Didion, wenngleich nur kurz, auch die Erinnerung an seinen Leichnam fest. Dabei konzentriert sie sich auf den Raum (Vorhänge, Kabine, Notaufnahme) und auf das Verschwinden von Schrammen im Gesicht. Weitere Wahrnehmungen kommen nicht zur Sprache.

Als ich ihn in der mit Vorhängen abgetrennten Kabine in der Notaufnahme des New York Krankenhauses gesehen hatte, war einer seiner Vorderzähne angeschlagen gewesen, ich nehme an, durch den Sturz, denn er hatte auch Schrammen im Gesicht. Als ich am nächsten Tag seinen Körper im Bestattungsinstitut identifizierte, fielen die Schrammen nicht auf. Ich begriff, dass der Leichenbestatter das Kaschieren der Schrammen gemeint hatte, als ich sagte, nicht einbalsamieren, und er sagte: „In diesem Fall werden wir ihn einfach waschen.“¹⁴

Karl Ove Knausgård: *Sterben* (2011)

Der norwegische Autor Karl Ove Knausgård (geb. 1968) erzählt in seinem autobiografischen Roman Sterben eine qualvolle Vater-Sohn-Geschichte: Der Sohn leidet unter seinem herrischen Vater, welcher sich schließlich zu Tode säuft. Nachdem er gestorben ist, empfindet der Sohn neben der Trauer auch ein enormes Gefühl der Befreiung. Er geht zweimal in die Kapelle, um den Toten zu sehen, und schaut diesen so lange an, bis er begreift, dass es den Vater wirklich nicht mehr gibt. Eine solch ausführliche und dezidierte literarische Auseinandersetzung mit dem Leichnam ist außergewöhnlich.

Der Gedanke, dass ich dieses Gesicht zum ersten Mal ungehindert studieren konnte, war beinahe unerträglich. Ich hatte das Gefühl, mich an ihm zu vergreifen. Gleichzeitig verspürte ich einen unersättlichen Hunger, der verlangte, ihn immer weiter anzusehen, diesen toten Körper, der wenige Tage zuvor mein Vater gewesen war. Die Gesichtszüge waren mir vertraut, ich war mit diesem Gesicht aufgewachsen, und obwohl ich es in den letzten Jahren nur selten gesehen hatte, verging kaum eine Nacht, in der ich nicht von ihm träumte. Die Züge waren mir vertraut, nicht aber der Ausdruck, den sie angenommen hatten. Der dunkle, gelb gefärbte Teint und die verlorene Elastizität der Haut

14 Joan Didion: *Das Jahr magischen Denkens*. Berlin 2006 [engl. OA *The Year of Magical Thinking*, 2005], S. 23.

ließen das Gesicht aussehen, als wäre es aus Holz geschnitzt. Dieses Holzschnittartige verhinderte jegliches Gefühl von Nähe. Ich sah keinen Menschen mehr, sondern etwas, das einem Menschen ähnelte. Gleichzeitig war er aus unserer Welt gekommen, und was er in dieser gewesen war, existierte in mir weiter, lag wie ein Schleier aus Leben über dem Toten.¹⁵

Totenfotografie: Das Zeigen von toten Geliebten

Die Totenfotografie war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein anerkanntes Auftragsgenre. Vorläufer waren die seit dem Altertum bekannten Totenmasken sowie das gemalte Totenporträt, welches in der Renaissance aufkam: Zunächst wurden geistliche Würdenträger und Adlige porträtiert, später auch Bürgerliche. Das gemalte Totenporträt erreichte, gleichzeitig mit der Totenfotografie, im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt. Mit verschärften Hygienebestimmungen jedoch, die Ende des 19. Jahrhunderts wegen Infektionsgefahr zu Verboten der Totenfotografie in den Städten führten, sowie auch mit der zunehmenden Industrialisierung des Bestattungswesens sind die Genres wieder verschwunden.¹⁶

Als kunstgeschichtliche Urszene des ‚Zeigens von toten Geliebten‘ können Ferdinand Hodlers Bilder der sterbenden und schließlich toten Valentine Godé-Darel gelten. Godé-Darel war die Geliebte des Malers und stand ihm ab 1908 Modell. Als sie einige Jahre später an Krebs erkrankte, bannte der Künstler ihren monatelangen Krankheits- und Sterbeprozess in rund sieben Bildnisstudien und Porträts (1914/15), und auch ihre Leiche diente ihm als Modell für verschiedene Studien (vgl. Abb. 16 bis 20).¹⁷

Die Bilder riefen in den 1980er- und 90er-Jahren Kritik aus feministischer Perspektive hervor. Hodler wurde vorgeworfen, dass er den zunächst kranken und dann toten weiblichen Körper für seine Kunstgewinnung missbraucht habe. Insbesondere die Schriftstellerin Erica Pedretti kritisierte solche

15 Karl Ove Knausgård: *Sterben*. München 2011 [norw. OA *Min kamp. Første bok*, 2009], S. 295f.

16 Siehe Katharina Sykora: *Die Tode der Fotografie I. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. München 2009, insbes. S. 131–146; *Le dernier portrait. Musée d'Orsay*. Katalog der Ausstellung vom 05. März bis 26. Mai 2002. Paris 2002.

17 Siehe Hodlers Darstellungen von Valentine Godé-Darel im Ausstellungskatalog *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908–1915* von Jura Brüscheiler, Zürich 1976. Die Bilder können online eingesehen werden z. B. unter: <https://www.ferdinand-hodler.ch/hodler.aspx> [>Band 2, Bildnisse; >Katalog Band 2 öffnen] (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 16 Ferdinand Hodler: *Die kranke Valentine Godé-Darel im Bett, mit Uhr und Rosen*, 1914. Öl auf Leinwand, 63 cm × 86 cm, Privatbesitz. In: Jura Brüscheiler: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908–1915*. Zürich 1976, S. 122.



Abb. 17 Ferdinand Hodler: *Die sterbende Valentine Godé-Darel, Rechtsprofil*, 1915. Gouache, Öl und Kohle auf Papier, auf Karton aufgezogen, 37 cm × 52 cm. Fotografie: Flora Bevilacqua, Musée d'Art et d'Histoire, Genf.



Abb. 18
Ferdinand Hodler: *Die sterbende Valentine Godé-Darel*, Halbfigur im Linksprofil, 24. Januar 1915. Öl auf Leinwand, 60,5 cm × 90,5 cm, Kunstmuseum Basel. In: Jura Brüscheiler: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908–1915.* Zürich 1976, S. 157.



Abb. 19
Ferdinand Hodler: *Die tote Valentine Godé-Darel*, 26. Januar 1915. Bleistift, Öl auf Papier, 39,5 cm × 64 cm, Kunstmuseum Basel. In: Jura Brüscheiler: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908–1915.* Zürich 1976, S. 159.

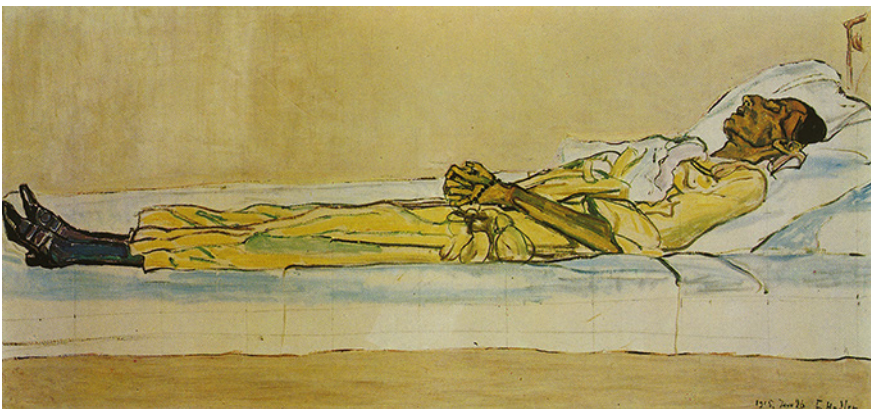


Abb. 20
Ferdinand Hodler: *Die tote Valentine Godé-Darel*, 26. Januar 1915, Öl auf Leinwand, 60 cm × 124 cm, Museum der Stadt Solothurn. In: Jura Brüscheiler: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908–1915.* Zürich 1976, S. 161.

Kunstverfertigung in ihrem Roman *Valerie oder Das unerzogene Auge* (1986): Das todkranke Modell spricht hier als Ich-Erzählerin aus, dass es bei den Bildern nicht um sie als Person gehe, sondern nur um die Kunst des Mannes: „Sobald er zu zeichnen anfängt [...], bin ich für ihn nicht mehr vorhanden.“¹⁸

Beispiele aus der Gegenwart zeigen nun aber Künstlerinnen, die sich ihrerseits über geliebte tote Personen beugen, um sie zu fotografieren, und die auf diese Weise selbst als Produzentinnen von Totenbildern agieren. So erstellte die bekannte US-amerikanische Kunstfotografin Annie Leibovitz eine Totenfotografie ihrer langjährigen Gefährtin, der bereits genannten Susan Sontag. Das Foto, seitlich und von einem erhöhten Standpunkt aus aufgenommen, zeigt die aufgebahrte Sontag in einem knöchellangen Kleid von Fortuny, das Leibovitz als Totengewand ausgewählt hatte. Die Fotografin publizierte zwanzig kleinformatige, in weichem, gelb-goldenem Licht gehaltene Ausschnitte dieses Fotos, die verschiedene Ausschnitte des toten Leibes zeigen: das Gesicht, den Oberkörper, die übereinandergelegten Hände, die Beine, die Schuhe¹⁹ (vgl. Abb. 21 bis 23).

Auf diese Bilder verweist David Rieff in seinem Buch lediglich zweimal, kurz und unfreundlich. Er kritisiert die „poppigen Bilder vom Tod einer Prominenten“, und postuliert, ohne dies näher zu erläutern, dass die Bilder seine Mutter „postum erniedrigen“.²⁰ Eine kontextualisierende Verortung seines eigenen Schreibens über das Sterben seiner Mutter erfolgt dabei nicht.

Ein weiteres Beispiel stellt das Fotobuch der Schweizerin Elisabeth Zahnd Legnazzi dar, deren Tochter Chiara 2000 im Alter von fünf Jahren an einem Hirntumor starb. Die Mutter und Fotografin dokumentierte die letzten Monate ihrer kranken, sterbenden und schließlich toten Tochter, und veröffentlichte

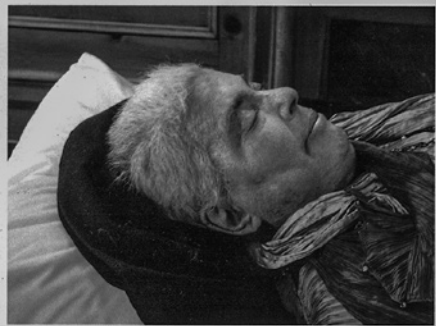
18 Erica Pedretti: *Valerie oder Das unerzogene Auge*. Frankfurt/M. 1986, S. 11f.

19 Annie Leibovitz: *A Photographer's Life. 1990–2005*. New York 2006, o.S. – Auch andere Künstler:innen fotografier(t)en geliebte tote Personen, so zum Beispiel der Finne Kimmo Metsärinta, der 2014 Fotografien des Leichnams seines Großvaters mit einem kurzen Begleittext unter dem Titel „Ich habe meinen toten Großvater fotografiert“ im Internet veröffentlichte. Analog zum Umgang von Annie Leibovitz mit der Totenfotografie von Sontag präsentiert auch er eine Totale des aufgebahten Leichnams sowie verschiedene Porträtfotos des Gesichts und Nahaufnahmen der geschlossenen Augen und übereinandergelegten Hände. Online unter: <https://www.vice.com/de/article/ex8pa7/fotografien-von-meinem-grossvater-kurz-nachdem-er-verstarb-946> (letzter Zugriff: 23.11.2021). Vgl. hierzu auch den japanischen Künstler Nuboyoshi Araki, der seine Ehefrau über Jahrzehnte hinweg fotografierte, begonnen bei den Flitterwochen 1971 bis hin zu ihrem Tod 1990: Nuboyoshi Araki: *The Sentimental Journey 1971–2017*. Tokyo 2017. Online unter: <https://vimeo.com/237749738> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

20 David Rieff (2009): *Tod einer Untröstlichen. Die letzten Tage von Susan Sontag*. München 2009, S. 135; vgl. auch den Hinweis auf Leibovitz, S. 62.



Abb. 21 Annie Leibovitz: „New York, December 29 (Susan Sontag), 2004“. In: *Dies.: A Photographer's Life. 1990–2005*. New York 2006, o.S.



89

L1000603.JPG



100

L1000614.JPG

Abb. 22 bis 23

Annie Leibovitz: „New York, December 29 (Susan Sontag), 2004“.
 In: Dies.: *A Photographer's Life. 1990–2005*. New York 2006, o.S.

neun Jahre später ein Buch mit über fünfzig großformatigen Bildern.²¹ Diese zeigen Chiara im Bett liegend, auf Kissen und Decken gebettet. Sämtliche Fotografien sind, ähnlich wie bei Leibovitz, in weichen Pastellfarben gehalten, die einen milden Eindruck vermitteln. Bei der Veröffentlichung der Bilder sei es ihr, so Zahnd Legnazzi, insbesondere darum gegangen, den Sterbeprozess zu enttabuisieren. Wie früher Hodler wurde auch sie mit dem Vorwurf konfrontiert, dass es sich bei ihren Bildern um Kunstausbeutung handle; so fragte eine Journalistin, ob sie nicht „als Künstlerin Profit aus dem Sterben ihres Kindes“ gezogen hätte.²²

Wenn Künstler:innen unmittelbar mit dem Tod konfrontiert sind, sei es, dass jemand in ihrer nächsten Umgebung stirbt oder dass sie selbst schwer erkranken, dann tun sie, was sie immer schon getan haben: Sie malen oder fotografieren oder schreiben und machen somit das, was sie am besten können, sie üben ihren Beruf aus. Es ist ihre Art, sich mit dem Tod auseinanderzusetzen, ihn zu berühren, ihn darstellbar zu machen, und damit auch der eigenen Trauer einen Ausdruck zu geben und eine Erinnerung an die Toten zu schaffen.

So machen Fotograf:innen Bilder von toten geliebten Personen und stellen diese der Öffentlichkeit zur Verfügung. Als Bildbetrachtende schauen wir dabei auf Gesichter von Verstorbenen, die wir als Lebende nicht gekannt haben. Valentine Godé-Darel, Susan Sontag oder Chiara haben uns nicht selbst erlaubt, ihre toten Gesichter zu betrachten. An ihre Stelle sind An- und Zugehörige getreten, die sich für die Publikation von entsprechenden Bildern

21 Elisabeth Zahnd Legnazzi: *Chiara – Eine Reise ins Licht*. Zürich 2009.

22 Elisabeth Zahnd Legnazzi im Gespräch mit Katrin Hafner. In: *Tages-Anzeiger*, 06. Mai 2009.

entschieden haben und die uns mit diesen Bildern entgegentreten. Das Bild ist ein Aufruf zur doppelten Anerkennung. Zum einen geht es um das Memento mori: Wir sollen dem Tod der anderen ins Auge sehen und daran erinnert werden, dass er früher oder später auch uns bevorsteht. Zum anderen geht es um die Erinnerung an die unverwechselbare, individuelle tote Person. Die autobiografische Komponente bzw. die damit verbundene Trauerbewältigung spielt hier eine zentrale Rolle.

Genau diese Komponente entfällt bei künstlerischen Darstellungen von anonymen Leichnamen, zu denen die Künstler:innen keine vorangegangene persönliche Beziehung hatten und die hier abschließend vorgestellt werden.

Gegen die Totenverdrängung: Der anonyme Leichnam in der Kunst

Bei der Arbeit mit und an anonymen Leichnamen stellen Maler:innen und Fotograf:innen Tote dar, denen sie ausschließlich als Leichen begegnen. Zentrale Anliegen solcher Arbeiten ist die Fokussierung auf Tod und Sterblichkeit: Die Künstler:innen weisen auf diese allgemeinen Themen hin, indem sie Leichname in Szene setzen, abbilden, vorführen, ausstellen. Zugang zu den Leichnamen erhalten sie in Leichenhäusern.

Die mexikanische Künstlerin Teresa Margolles (geb. 1963), diplomierte Gerichtsmedizinerin, befasst sich seit Jahrzehnten mit der anhaltenden Gewalt in Mexiko und hält sich dabei oft in Leichenhäusern auf: „Der Zustand von Leichenhäusern ist sozusagen das Thermometer einer Gesellschaft, an ihm wird ablesbar, was sich auf den Straßen draußen abspielt.“²³ In ihren Arbeiten zeigt Margolles keine Leichname, jedoch verwendet sie Materialien, mit denen Leichname in Berührung gekommen sind, beispielsweise das Wasser von Leichenwaschungen, oder auch Materialien, die der tote Körper bei der Obduktion abgegeben hat, wie Fett oder Blut. So tunkt sie etwa Aquarellblätter in Wasser von Leichenwaschungen oder rührt aus solchem Wasser Beton an, den sie zu einer unscheinbaren Bank verarbeitet, auf der die Museumsbesucher:innen Platz nehmen können. Da solche Herkunft der Materialien in den Exponaten selbst nicht sichtbar ist, verweist die Künstlerin jeweils mittels sprachlicher Zusatzinformation darauf.

23 Arbeit am Leichnam. Gespräch mit Teresa Margolles. In: Corina Caduff: *Wozu Vergänglichkeit? Elf Gespräche über Atome, Tod und schwarze Löcher*. Berlin 2018, S. 119. Online unter: https://arbor.bfh.ch/198/1/10366_Caduff_Wozu%20Vergaenglichkeit.pdfhttps://arbor.bfh.ch/198/1/10366_Caduff_Wozu%20Vergaenglichkeit.pdf (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Bei denjenigen Künstler:innen, die anonyme Leichname unmittelbar zeigen, manifestieren sich verschiedene Praktiken in der Ausgestaltung, beispielsweise in Bezug auf die Perspektiveneinnahme und die Hintergrundgestaltung, auf das Arrangement allfälliger Requisiten oder die Verwendung von Bildvorlagen. Die Malerin Heike Ruschmeyer (geb. 1956) hat sich darauf spezialisiert, Tote nach Fotografien zu malen, welche im Leichenhaus von Kriminalist:innen und Leichenbeschauer:innen gemacht wurden. Die institutionell erstellte Totenfotografie wird damit künstlerisch weiterverarbeitet. Die Künstlerin malt die nackten toten Körper mit kräftigen Pinselstrichen nach, so dass sie gleichsam mit Farbe zugedeckt werden und die Bilder einen expressiven Charakter annehmen. Wo auf den Bildern keine Unterlagen (Bahren, Tische) kenntlich werden, könnten die Totenporträts auch als Porträts von Schlafenden wahrgenommen werden (vgl. Abb. 24 und 25).²⁴ – Wie Ruschmeyer orientiert sich auch der junge Saarbrücker Künstler Mathias Aan't Heck (geb. 1989) an der anatomischen Studie. So verbrachte er mehrere Monate in den Sektionssälen des anatomischen Instituts der Universität des Saarlandes, um lebensgroße Bleistiftzeichnungen von Verstorbenen anzufertigen (vgl. Abb. 26 und 27).

Die von Ruschmeyer und Aan't Heck angewandte Mal- und Zeichentechnik erzeugt eine mediale Distanzierung der Leichname: Die Bilder sind auf den ersten Blick erkennbar als Kunstbilder und in diesem Rahmen gleichsam stabilisiert. Im Gegensatz zu fotorealistischen Darstellungen erzeugen sie weder voyeuristische Neugier noch Abwehr oder reflexartigen Schrecken, sondern laden vielmehr dazu ein, den Blick unaufgeregt auf der Darstellung verweilen zu lassen.

Ganz anders im Vergleich dazu nehmen sich die Leichnamsfotografien von Sue Fox (geb. 1964), Jeffrey Silverthorne (geb. 1946), Andres Serrano (geb. 1950), Sally Mann (geb. 1951) oder Cathrine Ertmann (geb. 1950) aus.²⁵ Die Bilder sind in unterschiedlichen Leichenhäusern entstanden, wobei dies jeweils von der Verwaltung oder einzelnen institutionellen Vertreter:innen, nicht immer aber von den Angehörigen der Toten erlaubt wurde. Dementsprechend galt

24 Vgl. dazu die ältere Fotoserie von Rudolf Schäfer (geb. 1952), die 1980/81 in der Berliner Charité entstand und 1989 unter dem Titel *Der ewige Schlaf. Visages de morts* publiziert wurde: Die Fotos zeigen Porträts von Gesichtern mit geschlossenen Augen, sie vermitteln den Eindruck von friedlich Schlafenden und knüpfen darin an christliche Andachtsbilder an. Ohne Wissen um Bildtitel und Entstehungsgeschichte erkennt man kaum, dass es sich um Tote handelt.

25 Siehe Andres Serrano: *The Morgue* (1992). Tel Aviv 1996. Fotografische Arbeiten von Sue Fox und Andres Serrano in: Chris Townsend: *Vile Bodies. Photography and the Crisis of Looking*. München, New York 1998, S. 132f. und Plate 89–97; Jeffrey Silverthorne: *Photographs*. Stuttgart 1993.

in einigen Fällen die Auflage, dass die Gesichter der fotografierten Leichname nicht erkennbar bzw. dass die Leichname nicht identifizierbar sein dürfen. Die Fotografien präsentieren aufgeschnittene Körper und obduzierte Leichname, die nach der Öffnung lediglich grob vernäht wurden, Nahaufnahmen von offenen Mündern und blutigen Körperteilen (vgl. Abb. 28 bis 30).

Eine solch direkte künstlerische Konfrontation mit toten Körpern erscheint als radikale Grenzform. Die Fotos dieser Künstler:innen machen den Leichnam, der gemeinhin außer Sicht gebracht ist, nicht nur wieder visuell zugänglich, sondern sie zeigen ihn geradezu als Kehrseite der Thanatopraxie, welche die Toten so schön wie möglich erscheinen lässt. Hier wird der tote Körper als Objekt der Pathologie präsentiert: geöffnet, verschmiert, verunstaltet, achtlos liegen gelassen. Die Bilder lassen sich somit zur *Abject Art* rechnen, welche Ekel oder Abwendung auslöst und gemeinhin in der Konfrontation mit instabiler organischer Materie – z. B. Menstruationsblut, Kot, undefinierbare Weichteile sowie eben auch Leichname – besteht.²⁶



Abb. 24
Heike Ruschmeyer: *Monolog XXVII*, 1988, Kunstharz, Eitempera und Ölfarbe auf Nessel, 240 cm × 190 cm, fotografiert von Jan Schüler. Online unter: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MonologXXVIII.jpg>, Lizenz: CC-BY-SA (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 25
Heike Ruschmeyer: *Monolog XCVII*, 1995, Kunstharz, Eitempera, Ölfarbe, Stoff auf Dämmplatte, 180 cm × 132 cm, fotografiert von Jan Schüler. Online unter: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MonologXCVII.jpg>, Lizenz: CC-BY-SA (letzter Zugriff: 23.11.2021).

26 Den Begriff *abjection* geprägt hat die französische Literaturtheoretikerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris 1980. In der Kunstszene wurde er durch die Ausstellung *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art* (1993) im Whitney Museum of American Art in New York in Umlauf gebracht.



Abb. 26 Mathias Aan't Heck: *1855 Studie II*, 2020. Bleistift auf Papier, 29,7 cm × 29,7 cm. © Mathias Aan't Heck. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.



Abb. 27 Mathias Aan't Heck: *1855 Studie I*, 2020. Bleistift auf Papier, 29,7 cm × 29,7 cm. © Mathias Aan't Heck. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.



Abb. 28
Sue Fox, *Life Line*, 1993.
Farbfotografie, 15 cm × 10 cm,
Privatsammlung. In: Thomas
Macho, Kristin Marek: *Die
neue Sichtbarkeit des Todes*.
München 2007, S. 119. Mit
freundlicher Genehmigung
der Künstlerin.



Abb. 29
Andres Serrano: *The Morgue
(Death by Drowning II)*,
1992. In: Ders.: *fotografiska
arbeten = works 1983–1993*.
Malmö 1996, S. 124.



Abb. 30: Cathrine Ertmann:
About Dying, 2012. Online
unter: [https://www.
cathrineertmann.dk/
aboutdying](https://www.cathrineertmann.dk/aboutdying) (letzter Zugriff:
23.11.2021).

Insbesondere Leichen-Fotografien der britischen Fotografin Sue Fox erzeugen Schrecken oder gar Schockmomente, vor allem beim erstmaligen Anschauen. Die Fotografie *Inside Out* (1996, Abb. 31) beispielsweise zeigt Reste eines aufgeschnittenen Körpers, mit zur Seite gefallenen Hautlappen, aus denen die Rippen hervorstechen. Der Kopf ist nach rechts gedreht, die Kopfhaut abgezogen, so dass man nur den blutverschmierten Schädel sieht. Möglicherweise hatte die verstorbene Person einen Genickbruch erlitten.²⁷ Das Skandalon dieser Abbildung besteht darin, dass sie kaum Assoziationsräume ermöglicht: Man denkt nicht unmittelbar an andere, vergleichbare Bildwelten, die man schon kennt, man stellt keine Kontexte her, es eröffnen sich keine Referenzfelder. – Künstlerische Produkte leben im Allgemeinen davon, dass sie aufgeladen werden durch das Denken und Wissen, durch die Intuition und Sinnlichkeit der sie betrachtenden Personen, sie leben davon, dass ihnen etwas entgegengebracht wird, dass sie geortet und gedeutet werden und sich auf diese Weise im Dialog mit den Betrachtenden erfüllen. Eine solche lebendige Betrachtung aber ist kaum möglich, wenn wir schockartig mit Bildern konfrontiert sind, die uns etwas zeigen, das uns gänzlich neu ist und das wir gemeinhin reflexartig abwehren.

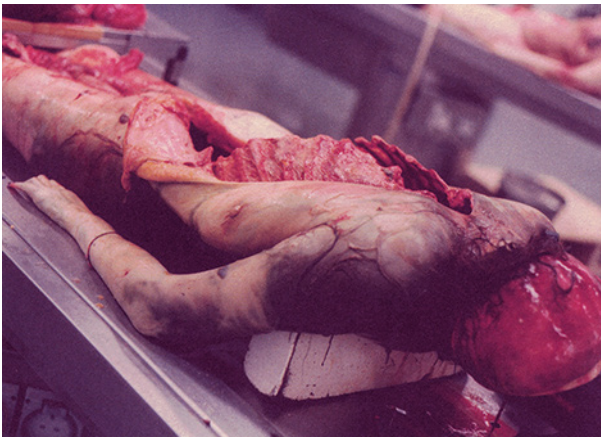


Abb. 31 Sue Fox: *Inside Out*, 1996. Farbfotografie, 12,7 cm × 17,7 cm, Privatsammlung. In: Thomas Macho, Kristin Marek: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München 2007, S. 124. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Sue Fox selbst hält zu ihrer Tätigkeit fest: „Indem ich die Toten betrachte, setze ich mich einer der größten Ängste aus, der Angst vor Selbstvernichtung, vor

²⁷ Mit Dank für den Hinweis an Roland Kunz, bis 2021 Ärztlicher Leiter des Zentrums für Palliative Care, Stadtsptal Waid und Triemli Zürich.

Verfall und Sterben. Ich versuche, mein Bewusstsein zu erweitern, indem ich diese Ansichten in mich aufnehme.“²⁸ – Einer vergleichbaren Ausrichtung folgen die Totenfotoserien von Sally Mann. Die US-amerikanische Fotografin erhielt von der University of Tennessee in Knoxville die Möglichkeit, im Rahmen von Forschungstätigkeiten verwesende Leichname zu fotografieren. Diese waren vom Institut für forensische Anthropologie im Außenraum abgelegt worden, wo sie über längere Zeit liegengelassen wurden, um natürliche Verwesungsprozesse zu erforschen. Dort konnte Sally Mann sie fotografieren (vgl. Abb. 32).²⁹



Abb. 32 Sally Mann: *Untitled*, 2000. Gelatinesilberdruck, 30 in × 38 in. © Sally Mann. Mit freundlicher Genehmigung der Gagosian Gallery, New York.

Allgemein leistet die Darstellung von anonymen Leichnamen keine spezifische Trauerarbeit, und sie dient auch nicht der Erinnerung an bestimmte Personen. Die Toten haben keine Biografien, es wird nichts über sie erzählt, außer dass sie in der Leichenhalle liegen. So ist es auch kaum möglich, anhand der Leichname (Lebens-)Geschichten der entsprechenden Personen zu rekonstruieren oder zu imaginieren. Was man sieht, ist lediglich ein Rest, die bloße Anschauung von Leichnamen, die keinerlei Bedeutung aufwirft als eben jene, dass es sich um einen anonymen Leichnam aus der Pathologie handelt.

28 Sue Fox: „Kontemplationen zum Leichnam“. In: Thomas Macho, Kristin Marek (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München 2007, S. 105.

29 Die Fotografie gehört zur Serie *Body Farm*, vgl. dazu weitere Fotos, <https://www.sallymann.com/body-farm/> (letzter Zugriff: 23.11.2021), sowie Eleanor Heartney: „Photography IN. The Forensic Eye“. In: *Art in America* 93/1 (2005), S. 50–55.

Das Potenzial solcher in Totenhäusern entstandenen künstlerischen Leichenbilder liegt im Gegensatz zur fotografischen Abbildung von geliebten Toten genau darin, dass sie den Leichnam *nicht* als Individuum inszenieren, sondern ihn gezielt und einzig als Memento mori einsetzen und sich damit gegen die allgemeine physische und psychische Verdrängung und Vernachlässigung von Toten richten.

Explizit thematisiert wird eine derartige Vernachlässigung von der thailändischen Künstlerin Araya Rasdjarmrearnsook (geb. 1957). Sie befasst sich in ihren verschiedenen Arbeiten insbesondere mit Toten, Tieren und psychisch kranken Menschen, wobei sie jeweils die versperrte sprachliche Kommunikation künstlerisch bearbeitet. 2005 führte sie Video-Performances mit Toten durch, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit in der Leichenhalle eines Krankenhauses stattfanden (*The Class* und *Conversation I*). Dabei handelte es sich um Tote, die keine Angehörigen mehr hatten. Während der Performances lagen sie auf Metallbahren auf dem Boden, mit weißen Laken bedeckt. Die Künstlerin sprach vor ihnen über mögliche Verbindungen zwischen Lebenden und Toten, über mögliche Lebensformen im Jenseits, und sie vollzog singend und summend Bestandteile von Totenritualen des Theravada Buddhismus (vgl. Abb. 33 und 34).

Mit diesen Video-Performances kritisiert Rasdjarmrearnsook den Verlust an Bindung zwischen Toten und Lebenden. Indem sie die unbeachteten Toten selbst sichtbar macht, anspricht und ins Bild rückt, sucht sie sie zu bewahren und ihnen eine Präsenz zu geben: „In reality, life and death should not be understood as opposites. People deal with death by trying to hide it. They hide death behind ritual or hope to prevent it with medicine. I want people to have more imagination and confront reality!“³⁰

Wir sind weder den Anblick noch die Vorstellung von Leichnamen gewohnt. Wo wir als Hinterbliebene doch in Einzelfällen am offenen Sarg stehen, werden die Verstorbenen für genau diesen letzten Blick hergerichtet. Die genannten Künstler:innen hingegen inszenieren die Toten anders, denn ihre Bilder sind nicht für Hinterbliebene gedacht. Sie anzuschauen bedeutet eine Ausweitung unseres Sehens und unserer Wahrnehmung; eine Ausweitung, die das Bewusstsein von Sterblichkeit wachhält und Blicke in die Kellerräume der Pathologie ermöglicht. Zugleich bringt diese Form der Betrachtung auch eine tiefe Irritation mit sich: Man fühlt sich durch den Anblick der Leichnamsbilder

30 Araya Rasdjarmrearnsook im Interview mit Brian Curtin, 2007. „Confronting Confrontation“. Online unter: <http://www.trfineart.com/wp-content/uploads/2016/11/Art-Signal-2007-Confronting-Confrontation-An-Interview-with-Araya-Rasdjarmrearnsook-.pdf> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

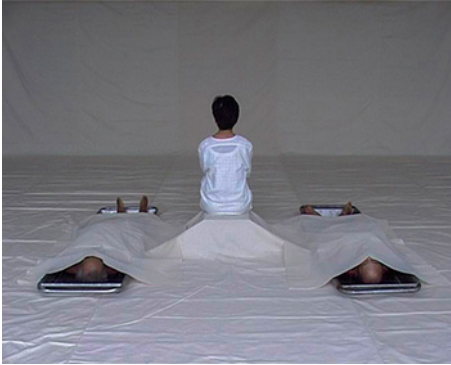


Abb. 33

Araya Rasdjarmrearnsook: *The Class*, 2005. Video, 16 Min. 25 Sek., Mori Art Museum. Online unter: <https://www.mori.art.museum/en/collection/2337/index.html> (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 34

Araya Rasdjarmrearnsook: *Conversation I*, 2005. Video-Installation, 13 Min. 30 Sek., FRAC Nord-Pas de Calais, Dünkirchen. Online unter: <https://www.hfcollection.org/conversation-i-iii/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

in den eigenen (Körper-)Grenzen existenziell verunsichert, denn es geht immer auch um die Tatsache, dass wir alle selbst eines Tages zu einem Leichnam werden.

So bewegen sich realistische Leichenbilder an einer Schwelle, an einer Grenze des Erträglichen. Folglich mögen sie als makabres Skandalon erscheinen, weil sie mit ungewohnten Sichtweisen normierte Grenzen überschreiten. An dieser Grenze erschallt Kritik an der Darstellung. Entsprechende Vorwürfe – Missbrauch von Toten, kranke Künstler, hinterhältige Art des Fotografierens – ziehen sich wie ein roter Faden durch die Rezensionen entsprechender Ausstellungen.³¹

31 Sue Fox berichtet, dass Museumsbesucher:innen angesichts ihrer Fotos in einem ausgelegten Kommentarbuch sie des Missbrauchs von Toten angeklagt und persönlich pathologisiert hätten – „you’re sick“, „you’ve got problems“; siehe dazu Ann Treneman: „Visual Arts: Vile Bodies?“ In: *The Independent*, 24. März 1998. Zur Kritik an Rasdjarmrearnsook und Serrano siehe Mary O’Neill: „Speaking to the Dead: Images of the Dead in Contemporary Art“. In: *Health* 15/3 (2011), S. 304–306.

„Angriff auf das eigene Leben“

Totenbilder sind annehmbar und nicht unmittelbar angreifend, solange sie dem Betrachtenden keine Pein zufügen. Dies gilt insbesondere für die fiktiven Leichen der Unterhaltungsindustrie sowie teilweise auch für gemalte Kunstbilder von anonymen Leichnamen, die tendenziell friedlich anmuten. Bei konkreten erkennbaren Personen jedoch, auch wenn diese ‚schön inszeniert‘ sind wie im Falle von Susan Sontag, kommt Kritik auf, die sich auf den Schutz der Privatsphäre und auf verletzte Persönlichkeitsrechte der dargestellten Toten bezieht. Ebenfalls beanstandet werden fotorealistische Darstellungen von anonymen Leichnamen, aber diese Kritik ist anders gelagert, denn sie sucht nicht das verletzte Recht einer toten Person geltend zu machen, sondern vielmehr das Recht auf Unversehrtheit derjenigen Person, die das Bild betrachtet. Wie Hoffmann und Tietjen in der Einführung zu *Das letzte Bild. Fotografie und Tod* festhalten, kann die Präsentation „des geschundenen, zu einem leblosen Ding geronnenen Körpers als Angriff auf das eigene Leben verstanden und dementsprechend abgewehrt werden.“³²

Je mehr imaginative Antizipation der eigenen Sterblichkeit durch Bilder hervorgerufen wird, umso stärker kann man diese als Angriff auf das eigene Leben empfinden und umso stärker mag eine unmittelbare Abwehr erfolgen; im günstigen Falle aber setzt man sich mit den Gründen dieser Abwehr bzw. mit der eigenen Sterblichkeit auseinander und genau dies kann zu einer verstärkten Zuwendung zu den Bildern führen. Dabei kann es jedoch nicht darum gehen, einen bestimmten Umgang mit dem Leichnam zu verordnen, es kann nicht um den Imperativ gehen: Befasse dich mit deiner eigenen Sterblichkeit, schau ihr in die Augen, geh hin zu dem Leichnam und sieh ihn dir an. Auf jeden Fall aber geht es darum, den unterschiedlichen Umgangsweisen mit Leichnamen Beachtung zu schenken und das Streben nach entsprechend diversen Darstellungsformen anzuerkennen und zu ermöglichen. Die große Leistung der Künstler:innen, die dem Publikum solche Bilder zumuten, besteht in der Insistenz, den Blick auf reale Leichname freizulegen und damit aufzuzeigen, wie prekär, wie abgedrängt die Repräsentation der Toten heute in unserer Kultur ist.

32 Hoffmann/Tietjen (2018): *Das letzte Bild*, S. 17.

Tot geboren. Babys in Film, Literatur und Internet

In ihrer Autobiografie *Inside out* (2019) machte die US-amerikanische Schauspielerin Demi Moore öffentlich, dass sie 2004 im sechsten Schwangerschaftsmonat ein Kind verloren hatte. Kurz zuvor hatte Michelle Obama in ihrem Weltbestseller *Becoming* (2018) über eine Fehlgeburt Ende der 1990er Jahre berichtet, und Meghan Markle publizierte am 25. November 2020 in der *New York Times* einen Bericht über eine Fehlgeburt, die sie im Sommer 2020 erlitt. Diese Veröffentlichungen manifestieren auf exemplarische Weise, wie autobiografische Erzählungen heute zur Enttabuisierung von fehlgeschlagenen Schwangerschaften beitragen.

Gemeinhin unterscheidet man zwischen Fehlgeburt und Totgeburt. Die entsprechenden rechtlichen Kriterien sind von Land zu Land verschieden, sie betreffen die Anzahl der Schwangerschaftswochen und/oder das Gewicht des toten Kindes. In Österreich beispielsweise wird ein tot geborenes oder während der Geburt verstorbene Kind als Totgeburt klassifiziert, wenn es mindestens 500 Gramm schwer ist; wiegt es weniger, so handelt es sich um eine Fehlgeburt. In Deutschland und in der Schweiz wird alternativ hierzu auch die Anzahl der Schwangerschaftswochen berücksichtigt: Von Totgeburt wird gesprochen, wenn ein Kind entweder mindestens 500 Gramm schwer ist oder wenn die 22. bzw. 24. Schwangerschaftswoche (Schweiz bzw. Deutschland) erreicht ist. Handelt es sich gemäß diesen Definitionen um eine Totgeburt, so besteht Meldepflicht, das heißt das Kind wird behördlich erfasst und ins Geburtenregister eingetragen, womit auch die Elternschaft vermerkt ist. In Deutschland, Österreich und der Schweiz kann eine solche Eintragung auch bei Fehlgeburten erfolgen.

In Großbritannien wurde die Trennlinie zwischen Fehlgeburt und Totgeburt in den 1990er Jahren von der 28. auf die 24. Schwangerschaftswoche herabgesetzt, was einen statistischen Anstieg von Totgeburten zur Folge hatte.¹ Andere Länder unterscheiden nicht strikt zwischen Fehlgeburt und Totgeburt. In den USA werden tote Kinder behördlich erfasst, wenn sie entweder über 350 Gramm schwer sind oder wenn sie die 20. Schwangerschaftswoche erreicht haben; in Australien liegt die entsprechende Gewichtsgrenze bei 400 Gramm. – All

1 Die Zahl der tot geborenen Kinder stieg dabei von 4,3 auf 5,7 pro eintausend Geburten an. Vgl. Samantha Murphy: *Lost Futures. Stillbirth and the Social Construction of Grief*. Saarbrücken 2010, S. 9.

diese Zahlen machen deutlich, dass die Definition von Totgeburt eine soziale Konstruktion und damit eine veränderbare Größe ist. Insbesondere anhand der Variable der Schwangerschaftswochen artikuliert sich die ganze Vehemenz des biopolitischen Diskurses, welcher den Beginn des Lebens und den Status des Todes zu definieren und letztlich zu kontrollieren sucht.

Statistiken der WHO machen deutlich, dass die Anzahl tot geborener Kinder in einkommensschwachen Ländern wie z. B. in der Republik Tschad, der Elfenbeinküste oder der Zentralafrikanischen Republik sehr viel höher ist als in Industriestaaten.² Faktoren wie medizinische Versorgung, Ernährungslage und Geschlechterpolitik spielen dabei eine wichtige Rolle. In den westlichen Industriestaaten liegt die Anzahl tot geborener Kinder, unter Berücksichtigung numerischer Erfassungsdifferenzen und entsprechender statistischer Schwankungen, bei ca. 4 bis 6 pro eintausend Geburten. Als Gründe für den Tod eines Kindes im Mutterleib macht die Medizin in unseren Breitengraden u. a. Plazenta-Insuffizienz, Stoffwechselstörungen, Infektionen oder Nabelschnurumschlingungen geltend. Nichtsdestotrotz gibt es für etwa 30 bis 50 % der Fälle keine medizinische Erklärung.

Das deutsche Wort „Totgeburt“ macht, im Gegensatz etwa zum weicheren englischen „stillbirth/stillborn“, einen harten, unpersönlichen Eindruck. Es bezeichnet den Moment, in dem Anfang und Ende des Lebens am unerbittlichsten zusammenfallen. Verliert man ein Kind im fortgeschrittenen Schwangerschaftsstadium, so gilt es Abschied zu nehmen: Abschied von dem Wunsch nach diesem Kind, Abschied von einem vielleicht schon eingerichteten Kinderzimmer und anderen bereits besorgten Utensilien, Abschied von den Vorstellungen, die man sich gemacht hat – und Abschied von dem Kind selbst, Abschied von dessen kleinem toten Körper.

Gesellschaftlich war das Thema lange tabuisiert. So finden sich beispielsweise in der Literatur zur Geburtsvorbereitung nach wie vor kaum Hinweise darauf, dass ca. 0,4 % aller Schwangerschaften mit einem tot geborenen Kind enden. Vielen werdenden Eltern ist diese Möglichkeit daher kaum bewusst, und in den angesprochenen autobiografischen Texten von Müttern tot geborener Kinder wird denn auch immer wieder die Frage gestellt: Wieso hat uns niemand gesagt, dass so etwas passieren kann? – Eine besondere Herausforderung stellt sich für schwangere Frauen, wenn das Kind im Mutterleib

2 Vgl online: https://www.who.int/reproductivehealth/topics/maternal_perinatal/stillbirth/en/ sowie https://www.who.int/reproductivehealth/topics/maternal_perinatal/stillbirth/Press_release_stillbirths_2011/en/ sowie <https://www.who.int/publications/i/item/9789241511223> (letzter Zugriff jeweils: 23.11.2021).

stirbt und sie kurzfristig vor die Wahl gestellt werden, das tote Kind qua Kaiserschnitt oder auf natürlichem Weg zur Welt zu bringen.

Parallel zur Aufmerksamkeit, die das Thema heute in autobiografischen Texten findet, entstehen seit einigen Jahren vermehrt Einrichtungen, die betroffene Eltern beraten und ihnen beistehen. Dazu gehören privat sowie behördlich eingerichtete Stellen, die Mütter und Väter bei der lokalen Suche nach Fachpersonen unterstützen³, ein zunehmend umfassendes Betreuungsangebot auf den Gebärstationen selbst sowie auch Selbsthilfe-Vereine, die sich im Laufe der letzten Jahre professionalisiert und ihre Dienstleistungen ausgebaut haben.⁴ Hinzu kommt mehr und mehr Ratgeberliteratur. Diese Angebote tragen zur Communitybildung von Müttern und Vätern bei, die Eltern tot geborener Kinder sind. Sie ermöglichen den Austausch unter Menschen, die gleiches Leid erlebt haben und erleben. Flankierend präsentieren Psychologie, Soziologie und Pflegeforschung einzelne Studien, die auf Gesprächen mit betroffenen Eltern basieren⁵ oder den Umgang mit tot geborenen Kindern im medizinischen Alltag befragen.⁶ Analysiert werden auch Krisen des Trauerns⁷ sowie Rituale, die zur Bewältigung des Verlusts beitragen können.⁸

Ziel der verschiedenen Einrichtungen und Forschungsbeiträge ist es, die allgemeine Diskurs- und Wissensbildung über tot geborene Kinder zu fördern, um eine entsprechende Enttabuisierung und Aufklärung voranzutreiben. Dabei nun spielen insbesondere auch autobiografisch-künstlerische

3 Z. B. die Fachstelle *Kindsverlust*, www.kindsverlust.ch, die direkte Beratungen sowie Kontakte zu Fachpersonen anbietet. Informationen zu Fehl- und Totgeburt präsentiert etwa auch das Online-Portal der deutschen Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung, www.familienplanung.de (letzter Zugriff jeweils: 23.11.2021).

4 Z. B. www.verein-regenbogen.ch; <http://schmetterlingskinder.de>; www.verein-pustebblume.at (letzter Zugriff jeweils: 23.11.2021).

5 Siehe z. B. Murphy (2010): *Lost Futures* oder Martin Kuse-Isingschulte: *Psychische Belastungen durch eine Totgeburt und die Bewältigung. Verlauf, Einflussfaktoren, Stand und Möglichkeiten der therapeutischen Versorgung*. Regensburg 2000.

6 Petra Rogge: „Knowing how? (Medizin)Ethische Fragen an den Umgang mit Stillgeburten im medizinischen Alltag“. In: *Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur. Im Netz* 9/1 (2008). Online unter: https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/55725/Rogge_2-u8883gu2bxgy1.pdf?sequence=1&isAllowed=y (letzter Zugriff: 23.11.2021).

7 Julia Böcker: „Kein Tod ohne Leben. Zu Krisen des Trauerns nach Fehl- und Totgeburten“. In: Stephan Lessenich (Hg.): *Routinen der Krise – Krise der Routinen. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier*. Trier 2014.

8 Laurie Faro: „Postponed Ritual at the Site of a Monument: The Case of Stillborn Children“. In: Paul Post, Martin Hoondert (Hg.): *Absent Ritual. Exploring the Ambivalence and Dynamics of Ritual*. Durham, NC, 2019; Ying-Fen Tseng: „The Meaning of Rituals after a Stillbirth: A Qualitative Study of Mothers with a Stillborn Baby“. In: *Journal of Clinical Nursing* 27/5–6 (2018), S. 1134–1142.

Darstellungen in verschiedenen Medien eine zentrale Rolle. Neben Autobiografien von Prominenten wie den eingangs erwähnten, die das Thema unter anderen behandeln, gibt es, wie im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele gezeigt wird, autobiografische Bücher und Filme, die sich auf zentrale Weise mit Totgeburten befassen. Wenn Mütter – vereinzelt auch Väter – von tot geborenen Kindern ihre eigenen Erfahrungen gestalten, dann bringen sie dabei oftmals Wahrnehmungen und Befindlichkeiten zum Ausdruck, die weder in der Forschung noch in didaktisch-aufklärerischen Fachinformationen zur Sprache kommen. Schließlich gewinnt das Thema seit einem guten Jahrzehnt durch das Internet an Kontur und Sichtbarkeit: Hier veröffentlichen betroffene Eltern Bilder von ihren toten Babys, und zahllose Blogs und Foren ermöglichen es ihnen, miteinander in Kontakt zu treten und ihre Geschichte und Trauer öffentlich zu machen.

Historische Vorläufer: Ingmar Bergman und William Kotzwinkle

Heutige autobiografisch-künstlerische Darstellungen zu tot geborenen Kindern stehen eindeutig im Dienst einer themenbezogenen Diskursbildung und damit im Kontext gesellschaftlicher Aufklärungs- und Enttabuisierungsbemühungen.⁹

Frühere Darstellungen in Film und Literatur verfügten noch nicht über diesen Kontext. Sie blieben ähnlich isoliert wie die frühen Beispiele autobiografischer Sterbeliteratur aus den 1970er- bis 1990er-Jahren. Exemplarisch hierfür sind der in Schwarz-Weiß gedrehte Film *Nära livet* aus dem Jahr 1958 (dt. *Nahe dem Leben*) von Ingmar Bergman (1918–2007) sowie die Erzählung *A Swimmer in the Secret Sea* (1975) von William Kotzwinkle (geb. 1943).

Bergmans Film spielt ausschließlich in den Innenräumen einer Entbindungstation und porträtiert das Schicksal dreier Frauen, die ein Krankenzimmer teilen: Cecilia erleidet kurz nach ihrer Einlieferung eine Fehlgeburt; Hjördis hat erfolglos versucht, eine Abtreibung ihres ungewollten Kindes selbst herbeizuführen; das Kind der hochschwangeren Stina wird am Ende tot geboren. Das Drama kreist um die Fehlgeburt und die ungewollte Schwangerschaft, es thematisiert die schwierigen Beziehungsgeschichten von Cecilia und

9 Nicht behandelt werden hier literarische Darstellungen, die den Terminus „Totgeburt“ oder „Stillborn/Stillbirth“ poetologisch oder metaphorisch einsetzen. Beispiele hierfür sind etwa das Poem „Stillborn“ (1971, dt. „Tot geboren“) von Sylvia Plath, in dem die Autorin das Gedicht selbst als eine tot geborene Figur verhandelt, oder die Romane *Das Erlernen der Totgeburt* (1979) von Maria Erlenberger und *stillborn* (2014) von Michael Stavarič, welche psychische Grenzzustände vorführen und die Titelbegriffe im übertragenen Sinne für lebensverhindernde Haltungen der jeweiligen Protagonistinnen verwenden.

Hjördis zu ihren Partnern und zeigt am Schluss Lösungsstrategien auf: Cecilia überdenkt die von ihr beschlossene Trennung von ihrem Mann, und Hjördis ringt sich dazu durch, ihre Mutter anzurufen, die sie nach der Entlassung aus dem Krankenhaus bei sich aufnimmt. Mit diesen beiden Fällen kontrastiert Stinas Schicksal. Ihre Schwangerschaft ist als einzige intakt und voller Glück: Gemeinsam mit ihrem Ehemann freut sie sich überschwänglich auf ihr Kind. Als die Wehen einsetzen, wird sie in den Kreißsaal gebracht, wo die Hebamme den Herzschlag des Kindes nicht mehr feststellen kann. Dieser Moment findet sich in verschiedensten filmischen und autobiografischen Erzählungen von tot geborenen Kindern, und er markiert stets einen klassischen Wendepunkt: Die Szene, in der die Herztöne des Babys nicht mehr auffindbar sind, kündigt die kommende Katastrophe an. In Bergmans Film holt die Hebamme den Arzt herbei, der ebenfalls keine Herztöne mehr vernimmt. Ungerührt gibt er Anweisung, Stina zu sedieren, und greift zur Zange. Die Geburt selbst wird filmisch ausgespart.

An nächsten Morgen liegt Stina, als Mutter eines nunmehr toten Kindes, wieder im Krankenzimmer bei Hjördis und Cecilia. Als der Arzt mit seiner mehrköpfigen Entourage zur täglichen Visite erscheint, geht er an ihrem Bett vorbei, ohne das Wort an sie zu richten. Sie ruft ihm hinterher, sie will wissen, warum das Baby tot ist. Er dreht sich zu ihr um, spricht ein paar wenige trockene Sätze: „As far as I can see there was nothing wrong with the boy. But ... – it wasn't meant to be.“ Er versichert ihr noch, dass es beim nächsten Mal durchaus klappen könne, und wendet sich wieder ab (vgl. Abb. 35 und 36).



Abb. 35
Nära livet. Reg. Ingmar Bergman. Darst. Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Barbro Hior af Ornäs, Erland Josephson, Max von Sydow, Inga Leandgré. Schweden, Stockholm, Folkets Hus och Parker 1958. VHS. 00:04:35.



Abb. 36
Nära livet. Reg. Ingmar Bergman. Darst. Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Barbro Hior af Ornäs, Erland Josephson, Max von Sydow, Inga Leandgré. Schweden, Stockholm, Folkets Hus och Parker 1958. Film. 01:12:59.

Im Gegensatz zur Fehlgeburt und zur ungewollten Schwangerschaft inszeniert Bergman das tot geborene Kind als eklatante Leerstelle. Es kommt nicht ins Bild, und es gibt keine aktive sprachliche Auseinandersetzung mit dem Problem des Verlusts, weder aus der Perspektive des Arztes noch aus jener der Patientin. Es findet keinerlei weitere Nach-Besprechung statt.

Demgegenüber kreist Kotzwinkles autobiografisch motivierte Erzählung, die seit der Erstpublikation im Jahr 1975 verschiedentlich neu aufgelegt wurde, in zentraler Weise um ein tot geborenes Kind. Ein personaler Erzähler namens Laski schildert hier das Geschehen aus der Sicht des Vaters, wobei die Zeitspanne wenige Tage vor, während und nach der Geburt umfasst. Die Erzählung beginnt mit dem Ruf der schwangeren Frau, dass die Fruchtblase geplatzt sei. Es ist Winter, eiskalt, die Szene spielt in Maine im Nordosten der USA; das Paar eilt mit dem Truck in die Klinik. Im Weiteren folgt eine seitenlange Schilderung der Geburt. Dies stellt bis heute eine große Rarität dar, figuriert doch die sprachliche Darstellung von Geburten nur selten in der Belletristik.¹⁰ Kotzwinkle aber beschreibt nüchtern und detailgenau den stundenlangen Verlauf der Wehen, das Kommen und Gehen des Pflegepersonals und des Arztes, das Warten, die Diskussionen über die Steißlage des Kindes, die vom Arzt eingeleitete Blasenentleerung.

Das Kind kommt mit den Füßchen voran zur Welt. Als es nach langer Zeit endlich ganz draußen ist, gibt es keinen Ton von sich, alles bleibt ruhig. Sofortige Beatmungsversuche scheitern, der Junge lebt nicht, schließlich gibt der Arzt auf: „He stepped back, wiped his brow, turned to Laski, and shook his head from side to side. Laski nodded. It was over.“¹¹

Am nächsten Morgen fährt Laski, ein Bildhauer, zurück nach Hause und zimmert aus Föhrenholz einen kleinen Sarg. Als er wieder ins Krankenhaus kommt, fragt ihn dort jemand auf dem Weg zur Entbindungsstation, was er denn bekommen habe („What did you have?“): „Laski hesitated as fragments of explanations rose in his mind – *the baby died, we had nothing* – but then he felt the spirit of the child again, suddenly surging in his heart, and he said, ‚A boy.‘ – ‚Congratulations.“¹²

Wenig später kann das Paar das Krankenhaus gemeinsam verlassen. Am Empfang erhält es den toten verhüllten Sohn überreicht. Der Vater nimmt

10 Vgl. dazu Stefanie Stockhorst: „Schwangerschaft und Geburt in der ‚schönen‘ Literatur. Überlegungen zum Funktionswandel eines Motivs“. In: *Wenn sie das Wort Ich gebraucht. Festschrift für Barbara Becker-Cantarino von FreundInnen, SchülerInnen und KollegInnen*. Amsterdam 2013, S. 41–71.

11 William Kotzwinkle (2010/1975): *Swimmer in the Secret Sea. A Novella*. Nottingham (2010/1975), S. 38f.

12 Ebd., S. 47f.

das Baby in den Arm, trägt es zum Auto, legt es in den Sarg und verschließt diesen mit dem Deckel. Den Sarg im Truck zwischen sich, fährt das Paar heim. Zuhause angekommen, nehmen sie ihn ins Haus und stellen ihn im Wohnzimmer hin. Abends sitzen sie schweigend da, und schließlich sagt die Mutter, dass sie ihren Sohn sehen möchte. Also öffnen sie den Sarg, enthüllen den Körper, der nunmehr grau und kalt ist, und stellen fest, dass ihm bei der Autopsie, die keinerlei Resultate erbracht hat, sämtliche Organe entnommen wurden. Tags darauf begräbt Laski den toten Sohn mithilfe eines Freundes.

Im Gegensatz zu der heutigen Aufbereitung des Themas fehlt bei dieser Erzählung jegliche didaktische Stoßrichtung, gerade dies zeichnet den künstlerischen Ansatz aus. Beispielhaft deutlich wird das unter anderem, wenn der Vater vor dem geöffneten Sarg steht:

He looked at the face of his son and saw that it had undergone a strange transformation. The features had completely matured, the face now that of a man of many years, as if the single moment of life when he was spun upon the doctor's hand had been a lifetime from beginning to end.¹³

Hier geht es nicht primär darum vorzuführen, wie wichtig der Anblick des toten Kindes für die spätere Trauerverarbeitung ist. Vielmehr kommt zur Sprache, was der Anblick selbst entbirgt. Darin manifestiert sich ein poetisch-reflektiver Zugang, der in gewisser Weise zeitlos ist und nicht zu einer gesellschaftlichen Diskursbildung und Enttabuisierung beizutragen sucht, wie es bei heutigen Projekten zu tot geborenen Kindern in Film und Literatur der Fall ist. Kotzwinkles eindringliche Literarisierung der Totgeburt steht außerhalb eines didaktisch-aufklärerischen Rahmens und figuriert damit bis heute als poetischer Sonderfall.

Heutiger Aufklärungs- und Enttabuisierungsdiskurs: Frauke Kohl, Alice Jolly, Tina Brenneisen, Sean Hanish

Einer der ersten expliziten Beiträge zur Enttabuisierung tot geborener Kinder im deutschsprachigen Raum ist die autobiografische *Geschichte einer Totgeburt. Henriette von Dessau* (2008) von Frauke Kohl. Die Autorin schildert die Geburt ihrer toten Tochter Henriette, welche 1985 in einem Krankenhaus in Dessau stattfand. Es handelt sich um einen Erfahrungsbericht, veröffentlicht mit dem Ziel, zu einem neuen medizinisch-gesellschaftlichen Umgang mit tot

13 Ebd., S. 77.

geborenen Kindern beizutragen. Analog zu Bergmans Film ist auch diesem Bericht zu entnehmen, dass es im Krankenhaus zu keinerlei Gesprächen über das tot geborene Kind gekommen ist, und wie in *Nära livet* wird auch hier der Mutter jeglicher Blick auf das tote Kind verwehrt.

Kohl ist im Dezember 1985 zur Entbindung im Krankenhaus. Auch in diesem Fall ist die Szene mit dem Holzhörrohr der Wendepunkt: Bei einer morgendlichen Routineuntersuchung kann die Hebamme den Herzschlag des Kindes nicht mehr feststellen. Am frühen Nachmittag erfolgt eine weitere Untersuchung durch einen Arzt mit einem Ultraschallgerät, das Resultat ist dasselbe. Nach der Todesbotschaft geht Kohl auf ihr Zimmer, wo sie bis abends warten muss, bevor die Geburt eingeleitet wird, denn „so etwas müssen wir nachts machen, wenn der [Kreiß]Saal leer ist.“¹⁴ Die Geburtsleitung wird einer jungen, unerfahrenen Hebamme übertragen, die hier üben soll, wie man Kinder zur Welt bringt. Fast zehn Mitglieder des Personals finden sich ein, um dem seltenen Schauspiel zuzusehen. Frauke Kohl ist während der Geburt ohne Beistand, ihr Mann und ihr Schwiegervater wurden vom Personal abgewiesen. Als das Kind kommt, hält ihr eine weitere Hebamme ein OP-Tuch vor der Brust hoch, um ihr die Sicht auf ihr totes Baby zu verwehren. Dieses wird in einer Aluminiumschüssel weggebracht, die Mutter bekommt es nie zu sehen. Ein paar Tage später kann sie das Krankenhaus verlassen, ihr Mann und ihr Vater holen sie ab, sie gehen ohne ein Kind nach Hause.

Der Bericht, über zwanzig Jahre nach der Geburt veröffentlicht, fungiert einerseits als Anklage gegen diejenigen, die der Mutter damals das tote Kind vorenthielten, und andererseits als starkes Plädoyer für würdevolles Abschiednehmen. Die Autorin hält fest, wie wichtig es für eine Mutter sei, was ihr selbst versagt blieb: Das Kind im Arm zu halten, „auch das tote Kind, gerade das tote Kind.“¹⁵ Dieses Plädoyer liegt heute im Trend der Zeit, denn in den letzten ein bis zwei Jahrzehnten fand ein deutlicher Paradigmenwechsel statt: Es gilt, dass Mütter ihre toten Kinder anschauen und von ihnen Abschied nehmen können sollen.

Ein eindringliches Beispiel dafür gibt die britische Autorin Alice Jolly (geb. 1966) in ihrem preisgekrönten autobiografischen Buch *Dead Babies and Seaside Towns* (2017). Nachdem im sechsten Schwangerschaftsmonat diagnostiziert wurde, dass ihr Kind nicht überlebensfähig sein würde, bringt die Ich-Erzählerin es auf natürlichem Wege zur Welt. Wie von Kohl gefordert, kommt es dabei zweimal zur Anschauung des toten Kindes.

Die erste Anschauung erfolgt direkt bei der Geburt:

14 Frauke Kohl: *Geschichte einer Totgeburt. Henriette von Dessau*. Gelnhausen 2008, S. 50.

15 Ebd., S. 97.

After all this time, I'm excited to see her. And what do I see? Some knot of cells, some object less than human? No. What I see is someone who is more fully human than anyone I've ever seen before. [...] She is dark red, bony, beautiful. Her soul is visible under her skin. Her face is feline, eternal. It has the serenity of an Egyptian mask. Every detail is complete – fingers, toes, eyebrows, the perfect globe of her head, marked by a mesh of veins, the fan of her tiny ribs. She's warm in my arms and surely only sleeping?¹⁶

Nachdem sich die Mutter von der Geburt ausgeruht hat, wird der kleine Leichnam in einem Kinderbettchen nochmals zu ihr gebracht, so dass sie ihn ein zweites Mal anschauen kann. Diese Beschreibung tendiert dabei, ähnlich wie bei Kotzwinkle, zum Analytisch-Deskriptiven:

A flower has been placed next to her head. Her skin is dark now, almost black, and she looks stiff. Her flesh is shrinking so that her skull shows through behind her face. Her bottom jaw is sagging, the lower part of her face caving in. I feel as though I should pick her up but I'm frightened. She looks so brittle she might break.¹⁷

Im Weiteren nehmen die Ich-Erzählerin und ihr Mann das tote Baby, analog der Erzählung von Kotzwinkle, in einem kleinen Sarg nach Hause, wo sie sich dazu entscheiden, diesen auf den Esstisch zu stellen. Am nächsten Tag transportieren sie ihn mit dem Eurostar-Zug von Brüssel nach England – der Sarg muss durch den Scanner –, um Laura dort im Beisein der Familie zu bestatten.

Jollys Buch setzt ausführlich und konkret in Szene, was heute allgemein bei tot geborenen Kindern empfohlen wird: sich Zeit und Raum für die Verabschiedung zu nehmen und dies nach Möglichkeit aktiv zu gestalten. Hierzu gehört auch, dass die Entbindungsstationen spezielle Räume für tot geborene Kinder und ihre Eltern bereitstellen und dass sie außerdem Utensilien wie Tücher, Blumen und Kerzen verfügbar halten. Bisweilen wird auch, wie von Kotzwinkle und Jolly vorgeführt, explizit die Möglichkeit angesprochen, das verstorbene Kind mit nach Hause zu nehmen, um sich von ihm in denjenigen Räumen zu verabschieden, in welchen es gelebt hätte.¹⁸

Ebenfalls nahegelegt wird die Aufhebung von Erinnerungsobjekten (z. B. ein Fußabdruck oder eine Decke, in die das Kind gehüllt war). Im Weiteren unerlässlich und gängig ist heute die *Namensgebung*, die wesentlich zur Annahme eines toten Kindes beiträgt. Auch diesen Punkt spricht Frauke

16 Alice Jolly: *Dead Babies and Seaside Towns*. London 2017, S. 37.

17 Ebd., S. 42.

18 Heike Wolter: *Mein Sternenkind. Begleitbuch für Eltern, Angehörige und Fachpersonen nach Fehlgeburt, stiller Geburt oder Neugeborenentod*. Salzburg 2012, S. 146.

Kohl in ihrem Bericht offensiv an, denn bei ihrer tot geborenen Tochter wurde noch nicht einmal nach einem Namen gefragt. In der Sterbeurkunde hieß es schlicht: „ein Kind [...] tot geboren.“¹⁹ Bei Jolly hingegen wird der Name just in dem Moment zum Thema, als klar wird, dass das Kind die Geburt nicht überleben wird: „I want her to have a name [...]. I like the name Laura.“²⁰

Besonders gefördert wird heute zudem die Körpererfahrung. So sollen Eltern ihr totes Baby in den Arm nehmen, es allenfalls waschen und anziehen, um es als das ihre anzuerkennen. Franziska Maurer, Mitbegründerin und langjährige Leiterin der Berner Fachstelle *Fehlgeburt und perinataler Kindstod*, sagt hierzu:

Es [das tote Baby] anschauen, in den Arm nehmen, zu Hause ins vorbereitete Bettchen legen – all dies schafft eine gemeinsame Geschichte mit dem verstorbenen Baby. Wichtig ist, dass es seinen ganz eigenen Platz und den ihm gebührenden Respekt bekommt. Es kam, war da und ging wieder. Wie jeder Mensch. Die Zeit seines Bleibens war einfach sehr kurz.²¹

Allerdings stellt ein derart bewusster Umgang mit der Trauer viele Eltern vor schwere Herausforderungen, denn im ersten Schock bleibt vielfach kaum Raum dafür. Bei Jolly etwa macht sich in der zitierten Passage gerade die Unfähigkeit bemerkbar, das Kind in die Arme zu nehmen („I feel as though I should pick her up but I’m frightened.“).

Zweifellos begünstigt die Möglichkeit Abschied zu nehmen eine nachfolgende psychische Bewältigung. Dazu gehört auch die Frage der Bestattung. Frauke Kohl berichtet, dass ihr Kind in Dessau kremiert und die Urne anschließend per Post zum Friedhof nach Jeßnitz geschickt wurde, wo eine Friedhofsgärtnerin sie stillschweigend ohne jegliche Zeremonie im Familiengrab beisetzte. Heute gibt es ein vielfältiges Angebot für die Bestattung tot geborener Kinder sowie auch, je nach Wunsch, für die Bestattung fehl geborener Kinder, für die keine Meldepflicht besteht. Immer mehr Friedhöfe bieten hierfür eigene Grabfelder oder spezielle Gemeinschaftsgräber an (vgl. Kap. 7, S. 124–125). Gedenkfeiern ermöglichen überdies auch den *Einbezug des sozialen Umfelds*, der den Abschied von dem toten Kind weiter festigt.²² Jolly beschreibt in ihrem Buch, wie die Familie den kleinen Sarg von Belgien nach Upton-upon-Severn im Süden Englands transportiert, zunächst zum

19 Kohl (2008): *Geschichte einer Totgeburt*, S. 140.

20 Jolly (2017): *Dead Babies and Seaside Towns*, S. 35.

21 Franziska Maurer: „Wenn Geburt und Tod zusammen fallen“. In: *pflegen:palliativ* 36 (2017), S. 19.

22 Siehe dazu Tseng (2018): *The Meaning of Rituals after a Stillbirth*.

Haus ihrer Mutter, dann in eine nahe gelegene Kirche, in der sie und ihr Ehemann vier Jahre zuvor geheiratet hatten. Nach einem Gottesdienst, an dem Freund:innen und die Familie teilnehmen, wird Laura auf dem Kirchenfriedhof begraben. Anschließend sitzt die Trauergemeinschaft im Haus der Mutter bei Tee und Whisky zusammen.

Im Zentrum der künstlerisch-autobiografischen Darstellungen steht die Bemühung, Worte und Bilder für den physischen und psychischen Schmerz und dessen langes Anhalten zu gestalten. Exemplarisch hierfür ist auch die 234 Seiten lange Graphic Novel *Das Licht, das Schatten leert* (2019), in der die Berliner Comiczeichnerin Tina Brenneisen (geb. 1977) ihre Erfahrung als Mutter eines tot geborenen Sohnes, Lasse, zur Darstellung bringt. Für den Band erhielt sie die höchstdotierte deutsche Comicauszeichnung, den Berthold-Leibinger-Preis.

Der Comic setzt in der Kühlhalle eines Krankenhauses ein: Ein Mitarbeiter entnimmt einer Schublade ein totes Baby und reicht es einer Pflegefachfrau, die damit im Aufzug zu den Krankenzimmern fährt und es dort den Eltern übergibt. Was es heißt, mit solchem abrupten Einbruch des Todes konfrontiert zu sein, der an die Stelle der aufgeregten Vorstellung eines lebendigen Babys tritt, wird im Weiteren in mannigfachen Szenen dargestellt. Brenneisen schildert das Alleingelassen-Werden der Eltern, die Hilflosigkeit des familiären Umfeldes, soziale Isolation in der Nachbarschaft, Beginn einer Therapie sowie Gespräche über eine weitere Schwangerschaft.

Der Comic zeichnet sich durch eine komplexe erzählerische und gestalterische Dramaturgie aus. Die chronologische Erzählung wird wiederholt durch Rückblenden, Träume und negative emotionale Höhepunkte unterbrochen, die sich farblich von der Haupterzählung abheben: Der Alltag, in den sich die Eltern Tini und Fritzemann nach der traumatischen Erfahrung zurückziehen, ist dominiert von gräulich-grünlichen Farbtönen, welche die dumpfe Gleichförmigkeit des seelischen Erlebens symbolisieren. Damit kontrastieren expressive Farben, wenn die akute physische und psychische Schmerzerfahrung zur Darstellung kommt. Ein Beispiel hierfür ist das traumatische Wiedererleben der Geburt (vgl. Abb. 37).

Eine andere Szene zeigt die zunehmende Verlorenheit des trauernden Elternpaares (vgl. Abb. 38).

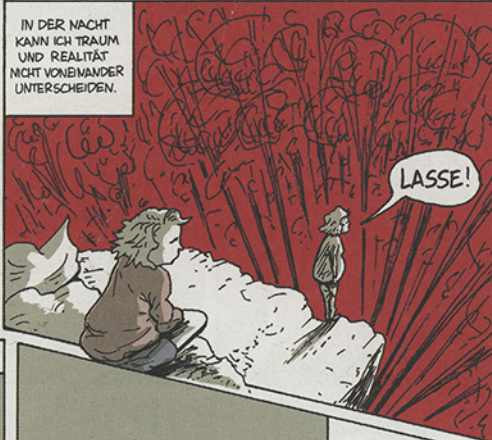
So schildert das Buch detailliert und ausführlich die Wucht, mit welcher der Tod Lasses über das Paar hereinbricht und danach anhaltend präsent bleibt. Insbesondere das Befinden der Mutter bleibt über Jahre hinweg instabil, da sie keine ausreichende familiäre Unterstützung erhält und an schweren Schuldgefühlen leidet. Die Stärke des Comics liegt in der bildlichen Darstellung des Unausgesprochenen, Unausprechlichen. Das traumatisierende Erlebnis



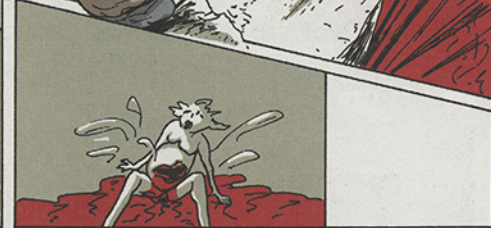
ICH FÜRCHTE MICH DAVOR, NICHT SCHLAFEN ZU KÖNNEN UND IM DUNKELN MEINER FANTASIE AUSGESETZT ZU SEIN.



IN DER NACHT KANN ICH TRAUM UND REALITÄT NICHT VONEINANDER UNTERSCHIEDEN.



MEINE ALBTRÄUME SIND SCHRECKLICH REAL.



ICH SCHAU NACH UNTEN UND SEHE, DASS MEIN UNTERLEIB AUFGEPLATZT IST.



JEMAND HAT MIR EINE HANDGRANATE IN DEN BAUCH GESCHOBEN.



IN DER DUNKELHEIT WÄGE ICH ES NICHT, MEINE WUNDE ANZUFASSEN UND ES ZU PRÜFEN.

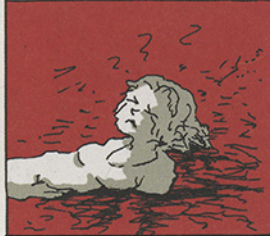




Abb. 37 Tina Brenneisen: *Das Licht, das Schatten leert*. Zürich 2019, S. 20–21. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.



Abb. 38 Tina Brenneisen: *Das Licht, das Schatten leert*. Zürich 2019, S. 91. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

schlägt sich zeichnerisch nieder in deformierten Körpern und unförmigen, schmerzhaft ins Fratzenhafte verzogenen Gesichtsausdrücken. Wiederholt gelingen der Autorin eindringliche Bildsequenzen für die abgrundtiefe Leerstelle, die das tote Kind hinterlassen hat, wie etwa die Zeichnung des mütterlichen Körpers als Sarg (vgl. Abb. 39).

In einer träumerischen Sequenz, in der die Mutter das Kleinkind auf den Schultern trägt, klaffen schwarze Löcher anstelle des Gesichts, der Händchen und Füßchen (vgl. Abb. 40).

Gerade die langatmige, ausharrende und insistierende Gestaltung der Geschichte gehört zu den Stärken des Comics. Am Ende präsentiert er, wie etwa auch Jollys Autobiografie, eine Kontaktliste mit Angaben zu institutionellen Einrichtungen, die verwaisten Eltern in ihrem Schmerz beistehen.

Als exemplarisch für Filme, die tot geborene Kinder zwecks Aufklärung und Enttabuisierung in Szene setzen, kann *Return to Zero* (2014) des US-Amerikaners

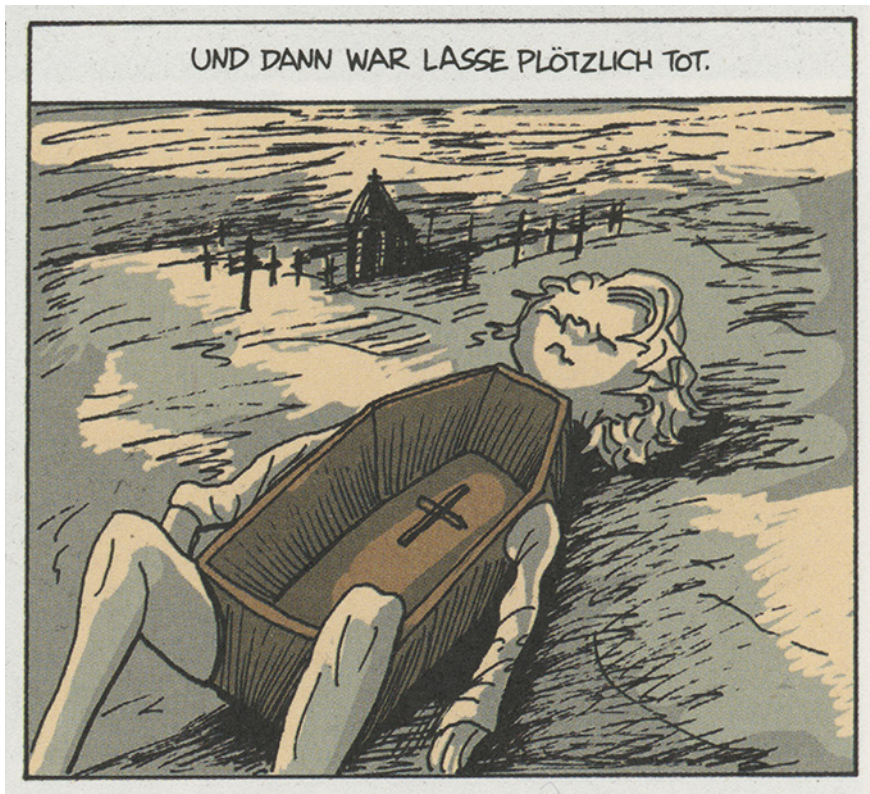


Abb. 39 Tina Brenneisen: *Das Licht, das Schatten leert*. Zürich 2019, S. 17. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.



Abb. 40 Tina Brenneisen: *Das Licht, das Schatten leert*. Zürich 2019, S. 215. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Sean Hanish gelten. „Based on a true story“, ist der Spielfilm dem 2005 tot geborenen Sohn Hanishs gewidmet. Die Finanzierung kam unter anderem durch Beiträge von über 700 Familien zustande, die selbst ein „stillborn baby“ zu beklagen haben – um die gleiche Zeit finanzierte auch Alice Jolly ihre Autobiografie über eine literarische Crowdfunding Plattform. So tritt der Beitrag der künstlerischen Arbeiten zur Community-Bildung, welche einen gemeinsamen Diskurs erfordert, in den Vordergrund.

Hanishs Film porträtiert ein erfolgreiches junges Paar, das sich auf sein erstes Kind freut, dargestellt anhand einer Reihe konventioneller Szenen aus dem Geburtsvorbereitungskurs, dem Berufsleben und Familienkreis sowie der Baby-party. Wie schon bei Bergman und Kohl markieren auch hier einige fast beiläufige Worte des Arztes bei einer Routineuntersuchung den dramatischen Umkehrpunkt: „I can't find the baby's heartbeat.“ Vor die Wahl zwischen Kaiserschnitt und natürliche Geburt gestellt, entscheidet sich die Mutter für die natürliche Geburt, doch deren filmische Darstellung bleibt vorerst ausgespart. Stattdessen wird der monatelange Verarbeitungskampf des Paares in Szene gesetzt, wobei jeder für sich allein mit dem Kindsverlust fertigzuwerden versucht, so dass Streit und Entfremdung dominieren. Die Beziehungskrise wird schließlich mit einer nächsten Schwangerschaft beendet; in diesem Moment erst wird die vorangehende Geburt des toten Babys in einer Rückblende gezeigt.

Das Motiv einer neuen Schwangerschaft taucht in den meisten autobiografischen Darstellungen auf. Es geht dabei aber mehrheitlich nicht um eine Ersetzung des tot geborenen Kindes durch ein nächstes oder darum, die traumatische Erfahrung mit einem lebendigen Kind zu verdecken oder zu bewältigen. Vielmehr scheint die Geburt eines weiteren Kindes das öffentliche Sprechen über das vorangegangene tot geborene Kind zu begünstigen. Zwischen der Totgeburt und den autobiografisch-künstlerischen Veröffentlichungen liegen im Regelfall mehrere Jahre, oft über ein Jahrzehnt.

Eine andere Richtung schlägt der Ende 2020 erschienene und ebenfalls autobiografisch motivierte US-Film *Pieces of a Woman* von Kornél Mundruczó ein; die Drehbuchautorin Kata Webér, die Ehefrau des Regisseurs, hatte selbst eine Fehlgeburt erlitten. Auch in diesem Film geht es um ein Baby, das unmittelbar nach der Geburt stirbt, und um ein Paar, das den Verlust nicht gemeinsam auffangen kann. Im Fokus steht eine Anklage der Hebamme, welche die Mutter (Vanessa Kirby) schließlich zurücknimmt. Filmgeschichtlich außergewöhnlich und herausragend ist die eröffnende Darstellung einer ungeschnittenen 23-minütigen Geburtsszene. Im Anschluss jedoch werden Strategien der Trauerbewältigung, wie etwa die Abschiednahme von dem toten Körper oder das Ritual der Bestattung, nur flüchtig thematisiert; im Vordergrund steht bis zum Schluss die innere Versteinerung der Mutter und der Zerfall einer Ehe. Somit stellt der Film vor Augen, wohin der Verlust eines Babys führen kann, wenn man sich mit der Trauer nicht aktiv auseinandersetzt.

Die Fotografie des toten Babys: Vom Film zum Internet

Im Unterschied zu literarischen Bearbeitungen von Totgeburten und auch zum Comic kann der Film potenziell foto-realistische Bilder der kleinen Leichname zeigen. *Return to Zero* stellt sich dieser Herausforderung auf indirektem Weg, indem zunächst mehrmals hintereinander Fotografien des toten Jungen Arthur sowie deren Bedeutung für die Betroffenen präsentiert werden. So steht bei der Gedenkfeier am Ufer des Meeres, an der die ganze Familie teilnimmt, neben der Urne auch ein Foto des tot geborenen Kindes auf einem Tisch. Als die Mutter später zu einer Untersuchung zur Ärztin geht, enthüllt ihr diese, dass auch sie vor Jahren ein totes Baby geboren habe, und zeigt ihr ein entsprechendes Foto. Im Folgenden kommt es zwischen den Eltern von Arthur zu einem Streit wegen einer Affäre des Mannes; da legt ihm seine Frau, gleichsam als Mahnmal, ein Foto des gemeinsamen toten Babys hin. Zu guter Letzt wird das Baby bei der Rückblende der Geburt in langen Einstellungen ausführlich gezeigt: Die Mutter hält es an ihre Brust, der Vater nimmt es in die Arme, und zusätzlich werden auch noch einige Schwarz-Weiß-Fotografien eingeblendet, die die Eltern mit dem toten Baby im Arm zeigen und somit den dokumentierenden Akt des Fotografierens selbst festhalten (vgl. Abb. 41 bis 45).²³

23 Vgl. auch den auf YouTube veröffentlichten Kurzspielfilm *The Deafening Silence – Stillbirth through a Mother's Eyes* (2013): In der zentralen didaktisch-aufklärerischen Szene fragt die Hebamme die junge Mutter nach der Geburt: „Do you want to see your daughter?“ – „No, no“, sagt diese und wendet sich ab. Da geht der Vater hin, nimmt das tote Mädchen in seine Arme und bringt es der Mutter, die sich ihm nach einiger Zeit doch noch zuwendet. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=MQolbL6QcQo> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Hinter solch aktuellem Bilddiskurs bleibt der deutsche Spielfilm *Am Himmel der Tag* (2012) von Pola Beck deutlich zurück. Der Film setzt das unstete Leben der Architekturstudentin Lara in Szene, die schwanger wird und schließlich ein totes Kind zur Welt bringt. Zwar kommt der Abschied vom toten Kind ins Bild, wenn es in einem Korb zu Lara gebracht wird und sie es in den Arm nimmt. Doch das Gesicht des Babys bleibt dabei undeutlich und verschwommen, als gälte es eine Privatsphäre zu schützen oder als wäre ein allzu realistisches Bild eine Zumutung für die Zuschauerschaft (vgl. Abb. 46 und 47). Auch in *Pieces of a Woman* wird kein Bild des toten kleinen Leichnams gezeigt.



Abb. 41
Return to Zero. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 00:23:04.



Abb. 42
Return to Zero. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 00:52:32.



Abb. 43
Return to Zero. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 00:57:59.



Abb. 44
Return to Zero. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 01:08:07.

Abb. 45

Return to Zero. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 01:16:04.



Abb. 46 *Am Himmel der Tag*. Reg. Pola Beck. Darst. Aylin Tezel, Henrike von Kuick, Tomás Lemarquis, Godehard Giese, Marion Mitterhammer, Lutz Blochberger, Anja Karmanski, Mai Michael Müller. Deutschland: ALIN Filmproduktion 2012. DVD. 01:10:49.



Abb. 47 *Am Himmel der Tag*. Reg. Pola Beck. Darst. Aylin Tezel, Henrike von Kuick, Tomás Lemarquis, Godehard Giese, Marion Mitterhammer, Lutz Blochberger, Anja Karmanski, Mai Michael Müller. Deutschland: ALIN Filmproduktion 2012. DVD. 01:11:21.

Eine massive Zunahme hat die Verbreitung von fotografischen Bildern toter Babys durch das Internet erfahren. Trauernde Eltern können dort nicht nur fachliche Informationen abrufen und in Kontakt mit anderen Eltern treten, die das gleiche Schicksal erleiden, sondern das Internet ermöglicht es ihnen auch, Fotos ihrer tot geborenen Kinder zu veröffentlichen.

Virtuelle Friedhöfe verzeichnen gemeinhin vor allem unerwartete und daher besonders schwer zu bewältigende Todesfälle; neben tot geborenen Babys sind dies insbesondere Todesfälle von Kindern, Jugendlichen und jüngeren Personen, die an Krankheiten gestorben sind, einen Unfalltod erlitten oder Suizid verübt haben. Die entsprechende Trauer von Hinterbliebenen kann sich dabei auch entgegen geltender gesellschaftlicher Schweigegebote – besonders in Bezug auf Totgeburten oder Suizide – manifestieren, und es kann eine Sprache gefunden werden, für die im familiären Rahmen oft nur wenig oder gar kein Raum vorhanden ist. Insofern fördert das Internet eine Demokratisierung der Trauersprache: Hier kann jede Person ihre Trauer und ihren Schmerz auf eigene Art und Weise artikulieren. Außerdem ist in den verschiedenen Trauerforen oftmals zu beobachten, dass Langzeittrauernde sich als Ratgeber:innen für andere (Neu-)Betroffene betätigen und somit eine neue Rolle finden.

Fotografien von Totgeborenen finden sich auf virtuellen Friedhöfen, die entweder ausschließlich für tot geborene Babys eingerichtet wurden²⁴ oder die spezielle Abteilungen für *Stillborns* aufweisen²⁵, in verschiedensten (Medien-) Berichten, die online dokumentiert sind²⁶, auf zahlreichen privaten Facebook-Einträgen, oder auch auf Webseiten, die Eltern eigens für ihre tot geborenen Kinder angelegt haben.²⁷

Dabei sind die Fotos wie Grabsteine angeschrieben mit den Namen der toten Babys und mit ihrem in eins fallenden Geburts- und Todesdatum. Meist sieht man nur die Gesichter. Die toten Leiber sind in weiße weiche Kleider eingewickelt, oft tragen sie Wollmützen. Bisweilen sind die Gesichter fleckig, verfärbt, übersät mit Pusteln oder Geschwülsten; die Augen sind stets geschlossen. Selten sieht man einen nackten Oberkörper, und nur in äußersten Fällen gar den nackten Leib mit Totenflecken. Die kleinen Toten liegen in Wiegen oder auf Betten. Bisweilen sind die Liegestätten in digitaler Nachbearbeitung auch als Wolken dargestellt, und manchmal tragen die kleinen Leichen gar Flügelchen.

24 Z. B. <https://stillbirthday.com/gestational-age-of-your-baby/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

25 Z. B. https://christianmemorials.com/memorials?filter=category_id&sort=a-z&value=2 (letzter Zugriff: 23.11.2021).

26 Z. B. <https://www.abc.net.au/news/2016-09-05/chloe-the-story-of-a-stillborn-baby/7805998?nw=0> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

27 Z. B. <http://zayna-ben-musa.last-memories.com/> (letzter Zugriff jeweils: 23.11.2021).

Über neugeborene Tote lässt sich nur schwerlich etwas aussagen. Wenn man sprachgewandt ist, kann man, wie im Falle von Kotzwinke oder Alice Jolly, mit Worten beschreiben, was man sieht. Aber man kann über die kleinen Toten kaum als Personen sprechen, man kann keine Eigenschaften würdigen, keine Lebensstationen aufzählen, keine Ereignisse zum Besten geben, man kann sie nur zeigen. Ihr wesentlicher Nachruf ist daher das Bild. So beschreiben die Eltern die hergezeigten Fotos ihrer tot geborenen Kinder nur knapp, beispielsweise mittels Bibelverweis, oder indem sie zusätzlich zum angegebenen Geburts- und Todesdatum noch einen Satz über das Krankenhaus hinzufügen, in dem das Kind zur Welt gekommen und gestorben ist, oder es heißt einfach nur: „This is my daughter rosalee.“ In Kommentaren finden sich hauptsächlich Trostworte von anderen, oft handelt es sich um Zuspruch von Personen, die ebenfalls Eltern von tot geborenen Kindern sind (vgl. Abb. 48 bis 53).

Webseiten mit Fotografien toter Babys kamen in der zweiten Hälfte der Nullerjahre im US-amerikanischen und britischen Raum auf, gleichzeitig mit entsprechenden Fotografien auf Social-Media-Kanälen. Zunächst waren auf diesen Fotos einzig tot geborene Babys zu sehen. Im Laufe der Zehnerjahre jedoch wurde zunehmend auch das Abschiednehmen selbst dokumentiert, sodass nun vermehrt auch die Eltern sowie weitere Verwandte mit dem toten Kind gemeinsam ins Bild kamen. Solche Abschiedszeremonien sind ebenfalls auf individuellen Gedenkseiten zu finden sowie auch auf YouTube.²⁸

Die öffentliche Archivierung und Ausstellung von Fotos tot geborener Babys ist deshalb besonders bemerkenswert, weil die virtuelle Friedhofskultur des Internets den toten Körper in der Regel leugnet. Gerade hier scheint die Totenfotografie tabu (vgl. Kap. 7, S. 131) – mit Ausnahme eben der Fotos Totgeborener. An dieser Stelle ist die international agierende NGO *Now I Lay Me Down to Sleep* zu nennen, die zum propagierten Bild des toten Babys wesentlich beiträgt, indem sie weltweit Fotograf:innen vermittelt, welche sich auf das Fotografieren von *Stillborn Babies* spezialisiert haben.²⁹ Damit vollzieht sich eine partielle Rückkehr des Totenfotografie-Genres.

Die Veröffentlichung von Totgeborenen-Fotos im Internet mochte zu Beginn befremdlich erscheinen, doch zweifellos stellt sie mittlerweile einen medialen Trauerort dar, der zunehmend beansprucht wird. Die Eltern zeigen ihre toten

28 www.youtube.com/watch?v=owzvCpB53bE sowie www.youtube.com/watch?v=y4cv2zgUWas. Bisweilen werden auch integral gefilmte Gedenkfeiern gepostet, siehe z. B.: www.youtube.com/watch?v=qvqsldMSQFk (letzter Zugriff jeweils: 23.11.2021).

29 <https://www.nowilaymedowntosleep.org/about-us/>. Überdies finden sich im Internet Tipps, wie man am besten Erinnerungsbilder von verstorbenen Babys mit Fehlbildungen macht, vgl. dazu etwa <https://www.anencephaly.info/d/fotos.php> (letzter Zugriff jeweils: 23.11.2021).

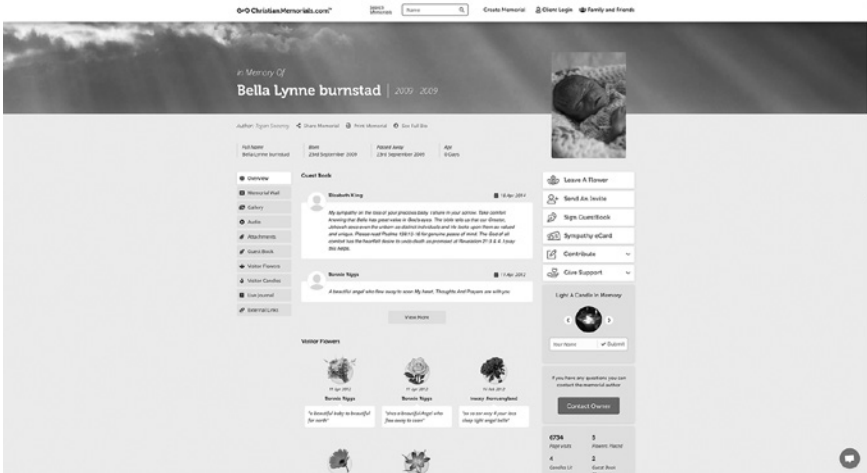


Abb. 48 <https://christianmemorials.com/tributes/bella-burnstad> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

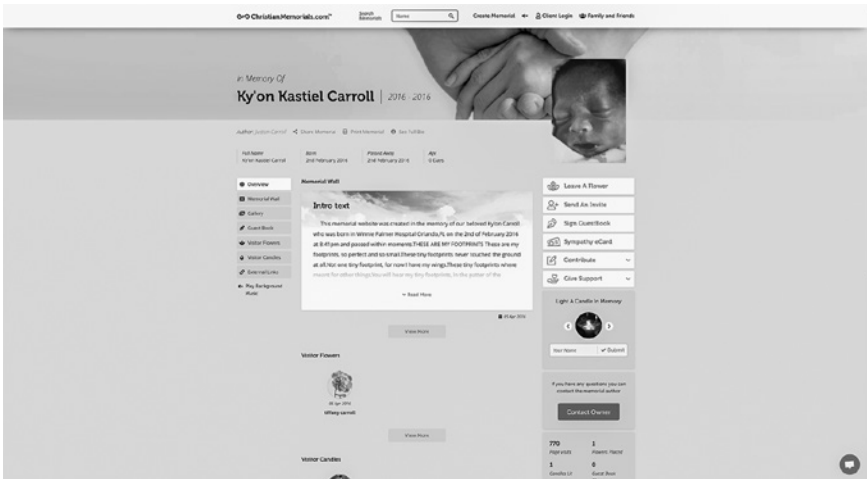


Abb. 49 <https://christianmemorials.com/tributes/kyon-carroll> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

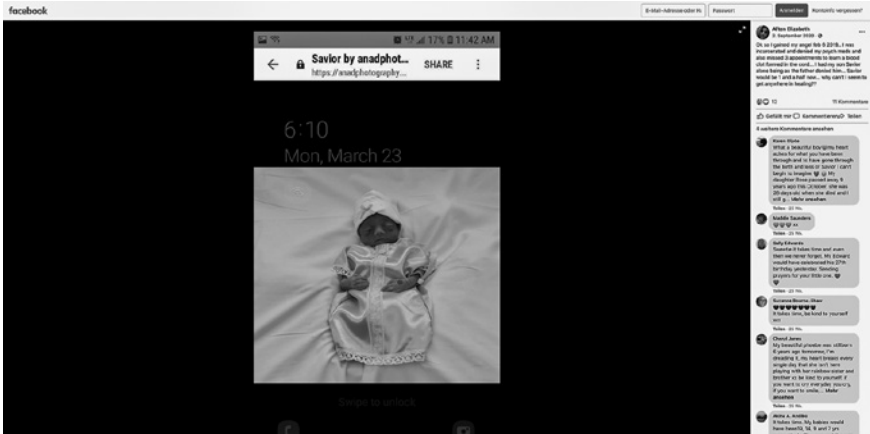


Abb. 50 <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3856402077707922&set=g.1422272074671133> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

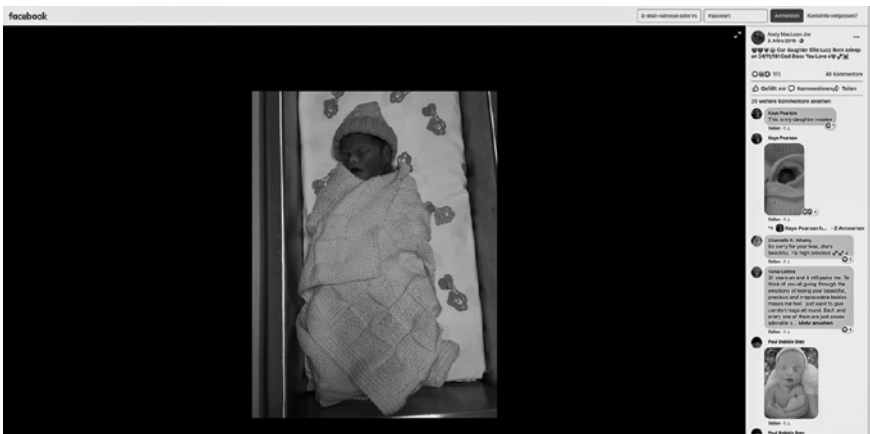


Abb. 51 <https://www.facebook.com/photo?fbid=330343697590997&set=g.1422272074671133> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

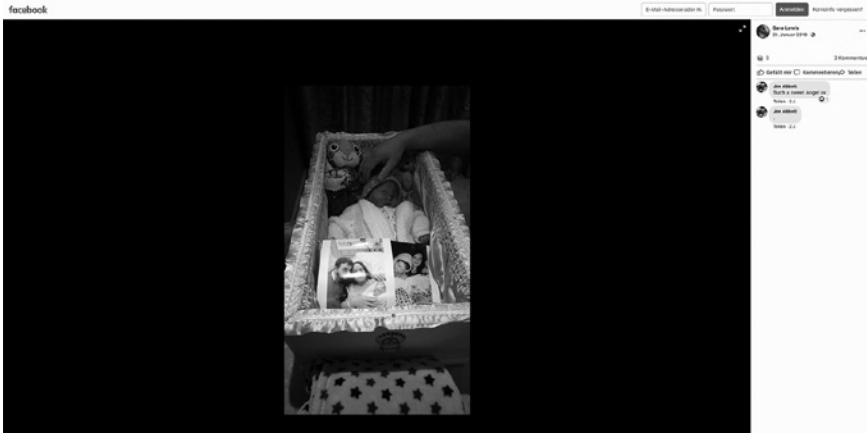


Abb. 52 <https://www.facebook.com/photo?fbid=10217531175448574&set=g.1422272074671133> (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 53 <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10208141796130461&set=g.26307302976> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Kinder mit der öffentlich bezeugten Gebärde des Wahrhabenwollens; es ist eine Gebärde, die das Medium hervorbringt. Hierbei finden sich auch Eintragungen von Babynamen, die vor zwanzig, dreißig, ja vierzig Jahren tot zur Welt gekommen sind. Stellt man das Bild eines tot geborenen Babys der Öffentlichkeit zur Verfügung, so begünstigt dies auch nachträglich den Prozess, ein Selbstverständnis als Mutter oder Vater eines toten Kindes anzunehmen – ohne sich dessen, im Schutze all der anderen Eltern auf der jeweiligen Webseite, zu schämen. Denn wenn ein Kind stirbt, sei es bei der Geburt oder später, so haben die Eltern, insbesondere die Mütter, oftmals mit Scham und Schuldgefühlen zu kämpfen, wovon insbesondere die autobiografischen Darstellungen zeugen. Für die Trauerbewältigung stellt das veröffentlichte Foto zweifellos eine zentrale Erinnerungshilfe dar.

Jenseitsfilme

Seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre ist in der westlichen Kultur eine anhaltende Konjunktur von Spielfilmen zu verzeichnen, welche sich mit dem Jenseits befassen. Das Jenseits figuriert dabei als zentraler Handlungsort und wird als fiktive Welt vor Augen geführt, in der sich Personen einfinden, die frisch verstorben sind. Die Haupthandlung besteht meist darin, dass diese sich im Totenreich zu orientieren suchen. Bei den entsprechenden Protagonist:innen handelt es sich somit gleichsam um ‚Tote im Übergang‘, um Tote auf der Suche nach sich selbst. – Die Jenseitsfilme präsentieren also keinesfalls ein unveränderliches Paradies, sondern vielmehr einen lebendigen, dynamischen Totenbereich. Dieser wird stets ins Verhältnis zum Diesseits gesetzt, denn nur dadurch wird das Jenseits als solches erkennbar.

Wer aber sind diese toten Figuren, was haben sie im Jenseits zu tun, was treibt sie an, was für Ziele verfolgen sie? Und wie sieht das Jenseits aus, in dem sie sich bewegen?

Jenseitsfilme präsentieren wiederkehrende narrative Muster. Im Folgenden werden nachstehende Narrative näher betrachtet:

- *(Wieder-)Vereinigung im Jenseits*. Romantische Filme setzen die Liebesgeschichte ins Zentrum: Die Lovestory eines Paares wird durch den Tod der einen Person unterbrochen, setzt sich aber anschließend im Jenseits fort, wenn auch die andere gestorben ist. Damit wird der Tod als letztgültige Trennung negiert.
- *Kommunikation mit dem Jenseits*. Die nicht mögliche Kommunikation zwischen Toten und Lebenden steht im Zentrum. Um die unüberbrückbare Grenze zwischen dem Diesseits und dem Jenseits auszuloten, inszenieren die Filme unterschiedliche Kontaktnahmen.
- *Die Figur des Mediums*. Das Narrativ der Kommunikation mit dem Jenseits erfährt seit ca. 2010 eine Erweiterung durch nunmehr verstärkt auftretende Figuren mit medialen Fähigkeiten, die an der Schnittstelle zwischen dem Diesseits und dem Jenseits agieren. Die Medien werden dabei in unterschiedlicher Weise zur kommunikativen Vermittlung, d. h. zur Überbrückung der Grenze zwischen den getrennten Welten eingesetzt.
- *Life revisited*. Ein zentrales Narrativ von Jenseitsfilmen betrifft die Durcharbeitung des irdischen Lebens: Eine entsprechende Revision ist konstitutiver Bestandteil mannigfacher Jenseitserzählungen. Ziel solcher Revision ist meist das ‚Aufräumen‘ und ‚Ordnung machen‘: Das Ungewisse,

Unsichere, Prekäre oder Chaotische, das mit Vorstellungen des Jenseits einher geht, wird mittels konkreter Problemstellungen und deren aktiver Bewältigung teilweise gebannt.

Neben den wiederkehrenden narrativen Mustern zeigen auch die bildlichen Darstellungen des Jenseits oftmals bekannte Züge, da sie an bestehende kulturgeschichtliche Vorlagen anschließen: Getrieben von synkretistischer Spiritualität werden fragmentarische Versatzstücke verschiedener religiöser Entwürfe einer jenseitigen Welt zusammengetragen, wie etwa Bezüge zum tibetischen Bardo, zum Fegefeuer oder zur Himmel-Hölle-Dichotomie.

Geht man davon aus, dass die populären Jenseitsfilme zeitgenössische kollektive Vorstellungen einer jenseitigen Welt reflektieren und formen, so machen sowohl die wiederkehrenden Narrative als auch die Visualisierungen und Ausstattungen eine Vielzahl kultureller Voreinstellungen deutlich, die einander oftmals überlagern und an denen sich die einzelnen Filme abarbeiten.¹

(Wieder-)Vereinigung im Jenseits

Die meisten Jenseitsfilme bauen gezielt eine Spannung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits auf, und etliche setzen dabei auf das bekannte Narrativ *der unmöglichen Liebesgeschichte*. Wo Paare in klassischen Liebesgeschichten damit zu kämpfen haben, dass sie entzweiten Familien (*Romeo und Julia*), verfeindeten Ethnien, zerstrittenen politischen Lagern (*West Side Story*) oder unterschiedlichen sozialen Schichten (*Pretty Woman*) angehören, wehren sich Liebende in Jenseitsfilmen gegen Trennungen, die wegen der Grenze zwischen dem Diesseits und dem Jenseits zustande kommen. Bei manchen Filmen steht die durch den Tod abgebrochene Liebesgeschichte gänzlich im Zentrum.

Als ein frühes Beispiel hierfür kann Fritz Langs Spielfilm *Der müde Tod* von 1921 gelten. Darin wird ein Liebespaar durch den Tod des Mannes getrennt, aber nach allerlei Wirren, als auch die Frau stirbt, im Tod wieder vereint. Den gleichen Plot – erst Trennung eines Paares durch den Tod der Ehefrau, dann Wiedervereinigung durch den Tod des Ehemannes – inszeniert beispielsweise der Film *What Dreams May Come* (*Hinter dem Horizont*, 1998, Reg. Vincent Ward): Der Arzt Chris (Robin Williams) stirbt durch einen Unfall, wie

1 Analog zum Film befasst sich auch die Literatur seit nunmehr zwanzig Jahren verstärkt mit den Themen „Glaube“ und „Religionen“. Hierzu gehören auch literarische Jenseits-erzählungen, die seit dem 21. Jahrhundert anhaltend Konjunktur haben. Vgl. dazu beispielsweise Isabelle Stauffer (Hg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Heidelberg 2018.

bereits kurz zuvor auch seine beiden Kinder. Er kommt in einer Art Zwischenreich wieder zu sich, welches er selbst durch seine Phantasie kreiert und das aussieht wie ein Bild von seiner Frau, einer Malerin. Chris kann sich nicht damit abfinden, von ihr getrennt zu sein. Er versucht vergeblich, mit ihr zu kommunizieren. Erst als auch sie stirbt – in der Verzweiflung über seinen Tod begeht sie Suizid – führt dies nach etlichen Irrungen und Wirrungen zur familiären Wiedervereinigung im Jenseits. Angesichts dieses Endes spricht der Psychologe Jonathan F. Bassett in seiner Rezension des Films ironisch von „idealized family vacations“.²

Einen vergleichbaren Plot bietet der Film *AfterLife* (2009, Reg. Agnieszka Wójtowicz-Vosloo), der ebenfalls mit einem tödlichen Unfall einsetzt: Die junge Lehrerin Anna erwacht nach einem Verkehrsunfall in einer Leichenhalle. Sie ist tot, was sie aber nicht wahrhaben will, und so unternimmt sie nun alles, um ihren im Diesseits verbliebenen Verlobten zu kontaktieren. Zu guter Letzt erfüllt sich das Liebesnarrativ auch hier, als der Verlobte ebenfalls bei einem Unfall ums Leben kommt und die beiden im Jenseits wieder zusammenfinden. Dem Narrativ der Wiedervereinigung unterliegt also die Vorstellung, dass substantielle Wiederbegegnungen im Jenseits möglich sind. Es behauptet sich in Jenseitsfilmen kontinuierlich seit Beginn der Filmgeschichte, doch erfährt es in jüngster Zeit einen Rückgang zugunsten von anderen narrativen Mustern. Neuere Jenseitsfilme präsentieren komplexere Erzählanlagen, deren Fokus nicht primär auf eine Wiedervereinigung gerichtet ist.

Kommunikation mit dem Jenseits

Ein bestimmter Antrieb von Jenseitsfilmen ist zweifellos diesseitig motiviert: Es handelt sich um den Wunsch von Hinterbliebenen, mit verstorbenen Menschen in Kontakt zu treten. Der Film projiziert dieses Bestreben auf die Toten und inszeniert es als *deren* Wunsch, das Gespräch mit ihren Liebsten aus dem Jenseits heraus fortzusetzen. Tatsächlich sind es in den Jenseitsfilmen fast immer die Verstorbenen, welche die Initiative ergreifen, um mit ihren hinterbliebenen Angehörigen in Kontakt zu treten.

Exemplarisch hierfür ist etwa der monumentale Jenseitsfilm *Nosso Lar* (2010, Reg. Wagner de Assis, Musik: Philip Glass), der programmatisch die Bemühungen des toten Protagonisten André darstellt, mit seiner hinterlassenen Familie zu kommunizieren. Als erstes muss André nach dem Versterben

2 Jonathan F. Bassett: „Fears of Finitude and Eternity: Attitudes about Immortality and the Afterlife in Selected Movies“. In: *Studies in Popular Culture* 36/2 (2014), S. 67–84: 77.

allerdings den Umbral überstehen, eine höllenartige Zwischenwelt, in der die gepeinigten Verstorbenen vor Schmerz schreien und stöhnen. Anschließend bringt ihn ein lichtiges Himmelschiff in die weiße Himmelsstadt *Nosso Lar*, in der er einige Zeit als Patient in einem Krankenhaus einen Heilungsprozess durchläuft. Erst dann lernt er die Stadt kennen, die über 72 Ministerien verfügt. Die Neuankömmlinge müssen anstehen, um den Kommunikationsminister um Kontakt zu ihren Hinterbliebenen zu ersuchen. André beginnt zu arbeiten, denn nur aufgrund sogenannter „merits“ wird die Kontaktnahme zu Angehörigen im Diesseits gewährt. Während dieser Zeit wird ihm deutlich, dass er während seines irdischen Lebens spirituell verarmt war.

Schließlich wird es André erlaubt, sich zur Erde zu begeben. Er tritt die ersehnte Reise an und geht zum Haus seiner Familie. Als er dieses betritt, bellt der Hund ihn an, ansonsten nimmt niemand von ihm Notiz. Seine Frau steht im Wohnzimmer, André gesellt sich zu ihr und streicht ihr mit der Hand übers Haar, aber sie nimmt ihn nicht wahr. Bei einem weiteren Besuch Jahre später ist die Ehefrau mit einem neuen Partner liiert, und die beiden Kinder sind erwachsen. Hier nun ist eine klavierspielende Enkelin anwesend. André geht zu der Kleinen ans Instrument. Niemand kann ihn sehen, auch die Enkelin nicht, gleichwohl gelingt es ihm, eine Verbindung zu ihr herzustellen: Auf imaginäre Weise führt er ihre klavierspielenden Hände, so dass sie ein Stück spielt, das sie noch gar nicht gelernt hat. Etwas später kommt die schwarze Haushälterin mit dem Tee herein, sie scheint irritiert, sie schaut ihm direkt ins Gesicht, als würde sie seine Präsenz wahrnehmen. – Ein Hund, ein Kind und eine schwarze Frau reagieren also auf Andrés geisterhafte Existenz, d. h. eine mediale Sensitivität wird denjenigen Figuren zugesprochen, die in unterschiedlicher Weise selbst als Andere markiert sind (vgl. Abb. 54 bis 56).

Eine ähnliche Szene findet sich in *What Dreams May Come*, als der verstorbene Protagonist Chris vergeblich versucht, mit seiner Ehefrau zu kommunizieren. Er geht als Geist zu ihr, steht neben ihr, während sie schreibt, und führt geisterhaft ihre Hand, wobei er ihr „I still exist“ ins Ohr haucht. Sie schreibt zittrig: „This is Chris“ (vgl. Abb. 57 bis 59).

Doch darüber hinaus kann er sich ihr nicht bemerkbar machen, ein Gespräch findet nicht statt. Eine eigentliche Kommunikation, welche die beiden miteinander verbindet, kann erst wieder im Jenseits geführt werden, nachdem auch sie gestorben ist.

In *Nosso Lar* kommt es zu keiner Familienzusammenführung im Jenseits. Im Gegenteil dazu trägt André zum Wohlergehen seiner Frau im Diesseits bei, indem er ihren neuen Partner von einer Krankheit heilt. Er hat also übernatürliche Handlungsmöglichkeiten, die er zugunsten des Verbleibs seiner Hinterbliebenen im Diesseits einsetzt.



Abb. 54 *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 01:24:09.



Abb. 55 *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 01:29:09.



Abb. 56 *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 01:32:12.



Abb. 57 *What Dreams May Come*. Reg. Vincent Ward. Darst. Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sydow. USA, New York: PolyGramVideo 1998. DVD. 00:19:17.

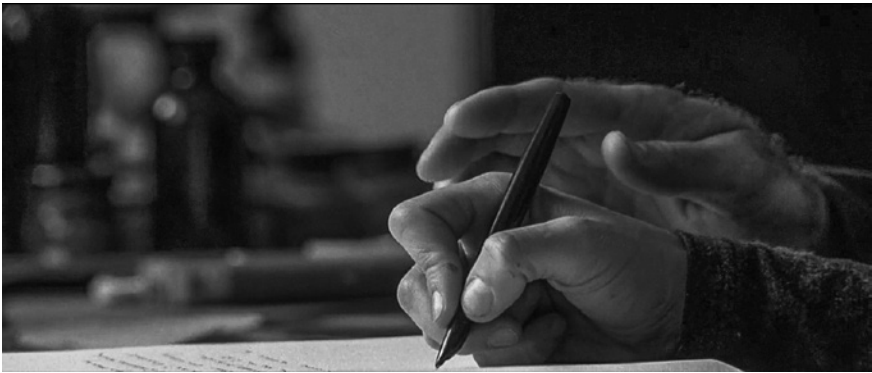


Abb. 58 *What Dreams May Come*. Reg. Vincent Ward. Darst. Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sydow. USA, New York: PolyGramVideo 1998. DVD. 00:20:34.

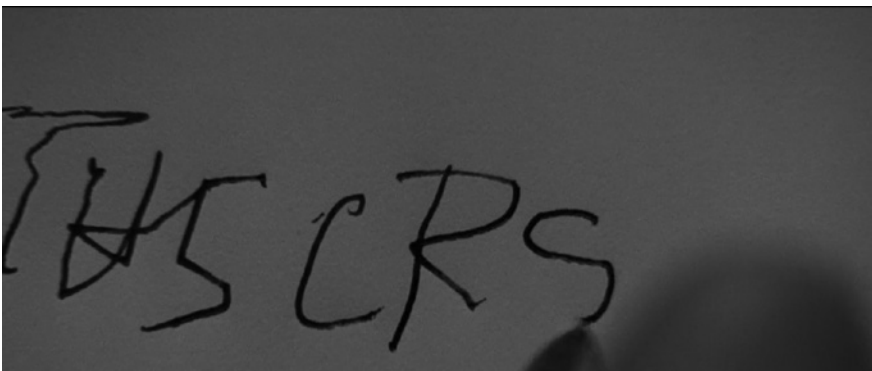


Abb. 59 *What Dreams May Come*. Reg. Vincent Ward. Darst. Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sydow. USA, New York: PolyGramVideo 1998. DVD. 00:20:53.

Die Figur des Mediums

Personen, die Kontakte zum Jenseits herstellen können, sind seit den 2010er-Jahren im zeitgenössischen Populärfilm verstärkt präsent, so z. B. in der US-amerikanischen Serie *The Mentalist* (2008–2015), in deren Zentrum ein Medium die Polizeibehörden als Berater unterstützt, oder im Tatort *Zwischen zwei Welten* (2014), in dem ein Medium polizeiliche Ermittlungen auf die richtige Spur bringt. Der Trend zu einer zunehmenden Präsenz von Medien im Film schlägt sich auch in den Jenseitsfilmen nieder.

Darin spiegelt sich die verstärkte gesellschaftliche Sichtbarkeit von Medien, welche den Kontakt zu Toten als Dienstleistung anbieten. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts erleben Medien einen allgemeinen neuen Aufschwung³, der insbesondere durch das Internet begründet sein dürfte. Nebst einer dadurch erhöhten Möglichkeit zur Sichtbarmachung profitieren sie von einem allgemeinen Boom des Esoterikmarktes, in dessen Rahmen etwa auch spirituelle Rückführungen in frühere Leben oder „Wahrsagen live per Skype“ angeboten werden. Aber nicht nur Privatpersonen nehmen heute die Dienstleistungen von Medien in Anspruch, sondern bisweilen auch Behörden und Institutionen. So berichtet Pascal Voggenhuber, ein Medium aus der Schweiz, verschiedentlich, dass er – wie der Protagonist in *The Mentalist* – der Polizei bei Ermittlungen hilft.⁴

Medien, die sich auf den Kontakt mit Toten spezialisiert haben, begründen diese Kommunikation mit ihrer Fähigkeit, übersinnliche Erscheinungen auf irrational nicht erklärbare Weise wahrzunehmen. Sie arbeiten nach eigenen Angaben qua Hellsichtigkeit oder Hellhörigkeit, d. h. sie sehen Bilder oder hören Laute, oder sie vernehmen die Anwesenheit von Körpern oder sonstigen Phänomenen, die für andere nicht erkennbar sind. Im Wesentlichen besteht ihre Arbeit also darin, übersinnliche Wahrnehmungen aufzubauen, diese lesbar zu machen und anschließend in sprachlich gestalteter Form – als personalisierte Mitteilung – weiterzugeben.

3 Vgl. dazu die von Jack Hunter und David Luke herausgegebene Anthologie: *Talking with the Spirits. Ethnographies from between the Worlds*. Brisbane 2014. Sie enthält Beiträge zu Medien in verschiedenen Ländern und Kulturen.

4 Siehe dazu Annette Wirthlin im Interview mit Pascal Voggenhuber. „SPIRITUELL: Voggenhuber: ‚Wir brauchen auch Negatives‘“. In: *Luzerner Zeitung*, 05. Januar 2014. Online unter: <https://www.luzernerzeitung.ch/panorama/spirituell-voggenhuber-wir-brauchen-auch-negatives-ld.92486>; Kathrin Eckhardt: „Der mit den Toten spricht“. In: *NZZ*, 21. Dezember 2008. Online unter: https://www.nzz.ch/der_mit_den_toten_spricht-1.1531671?reduced=true (letzter Zugriff für alle Angaben: 23.11.2021).

Tatsächlich gilt Hellsichtigkeit nicht ausschließlich als eine Gabe, mit der man zur Welt kommt, sondern als Fähigkeit, die jede und jeder trainieren kann. Das heißt, dass die sensitiven Grundvoraussetzungen nicht bei allen Menschen gleich ausgebildet und auch nicht in gleichem Maße entwicklungsfähig sind, analog etwa zu Dispositionen für pädagogische, sportliche oder künstlerische Aktivitäten. In diesem Sinne befassten sich beispielsweise bereits Rudolf Steiner und C. G. Jung intensiv mit ihren eigenen medialen Fähigkeiten.

Viele heutzutage aktive Medien publizieren Bücher, in denen sie ihre je eigene Art von Hellsichtigkeit darlegen, mannigfache Fallbeispiele aus ihrer alltäglichen Praxis schildern und auch sagen, was bei ihnen den Ausschlag gegeben hat, ihre Fähigkeiten zu professionalisieren.⁵

Die Arbeit von Medien lässt sich nicht objektivieren, sie ist nicht evidenzbasiert und wissenschaftlich nicht anerkannt. Aber auch ohne danach zu fragen, ob die von den Medien kommunizierten Kontakte wahr oder glaubhaft sind, kann ihre Arbeit als soziale Realität mit vielfältigen Interaktionen betrachtet werden.⁶ Solche Interaktionen kommen heute gerade auch in Jenseitsfilmen zur Darstellung, in denen Medien im Diesseits vermittelnd an der Schnittstelle zum Jenseits agieren. Doch entsprechend der erwähnten narrativen Projektion des Kontaktwunsches auf Verstorbene stehen die Medien in den Jenseitsfilmen zumeist nicht im Dienste der Hinterbliebenen, sondern im Dienste der Verstorbenen. Mit ihrer Kunst der Kontaktvermittlung erfüllen sie also nicht primär den Kontaktwunsch von Lebenden, sondern von Toten.

Eine frühe Figuration eines solchen Mediums, das aus dem Diesseits heraus agiert, präsentiert der bekannte Film *The Sixth Sense (Der Sechste Sinn, 1999, Reg. M. Night Shyamalan)* mit dem neunjährigen Cole. Der hell-sichtige Junge wird aufgrund seiner besonderen Fähigkeit lange Zeit von verschiedenen Personen pathologisiert, und erst am Schluss wird deutlich, dass

5 Vgl. z. B. Gaye Muir: *My Route to the Other World*. Altstätten 1983 [dt. *Brücke zwischen den Welten. Kontakte zum Jenseits*, 1984]; Gordon Smith: *Through My Eyes*. London 2006 [dt. *Mein Blick ins Jenseits. Begegnung mit Verstorbenen*, 2007]; Pascal Voggenhuber: *Nachricht aus dem Jenseits. Meine Kontakte mit Verstorbenen und der Geistigen Welt*. Altendorf 2008; Concetta Bertoldi: *Do Dead People Walk Their Dogs?* New York 2009 [dt. *Wissen Tote, was wir denken? Neue Auskünfte über das Leben im Jenseits*, 2010]; Sue Dhaibi: *Mit dem Jenseits kommunizieren. Ein Kurs in Medialität*. München 2019; Efthymia Giannakopoulos: *Spirit Connection: Aus der Sicht eines Mediums mit Botschaften aus der geistigen Welt*. Berlin 2021.

6 Vgl. zu dieser Auffassung Hannah Gilbert: „An Agnostic Social Scientific Perspective on Spirit Medium Experience in Great Britain“. In: Hunter/Luke (Hg.) (2014): *Talking with the Spirits*, S. 57–71. Gilbert geht nicht auf die Frage ein, ob Medien ihre Kontakte beweisen können, sondern konzentriert sich auf deren Arbeit „as something socially real and meaningful“ (S. 62).

der erwachsene erzählende Protagonist, der sich hauptsächlich mit dem Jungen befasst, bereits die ganze Zeit über tot war. Die Interaktion zwischen dem Toten und dem Medium steht dementsprechend (noch) als Problem im Zentrum. In weiteren Filmen erfolgt diese Interaktion auf weitgehend selbstverständliche Weise.

Als ein klassisches Medium, das im Diesseits über Kontakt zum Jenseits verfügt und diese Fähigkeit im Interesse von Verstorbenen einsetzt, fungiert in *After.Life* der Bestatter Eliot (Liam Neeson). Er ist anwesend, als die Unfalltote Anna in der Leichenhalle realisiert, dass sie verstorben ist, und er ist der einzige Mensch im Diesseits, mit dem sie sich noch verständigen kann. In seiner Funktion als Medium fungiert er als Vermittler, der die Toten ins Jenseits geleitet. So hilft er Anna zu akzeptieren, dass sie verstorben ist, und er stellt auch den Kontakt zu ihrem Verlobten her und gewährleistet somit eine kommunikative Verbindung zwischen den getrennten Welten.

Auch in *The Lovely Bones (In meinem Himmel, 2009, Reg. Peter Jackson)* wird der Kontakt zu einer Toten über eine Person im Diesseits hergestellt, die über mediale Fähigkeiten verfügt. Der Film erzählt die Geschichte der Ermordung der vierzehnjährigen Susie, welche im Jenseits erst Ruhe findet, nachdem der Fall aufgeklärt ist. Ihr Kontakt zur diesseitigen Welt erfolgt dabei mithilfe einer hellstichtigen Schulfreundin. Wie in *Nosso Lar* wird auch hier ein Prozess dargestellt, bei dem es letztlich darum geht, sich von seinen Nächsten zu verabschieden und sie loszulassen.

Ein weiterer sehr erfolgreicher Film, der die neue Salonfähigkeit von Medien im Film belegt, ist *Hereafter (Das Leben danach, 2010, Reg. Clint Eastwood)*. Der Film setzt sich in vielfältiger Weise mit dem Jenseits auseinander, allerdings ohne dass die Handlung selbst im Jenseits lokalisiert ist. Porträtiert werden drei Figuren, die auf je eigene Weise mit dem Tod in Berührung kommen: eine Journalistin, die eine Nahtoderfahrung erlebt hat, ein Junge, dessen Zwillingbruder verstorben ist, sowie – als Hauptfigur – das Medium George (Matt Damon). George fühlt sich nicht wohl mit seiner medialen Gabe, vielmehr hält er sie für einen Fluch und möchte sich davon befreien. Erst als er mit den anderen beiden Hauptfiguren zusammentrifft, gelingt es ihm, sich mit seiner besonderen Fähigkeit auszusöhnen. Thematisiert wird damit insbesondere die Herausforderung für Medien, unter Menschen zu leben, die ihre spezifische Wahrnehmung nicht teilen.

Schließlich ist an dieser Stelle noch einmal *Nosso Lar* anzuführen, wenngleich in diesem Film kein Medium als handelnder Charakter auftritt. Doch basieren hier sowohl die Erzählung als auch Bestandteile der Visualisierung auf Veröffentlichungen von zwei berühmten brasilianischen Medien: Die Handlung wurde vom gleichnamigen Buch *Nosso Lar* von Chico Xavier (1910–2002)

adaptiert, der dem Spiritismus in Südamerika im letzten Jahrhundert zu großer Popularität verhalf⁷; unter anderem wurde er 1979 in einem viel beachteten Mordfall von den brasilianischen Behörden zu Rate gezogen, und seine Aussage führte dazu, dass ein Tatverdächtiger freikam.⁸ Xavier publizierte an die 400 Bücher, die er alle als „psychografiert“ bezeichnete, d. h. als Mitteilungen, die ihm von Geistern aus dem Jenseits diktiert wurden. Für den visuellen Entwurf der jenseitigen Stadt griffen die Filmschaffenden zudem auf Zeichnungen von Heigorina Cunha (1923–2013) zurück, ebenfalls ein populäres Medium aus Brasilien. Cunha erblickte bei Kontakten mit der geistigen Welt gemäß eigener Aussage entsprechende Anlagen und zeichnete diese nach. Die Set-Designer des Films verwendeten Zeichnungen von ihr (vgl. Abb. 60 und 62) als Inspirationsgrundlage, um das sternenförmig und symmetrisch angelegte weiß-grüne Stadtbild im Film zu entwerfen (vgl. Abb. 61 und 63).⁹

So zeugt auch dieses Beispiel von der wichtigen Rolle, die Medien für viele der neueren Jenseitsfilme spielen. Auf dieselbe Art und Weise wie diese in der sozialen Wirklichkeit den Hinterbliebenen einen Zugang zum Jenseits zu verschaffen versprechen, vermittelt und fördert die Figur des Mediums in den Filmen Kontakte zwischen dem Diesseits und dem Jenseits und fungiert somit als wesentlicher Treiber der Übergänge von der einen Welt in die andere.

7 Vgl. zur Rolle der Medien in Brasilien Bettina E. Schmidt: „Mediumship in Brazil“. In: Hunter/Luke (Hg.) (2014): *Talking with the Spirits*, S. 207–227.

8 Siehe Alex Bellos: „Chico Xavier. Brazil's Leading Medium, His Many Books Were Dictated by the Dead“. In: *The Guardian*, 11. Juli 2002; Laura Premack: „Dead Man Talking, Brazil's Spiritists Redefine Religion“. In: *Boston Review*, 13. April 2015. Online unter: <http://bostonreview.net/world/laura-premack-dead-man-talking-brazil-spiritism> (letzter Zugriff für beide Angaben: 23.11.2021).

9 „The myth was developed in a subsequent series of texts written by Xavier, as well as a series of illustrations produced by the medium Heigorina Cunha in 1979 (while also allegedly channeling a spirit), which map out the streets and buildings of the city.“ Aus: Edward King: *Science Fiction and Digital Technologies in Argentine and Brazilian Culture*. New York 2013, S. 59. Zu den Zeichnungen vgl. die beiden Publikationen: Heigorina Cunha, Francisco Cândido Xavier: *Cidade no Além*. Hg. vom Instituto de Difusão Espírita. Juiz de Fora 1999/2012. Online unter: https://files.comunidades.net/portaldoespirito/Cidade_no_Alem.pdf; Heigorina Cunha: *Imagens do Além*. Hg. vom Instituto de Difusão Espírita. Juiz de Fora 1999. Online unter: [http://bvspirita.com/Imagens%20do%20Além%20\(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espirito%20Lucius\).pdf](http://bvspirita.com/Imagens%20do%20Além%20(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espirito%20Lucius).pdf) (letzter Zugriff für alle Angaben: 23.11.2021).

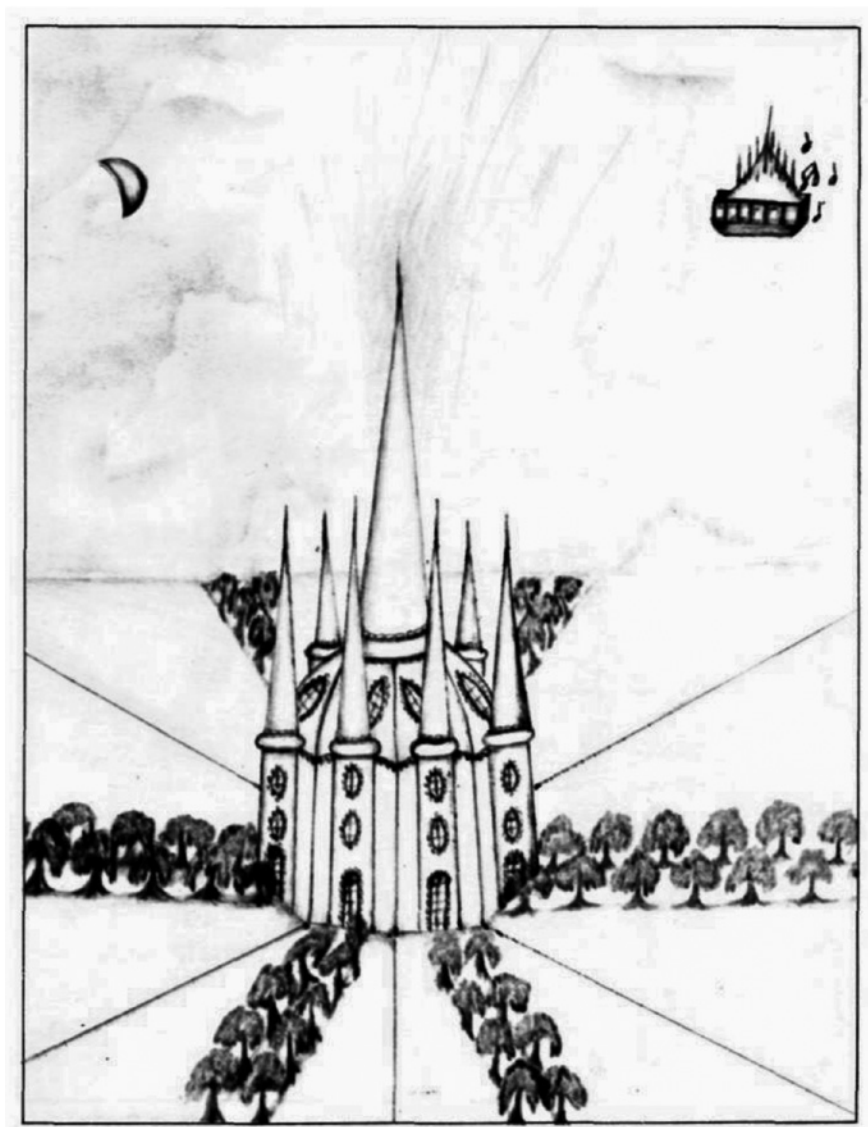


Abb. 60 Heigorina Cunha, Espírito Lucius: *Imagens do Além*. IDE Editora – Instituto de Difusão Espírita. Arras 1994, S. 60. Online unter: [http://bvespirita.com/Imagens%20do%20Além%20\(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espírito%20Lucius\).pdf](http://bvespirita.com/Imagens%20do%20Além%20(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espírito%20Lucius).pdf) (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 61 *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:33:31.

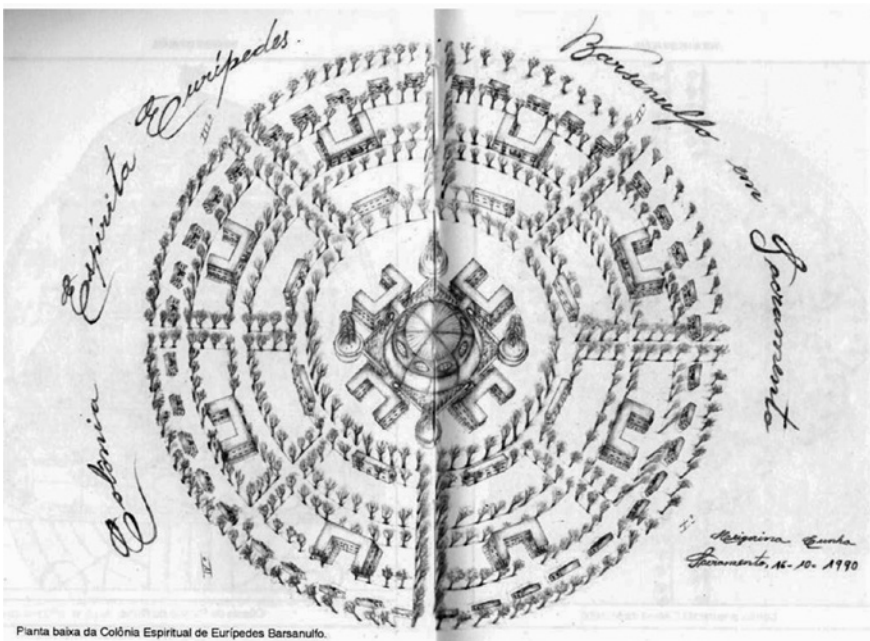


Abb. 62 Heigorina Cunha, Espírito Lucius: *Imagens do Além*. IDE Editora – Instituto de Difusão Espirita. Arras 1994, S. 68. Online unter: [http://bvespirita.com/Imagens%20do%20Além%20\(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espírito%20Lucius\).pdf](http://bvespirita.com/Imagens%20do%20Além%20(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espírito%20Lucius).pdf) (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 63 *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:34:08.

Life revisited

Viele Filme inszenieren das Jenseits als revisionären Ort, von dem aus ein Blick auf das geführte irdische Leben erfolgt. Dabei lassen sich grundsätzlich zwei Erzählperspektiven unterscheiden:

Die eine Erzählung erfolgt aus der Perspektive der Toten: Sie müssen sich oftmals an einer Zwischen- bzw. Durchgangsstation, die einem Vorort des Jenseits gleichkommt, mit ihrem Leben auseinandersetzen, bevor sie anschließend weitere Weg beschreiten können. Die andere Erzählung erfolgt aus der Perspektive von Lebenden: Diese erhalten einen Kontakt zum Jenseits, der dazu dient, dass sie sich mit verdrängten Seiten ihrer (fortzuführenden) diesseitigen Leben auseinandersetzen.

Bei beiden Erzählperspektiven liegt der Zweck der Konfrontation mit dem irdischen Leben darin, bestimmte Situationen noch einmal durchzuarbeiten. Auch wenn die einzelnen Filme unterschiedliche Schwerpunkte setzen, dienen die dargestellten Prozesse letztlich doch allesamt der Läuterung der Hauptfiguren. In den aus der Perspektive der Toten erzählten Filmen kam in den 1990er Jahren hinsichtlich des *Life revisited* insbesondere der Tribunalcharakter noch explizit zur Darstellung. Verschiedenartiges Personal nimmt in diesen Filmen die Überprüfungen vor und trifft Entscheidungen über das weitere (jenseitige) Leben der Toten. Demgegenüber weisen jüngere Filme

eher einen ‚partizipativen‘ Charakter auf: Die Protagonist:innen kommen hier selbst zu neuen Einsichten.

Der Gerichtscharakter wird beispielsweise in *Defending Your Life (Rendezvous im Jenseits)*, 1991, Reg. Albert Brooks) ausführlich in Szene gesetzt. Hier kommen die Verstorbenen in einer Stadt mit dem sprechenden Namen *Judgement City* an, wo in mehrtägigen Gerichtsverfahren mit Anklage und Verteidigung darüber entschieden wird, ob sie ‚weiter‘ dürfen, oder ob sie für eine nochmalige Lektion ein (neues) Leben auf der Erde antreten müssen. Das entscheidende Kriterium dabei ist die Überwindung von Angst: Die Neuankömmlinge werden mit Szenen aus ihrem vergangenen Erdenleben konfrontiert, in denen sie voller Angst waren. Nur wer diese bei der Konfrontation besiegt, darf in einen der Busse steigen, die durch einen Tunnel weiterfahren. Das ‚eigentliche Jenseits‘ liegt am Ende des Tunnels und wird im Film nicht gezeigt (vgl. Abb. 64 und 65).

Im japanischen Film *After Life – Wandafuru Raifu (After Life – Nach dem Leben)*, 1998, Reg. Hirokazu Koreeda) müssen die Verstorbenen unter Anleitung von administrativen Mitarbeitenden im Laufe einer Woche ihre wertvollste Erinnerung auswählen, die sie als Identität mit ins Jenseits nehmen dürfen. Dies geschieht gleichsam an der Himmelspforte, in einem Zwischenreich, welches aus sehr irdisch anmutenden Büroräumen besteht: Hier werden die Erinnerungen von Sachbearbeitenden überprüft. Auch in *Nosso Lar* kehren immer wieder Personen in den Umbral oder in ihr Erdenleben zurück, um sich neuen „lessons“ zu unterziehen und sich weiterzuentwickeln, bevor sie endgültig in die Himmels-gemeinschaft aufgenommen werden. Um dies zu erreichen, muss – exemplarisch vorgeführt am Protagonisten André – das Erdenleben minutiös durchgearbeitet und ein moralischer Läuterungsprozess vollzogen werden.

In den diversen Überprüfungssituationen klingen bekannte mythische, religiöse und moralische Vorstellungen an. Deren filmische Inszenierung ist von einem überaus starken Gerechtigkeitssinn und teilweise von deutlichem Kontrollanspruch geprägt.

Im Alten Ägypten und in der griechisch-römischen Zeit war das Weiterleben im Jenseits einigen wenigen mächtigen Figuren vorbehalten: Göttern, Kaisern, Königen.¹⁰ Je mehr sich aber die Vorstellung durchsetzte, dass das Jenseits nicht nur der obersten Schicht, sondern allen Menschen offensteht, desto stärker wurde bei seiner Ausgestaltung „the terror of judgement“ in Szene gesetzt: „[T]he stronger the belief in personal immortality – among the Egyptians, for instance, the Christians, and Muslims – the stronger also became the terror of

10 John Casey: *After Lives: A Guide to Heaven, Hell, and Purgatory*. Oxford 2009, S. 13–21. DOI:10.1093/acprof:oso/9780195092950.003.0002 (letzter Zugriff: 23.11.2021).

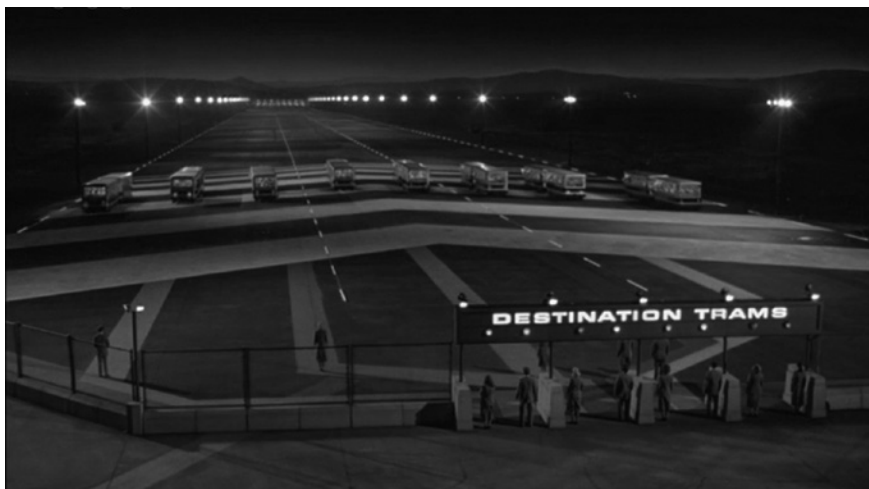


Abb. 64 *Defending Your Life*. Reg. Albert Brooks. Darst. Albert Brooks, Meryl Streep, Rip Torn, Lee Grant, Buck Henry. USA, Burbank: Warner Bros 1991. DVD. 01:43:40.



Abb. 65 *Defending Your Life*. Reg. Albert Brooks. Darst. Albert Brooks, Meryl Streep, Rip Torn, Lee Grant, Buck Henry. USA, Burbank: Warner Bros 1991. DVD. 01:47:33.

judgement after death.¹¹ Jenseitsfilme führen die erzählerische Lust vor, ein solches „judgment after death“ auszuphantasieren.

Bei denjenigen Jenseitsfilmen, die aus der Perspektive von Lebenden erzählt werden, steht eine Läuterung im Diesseits im Vordergrund, d. h. die Jenseitskontakte dienen einer moralischen Optimierung des diesseitigen Lebens. Dies ist etwa der Fall im Film *The Shack (Die Hütte – Ein Wochenende mit Gott)*, 2017, Reg. Stuart Hazeldine), basierend auf dem gleichnamigen Roman des Kanadiers William P. Young (2007). Mack, ein Familienvater, verliert sein jüngstes Kind durch ein Gewaltverbrechen. Am Tiefpunkt seiner Verzweiflung erlebt er eine Art Offenbarung: Eine harte kalte Winterlandschaft wandelt sich in einen warmen, schönen, tropisch anmutenden Ort mit einer gemütlichen Blockhütte. Mack tritt in die Hütte ein und verbringt an diesem angenehmen Ort ein Wochenende mit der göttlichen Dreieinigkeit: Gott begegnet ihm in Gestalt einer afroamerikanischen Frau (Olivia Spencer); Jesus erscheint als hebräischer Handwerker, und der Heilige Geist wird durch eine asiatische Frau personalisiert, die sich um den Garten kümmert. Das göttliche Trio eröffnet ihm mittels intensiver, rhetorisch anspruchsvoller Gespräche einen heilsamen Weg zu sich selbst, der ihn zu guter Letzt nicht nur mit sich, sondern auch mit weiteren Personen versöhnt, denen er Schaden zugefügt hat oder die ihn verletzt haben. Vor die Wahl gestellt, sich zu seiner kleinen toten Tochter ins Jenseits zu gesellen oder ins diesseitige Leben zurückzukehren, entscheidet er sich für die Rückkehr zu seiner irdischen Familie.

In *Flatliners* (2017, Reg. Niels Arden Oplev) gelingt es einer Gruppe von Medizinstudierenden, sich künstlich in temporäre todesähnliche Zustände zu versetzen, während derer ihre Herzfunktion eine Nulllinie (*flatline*) zeigt. In diesen Nahtoderfahrten werden sie mit nicht aufgearbeiteten Tragödien ihrer bisherigen Leben konfrontiert: So verschuldete die eine einen Autounfall, bei dem ihre jüngere Schwester ums Leben kam; eine andere verursachte durch einen Behandlungsfehler den Tod eines Patienten, und wieder ein anderer schwängerte eine Frau und machte sich daraufhin aus dem Staub. – In allen Fällen bringen die Nahtoderfahrten die jungen Leute dazu, sich ihren Schuldgefühlen zu stellen und die Verantwortung für ihre Fehlleistungen zu übernehmen.

Zweifellos strebt der Mensch danach, sich mit dem Leben, das er führt, bewusst zu befassen und richtungsändernde Entscheidungen zu treffen. Der Filmwissenschaftler George Crosthwait weist darauf hin, dass solche Auseinandersetzungen Freiraum bedingen: „[S]paces in which we might reflect

11 Ebd., S. 21.

upon our life as it is lived“.¹² Das Jenseits, das er als „afterlife space“ bezeichnet, sieht er daher als eine utopische Variante eines solchen Raumes. Im Jenseits spielende Erzählungen würden sich, so Crosthwait, weniger mit einer möglichen Zukunft nach dem Tod befassen, als vielmehr eine Reflexion der Gegenwartigkeit des Hier und Jetzt leisten: „These narratives may contain nostalgia and projections of the future (death), but they are neither wholly nostalgic nor prophetic. Instead, their main value lies in their ability to make their audience consider the here and now.“¹³ Diese Beobachtung wird besonders durch diejenigen Jenseitsfilme bestätigt, die aus der Perspektive von Lebenden erzählt sind und von einer neu zu findenden Einstellung zum Leben im Diesseits handeln.

Die bildliche Darstellung des Jenseits

Spielen Filme ausdrücklich im Jenseits, so dominiert meist eine ruhige, harmonische Bildgestaltung, in der stets viel Natur vorkommt. Repräsentativ hierfür sind u. a. die Filme *Nosso Lar* und *The Shack*. Das göttliche Trio in *The Shack*, mit dem Mack ein Wochenende verbringt, bewegt sich in üppigen Blumengärten und Naturlandschaften, die an die christliche Ikonografie des Garten Edens anschließen (vgl. Abb. 66 bis 68).

Von hier aus wird dem Protagonisten auch ein Blick auf seine kleine tote Tochter gewährt, die mit einer Gruppe weiterer Kinder friedlich in einer gleichermaßen naturhaft gestalteten Wiesenlandschaft spielt.

In *Nosso Lar* sind die Bauten und Menschen der himmlischen Stadt von der Farbe weiß geprägt: Gebäude, Plätze und Straßen sind weiß, ebenso tragen alle umherwandernden Figuren weiße, wallende Gewänder. Die Umgebung ist grün und durch geometrisch exakt angelegte Pflanzenanlagen streng strukturiert. Insgesamt wird eine äußerst wohlorganisierte Ordnung präsentiert, die jeglichem imaginären Chaos, welches Jenseitsvorstellungen immer auch inhärent ist, stabilisierend entgegentritt (vgl. Abb. 69 und 70).

Komplementiert werden solch paradisische Bilder in einigen der hier besprochenen Filme durch Bilder der Hölle. Diese sind ebenfalls an der christlichen Ikonografie ausgerichtet. In *What Dreams May Come* wählt die Ehefrau des verunglückten Arztes Chris, die zuvor schon ihre beiden Kinder verloren

12 George Crosthwait: „The Afterlife as Emotional Utopia in *Coco*“. In: *Animation* 15/2 (2020), S. 179–192, S. 190. DOI: 10.1177/1746847720937443 (letzter Zugriff: 23.11.2021).

13 Ebd.



Abb. 66 *The Shack*. Reg. Stuart Hazeldine. Darst. Sam Worthington, Octavia Spencer, Avraham Aviv Alush, Radha Mitchell, Alice Braga u. a. USA, Santa Monica: Summit Entertainment 2017. DVD. 01:04:40.



Abb. 67 *The Shack*. Reg. Stuart Hazeldine. Darst. Sam Worthington, Octavia Spencer, Avraham Aviv Alush, Radha Mitchell, Alice Braga u. a. USA, Santa Monica: Summit Entertainment 2017. DVD. 01:11:43.



Abb. 68 *The Shack*. Reg. Stuart Hazeldine. Darst. Sam Worthington, Octavia Spencer, Avraham Aviv Alush, Radha Mitchell, Alice Braga u. a. USA, Santa Monica: Summit Entertainment 2017. DVD. 01:46:04.



Abb. 69 *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:31:13.



Abb. 70 *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:34:13.

hat, wie erwähnt den Suizid. Dafür kommt sie in die Unterwelt. Erst als ihr toter Ehemann sie dort findet und sich dazu entschließt, mit ihr auszuharren, können sie beide der Hölle entkommen. Auch der Protagonist André aus *Nosso Lar* muss zunächst eine Zeitlang in der Hölle schmoren; zwar ist er an Krebs gestorben, doch wird dies später als „unconscious suicide“ behandelt, da sein selbstsüchtiges und intolerantes Verhalten zu dieser Krankheit geführt habe – da möchte man den Filmautor:innen doch Susan Sontags Essay *Illness as Metaphor* (1977; dt. *Krankheit als Metapher*, 1978) nahelegen, in dem die Autorin gegen die in den 1970er-Jahren öffentlich diskutierte Auffassung antrat, dass Krebs begründet sei in der Unfähigkeit der Erkrankten, ihre Gefühle auszudrücken, und dass die Erkrankung infolgedessen in letzter Konsequenz selbst verschuldet sei.

Im Vergleich der beiden Filme *What Dreams May Come* und *Nosso Lar* zeigt sich eine gewisse Bandbreite für die Visualisierung der Unterwelt: Die Höllenszenen aus *What Dreams May Come* sind grell. Es brennt überall, rot-gelbe Feuerfarben dominieren, stöhnende, schreiende Gestalten stehen an Abgründen (vgl. Abb. 71).



Abb. 71 *What Dreams May Come*. Reg. Vincent Ward. Darst. Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sydow. USA, New York: PolyGramVideo 1998. DVD. 01:03:23.

Die höllenartige Zwischenwelt in *Nosso Lar* wird hingegen in kalten Blautönen dargestellt. Die Figuren erscheinen schemenhaft, mit unklaren Konturen. Sie liegen und stehen wimmernd in steiniger Landschaft (vgl. Abb. 72).

Indem sie insbesondere den Suizid mit der Hölle verbinden, fallen beide Filme weit hinter die aktuellen Suiziddiskurse zurück, die nach der Analyse von Thomas Macho seit der Moderne zunehmend entmoralisiert und



Abb. 72 *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:12:06.

entkriminalisiert wurden.¹⁴ Die filmischen Darstellungen greifen stattdessen auf vormoderne Wertungen zurück und verstreben mit diesen die Himmel-Hölle-Dichotomie.

Eine Gegenposition zu dieser Tendenz inszeniert der Film *The Discovery* (2017, R.: Charlie McDowell), der zwar nicht im Jenseits spielt, ein solches aber in Aussicht stellt: Ein Wissenschaftler (Robert Redford) weist nach, dass es nach dem physischen Tod eine weitere Existenzform gibt, indem er bislang unbekannte subatomare Gehirnwellenlängen misst, die den Körper von Toten verlassen. Das reicht aus, um einen Massenselbstmord auszulösen: Millionen Menschen bringen sich um, da ihnen ein wie auch immer geartetes Leben nach dem Tod auf jeden Fall erstrebenswerter erscheint als ihre irdische Existenz. Visualisiert wird die neue, jenseitige Existenzebene durch flackernde Schwarz-Weiß-Bilder, die letztlich als abweichende Versionen des bereits geführten irdischen Lebens identifiziert werden. Auf diese Weise können beispielsweise ein Unfall oder eine Trennung, die einem widerfahren sind, rückgängig gemacht werden, indem das Leben an der gleichen Stelle noch einmal einsetzt und sich nun aber anders entwickelt; somit spielen das Narrativ der (Wieder-)Vereinigung im Jenseits und Korrekturen des *Life revisited* auch hier eine Rolle (vgl. Abb. 73 und 74).

14 Vgl. Thomas Macho: *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*. Frankfurt/M. 2017.



Abb. 73 *The Discovery*. Reg. Charlie McDowell. Darst. Riley Keough, Rooney Mara, Robert Redford, Jesse Plemons, Jason Segel, Ron Canada u. a. USA, Beverly Hills: Endgame Entertainment 2017. Online unter: <https://www.netflix.com/watch/80115857?trackId=13752289&tctx=0%2C1%2Cbbf31a06ecafdf9fc6b5fg9dddb5e5a9dd49db71%3Aee3cbae5c14d4c6519ffaaaf3e9ef27077d09169%2Cbbf31a06ecafdf9fc6b5fg9dddb5e5a9dd49db71%3Aee3cbae5c14d4c6519ffaaaf3e9ef27077d09169%2C%2C.00:47:30> (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 74 *The Discovery*. Reg. Charlie McDowell. Darst. Riley Keough, Rooney Mara, Robert Redford, Jesse Plemons, Jason Segel, Ron Canada u. a. USA, Beverly Hills: Endgame Entertainment 2017. Online unter: <https://www.netflix.com/watch/80115857?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2Ca7a6f3e3a9fi24d7fcf555f2663d9205a23f635b%3Ad8f5fd7de1069a3ceec25aeb169503f86513a434b%2Ca7a6f3e3a9fi24d7fcf555f2663d9205a23f635b%3Ad8f5fd7de1069a3ceec25aeb169503f86513a434b%2Cunknow%2C>

Allerdings vermag der Film nicht glaubhaft zu machen, weshalb sich massenhaft Menschen lediglich aufgrund der festgehaltenen Wellenlängen in den Tod stürzen. Vielmehr läuft auch diese Szene dem Befund Machos entgegen, dass sich in der Moderne die Furcht vor einem ungewissen Leben nach dem Tod genauso verbreitet wie die Furcht vor einem allzu langen, leidvollen (Alters-) Leben.¹⁵

Jenseitsbilder, die sich nicht an der christlichen Ikonografie und am Himmel-Hölle-Dualismus orientieren, finden sich eher in Filmen, deren Handlung nicht hauptsächlich im Jenseits spielt. In *Hereafter* haben wie erwähnt die drei Hauptfiguren des Films gewisse Kontakte zum Jenseits, aber nur einmal kommt dieses ins Bild, nämlich bei der Journalistin, die eine Nahtoderfahrung erlebt. Sie wird bei einem Urlaub in Thailand im Dezember 2004 von der verheerenden Tsunami-Welle erfasst, und in den kritischen Minuten zwischen Leben und Tod, bevor sie gerettet wird, geht eine weiße, helle Strahlenwelt auf. Schemenhaft und unscharf sind körperliche Umrisse zu sehen, aber nichts wird deutlich erkennbar (vgl. Abb. 75).



Abb. 75 *Hereafter*. Reg. Clint Eastwood. Darst. Matt Damon, Cécile de France. USA, Burbank: Warner Bros 2010. DVD. 00:06:34.

Dazu ertönt das undeutliche Raunen des Jenseits: Flüsterstimmen nähern und entfernen sich, ohne dass man verstünde was sie sagen, einzelne Töne steigen chorisch auf und ab, undefinierbare Geräusche schießen vorüber – eine jenseitige Welt, die visuell und auditiv als unkenntlicher, nebelhafter, diffuser Ort inszeniert wird.

In *Flatliners* sind die Nahtoderfahrungen, welche die Medizinstudierenden mit ihrem experimentellen Verfahren auslösen, ebenfalls mit einprägsamen

15 Ebd., S. 402ff. (Kap. „Debatten um Sterbehilfe und assistierten Suizid“).

filmischen Mitteln gestaltet. Bei jeder Figur, die sich in den todesähnlichen Zustand versetzen lässt, werden zunächst glückserfüllte Momente wie eine berauschte Motorradfahrt durch helle geräumige Straßen oder ein Griff nach einem Stern im Universum visualisiert. Im Kontrast dazu folgen dann Szenen, in denen die jungen Studierenden ihren Schuldgefühlen auf traumatisierende Art und Weise ausgeliefert sind: Sie ertrinken beinahe, irren in dunklen labyrinthischen Räumen herum oder werden von finsternen Kräften verfolgt. Die filmischen Visualisierungen von Nahtoderlebnissen in *Hereafter* und *Flatliners* kommen den Höllenbildern in den Jenseitsfilmen insofern nahe, als sie akustisch und visuell ebenfalls gezielt undeutlich gehalten sind. Sie operieren mit technischen Verzerrungen, bleiben schemenhaft und widersetzen sich somit einem repräsentativen Status und einer linearen Handlung.

Ganz anders hingegen präsentiert sich der Film *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben* (2010; Goldene Palme von Cannes) des thailändischen Regisseurs Apichatpong Weerasethakul. Hier setzen sich Figuren aus dem Diesseits und Jenseits ungezwungen an den gleichen Tisch, ohne Notwendigkeit, eine Szene für das Jenseits eigens herrichten zu müssen. Der Film erzählt von dem alten kranken Boonmee, der sich zum Sterben in ein Haus am Waldrand zurückzieht, wo ihn der Geist seiner toten Frau aufsucht und wo auch sein verschollener Sohn nunmehr in Affengestalt mit rot leuchtenden Augen auftaucht. Diese beiden verwandten Wesen aus einer anderen Welt setzen sich zu Boonmee und seiner Pflegerin mit an den Esstisch, wobei ihr leibhaftiges Erscheinen als etwas Normales, Gewöhnliches, ja gleichsam Alltägliches inszeniert wird. Weder Boonmee noch die Pflegerin reagieren darauf mit Schrecken, ja nicht einmal mit aufgeregter Mimik; der Kontakt zwischen Toten und Lebenden vollzieht sich leichtfüßig, leise und gemächlich, ohne jeglichen Druck, zwanglos.

In *Uncle Boonmee* muss zwischen Diesseits und Jenseits keine Grenze überwunden werden, es gibt weder furchtbare Höllenbilder noch unreal schön anmutende Gärten. Vielmehr erscheint alles im sanften Übergang zwischen Leben und Tod, zwischen Pflanzen, Tieren und Menschen, zwischen Menschen und Geistern, zwischen Kultur und Natur. Alles ist durchlässig, jede Verbindung, jeder Übertritt erscheint durch und durch selbstverständlich (vgl. Abb. 76 und 77).

Dies steht in auffälligem Kontrast zu den stark voneinander abgegrenzten Gegenwelten mit harten Übertritten, wie sie in den westlichen Filmen dominieren. Allerdings scheint die filmische Welt von *Boonmee* in der heutigen Kultur Thailands nicht (mehr) so stark verankert zu sein, wie wir uns das im Westen vorstellen mögen. Jedenfalls weist Regisseur Weerasethakul darauf hin,



Abb. 76 *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. Reg. Apichatpong Weerasethakul. Darst. Thanapat Saisaymar, Jenjira Pongpas, Sagda Kaewbuadee. Thailand, Bangkok: Kick the Machine 2010. DVD. 00:18:56.



Abb. 77 *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. Reg. Apichatpong Weerasethakul. Darst. Thanapat Saisaymar, Jenjira Pongpas, Sagda Kaewbuadee. Thailand, Bangkok: Kick the Machine 2010. DVD. 00:28:19.

dass eine Welt, wie sein Film sie zeige, in der modernen thailändischen Kultur untergehe: „Er [der Film] verkörpert etwas, das im Verschwinden begriffen ist; etwas, das zerfällt wie jene alten Kinos, Theater und Schauspiel-Stile, die nicht mehr in unsere Landschaft passen.“¹⁶

16 Apichatpong Weerasethakul: *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. Trigon Film Mediendossier, 2010. Online unter: https://www.trigon-film.org/de/movies/Uncle_Boonmee/documents/MD_Uncle_Boonmee_D.pdf (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Bestattungspraxis: Figurationen im Wandel

Bestattungsrituale dienen dazu, Verstorbene von den Lebenden abzutrennen. Um uns als Lebende zu schützen, müssen wir sichergehen, dass die Toten fortbleiben. So geleiten wir sie ‚hinüber‘, an eine imaginäre Schwelle, wir sprechen von ihrer Reise, Transformation oder Auflösung, wir schicken sie an einen Ort, den wir als Jenseits oder auch als Nichts bezeichnen – auf jeden Fall ein Ort, der uns Lebenden nicht zugänglich ist.

Rituale, mit denen man die Toten an jene Schwelle eskortiert, dienen auch der Vergewisserung ihres Todes: Gäben wir ihnen kein Geleit, so wären wir nicht sicher, ob sie wirklich physisch fort sind. Tote rituell zu erinnern – etwa indem man eine Kerze zum Gedenken anzündet oder eine Schachtel mit alten Fotos öffnet oder an Allerheiligen an einem Gottesdienst teilnimmt – trägt dazu bei, die Erinnerung an sie ins Leben zu integrieren. Gerade die Wiederholung der Rituale befördert auch den prozessualen Charakter, d. h. die dauerhafte Transformation solcher Erinnerung.

In den christlich geprägten westlichen Ländern ist die Bestattungspraxis aktuell in starkem Wandel begriffen, der sich in der Gestaltung von Abdankungsfeiern sowie im Umbau von analogen und in der permanenten Veränderung von digitalen Friedhöfen manifestiert.

Der Wandel liegt maßgeblich in der seit Jahrzehnten voranschreitenden allgemeingesellschaftlichen Abkehr von der Kirche begründet, gegenwärtig wird die kirchliche Hoheit über Bestattungsprozesse stark zurückgedrängt. Durch den Verzicht auf manche sakrale Ritualbestandteile ergeben sich Leerstellen, die neu ausgestaltet werden müssen. Dabei ist insbesondere eine Öffnung für neue Akteur:innen festzustellen: Die traditionelle Kernfamilie und die kirchlichen Vertreter:innen sind oft nicht mehr die einzigen, die bei heutigen Bestattungen einen Part übernehmen, denn die neue Ausgestaltung von Abschiedsritualen hat sich für weitere Mitwirkende geöffnet: Freund:innen, Arbeitskolleg:innen oder auch ehemalige Lebenspartner:innen nehmen heute ebenfalls eine aktiv gestaltende Rolle ein. Aber auch die digitalen Medien tragen zu Veränderungen in der Bestattungskultur bei, indem sie neue Gedenkkulturen und Trauerpraktiken ermöglichen und entsprechende kommerzielle Angebote befördern.

Ritual im Übergang: Wem gehören die Toten?

Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts hat die Kirche die Sterbebegleitung und Totenversorgung Schritt für Schritt an säkulare medizinische Einrichtungen abgetreten. Seit ein, zwei Jahrzehnten verliert sie nun zunehmend auch ihre führende Rolle bei Bestattungen. Heute besteht eine starke Tendenz zu Mischformen aus delegierten und nicht-delegierten Teilen einer Bestattung, bei denen die Kirche oftmals zwar durchaus noch involviert, aber nicht mehr allein für den inhaltlichen und dramaturgischen Ablauf zuständig ist. Die frühere, traditionell delegierte Bestattung, bei der ein Pfarrer vollumfänglich die Verantwortung übernahm, sollte Trauernde von Organisationsarbeit entlasten und ihnen feste Ritualformen anbieten, die sie in ihrer akuten Trauerkrise unterstützten. Die heute vorherrschende Tendenz zu Mischformen hingegen führt zu Patchwork-Ritualen, bei denen man auf gewisse Bestandteile der konventionellen kirchlichen Bestattung zurückgreift und sich aber zugleich die Möglichkeit für einen eigenen Aktionsraum verschafft.

Ein wesentliches Moment stellt dabei die Hoheit über das Wort dar. Anstelle von oder in Ergänzung zu Pfarrer:innen und Mitgliedern der Kernfamilie treten weitere Angehörige und Bekannte oder aber auch freie Bestattungsredner:innen oder Ritualbegleiter:innen vor das Trauerpublikum, um die verstorbene Person zu würdigen. Überdies übernehmen Hinterbliebene oftmals zumindest partiell die Regie der gesamten Bestattung, indem sie einzelne Bestandteile des Ablaufs festlegen und dabei etwa Redebeiträge und Musikstücke an Personen aus dem privaten Umfeld der Verstorbenen delegieren. Zunehmend werden die Zeremonien auch in nicht-kirchliche Räumlichkeiten verlagert. Durch diese Wandlungen treten individuelle Merkmale der verstorbenen Person, vor allen Dingen ihre persönlichen Beziehungen und selbstgewählten Zugehörigkeiten, deutlicher in den Vordergrund als bei standardisierten kirchlichen Abdankungen. Allerdings wirft dies eine Reihe neuartiger Fragen auf, die als *Symptome der kirchlichen Ablösung* gelesen werden können:

Das Vorrecht von Deutungshoheit

Redner:innen aus dem persönlichen Umfeld setzen die verstorbene Person unweigerlich so in Szene, wie sie sie gekannt haben. Dabei sind sie unter Druck darzulegen, dass sie eine besondere, eine gute und nahe Beziehung zur toten Person hatten und folglich wahrhaft über sie sprechen können. Zu diesem Zweck schildern sie gemeinsame Erlebnisse oder gemeinsam besuchte Orte, sie erzählen von ihrem Austausch mit der verstorbenen Person und lassen die Trauergemeinde an ihren inneren Bildern teilhaben. Indem sie

derart aus ihrer je eigenen Perspektive möglichst Genaueres über die Toten auszusagen versuchen, machen sie sich diese zu eigen. Mitglieder der Familie sind weniger unter Druck, ihre Nähe und intime Kenntnis der verstorbenen Person zu beweisen. Sie müssen sich die Verstorbenen nicht aneignen, da sie ihnen als Familienmitglieder zwangsläufig angehören. In allen Fällen bieten die Reden letzte veröffentlichte (Sprach-)Bilder der toten Person, welche auch entferntere Bekannte von der Trauerfeier mit nach Hause nehmen, die möglicherweise gar nichts von den erzählten bilateralen Beziehungen wussten. – Wem also gehören die Toten, wer darf wie über sie sprechen, und wer nicht? Heute erhalten zumeist nahe Zu- und Angehörige der Verstorbenen das Vorrecht zu sprechen bzw. das Vorrecht auf Deutungshoheit. Im Unterschied zu einem Pfarrer oder einer Pfarrerin sprechen sie dabei oft mit brechenden Stimmen, mit unterdrückten oder laufenden Tränen, mit quälenden Pausen im Sprechen, in denen sie um Fassung ringen.

Risse in der Trauercommunity

Bei einer Trauerzeremonie kommen sehr unterschiedliche Leute zusammen, die eines gemeinsam haben, was sie für einen Moment zur Community macht: Sie alle haben die verstorbene Person gekannt, sie alle haben innere Bilder von ihr. Im Rahmen der neuen, nicht mehr gänzlich unter kirchlicher Hoheit stehenden Zeremonien treten zu diesen bestehenden inneren Bildern weitere, öffentlich und nicht selten recht ausgreifend verlautbarte Bilder von anderen Personen hinzu. Eine traditionelle kirchliche Bestattung enthält stets einen ruhig verlesenen genormten Lebenslauf der verstorbenen Person, zu dem man sich still und leise seine eigenen Gedanken machen kann; sie zeichnet sich dadurch aus, dass sich alle Trauernden anhand ihrer eigenen Bilder leise und einzeln, aber aufgehoben in der Trauercommunity, von der toten Person verabschieden können. Diese neuen Formen von Abschiedszeremonien aber erzeugen neuartige Risse in der Trauercommunity: Es entstehen Unterschiede und Asymmetrien, indem einzelne Personen als Redner:innen hervorgehoben werden, deren Andenken als wesentlicher, wahrer, mitteilenswerter und letztgültiger erscheint als dasjenige von anderen Mitgliedern der Trauercommunity.

Keine Überantwortung der toten Person

Ein zentraler Bestandteil der kirchlichen Bestattung besteht in der gemeinsamen Überantwortung der toten Person an Gott. Dies bleibt heute in vielen Fällen eine Leerstelle, d. h. es ereignet sich keine explizite Überantwortung mehr. An wen will man die Toten adressieren, wenn man an keinen gemeinsam geteilten Gott mehr glaubt? Wir wissen nicht, wohin mit den Toten.

Diese Symptome basieren auf einer verlorenen christlich-religiösen Stabilität. Sie kennzeichnen die ‚Bestattung im Übergang‘: eine unsichere, diffuse, nicht stabile, experimentelle Bestattungspraxis, die sich zunehmend verweltlicht, aber nach wie vor auch sakrale Elemente aufweist. Unsicher ist die Praxis deshalb, weil sie die Möglichkeit bestehen lässt, dass man es auch anders hätte machen können. Entsprechende Zweifel, ob man es *richtig* gemacht hat, gilt es heute auszuhalten. So wie man die Bestattung oder Teile davon nicht delegiert, so lassen sich auch diese Zweifel nicht delegieren. Das ‚Ritual im Übergang‘ ist geprägt von Suchbewegungen und Experimenten, es vollzieht sich seit Jahrzehnten leise und schleichend, aber ohne wegweisend-begleitende öffentliche Debatten.

Friedhöfe: analog, digital

Naturbestattungen und thematische Friedhofscluster

Wie in der Ritualgestaltung bei Trauerzeremonien sind auch in der Gestaltung der Friedhöfe seit etwa zwei Jahrzehnten starke Veränderungen zu beobachten, in denen sich eine Abkehr von der kirchlichen Bestattungspraxis manifestiert. An erster Stelle ist der anhaltende Trend zu Naturbestattungen zu nennen, d. h. die Beisetzung von Urnen außerhalb von Friedhöfen. In der Schweiz wird dies durch eine liberale Gesetzgebung begünstigt, welche im Gegensatz zu umliegenden Ländern die Aschenbeisetzung auf Privatgrund oder in der freien Natur grundsätzlich erlaubt. Infolgedessen treten in der Schweiz regelmäßig neue Dienstleistungsangebote auf den Plan, die immer neue Touren für Ascheverstreung in Bergen oder Seen vermitteln.

Eine beliebte Variante dieses Trends bieten die FriedWälder, für die frei zugängliche Teile eines natürlichen Waldes als letzte Ruhestätte kultiviert werden, wie beispielsweise der Friedwald Oberramsern in Solothurn (vgl. Abb. 78).

In einem solchen Waldareal kann man sich einen Baum aussuchen und kaufen, um sich dann später unter ihm beisetzen zu lassen. Oder man erwirbt einen Baum anlässlich eines Todesfalls, um ihn augenblicklich als Bestattungs-ort zu beanspruchen. Voraussetzung für eine Bestattung ist die Kremation; die Asche wird an den Baumwurzeln in die Erde eingelassen, wodurch man sich vorstellen mag, dass die verstorbene Person in dem Baum gleichsam sinnbildlich fortlebt.



Abb. 78 FriedWald, Oberramsern-Messen, Solothurn. Online unter: <https://www.solothurnerzeitung.ch/solothurn/kanton-solothurn/friedwald-statt-friedhof-immer-oeffters-wird-ein-baum-einem-grabstein-vorgezogen-131548756#> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Das Nutzungsrecht an einem solchen Baum ist auf 99 Jahre angelegt, womit die allgemeine Ruhefrist von 25 Jahren für ein Grab um ein Vielfaches überschritten wird.

FriedWälder erleben seit zwei Jahrzehnten einen anhaltenden Boom. Das Konzept des FriedWaldes wurde vom Schweizer Elektroingenieur Ueli Sauter patentiert, der Name ist markenrechtlich geschützt. In Deutschland und in der Schweiz gibt es mittlerweile Dutzende FriedWälder.¹ Auch traditionelle Friedhöfe haben das Konzept kopiert, indem sie bestimmte Areale entsprechend umgewidmet haben. Beispiele hierfür sind der „Wald für Aschenbeisetzungen“ des Zürcher Friedhofs Höngerberg oder die Baumgräber auf dem Hamburger Friedhof Ohlsdorf.

¹ 2012 gab es in der Schweiz 65 und in Deutschland 42 FriedWälder; 2021 waren es 80 (CH) bzw. 76 (D).

Ein weiterer Trend neben den Naturbestattungen sind verschiedene Formen von Individualisierungen *innerhalb* der kirchlichen Friedhöfe. So bieten diese spezielle Areale an, die bestimmten Gemeinschaften vorbehalten sind, etwa den Fans bestimmter Fußballvereine wie dem FC Schalke 04 oder dem HSV (vgl. Abb. 79 und 80),

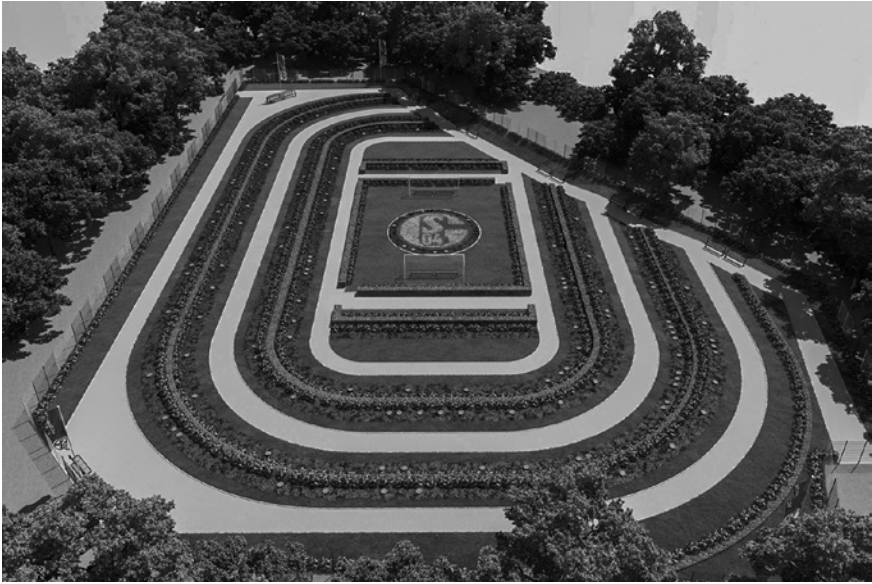


Abb. 79 Friedhof für FC Schalke 04-Fans, Gelsenkirchen, Friedhof Beckenhäuser-Sutum. Online unter: <https://www.welt.de/regionales/duesseldorf/gallery11860110/Schalke-Fans-haben-ihren-eigenen-Friedhof.html> (letzter Zugriff: 23.11.2021)



Abb. 80 HSV-Grabfeld, Friedhof Altona. Online unter: <https://taz.de/Fan-Bestattung-n-sterben-aus/!5433603/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

oder sogenannten Sternenkindern (vgl. Abb. 81 und 82)



Abb. 81 Sternenkindergabfeld, Friedhof Nordheim Zürich. © Bestattungsamt Zürich, 2021.



Abb. 82 Sternenkindergabfeld, Friedhof Hanau. © Friedhof Hanau, 2021.

oder auch Personen, die gemeinsam mit ihren Haustieren bestattet werden möchten (sogenannte Mensch-Tier-Bestattung) (vgl. Abb. 83).



Abb. 83 Mensch-Tier-Bestattung, Friedhof Unser Hafen, Essen-Frintrop. © Deutsche Friedhofsgesellschaft, 2021.

Der Hamburger Friedhof Ohlsdorf eröffnete 2001 den „Garten der Frauen“: eine Anlage mit historischen Grabsteinen von Frauen, die in der Hamburger Geschichte bedeutend waren; im betreffenden Areal können Frauen auch heute eine Grabstätte für sich erwerben. – Der Trend zu thematisch definierten Friedhofsarealen folgt dem Wunsch, individuellen Eigenheiten und Zugehörigkeiten der Verstorbenen über den Tod hinaus Dauer zu verleihen, indem sie in einen Kontext von Gleichgesinnten oder Gleichgestorbenen gestellt werden. Dies bedeutet eine Abkehr sowohl von den standardisierten Reihengräbern, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in den Friedhöfen etablierten, als auch vom Familiengrab, welches am Primat der biologisch-familialen Zugehörigkeit ausgerichtet ist. In diesen Kontext gehören auch neue Möglichkeiten der individualisierten Herstellung von Särgen oder Urnen, wie zum Beispiel die Bemalung des Sarges mit Lieblingsmotiven der Verstorbenen oder die Wahl eines individualisierten Urnendesigns. 3-D-Druck-Verfahren machen es zudem möglich, Lieblingsbehältnisse oder Gegenstände von Verstorbenen als Urnen zu reproduzieren wie beispielsweise eine Truhe oder auch ein Paar Boxerhandschuhe. Entsprechende Angebote finden sich derzeit insbesondere in den USA.

Einer solchen Friedhofs-, Sarg- oder Urnengestaltung, welche die individuellen Zugehörigkeiten und Vorlieben der Verstorbenen betont, widerspricht auf den ersten Blick ein anderer deutlicher Trend der Gegenwart, nämlich der Trend zum Gemeinschaftsgrab. Bestattungen in Gemeinschaftsgräbern haben in den letzten zwei Jahrzehnten exponentiell zugenommen. In der Stadt Zürich etwa betrafen im Jahr 1990 insgesamt rund 10 % aller Bestattungen Gemeinschaftsgräber, im Jahr 2000 waren es bereits 25 %, und heute machen Gemeinschaftsgräber bereits rund die Hälfte aller Bestattungen aus. Eine vergleichbare Zunahme verzeichnen andere Städte wie beispielsweise Berlin.

Die Motivation zum Gemeinschaftsgrab liegt auf der Hand: Die zunehmende Mobilität und häufige Veränderungen des Lebensmittelpunkts erschweren eine kontinuierliche Grabpflege durch Familienmitglieder. Außerdem will man Hinterbliebenen keine ständigen Kosten für die Grabpflege zumuten. Und das Gemeinschaftsgrab mag auch die Trostfunktion haben, dass wir im Tod nicht allein sind: Während das traditionelle Erdreihengrab in der klaren Konturierung des Rechteckes ein isoliertes und vereinzelt Daliegen visualisiert, wird hier das Gemeinschaftliche auch im Tod betont. Daraus ergibt sich eine besondere Spannung: Einerseits mögen Hinterbliebene angesichts der weitläufigen Rasenflächen einen individuellen, deutlich sichtbaren Ort der verstorbenen Person vermissen; andererseits können sie sich darüber hinwegtrösten mit dem Gedanken, dass in unmittelbarer Nähe viele andere Verstorbene ruhen.

Erfolgt die Entscheidung für eine Bestattung im Gemeinschaftsgrab willentlich vor dem Tode, so handelt es sich um eine individuell getroffene Entscheidung, dass es am eigenen Grab keine individuelle Kenntlichkeit geben soll.² Bisweilen unternehmen dann Hinterbliebene den Versuch, die entindividualisierten Grabstätten – sei es in Friedwäldern oder Gemeinschaftsgräbern – zu re-individualisieren: Sie bringen zu diesem Zweck Symbole wie Steckvasen, Engel oder Kreuze an, welche die Friedhofsverwaltungen gemäß ihren Reglementen, die solches untersagen, wieder entsorgen (vgl. Abb. 84).

Ein weiteres Merkmal der Zeit ist die Einrichtung von Arealen für verschiedene religiöse Zugehörigkeiten innerhalb *eines* Friedhofs, so dass Verstorbene unterschiedlicher Religionen auf demselben Friedhof bestattet werden können. Zumal in Westeuropa wurden in jüngerer Zeit zahlreiche Friedhöfe um muslimische und buddhistische Grabstätten erweitert, um

2 Nicole Sachmerda-Schulz: „Eine anonyme Bestattung zwischen Individualisierung und Entindividualisierung“. In: Thorsten Benkel (Hg.): *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebendenden*. Bielefeld 2016, S. 303ff.



Abb. 84 Gemeinschaftsgrab, Friedhof Grenchen. Online unter: <https://www.grenchnertagblatt.ch/solothurn/grenchen/blumenverbot-auf-dem-gemeinschafts-grab-ein-reglement-sorgt-fuer-empoeerung-134031695> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

eine bedürfnisgerechte Gestaltung entsprechender Abschiedsorte – zum Beispiel die Errichtung von Waschräumen für rituelle Waschungen oder von Abdankungstempeln – zu ermöglichen. Mit solchen Erweiterungen soll die Diversität der städtischen Bevölkerung auch auf Friedhöfen sichtbar werden.

Insgesamt lassen sich bei den städtischen Friedhöfen eine Abkehr vom standardisierten rechteckigen Grab sowie eine Tendenz zu mehr Grünflächen mit parkähnlichem Charakter beobachten. Die Erkennbarkeit des Einzelgrabes tritt dagegen in den Hintergrund. Der heutige Friedhof strebt zur thematisch geclusterten Fläche und bietet Raum für stets neu zu definierende Communitys. Umso mehr wird er lesbar als *kulturelle Signatur der Zeit*, als *Signatur von Lebensmodellen und Zugehörigkeiten*, die über den Tod hinaus bewahrt werden. Die gesellschaftliche Auffassung des Lebens schreibt sich zunehmend auch in die Friedhöfe ein.

Digitale Friedhofsseiten

Neben der Konjunktur von Naturbestattungen und den neu strukturierten analogen Friedhöfen bietet seit nunmehr zwei Jahrzehnten auch das Internet unterschiedliche Typen von Friedhofsseiten an, die in stetiger Transformation befindlich sind. Grundsätzlich lassen sich folgende Typen unterscheiden:

- *Individuelle Profilseiten auf Social-Media-Plattformen*, die bei Versterben zu Gedenkseiten transformiert werden. Nach langwierigen Auseinandersetzungen mit den jeweiligen Plattformen um fehlende Rechtssicherheit sind

die Social-Media-Gedenkseiten heute insofern reglementiert, als der Nachweis eines Totenscheins und/oder einer Erb- oder Nachlassberechtigung verlangt wird. Dennoch gestaltet sich der Prozess für Hinterbliebene teilweise nach wie vor aufwändig und nervlich strapaziös. Insbesondere die Transformation von Facebook-Profilseiten in den *Memorial Mode* ist oftmals außerordentlich unkomfortabel, weil sie nur von Hinterbliebenen beantragt werden kann, die selbst Mitglied bei Facebook sind.

- *Virtuelle Friedhöfe oder individuelle Gedenkseiten.* Solche Seiten werden in der Regel von Angehörigen eingerichtet und gepflegt, meist handelt es sich dabei um unerwartete Todesfälle (jüngere Tote, Unfalltote). Virtuelle Friedhöfe kamen Ende der 1990er-Jahre in den USA auf. Mittlerweile gibt es eine unüberschaubare Anzahl solcher Friedhöfe, die zwar noch vorhanden sind, aber nicht mehr aktualisiert und gepflegt werden, obschon die Kontaktformulare teilweise noch funktionieren und es beispielsweise zulassen, dass fiktive Todesfälle gemeldet werden.

Nach einer ersten Phase mit solchen frei zugänglichen virtuellen Friedhöfen kam ab den späten Nullerjahren ein neuer, kommerziell orientierter Friedhofstypus auf. Exemplarisch hierfür im deutschsprachigen Raum ist die Website *Stayalive*. Sie wurde 2010 mit einem großen medialen Paukenschlag präsentiert, der damalige Herausgeber des Nachrichtenmagazins *Focus*, Helmut Markwort, fungierte als Mitbegründer. Die Firma rief mit einer entsprechenden Preisliste dazu auf, sich schon zu Lebzeiten das eigene digitale Grab zu schaufeln und dieses auch zu bezahlen – in der Gewissheit, dass die Grabstätte dann nach dem Tod aufgeschaltet werde (vgl. Abb. 85).

Heute sucht man das Angebot vergeblich, die Website ist nicht mehr online. Wie bei vielen anderen ähnlichen Beispielen hat das Businessmodell – „gestalte dein eigenes Grab im Internet und bezahle dafür zu Lebzeiten“ – wohl nicht funktioniert.

- *Digitale Nachlassverwaltung.* Hierbei handelt es sich um ein neueres Angebot, das sich derzeit ausbreitet und dessen Durchsetzungskraft noch wenig absehbar ist. Das Angebot besteht im Wesentlichen darin, Online-Daten über Personen zusammenzutragen und dann mit den Hinterbliebenen zu entscheiden, was mit den Daten geschehen soll. Manche Anbieter fokussieren ihre Dienstleistung eher aufs Löschen von Daten, andere wiederum auf die Anlegung langfristiger Erinnerungsseiten.³ Man kann den eigenen Nachlassverwalter auch selbst vorbestimmen und bei diesem bereits zu Lebzeiten bestimmte Daten hinterlegen.

³ Z. B. semno.de oder lasthello.de (letzter Zugriff: 23.11.2021).

	Kostenlose Gedenkstätte	Individual Package	Family Package	Friends & Family Package	Eternity Package
	€ 0,-	€ 19,90	€ 49,90	€ 159,90	€ 499,00
Eigene Gedenkstätte	1	1	1	1	1
Gedenkstätten für Freunde & Familie	1	1	6	25	99
Laufzeit	∞	∞	∞	∞	∞
Name, Daten & Profilbild	✓	✓	✓	✓	✓
Bildergalerien	14 Tage testen	100 Bilder	350 Bilder	1.300 Bilder	5.000 Bilder
Stammbaum	14 Tage testen	✓	✓	✓	✓
Dokumente	14 Tage testen	20 MB	70 MB	260 MB	10.000 MB
Safe	14 Tage testen	✓	✓	✓	✓
Konto-Erbe	14 Tage testen	✓	✓	✓	✓

Abb. 85 Preisliste *Stayalive*, Screenshot vom 17.12.2012 (<https://www.stayalive.com/de/static/preise>).

- *Trauerportale rund um die Themen „Tod, Trauer, Erinnerung“*. Solche Portale werden von karitativen Einrichtungen oder auch von Zeitungen bzw. Verlagen betrieben und bieten unterschiedliche Informationen zur Trauerbewältigung an. So suchen sie etwa den Austausch zwischen Trauernden zu fördern, oder sie offerieren Ratgeberfunktionen. Finanziert werden sie durch Anzeigen, u. a. von Bestattungsunternehmen, Florist:innen und Anbieter:innen von Gedenkobjekten.⁴

Komplementarität

Die verschiedenen Typen und Angebote von digitalen Gedenkseiten befinden sich, wie die Internet-Landschaft insgesamt, permanent in Umgestaltung: Hosts und Domainnamen verschwinden, neue tauchen auf, die Websprachen verändern sich. Applikationen, die gestern in aller Munde waren, sind heute nicht mehr anwendbar; gestern besuchte Webseiten lassen sich heute nicht mehr aufrufen. So wandelt sich im Netz auch die Erscheinungsweise von Gedenkkulturen permanent. Sie ist nicht dauerhaft, sondern fragil, sie kann keinen ‚ewig gültigen Eintrag‘ garantieren, sondern zeugt vielmehr von ständiger Veränderung.⁵

4 Z. B. <https://aspetos.com>; <https://trauer.sueddeutsche.de>; <https://trauer.nzz.ch> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

5 Michael Arnold, Martin Gibbs, Tamara Kohn, James Meese, Björn Nansen: *Death and Digital Media*. London 2018, S. 35f.

Die Dynamik im Digitalen steht der analogen Friedhofskultur gegenüber, in der Gräber grundsätzlich für lange Zeit stabil und statisch angebracht sind. Damit einher geht auch die in den analogen Friedhof eingebaute Schwellenerfahrung: Das schwere gusseiserne Friedhofstor symbolisiert den Übergang in einen anderen mentalen Zustand: Wie beim Betreten einer Kirche verlangsamt man auch hier seinen Schritt, man wird bedächtig, tritt sachte auf und ermahnt Kinder zur Ruhe – der analoge Friedhof erzeugt Momente der inneren Einkehr.

Nicht so digitale Grabstätten. Sie machen keine Angebote für mentale Ruhezustände, sondern erscheinen im Gegensatz dazu permanent nervös, dauernd bewegt sich etwas: Sternchen blinken auf, brennende Kerzen segeln vorüber, liebevolle Engelchen schlagen mit den Flügeln, Namenszüge verändern im Takt die Farbe – Animation ist alles. Nicht zu vergessen die oft eingespeiste süßlich-sphärische Musik. Eine kontemplative Betrachtungsweise ist nahezu ausgeschlossen. Die Vorstellung von Vergänglichkeit, von Knochen oder Asche kommt hier nicht auf, das Netz kennt keinen toten Körper. Die Online-Mediatisierung von Erinnerungskultur erfolgt niederschwellig, unverbindlich und zeitlich sowie örtlich ungebunden. Das Resultat ist eine „fluide Diskursgemeinschaft, die [...] wenig sozial normiert und reglementiert erscheint“.⁶

Aufgrund der zahlreichen Differenzen liegt es nahe, analoge und virtuelle Friedhöfe nicht als konkurrierende, sondern als einander ergänzende Orte zu sehen: Die innere Einkehr am realen Grab und die strenge Reglementierung analoger Friedhöfe wird komplementiert durch animierte Interaktionen und sozialen Austausch, durch rasch wandelbares Design und freie Gedenkgestaltung im Netz.

Der QR-Grabstein an der Schnittstelle von analogem und digitalem Friedhof

Ein neues Objekt, in dem sich die *ko-existenzielle Komplementarität* von analogem und digitalem Friedhof manifestiert, ist der so genannte QR-Grabstein. Hierzu wird an einem realen Grabstein auf einem Friedhof mittels Stein-, Metall- oder Glasapplikation ein QR-(Quick Response-)Code angebracht, welcher mit dem Mobiltelefon eingelesen werden kann. Der Code führt zu online hinterlegten Informationen über die verstorbene Person, die auf dem realen Grabstein keinen Platz haben, wie zum Beispiel Fotos oder längere Texte (vgl. Abb. 86).

6 Anke Offerhaus: „Klicken gegen das Vergessen – Die Mediatisierung von Trauer- und Erinnerungskultur am Beispiel von Online-Friedhöfen“. In: Thomas Klie, Ilona Nord: *Tod und Trauer im Netz. Mediale Kommunikationen in der Bestattungskultur*. Stuttgart 2016, S. 37–62: 57.



Abb. 86 QR-Grabstein, Leitfriedhof Nürnberg. Online unter:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/QR-Grabstein_steinart-2012.jpg (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Der Trend kam 2008 in Japan auf. Drei Jahre später entwickelte der deutsche Steinmetz Andreas Rosenkranz das weltweit erstmalige Verfahren, den QR-Code mittels Sandstrahltechnik direkt in Naturstein anzubringen, was als besonders dauerhaft gilt. Wer den Code erstellt, legt dabei die Inhalte fest und bleibt für diese verantwortlich – so zumindest handhaben es verschiedene Friedhofsverwaltungen, um für Inhalte nicht haftbar gemacht werden zu können. Denn auch hier gilt: kein digitaler Inhalt bleibt unverändert. Missbrauch – also, wenn man so will, digitale Grabschändung – ist möglich.

Ob sich der QR-Grabstein durchsetzen wird, scheint fraglich. In Deutschland löste der erste QR-Grabstein 2012 zahlreiche Medienberichte aus, aber seither scheint das Interesse wieder abgeflaut. In Zürich z. B. gibt es bis heute keine solche Grabsteine; der Verband Schweizer Bildhauer- und Steinmetzmeister VSBS teilte mit, dass zwar vereinzelt QR-Grabsteine erstellt wurden, jedoch sei ein „Trend zu QR-Grabzeichen in der Schweiz nicht zu erkennen.“⁷

⁷ E-Mail von Doris Reber, Geschäftsstelle Verband Schweizer Bildhauer- und Steinmetzmeister VSBS, an Ruedi Trachsel, Berner Fachhochschule, vom 17. Januar 2020.

III Bestattungswesen und Innovation

Zu den Aufgaben von Bestatter:innen gehören die Leichenversorgung, die Unterstützung der Hinterbliebenen bei den notwendigen Behördengängen sowie das Arrangement der Bestattung. Bestatter:innen sind somit zentrale Akteur:innen des Kulturwandels im Bestattungswesen. Aktuell zu beobachten sind neue digitale Plattformen, auf denen man die gewünschte Form der Bestattung bestellen kann, wie beispielsweise *mymoria.de*: Qua Internet eingegangene Bestattungsaufträge werden anschließend in Zusammenarbeit mit lokalen Bestattungsunternehmen durchgeführt.

In der Schweiz gab es in jüngster Zeit verschiedene Presseartikel über das seit 2017 aktive Online-Unternehmen *bestattungsplaner.ch*. Es wird vom Bestatter Johannes Ruchti betrieben, der im November 2019 in Luzern auch eine Bestattermesse organisierte. Das Unternehmen wirbt mit dem Slogan: „Wir digitalisieren die Bestattungsbranche“, doch die konventionelle Bestatterszene reagierte wenig angetan. So meinte etwa Rolf Arnold vom Luzerner Bestattungsinstitut *Arnold und Sohn*: „Die Gesetzmäßigkeiten des Marketings in der Bestattungsbranche kann man nicht mit anderen Unternehmen gleichsetzen.“⁸ Eine vergleichbare Aussage findet sich in einer Studie über *Death and Digital Media* (2018), in welcher Bestattermessen in den USA, im UK und in Australien untersucht wurden. Darin wird ein Unternehmer zitiert, der wenig erfolgreich versuchte, mit der Bestattungsindustrie zusammenzuarbeiten: „I have worked in a variety of industries and have to say that funeral directors are the most stubborn, stuck in the mud bunch [die sturste und verstockteste Bande] I have ever met.“⁹

Tatsächlich zeichnet sich das Bestattungswesen gemäß dieser Studie gesamthaft kaum als innovationsstark aus, sondern als konservativ und risikoscheu. Dafür sind insbesondere folgende Gründe geltend zu machen¹⁰:

- *Alter und akute Trauersituation der Kundschaft*. Die Kundschaft von Bestattungsunternehmen befindet sich in der Regel im Ausnahmezustand, herauskatapultiert aus dem Normalleben in einen Zustand des akuten Verlusts, in dem es eine Bestattung auszurichten gilt. Dabei steht der Anspruch auf Sicherheit und Verlässlichkeit im Vordergrund. Zudem ist diese Kundschaft in der Regel älter. Man kann sich vorstellen, dass Eltern von jungen Verstorbenen eher bereit sind, sich auf neuere Produkte einzulassen, etwa auf farbige oder bemalte Särge oder auf Urnen mit einem

8 <https://www.luzernerzeitung.ch/zentralschweiz/luzern/wer-frueh-bucht-stirbt-billiger-so-wirbt-ein-horwer-bestattungsinstitut-ld.119500> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

9 Arnold et al. (2018): *Death and Digital Media*, S. 101. Übers. CC.

10 Vgl. ebd., Kap. 6: „The Funeral as a Site of Innovation“, S. 98–123.

etwas extravaganteren Design. Vielleicht lassen sie auch eher zu, dass bei der Trauerfeier digitale Gadgets eingesetzt werden, die den Verstorbenen wichtig waren. Für ältere Tote hingegen, die den Regelfall darstellen, wird dies heute noch kaum beansprucht.

- *Allgemeine Vergangenheitsorientierung.* Tod und Bestattung bringen per se eine Rückbesinnung auf die Vergangenheit mit sich. Der Fokus auf ein vergangenes Leben steht der Innovation, die stets zukunftsorientiert ist, grundsätzlich entgegen. Im Moment des Trauerfalls ist man gemeinhin wenig ansprechbar für neuartige Produkte und mag sich in der Regel kaum lange mit entsprechenden Kaufentscheidungen befassen, denn Trauer und Kommerz vertragen sich schlecht. So zieht man sich in diesem außergewöhnlichen Moment auf Bekanntes und Standardisiertes zurück – und entscheidet sich dann etwa am liebsten für den Urnenklassiker aus gebranntem Ton.
- *Familienbetriebe.* Viele Bestattungsunternehmen sind Familienbetriebe, wie man es auch aus den TV-Serien *Six Feet Under* oder *Der Bestatter* kennt. Der entschleunigte Duktus überträgt sich von einer Generation zur nächsten, wohingegen Familienbetriebe in anderen Bereichen im Hinblick auf Zukunftssicherung ständig auf Innovationen setzen müssen. Im Bestattungswesen gibt es zudem vergleichsweise wenig personale Fluktuation, was sich tendenziell ebenfalls innovationshemmend auswirkt.

Neigt die Bestatterszene aus den diversen Gründen grundsätzlich kaum zu Risiko- und Innovationsfreudigkeit, so ist es wenig überraschend, dass die Digitalisierung sich hier langsamer durchsetzt als in anderen Branchen. Eine Ausnahme hiervon stellt unkonventionelle Werbung im Internet dar, mit der sich heute einige Bestattungsunternehmen von der Konkurrenz, welche ihre Dienstleistungen nach wie vor mit stereotypen, von symbolischer Lichtmetaphorik geprägten Naturbildern bewirbt, abzusetzen versuchen. So wirbt etwa die digitale Plattform *mymoria.de* mit einem vollbepackten Auto, das die letzte Reise symbolisiert, oder einer Kreditkarte zwischen den gefalteten Händen, die für faire Bestattungskosten steht (vgl. Abb. 87–89).

Generell jedoch ist in dieser Branche die Eintrittsbarriere für neue Produkte und insbesondere für digitale Angebote hoch. Dies gilt beispielsweise auch für Live-Streaming-Bestattungen, wie sie in den USA und Australien von Angehörigen gelegentlich beansprucht werden, wenn sie eine weite Reise zur Bestattung nicht auf sich nehmen können oder wollen.

So befinden sich Bestattungspraktiken heute insgesamt in einem vielschichtigen Umbruch: Sie sind experimentell, nervös, teilweise prekär, ins Digitale überlappend. Es ist kaum vorauszusagen, wie sie sich in den kommenden Jahrzehnten weiter entwickeln werden, und es wäre überaus aufschlussreich, etwas tun zu können, was uns allen versagt ist: in hundert Jahren an einer Bestattung teilzunehmen.



Abb. 87 Anzeigen Bestattungsunternehmen im Internet. Planen Sie mit uns Ihre letzte Reise. Online unter: <https://www.zomin.ch/story/bestattungsinstitut-gibt-fruehbucherrabatt-850861192791> (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 88 MyMemoria, *Sie buchen Ihre Reise online*. Online unter: <https://awards.die-zeitungen.de/gewinner-anzeige-des-jahres/anzeige-des-jahres-gewinner-2019/#contentSlider-1-1> (letzter Zugriff: 23.11.2021).



Abb. 89 MyMemoria, *Egal, woran Sie glauben. Wir glauben an faire Bestattungen.* Online unter: <https://www.texasima.com/mymoria-1> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

Textnachweise

Das vorliegende Buch ist im Rahmen des SNF geförderten Forschungsprojektes „Sterbesettings. Eine interdisziplinäre Perspektive (2020–2023)“ (<https://sterbesettings.ch>) der Berner Fachhochschule (Hochschule der Künste Bern sowie Departement Gesundheit) in Kooperation mit der Zürcher Hochschule der Künste entstanden.

2 Autobiografische Sterbeliteratur

Bei dem Kapitel handelt es sich um eine aktualisierte und erweiterte Fassung folgender Publikation: „Autobiografische Sterbeliteratur“. In: *Jahrbuch Literatur und Medizin*. Band XII. Hg. von Florian Steger. Heidelberg 2020, S. 165–176.

3 Poetiken des Todes Elfriede Jelinek

Bei dem Kapitel handelt es sich um eine bearbeitete Fassung folgender Publikation: „Poetiken des Todes bei Jelinek und Bernhard“. In: *Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualitäten – Korrelationen – Korrespondenzen*. Hg. von Bastian Reinert und Clemens Götze. Berlin 2019, S. 185–198.

5 Tot geboren. Babys in Film, Literatur und Internet

Bei dem Kapitel handelt es sich um eine aktualisierte und stark erweiterte Fassung folgender Publikation: „Tot geboren. ‚Stillborn Babies‘ in Film, Literatur und Internet“. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 25/3 (2015), S. 576–588.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Derek K. Miller, *Penmaschine*. 2007–2011. [Blog]. Online unter: <http://www.penmaschine.com/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 2: Wolfgang Herrndorf, *Arbeit und Struktur*. 2010–2013. [Blog]. Online unter: <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2010/04/eins/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 3: Wolfgang Herrndorf, *Arbeit und Struktur*. 2013. [Interneteintrag zur Publikation des rowohlt Verlages]. Online unter: <https://www.rowohlt.de/buch/wolfgang-herrndorf-arbeit-und-struktur-9783499268519> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 4: Dmitrij Panov (DE), *Sterben mit Swag*. Februar bis Oktober 2016. [Blog]. Online unter: <http://sterbenmitswag.blogspot.com/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 5: Silvia Anita Arni (CH), *Diagnose unheilbar*. Dezember 2014 bis Oktober 2016. [Blog]. Online unter: <http://sylviaanita.blogspot.com/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 6: Beth Caldwell (USA), *The Cult of Perfect Motherhood*. Juli 2013 bis November 2017. [Blog]. Online unter: <http://cultofperfectmotherhood.com/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 7: Ellie Douglas, *Chemo Vlog. Day in the Life of a Cancer*. 16. Januar 2018. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=YO5a00NgSRA>, 00:03:24 (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 8: Ellie Douglas, *Chemo Vlog. Day in the Life of a Cancer*. 16. Januar 2018. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=YO5a00NgSRA>, 00:02:55 (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 9: James Kearsley, *First Bag of Chemotherapy. Initial Effect*. 29. Dezember 2015. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=SxJJWt7jzMc>, 00:00:21 (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 10: James Kearsley, *First Bag of Chemotherapy. Initial Effect*. 29. Dezember 2015. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=SxJJWt7jzMc>, 00:01:23 (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 11: Vintage Bombshell, *My Video Diary through Chemotherapy*. 09. Februar 2016. [Videoblog]. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ejnSiRONPRE>, 00:06:26 (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 12: „Parallel Play“. *Six Feet Under*. HBO, USA 2008. Fernsehserienepisode. 00:12:40.
- Abb. 13: „Terror Starts at Home“. *Six Feet Under*. HBO, USA 2008. Fernsehserienepisode. 00:11:00.

- Abb. 14: „Schweres Erbe“. *Der Bestatter*. SRF, Schweiz 2013. Fernsehserienepisode. 00:21:28. Online unter: <https://www.dailymotion.com/video/x6imagu> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 15: „Schweres Erbe“. *Der Bestatter*. SRF, Schweiz 2013. Fernsehserienepisode. 00:01:43. Online unter: <https://www.dailymotion.com/video/x6imagu> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 16: Ferdinand Hodler: *Die kranke Valentine Godé-Darel im Bett, mit Uhr und Rosen*, 1914. Öl auf Leinwand, 63 cm × 86 cm, Privatbesitz. In: Jura Brüscheweiler: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908–1915*. Zürich 1976, S. 122.
- Abb. 17: Ferdinand Hodler: *Die sterbende Valentine Godé-Darel, Rechtsprofil*, 1915. Gouache, Öl und Kohle auf Papier, auf Karton aufgezogen, 37 cm × 52 cm. Fotografie: Flora Bevilacqua, Musée d'Art et d'Histoire, Genf.
- Abb. 18: Ferdinand Hodler: *Die sterbende Valentine Godé-Darel*, Halbfigur im Linksprofil, 24. Januar 1915. Öl auf Leinwand, 60,5 cm × 90,5 cm, Kunstmuseum Basel. In: Jura Brüscheweiler: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908–1915*. Zürich 1976, S. 157.
- Abb. 19: Ferdinand Hodler: *Die tote Valentine Godé-Darel*, 26. Januar 1915. Bleistift, Öl auf Papier, 39,5 cm × 64 cm, Kunstmuseum Basel. In: Jura Brüscheweiler: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908–1915*. Zürich 1976, S. 159.
- Abb. 20: Ferdinand Hodler: *Die tote Valentine Godé-Darel*, 26. Januar 1915, Öl auf Leinwand, 60 cm × 124 cm, Museum der Stadt Solothurn. In: Jura Brüscheweiler: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908–1915*. Zürich 1976, S. 161.
- Abb. 21 bis 23: Annie Leibovitz: „New York, December 29 (Susan Sontag), 2004“. In: Dies.: *A Photographer's Life. 1990–2005*. New York 2006, o.S.
- Abb. 24: Heike Ruschmeyer: *Monolog XXVII*, 1988, Kunstharz, Eitempera und Ölfarbe auf Nessel, 240 cm × 190 cm, fotografiert von Jan Schüler. Online unter: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MonologXXVIII.jpg>, Lizenz: CC-BY-SA (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 25: Heike Ruschmeyer: *Monolog XCVII*, 1995, Kunstharz, Eitempera, Ölfarbe, Stoff auf Dämmplatte, 180 cm × 132 cm, fotografiert von Jan Schüler. Online unter: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MonologXCVII.jpg>, Lizenz: CC-BY-SA (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 26: Mathias Aan't Heck: *1855 Studie II*, 2020. Bleistift auf Papier, 29,7 cm × 29,7 cm. © Mathias Aan't Heck. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- Abb. 27: Mathias Aan't Heck: *1855 Studie I*, 2020. Bleistift auf Papier, 29,7 cm × 29,7 cm. © Mathias Aan't Heck. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

- Abb. 28: Sue Fox, *Life Line*, 1993. Farbfotografie, 15 cm × 10 cm, Privatsammlung. In: Thomas Macho, Kristin Marek: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München 2007, S. 119. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.
- Abb. 29: Andres Serrano: *The Morgue (Death by Drowning II)*, 1992. In: Ders.: *fotografiska arbeten = works 1983–1993*. Malmö 1996, S. 124.
- Abb. 30: Cathrine Ertmann: *About Dying*, 2012. Online unter: <https://www.cathrineertmann.dk/aboutdying> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 31: Sue Fox: *Inside Out*, 1996. Farbfotografie, 12,7 cm × 17,7 cm, Privatsammlung. In: Thomas Macho, Kristin Marek: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München 2007, S. 124. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.
- Abb. 32: Sally Mann: *Untitled*, 2000. Gelatinesilberdruck, 30 in × 38 in. © Sally Mann. Mit freundlicher Genehmigung der Gagosian Gallery, New York.
- Abb. 33: Araya Rasdjarmrearnsook: *The Class*, 2005. Video, 16 Min. 25 Sek., Mori Art Museum. Online unter: <https://www.mori.art.museum/en/collection/2337/index.html> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 34: Araya Rasdjarmrearnsook: *Conversation I*, 2005. Video-Installation, 13 Min. 30 Sek., FRAC Nord-Pas de Calais, Dünkirchen. Online unter: <https://www.hfcollection.org/conversation-i-iii/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 35: *Nära livet*. Reg. Ingmar Bergman. Darst. Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Barbro Hior af Ornäs, Erland Josephson, Max von Sydow, Inga Leandgré. Schweden, Stockholm, Folkets Hus och Parker 1958. VHS. 00:04:35.
- Abb. 36: *Nära livet*. Reg. Ingmar Bergman. Darst. Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Barbro Hior af Ornäs, Erland Josephson, Max von Sydow, Inga Leandgré. Schweden, Stockholm, Folkets Hus och Parker 1958. Film. 01:12:59.
- Abb. 37: Tina Brenneisen: *Das Licht, das Schatten leert*. Zürich 2019, S. 20–21. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.
- Abb. 38: Tina Brenneisen: *Das Licht, das Schatten leert*. Zürich 2019, S. 91. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.
- Abb. 39: Tina Brenneisen: *Das Licht, das Schatten leert*. Zürich 2019, S. 17. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.
- Abb. 40: Tina Brenneisen: *Das Licht, das Schatten leert*. Zürich 2019, S. 215. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.
- Abb. 41: *Return to Zero*. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 00:23:04.
- Abb. 42: *Return to Zero*. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 00:52:32.

- Abb. 43: *Return to Zero*. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 00:57:59.
- Abb. 44: *Return to Zero*. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 01:08:07.
- Abb. 45: *Return to Zero*. Reg. Sean Hanish. Darst. Minnie Driver, Paul Adelstein, Alfred Molina, Connie Nielsen, Andres Anders, Kathy Baker, Sarah Jones. USA, Cannonball Productions 2014. Film. 01:16:04.
- Abb. 46: *Am Himmel der Tag*. Reg. Pola Beck. Darst. Aylin Tezel, Henrike von Kuick, Tomás Lemarquis, Godehard Giese, Marion Mitterhammer, Lutz Blochberger, Anja Karmanski, Mai Michael Müller. Deutschland: ALIN Filmproduktion 2012. DVD. 01:10:49.
- Abb. 47: *Am Himmel der Tag*. Reg. Pola Beck. Darst. Aylin Tezel, Henrike von Kuick, Tomás Lemarquis, Godehard Giese, Marion Mitterhammer, Lutz Blochberger, Anja Karmanski, Mai Michael Müller. Deutschland: ALIN Filmproduktion 2012. DVD. 01:11:21.
- Abb. 48: <https://christianmemorials.com/tributes/bella-burnstad> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 49: <https://christianmemorials.com/tributes/kyon-carroll> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 50: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3856402077707922&set=g.1422272074671133> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 51: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=330343697590997&set=g.1422272074671133> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 52: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10217531175448574&set=g.1422272074671133> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 53: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10208141796130461&set=g.26307302976> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 54: *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 01:24:09.
- Abb. 55: *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 01:29:09.
- Abb. 56: *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 01:32:12.

- Abb. 57: *What Dreams May Come*. Reg. Vincent Ward. Darst. Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sydow. USA, New York: PolyGramVideo 1998. DVD. 00:19:17.
- Abb. 58: *What Dreams May Come*. Reg. Vincent Ward. Darst. Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sydow. USA, New York: PolyGramVideo 1998. DVD. 00:20:34.
- Abb. 59: *What Dreams May Come*. Reg. Vincent Ward. Darst. Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sydow. USA, New York: PolyGramVideo 1998. DVD. 00:20:53.
- Abb. 60: Heigorina Cunha, Espírito Lucius: *Imagens do Além*. IDE Editora – Instituto de Difusão Espírita. Arras 1994, S. 60. Online unter: [http://bvespirita.com/Imagens%20do%20Além%20\(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espírito%20Lucius\).pdf](http://bvespirita.com/Imagens%20do%20Além%20(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espírito%20Lucius).pdf) (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 61: *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:33:31.
- Abb. 62: Heigorina Cunha, Espírito Lucius: *Imagens do Além*. IDE Editora – Instituto de Difusão Espírita. Arras 1994, S. 68. Online unter: [http://bvespirita.com/Imagens%20do%20Além%20\(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espírito%20Lucius\).pdf](http://bvespirita.com/Imagens%20do%20Além%20(psicografia%20Heigorina%20Cunha%20-%20espírito%20Lucius).pdf) (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 63: *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:34:08.
- Abb. 64: *Defending Your Life*. Reg. Albert Brooks. Darst. Albert Brooks, Meryl Streep, Rip Torn, Lee Grant, Buck Henry. USA, Burbank: Warner Bros 1991. DVD. 01:43:40.
- Abb. 65: *Defending Your Life*. Reg. Albert Brooks. Darst. Albert Brooks, Meryl Streep, Rip Torn, Lee Grant, Buck Henry. USA, Burbank: Warner Bros 1991. DVD. 01:47:33.
- Abb. 66: *The Shack*. Reg. Stuart Hazeldine. Darst. Sam Worthington, Octavia Spencer, Avraham Aviv Alush, Radha Mitchell, Alice Braga u. a. USA, Santa Monica: Summit Entertainment 2017. DVD. 01:04:40.
- Abb. 67: *The Shack*. Reg. Stuart Hazeldine. Darst. Sam Worthington, Octavia Spencer, Avraham Aviv Alush, Radha Mitchell, Alice Braga u. a. USA, Santa Monica: Summit Entertainment 2017. DVD. 01:11:43.
- Abb. 68: *The Shack*. Reg. Stuart Hazeldine. Darst. Sam Worthington, Octavia Spencer, Avraham Aviv Alush, Radha Mitchell, Alice Braga u. a. USA, Santa Monica: Summit Entertainment 2017. DVD. 01:46:04.

- Abb. 69: *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:31:13.
- Abb. 70: *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:34:13.
- Abb. 71: *What Dreams May Come*. Reg. Vincent Ward. Darst. Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sydow. USA, New York: PolyGramVideo 1998. DVD. 01:03:23.
- Abb. 72: *Nosso Lar*. Reg. Wagner de Assis. Darst. Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Rosanne Mulholland, Inez Viana, Rodrigo dos Santos u. a. Brasilien, Rio de Janeiro: Globo Filmes 2010. DVD. 00:12:06.
- Abb. 73: *The Discovery*. Reg. Charlie McDowell. Darst. Riley Keough, Rooney Mara, Robert Redford, Jesse Plemons, Jason Segel, Ron Canada u. a. USA, Beverly Hills: Endgame Entertainment 2017. Online unter: <https://www.netflix.com/watch/80115857?trackId=13752289&tctx=0%2C1%2Cbbf31a06ecafdf9fc6b5f9dddb5e5a9dd49db71%3Aee3cbae5c14d4c6519ffaaaf3e9ef27077d09169%2Cbbf31a06ecafdf9fc6b5f9dddb5e5a9dd49db71%3Aee3cbae5c14d4c6519ffaaaf3e9ef27077d09169%2C%2C>. 00:47:30 (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 74: *The Discovery*. Reg. Charlie McDowell. Darst. Riley Keough, Rooney Mara, Robert Redford, Jesse Plemons, Jason Segel, Ron Canada u. a. USA, Beverly Hills: Endgame Entertainment 2017. Online unter: <https://www.netflix.com/watch/80115857?trackId=13752289&tctx=0%2C1%2Cbbf31a06ecafdf9fc6b5f9dddb5e5a9dd49db71%3Aee3cbae5c14d4c6519ffaaaf3e9ef27077d09169%2Cbbf31a06ecafdf9fc6b5f9dddb5e5a9dd49db71%3Aee3cbae5c14d4c6519ffaaaf3e9ef27077d09169%2C%2C>. 00:23:45 (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 75: *Hereafter*. Reg. Clint Eastwood. Darst. Matt Damon, Cécile de France. USA, Burbank: Warner Bros 2010. DVD. 00:06:34.
- Abb. 76: *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. Reg. Apichatpong Weerasethakul. Darst. Thanapat Saisaymar, Jenjira Pongpas, Sagda Kaewbuadee. Thailand, Bangkok: Kick the Machine 2010. DVD. 00:18:56.
- Abb. 77: *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. Reg. Apichatpong Weerasethakul. Darst. Thanapat Saisaymar, Jenjira Pongpas, Sagda Kaewbuadee. Thailand, Bangkok: Kick the Machine 2010. DVD. 00:28:19.
- Abb. 78: FriedWald, Oberramsern-Messen, Solothurn. Online unter: <https://www.solothurnerzeitung.ch/solothurn/kanton-solothurn/friedwald-statt-friedhof-immer-oefters-wird-ein-baum-einem-grabstein-vorgezogen-131548756#> (letzter Zugriff: 23.11.2021).

- Abb. 79: Friedhof für FC Schalke 04-Fans, Gelsenkirchen, Friedhof Beckenhausen-Sutum. Online unter: <https://www.welt.de/regionales/duesseldorf/gallery/11860110/Schalke-Fans-haben-ihren-eigenen-Friedhof.html> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 80: HSV-Grabfeld, Friedhof Altona. Online unter: <https://taz.de/Fan-Bestattungen-sterben-aus/!5433603/> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 81: Sternenkinder-Grabfeld, Friedhof Nordheim Zürich. © Bestattungsamt Zürich, 2021.
- Abb. 82: Sternenkinder-Grabfeld, Friedhof Hanau. © Friedhof Hanau, 2021.
- Abb. 83: Mensch-Tier-Bestattung, Friedhof Unser Hafen, Essen-Frintrop. © Deutsche Friedhofsgesellschaft, 2021.
- Abb. 84: Gemeinschaftsgrab, Friedhof Grenchen. Online unter: <https://www.grenchnertagblatt.ch/solothurn/grenchen/blumenverbot-auf-dem-gemeinschaftsgrab-ein-reglement-sorgt-fuer-empowerung-134031695> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 85: Preisliste *Stayalive*, Screenshot vom 17.12.2012 (<https://www.stayalive.com/de/static/preise>).
- Abb. 86: QR-Grabstein, Leitfriedhof Nürnberg. Online unter: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/QR-Grabstein_steinart-2012.jpg (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 87: Anzeigen Bestattungsunternehmen im Internet. Planen Sie mit uns Ihre letzte Reise. Online unter: <https://www.20min.ch/story/bestattungsinstitut-gibt-fruehbucherrabatt-850861192791> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 88: MyMemoria, *Sie buchen Ihre Reise online*. Online unter: <https://awards.die-zeitungen.de/gewinner-anzeige-des-jahres/anzeige-des-jahres-gewinner-2019/#contentSlider-1-1> (letzter Zugriff: 23.11.2021).
- Abb. 89: MyMemoria, *Egal, woran Sie glauben. Wir glauben an faire Bestattungen*. Online unter: <https://www.tessasima.com/mymoria-1> (letzter Zugriff: 23.11.2021).