

Stephan Völlmicke

40 Jahre Leichenshow – Leichenschau

Die Veränderung der audiovisuellen
Darstellung des Todes im Fernsehkrimi
Tatort vor dem Hintergrund des
gesellschaftlichen Wandels
im Umgang mit Sterben und Tod



*„Nicht eigentlich der Tod,
sondern das Wissen vom Tode ist es,
das für Menschen Probleme schafft.“
(Elias 1982: 12)*

1. Einleitung

1.1 Der Gegenstand

Kein Thema betrifft uns alle früher oder später in ähnlicher Weise wie der Tod. In der (post-)modernen Gesellschaft haben sich die Rahmenbedingungen des Sterbens und des Todes in Vergleich zu vormodernen Gesellschaften deutlich verändert. Diese Veränderungen haben zu einem teilweisen Verlust der tradierten Deutungsmuster und zu einem anderen Umgang mit dem Phänomen Sterben und Tod in unserer Gesellschaft geführt (vgl. Chun 2000: 8). Der Tod wurde entzaubert (vgl. Fischer 2001: 10; vgl. Fischer 1996: 124).

„Die Moderne scheint weltgeschichtlich die erste Kultur zu sein, die eine anthropologische Grundkonstante, nämlich die Antizipation des Todes, aus ihrem Lebenszusammenhang verbannt. Sie ist die erste Welt, die es sich scheinbar leisten kann, die absolut wirklichkeitsgefährdendste Kraft zu ignorieren.“ (Nassehi/Weber 1989: 207)

Der Tod wird in unserer Gesellschaft strukturell verdrängt, das konkrete Sterben dem alltäglichen Blick entzogen. Daher wird der Tod (besonders die Antizipation des eigenen Endes) zunehmend bei der individuellen Konstruktion von Wirklichkeit ausgeblendet oder er wird als ein Tabu erlebt, das sich in der Terminus-Verdrängung, der Banalisierung und der Bagatellisierung des Todes manifestiert.

Stattdessen erfolgt die Erfahrung des Todes heute größtenteils medial: Der Tod existiert für viele nur in seiner Reproduktion. Vor allem in Film und Fernsehsendungen ist der Tod als visuelles Phänomen omnipräsent und begleitet kontinuierlich das Leben der Zuschauer. Der rezeptive Umgang mit dem immateriell reproduzierten Tod ist den meisten Menschen deshalb vertrauter als der „reale“ Tod (vgl. Richard 1995: 67; vgl. Hurth 2004: 58). Ganze Genres leben davon, dass Menschen erschossen und ermordet werden (vgl. Schmidt, K.W. 2007: 46; Wahlert 1993: 16; Daxelmüller 1996: 10). „Der wahrscheinlich größte Teil fiktionaler Medienunterhaltung thematisiert Tod und Sterben.“ (Klimmt 2009: 416)

Der Zuschauer hat es folglich mit einer veritablen Paradoxie zu tun: Auf der einen Seite mit der Verdrängung des Todes im persönlichen Umfeld (der eigenen ‚realen‘ Lebenswelt) und auf der anderen Seite mit einem Totenboom in den Massenmedien¹ (der eigenen ‚medialen‘ Lebenswelt). Im Folgenden wird versucht, diesen (wie sich zeigen wird, nur vordergründigen) Widerspruch zu entschlüsseln, um zu zeigen, dass die fiktionale Darstellung des Todes im Fernsehen auf spezifische Weise mit unserem alltäglichen Umgang mit Sterben und Tod in der Gesellschaft korrespondiert.

Fernsehen ist von zentraler Bedeutung für die meisten Menschen, die es erreicht, also auch für die Kultur, in der wir leben (vgl. Jurga 1999: 2). Filme und Fernsehsendungen können als Kommunikationsmedien betrachtet werden, wenn sie rezipiert und verstanden werden (vgl. Mikos 2003a: 12). „Die Sinnhaftigkeit von Filmen und Fernsehsendungen existiert nicht als quasi objektive faktische Gegebenheit, sondern wird erst während des Zuschauens vom Zuschauer hergestellt“ (ebd.: 11). Film- und Fernsehtexte² entfalten ihre Bedeutung somit erst durch die Interaktion mit ihren aktiven Zuschauern (vgl. ebd.: 53). In diesem Sinne kommunizieren Filme und Fernsehsendungen mit dem aktiven Rezipienten.

„Soll die Kommunikation mit dem Rezipienten gelingen, muss im Prozess des Filmemachens bereits auf mögliche Erwartungen des Publikums sowie auf kognitive und emotionale Fähigkeiten der Rezipienten Bezug genommen werden.“ (ebd.: 19)

Diese Interaktion steht nicht in einem gesellschaftsfreien Raum, sondern findet in historischen, ökonomischen, juristischen, technischen, kulturellen und sozialgesellschaftlichen Kontexten statt, die sich konkret auf die Fernsehtexte auswirken (vgl. ebd.). Da die Produktion von Bedeutung durch den Rezipienten nicht

-
- 1 Medien werden im Folgenden gemäß der Unterscheidung Luhmanns in drei Typen von Kommunikationsmedien speziell als Verbreitungsmedien verstanden. Darunter fallen die mündliche, schriftliche Sprache (beispielsweise Buchdruck) und alle technischen Medien der Sprach- und Bildübertragung (Radio, Fernsehen). Unter Massenmedien sollen ebenfalls im Sinne Luhmanns „[...] alle Einrichtungen der Gesellschaft erfasst werden, die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Mittel bedienen. Vor allem ist an Bücher, Zeitschriften, Zeitungen zu denken. [...] Auch die Verbreitung der Kommunikation über Funk fällt unter den Begriff.“ (Luhmann 1996: 10)
 - 2 Einige Filmtheoretiker bezeichnen Filme und Fernsehsendungen als Texte (vgl. Mikos 2003a: 21; Kanzog 1991: 18), Zeichensysteme (vgl. Faulstich 1994a: 52ff.; Kanzog 1991: 21ff.) oder als Sprache (vgl. Bauernfeind 1995: 61). Dabei greifen die Autoren auf das aus der Semiotik stammende Konzept von Film als Text bzw. Zeichensystem zurück. Die Semiotik ist eine Theorie der Zeichen, wobei diese Zeichen Bilder, Geräusche usw. sein können, vorausgesetzt, dass sie zur Bezeichnung von Gegenständen und Sachverhalten benutzt werden.

unabhängig von jenen Kontexten gesehen werden kann, ist auch die Darstellung des Todes im Fernsehen an sie gebunden, sonst wären die entsprechenden „Fernsehtexte“ nicht anschlussfähig. Deshalb muss das mediale Darstellungsspektrum von Tod vor dem Hintergrund dieser Kontexte betrachtet werden.

Für die Bedeutungsproduktion der Zuschauer ist vor allem der Kontext ihrer Lebenswelt zentral, deren Semantik sie auf die textuelle, die mediale und die soziokulturelle Ebene von Film- und Fernsehtexten anwenden (vgl. ebd.: 57).³ Die Lebenswelt ist der Ort, an dem die Menschen die „gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit vollziehen.“ (Berger/Luckmann¹⁹2003: 19) Laut Mikos kann die Lebenswelt somit als „[...] die subjektiv sinnhafte Erscheinungsform des Wissens von der Welt, die im Rahmen der täglichen Lebenspraxis intentional die Handlungen der Subjekte steuert“ (Mikos 1992: 532), bestimmt werden, in der sich das Subjekt seine Welt erschließt. Sie stellt den für den Alltag relevanten Ausschnitt von Kultur dar, also den *Common Sense* (vgl. ebd.: 530). Damit definiert die Lebenswelt die Rahmenbedingungen alltäglicher Erfahrungen: Weil Menschen in kollektiven Lebensformen sozialisiert und kulturell integriert werden, handeln sie innerhalb ihres lebensweltlichen Horizonts (vgl. ebd.). Fernsehen trägt somit zur symbolischen Verständigung der Gesellschaft über sich selbst bei und reproduziert zugleich Kultur (vgl. ebd.: 542). Kultur besteht zunächst

„[...] aus expliziten und impliziten Mustern von und für Verhalten. Erworben und weitergegeben wird sie durch Symbole (einschließlich ihrer Verkörperung in Artefakten), welche eine besondere menschliche Leistung darstellen. Der Kern der Kultur besteht aus traditionellen (historisch überlieferten und ausgewählten) Ideen und damit verbundenen Werten.“ (Kroeber/Kluckhohn 1952: 357 zitiert nach Beer 2003: 66)

Kultur ist damit vom Menschen hervorgebracht, sie entsteht in und durch gesellschaftliches Zusammenleben, umfasst Handlungen und materielle Artefakte, wird erlernt und tradiert und ist somit spezifisch menschlich. Unter Kultur sollen neben diesem traditionellen Verständnis nicht nur die geistigen Werte einer Gesellschaft verstanden werden, sondern in Anlehnung an den Kulturbegriff des so genannten *Cultural Studies Ansatzes*⁴ (vgl. Krotz 1992: 412ff.) und der Arbeiten

3 Mikos unterscheidet zwischen vier Kontexten, in denen filmische Bedeutungskonstruktion stattfinden kann: Gattungen und Genres, Intertextualität, Diskurs sowie Lebenswelten (vgl. Mikos 2003a: 53).

4 „Das wesentliche Charakteristikum der Cultural Studies [...] ist die Analyse kultureller Kontexte und die Erforschung und Kritik der Bedingungen und Möglichkeiten kultureller Selbstvergewisserung von Einzelpersonen sowie von gesellschaftlichen Gruppen und Schichten in ihrem Alltag und ihrer kulturellen Praxis.“ (Göttlich/Winter 1999: 26)

symbolischer Anthropologen wie Clifford Geertz (1987)⁵ wird Kultur als soziale Praxis verstanden und soziale Praxis ist symbolische Praxis (vgl. Mikos 1992: 532). Mediendiskurse werden somit auch als soziales, gesellschaftliches Handeln verstanden. „Mediendiskurs und Alltagspraxen sind somit „[...] nicht als unabhängige Sphären der Bedeutungsproduktion zu konzeptualisieren, sondern als miteinander verwobene Formen der Produktion geteilten Sinns zu betrachten.“ (Thomas 2007: 63) Aus diesem Verständnis heraus ist soziale und symbolische Praxis Kultur, und Kultur ist dementsprechend gelebte *Lebenswelt*. Die Strukturen der *Lebenswelt* legen somit auch die Formen der Intersubjektivität und Verständigung fest (vgl. Habermas ²1988, Bd. 2: 573). Deshalb müssen Medien den lebensweltlichen Kontexten verhaftet bleiben, wollen sie „[...] im Rahmen der gesellschaftlichen Kommunikation Sinn machen, weil Verständigung nur innerhalb der lebensweltlichen Horizonte möglich ist.“ (Mikos 2003a: 58)

In individualisierten und pluralisierten Gesellschaften wird diese Verhaftung durch die fortschreitende Entgrenzung lebensweltlicher Kontexte jedoch immer schwieriger. Dieses Problem wird in den Medien mit Standardisierungen beantwortet, die sich an generalisierten Mustern lebensweltlicher Zusammenhänge orientieren, die allgemein verständlich sind (vgl. Mikos 1992: 540). „Die Lebenswelt ist als Kontext für die Film- und Fernsehtexte von Bedeutung, weil sie das Bezugssystem darstellt, auf das sich Produzenten und Rezipienten beziehen.“ (Mikos 2003a: 58) Damit Filme und Fernsehsendungen als Kommunikationsmedien funktionieren, müssen Fernsehtexte wie die *Tatorte* deshalb laufend kontextuelle Veränderungen in Bezug auf Sterben und Tod aufgreifen und Darstellungen vom Tod bereitstellen, die zumindest partiell mit der Lebenswelt der Rezipienten korrespondieren.

5 „Der Kulturbegriff, den ich vertrete, ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe.“ (Geertz 1987: 9)

*„Die Welt kann nicht auf den Soziologen warten,
sie hat ihre Probleme immer schon gelöst.
Die Frage kann nur sein: wie?“
(Luhmann 1981: 316)*

1.2 Problemstellung und Erkenntnisinteresse

Das mögliche filmisch-gestalterische Darstellungsspektrum von Tod in Filmen und Fernsehsendungen ergibt sich aus den oben genannten Kontexten. Dabei soll in der vorliegenden Arbeit der lebensweltliche Kontext in Bezug auf den Umgang mit Sterben und Tod isoliert betrachtet werden. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses steht zunächst die Frage nach einer möglichen Lebenswelt vieler Rezipienten und Produzenten in Bezug auf den Umgang mit Sterben und Tod. Die erste leitende Forschungsfrage der Arbeit lautet:

- *Wie könnte die subjektiv sinnhafte Erscheinungsform des Wissens von der Welt bei einem großen Teil der Bevölkerung in Bezug auf den Umgang mit Sterben und Tod aussehen?*

Bei der Betrachtung von Filmen und Fernsehsendungen als Kommunikationsmedien liegt in dieser Arbeit die Annahme zugrunde, dass Medien sozialem Wandel unterworfen sind und ein Abhängigkeitsverhältnis von sozialer und medialer Realität vermutet werden kann (vgl. Kap. 4.1). Dieses Abhängigkeitsverhältnis kann auch in Bezug auf den Umgang mit Sterben und Tod unterstellt werden. Neben Nachrichtenfilmen und Dokumentationen im nicht-fiktionalen Bereich bieten Krankenhausserien und besonders Kriminalfilme im fiktionalen Bereich eine geeignete Grundlage für die Beschäftigung mit dem Thema Tod und dessen Darstellung im Fernsehen. Im Vordergrund der vorliegenden Arbeit steht dabei die Analyse der audiovisuellen gestalterischen filmischen Mittel zur Darstellung von Tod im fiktionalen Bereich.⁶ Die Geschichten, die in den Köp-

6 Die Entscheidung für eine Untersuchung fiktionaler Sendungen und speziell der Tatort-Reihe erscheint zunächst ziemlich willkürlich. Neben Nachrichtenfilmen und Dokumentation aus dem non-fiktionalen Bereich hätten beispielsweise auch Krankenhausserien oder andere Krimiformate aus dem fiktionalen Bereich als Untersuchungsgegenstand fungieren können. Bei keinem anderen Format außer der Krimireihe Tatort konnte jedoch eine vergleichbare, ähnliche Tradition und Dauerhaftigkeit desselben Formats festgestellt werden. Der Tatort ist aus Gründen der Vergleichbarkeit zudem das einzige seit bereits 40 Jahren standardisierte Format. Weitere Gründe für die Wahl der Tatort-Reihe werden in Kap. 5 erläutert.

fen der Zuschauer entstehen, basieren auch auf dem Wissen um filmische Darstellungsmittel und Gestaltungsweisen (vgl. Ohler 1994: 36). Es ist also nicht nur wichtig, *was* dargestellt wird, sondern auch *wie* es dargestellt wird. Die Kamerahandlung besitzt eine bedeutungskonstitutive Funktion (vgl. Opl 1990: 43). Um die filmisch-gestalterischen Mittel der Todesdarstellung und die möglichen Veränderungen feststellen zu können, ist es vorteilhaft, einen großen Untersuchungszeitraum zu wählen. Der *ARD*-Klassiker *Tatort* erscheint dabei mit seiner nunmehr 40-jährigen Geschichte als die geeignetste Grundgesamtheit für eine Analyse der filmisch-gestalterischen Mittel der Todesdarstellungen und deren Veränderungen.⁷ Die zweite leitende Forschungsfrage der Arbeit lautet:

- *Wie hat sich die filmisch-gestalterische Darstellung von Tod in 40 Jahren⁸ Tatort verändert?*

Abgeleitet aus den theoretischen Vorüberlegungen zum Kontext der *Lebenswelt* in Bezug auf Sterben und Tod der Rezipienten und Produzenten setzt sich diese Analyse weiterhin zum Ziel, spezifische Veränderungen in der Darstellungsweise der Toten, die sich über den Zeitraum von 40 Jahren ergeben können, aufzuspüren und zu benennen, um dann in einem letzten Schritt zu lokalisieren, in welcher Form die derzeitigen Darstellungsweisen (2001-2010) des Todes im Fernsehkrimi *Tatort* möglicherweise mit der Lebenswelt vieler Rezipienten und Produzenten korrespondieren.⁹

7 Die Analyse der Veränderungen der audiovisuellen Darstellung des Todes im *Tatort* über diesen Zeitraum soll dabei eine Entwicklung in der filmisch-gestalterischen Darstellung des Todes markieren und gerade die Veränderung veranschaulichen, die erst durch den Vergleich der Todesdarstellungen beispielsweise über vier Jahrzehnte/Dekaden (1970-1980; 1981-1990; 1991-2000; 2001-2010) an Aussagekraft gewinnt.

8 Stand April 2010. Bis dato wurden 774 Tatorte produziert.

9 Es wird davon ausgegangen, dass sich der Umgang mit Sterben und Tod in längerfristigen Prozessen verändert hat und sich im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung, funktionalen Differenzierung und Individualisierung immer noch verändert. Chun und andere Soziologen verweisen darauf, dass sich der Umgang mit Sterben und Tod insbesondere am Ende des 20. Jahrhunderts, also in den letzten Jahrzehnten, noch einmal radikal verändert hat (vgl. Chun 2000: 5). Die Analyse und Interpretation der Darstellung des Todes im *Tatort* vor dem Hintergrund der Lebenswelt der Rezipienten kann also nur versuchen, die derzeitigen Todesdarstellungen und ihre Entwicklung mit dem aktuellen Stand der soziologischen Debatte über den Umgang mit Sterben und Tod in der Gesellschaft in Beziehung zu setzen und theoretisch zu kontextualisieren.

Die dritte leitende Forschungsfrage lautet daher:

- *Lässt sich ein konkreter lebensweltlicher Zusammenhang in Bezug auf den Umgang mit Sterben und Tod feststellen, in dem die Darstellung der Toten in der Krimireihe Tatort lokalisiert ist?*

1.3 Systematik der Vorgehensweise

Im ersten Teil der Arbeit werden die Grundlagen für ein Konzept der Lebenswelt in Bezug auf den Umgang mit Sterben und Tod erarbeitet (vgl. Kap. 2). Als theoretisches Fundament für den Kontext *Lebenswelt* (vgl. Kap. 2.1) werden zusätzlich die Begriffe *Kultur* (vgl. Kap. 2.2) und *Alltagswelt* (vgl. Kap. 2.3) eingeführt. Dabei wird in Anlehnung an Mikos ein handlungstheoretisches Modell von Fernsehen als Akt kommunikativer Handlung vorgestellt (vgl. Kap. 2.6).

Die Theorie der Lebenswelt verdeutlicht, dass unsere Konstrukte von Sterben und Tod und dem Umgang damit auf soziokulturell vermittelten Grunderfahrungen, Werten und Normen basieren und so Perspektiven entstehen, aus denen Sinn produziert wird.

Aus den Rahmenbedingungen moderner Gesellschaften ergeben sich spezifische Todesverständnisse und Todesdeutungen, die im Kontext von Lebenswelten gebündelt und akzentuiert werden. Daher sollen im Folgenden der Wissens- und Sinnhorizont, der Bezugs- und Orientierungsrahmen sowie der Handlungs- und Erfahrungsraum in Bezug auf Sterben und Tod erörtert werden, in denen sich die meisten Mitglieder unserer Gesellschaft im Alltag bewegen. Dafür wird ansatzweise eine Gesellschaftsstrukturanalyse durchgeführt, in der der Umgang mit Sterben und Tod im modernen sozialstrukturellen und soziostrukturellen Kontext lokalisiert wird (vgl. Kap. 3.2 - Kap. 3.8). Es handelt sich dabei lediglich um die vermutbaren Erscheinungsformen des Wissens über den Umgang mit Sterben und Tod bei einem größeren Teil der Gesellschaft.¹⁰ Aufgrund der herausgearbeiteten Rahmenbedingungen ergeben sich gegenwärtige Todesdeutungen und Todesverständnisse, die im Kontext Lebenswelt gebündelt werden, um sie für die auf die Filmanalyse folgende Interpretation nutzen zu können (vgl. Kap. 3.9).

10 Aufgrund der Ausdifferenzierung der Gesellschaft kann nicht mehr nur von der Lebenswelt gesprochen werden, sondern die Menschen leben in verschiedenen Lebenswelten, die sich an unterschiedlichen Sinnhorizonten orientieren (vgl. Mikos 2003a: 59). Darüber hinaus sei darauf verwiesen, dass im Rahmen dieser Arbeit die Gesellschaftsstrukturanalyse nur fragmentarisch und nicht erschöpfend geleistet werden kann.