

**Hans J. Wulff**

## **Promiskuität und Geheimnis: Tod und Sterben als Gegenstände von Öffentlichkeit und Berichterstattung**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Ästhetik und Kommunikation* 39,143, Winter 2008, S. 109-114.  
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-154>.

Sterben scheint eine zutiefst private Angelegenheit zu sein, eine Verengung des Lebens- und Interessenhorizonts, der extremer nicht mehr zu denken ist. Doch ist die These nicht zu schnell gefunden? Fallen einem Bilder einsamst Gestorbener ein (aus dem Film, aus der Literatur, aus der Realität - ob solche Bilder real zustande gekommen sind oder auf Inszenierung basieren, ist für ihre Wirkung - als Exempla des Gedächtnisses - offenbar von keinem Belang), wird schnell klar, dass unsere Vorstellung des Sterbens die eines kollektiven Zusammen ist. Die Vorstellung des Sterbens lokalisiert es in einem öffentlichen Raum, faßt es eben nicht als Extremform der Vereinzelung. Die Trostlosigkeit der Tode, die auf den erwünschten und mitgedachten sozialen Horizont verzichten müssen, drängt sich auf.

Auf den zweiten Blick also das Sterben „im Kreis der Familie“ (der Freunde, der Lieben...) als die wünschenswertere und trostreichere Form. Keine allgemeine Öffentlichkeit, sondern eine des Nachbarschaftlichen und des Familiären. Kein Tod auf dem Marktplatz oder in der Fabrik, sondern im Innern der Wohnung. Idealerweise im Bett - entspanntes und verklärtes Sterben, kein Kampf, keine Auflehnung. Weggehen, nicht weggezerrt werden. Tod als nichts wirklich Nur-Individuelles, sondern als Geschehen in einem Feld „kleiner Öffentlichkeit“.

Die Medien gehören zu jener allgemeineren, umfassenderen Vorstellung von Wirklichkeit maßgeblich dazu. Obwohl Tod und Sterben alltägliche Realitäten sind, ist öffentliches Sterben äußerst rar. Wenige Fälle drängen sich auf: Der Fall der Theresa Marie Schiavo, die 15 Jahre im Wachkoma gelegen hatte und von ihrem Mann getötet wurde, was nicht nur in den USA zu einem breit diskutierten (Grund-)Rechtsstreit über Sterbehilfe führte. Und das Sterben Papst Johannes Pauls II., das sich über nahezu 2 Monate hinzog (Februar/März 2005) und das eine heftige Debatte darüber ausgelöst hat, ob eine solche Berichterstattung medienethisch zu vertreten sei [1].

Tod und Sterben sind aus dem öffentlichen Raum weitestgehend ausgegrenzt. Gleichwohl ist ein sich veränderndes Interesse an beidem auf breiter Front spürbar. Insbesondere der Leichnam ist in manchen kommunikativen Gattungen eine Tatsache öffentlicher Wahrnehmung geworden - dafür mögen die zahlreichen Gerichtsmedizin-Serien des Fernsehens ebenso stehen wie der enorme Erfolg der „Körperwelten“-Ausstellung Gunther von Hagens (die allein in Deutschland nicht nur einen heftigen öffentlichen Disput auslöste, sondern auch Blockbuster-Umsätze erzielte).

Eine Annäherung an das Verhältnis von Sterben und Öffentlichkeit bedarf eines interpretativen Rahmens, sonst kommt man über eine Kasuistik des „öffentlichen Sterbens“ nicht hinaus. Für das folgende soll darum ein Gewebe von Thesen und Fragen ausgelegt werden, das tieferes Eindringen ermöglicht.

### **Öffentliches Interesse**

Was öffentlich sein soll, bedarf des öffentlichen Interesses. Ist jemand umgebracht worden, ist ein Verbrechen geschehen, tritt das Gesetz als Rahmen dieses Interesses ein. Ein Mord beendet das Recht auf Privatheit, wird zur öffentlichen Tatsache. Das alles tritt aber erst nach der Tat ein, das Sterben ist abgeschlossen; doch finden sich Beispiele, die sich mit dem Sterben (von Geiseln etwa, die mit geringer Zeit auskommen müssen) selbst befassen. Zu befassen scheinen, muß man korrigieren - denn auch in diesen Fällen wird eher vom Töten oder vom Rettungsversuch gehandelt als vom Sterben selbst.

Etwas anderes ist es, wenn Prominente sterben. *Celebrities*, heißt es im Englischen, darin auf das lateinische *celebrare* (= heiligen, feierlich begehen) rückverweisend; die *celebritas* war die „Belebtheit eines Ortes, eine Volksmenge“, auch: „eine Berühmtheit“. Wenn Harald Juhnke oder der Papst sterben, sterben Zelebritäten, die *per se* dem öffentlichen Raum zugehören. Das sichert auch das Interesse der Medien.

Gelingt es, eine Person zu einer repräsentativen Figur zu machen, sie zu einem Stellvertreter eines Themas zu machen, transformiert man sie in gewisser Weise von einer privaten zu einer öffentlichen Figur. Das gelang im Falle der Frau Schiavo, deren Fall zu einem *casus* der öffentlichen Kontroverse um Sterbehilfe wurde. Im Koma zu liegen, ist das eine; im Rahmen eines Diskurses als prominentes oder gar repräsentatives Beispiel genannt zu werden, etwas anderes. Das erstere ist privates Drama; das letztere von allgemeinerer Bedeutung.

Die Verwandlung der privaten in die öffentliche Figur ist zugleich eine elementare Strategie der Dramatisierung. Ein kleines Gedankenexperiment mag zeigen, worum es geht: Eine alte Frau stirbt. Kein Drama, keine Geschichte, etwas Privates. Eine kleine Variation hebt das Geschehen zu etwas Geschichtsfähigem an: Eine alte Frau stirbt, nachdem sie intensiver radioaktiver Strahlung ausgesetzt war. Hier ist Unrecht geschehen, der Leser oder Zuschauer ist emotional engagiert und parteilich dazu, der Wunsch nach Gerechtigkeit erwacht - aus barem Geschehen ist der Ansatz einer Geschichte geworden. (Die amerikanische Screwball-Komödie *Nothing Sacred*, 1937, William Wellman, spielt eine derartige - hier auch noch vorgetäuschte - Verwicklung durch.)

Fehlt dieser allgemeinere Rahmen von öffentlichem Interesse, von Repräsentanz und von Sinn, erweisen sich die Bilder öffentlichen Sterbens als Ikonen der Angst und der Sinnlosigkeit. Darum sind die Bilder derjenigen, die aus dem brennenden World Trade Center sprangen, so eindrücklich gewesen - weil sie als vollkommen anonyme Individuen zu zufälligen Opfern eines Geschehens geworden waren, auf das sie keinen Einfluß hatten. Wenn Alejandro González Iñárritu seinen Beitrag (*Mexico*) zu dem Omnibusfilm *11'09"01 - September 11* (2002) als Toncollage aus verzweifelten und orientierungslosen Dialogfetzen aus den Telefonaten aus dem riesigen Haus gestaltet, in dessen Schwarzbild erst gegen Ende einzelne blitzlichtartig aufleuchtende Bilder jener Menschen in freiem Fall eingeschnitten sind, so wird genau diese Dimensionslosigkeit des Sterbens aufgerufen, das hier vor den Augen der Weltöffentlichkeit geschah. Vor einen affektiven Teppich der Angst treten hier keine Bedeutungen mehr, keine Repräsentanz, kein tieferer Sinn. Eine Geschichte oder eine Repräsentanz, die all dem Sinn geben könnte, ist nicht mehr in Sicht.

## Personen und Personae

Wir sprechen in den Fällen, in denen wir es mit öffentlichen Figuren zu tun haben, meist von *Personae*. Das Wort selbst weist auf seine ursprüngliche Bedeutung als „Maske“ zurück (die etwa Schauspieler im griechischen Theater trugen). Der privaten Person tritt eine öffentliche Persona zur Seite, soll das heißen. Sie werden zwar durch den gleichen Akteur realisiert, und oft dominiert die Persona die Person. Doch gilt als unzweifelhaft, dass sich „hinter“ der öffentlichen Person eine zweite verbirgt. Das Recht der Persona auf private Schutzräume ist brüchig, das Interesse des Publikums richtet sich oft gerade auf das Leben „hinter“ der Abschirmung. Paparazzi und Yellow Press bedienen das öffentliche Interesse am privaten Leben der Zelebritäten.

Werden Personae aufgebahrt, um den „Fans“ Gelegenheit zu geben, im Angesicht des Leichnams Abschied zu nehmen (sprich: sich der Bedeutungen, die mit der Persona verbunden waren, noch einmal rückzuversichern), wird aus Tod öffentlicher Tod. Wenn Lady Diana aufgebahrt wird, wird ein öffentliches Event inszeniert. Deutlicher noch zeigt die Dauer-Aufbahrung Lenins, dass die Kondolenz ihren Sinn in sich selbst trägt. Der Kondolierende zeigt sich selbst (und anderen Kondolierenden), dass er „dabei“ ist; der Leichnam (resp. die Bedeutungen, die seiner Persona zugesprochen werden) ist nur der Anlaß, aber nicht das eigentliche Thema. Darum auch hat der Künstler Jörg Immendorff, der selbst auch die Endphase seiner ALS-Erkrankung öffentlich austrug, Recht, wenn er mutmaßte: „Was treibt einen, der beinahe Tausende von Kilometern anreist, um 20 Stunden in der Schlange zu stehen, um in einer Sekunde an einem toten Mann vorbei zu laufen. Was soll das? Ist das die Erfüllung, oder ist nicht die Erfüllung wo anders?“ [2]

Allerdings zeigt die Aufbahrung, wie durchlässig die Umgangsformen mit dem Tod von privaten oder öffentlichen Figuren sind, ist doch die Aufbahrung eine der Formen der auch in familialer Kommunikation gebräuchlichen Formen der Verabschiedung der Lebenden vom Toten.

Personae sind Bedeutungsträger. Die ebenso diffusen wie komplexen Bedeutungen, die sie tragen, sind nicht immer von allgemeiner Geltung. Manches ist

beschränkt auf Subkulturen, Glaubensgemeinschaften, regionale Kulturen. Figuren der Popwelt wie Janis Joplin oder Kurt Cobain sind in anderen Bedeutungs-, Alltags- oder Sozialwelten verankert als der Papst oder berühmte Politiker.

Es geht um die Bedeutungen, wenn Personae öffentlich hingerichtet werden. Der Tod Ceaucescus (dokumentiert in: *Videogramme einer Revolution*, 1993, Harun Farocki) wurde z.B. in einer langen Fernsehübertragung öffentlich gemacht. Hier ist ein *demonstratives* Moment im Spiel: Es zeigen diejenigen, die im Besitz der Macht sind, wie sie mit den Insignien vergangener Macht umgehen. (Darum ging es beim Tod aller Herrschenden, man denke an die Hinrichtung Ludwigs XVI. während der französischen Revolution.)

Demonstrativität auch in jenem anderen Fall, dass an Übeltätern öffentliche Strafe exekutiert wird. Ravailac, der Mörder Heinrichs IV. von Frankreich, wurde 1610 in einem öffentlichen Spektakel hingerichtet. Und noch die namenlosen Erhängten, die 1945 vor und in deutschen Städten an den Bäumen baumelten, stehen für das Moment des Zeigens, für das Demonstrative, das die Täter im Sinn hatten.

Anonyme Tote werden mit drohendem Zeigefinger auch immer wieder als Warnungen vor den fatalen Wirkungen der Drogen gezeigt. Verschmutzte Toiletten, Dreck, dazwischen die verkrümmte Leiche eines Toten. Der zynische Euphemismus vom „goldenen Schuß“ tritt oft genug dazu. Auch in dieser Mischung von Schock und Warnung ist das demonstrative Moment bestens spürbar, das das Bild als öffentliches Bild qualifiziert.

Das Bild der Toten ist journalistisch und kommunikationsethisch höchst ambivalent. Einerseits kalkuliert es mit dem Blick auf Verbotenes, ist in sich eigentlich sensationell, es ist indezent. Andererseits ist es reguliert, Gegenstand einer „kommunikativen Scham“, Festhalten von etwas, das nicht festgehalten werden darf. Werden Bilder realen Sterbens re-inszeniert oder gar erfunden, stellt sich immer die Frage nach dem Recht, dieses Bild zu machen und zu zeigen. Robert Capas berühmtes Bild vom Tod des republikanischen Soldaten Federico Borrell García („Loyalistischer Soldat im Moment seines Todes“, 5.9.1936) ist möglicherweise eine Nachstellung - und darum Gegenstand bildethischer Diskussion. So promisk Bilder namenloser Toter in der Kriegsbe-

richterstattung sind, so scharf stellt sich die Frage nach dem Recht zum Bild, sobald sie nominiert werden. Denomination also als Strategie, die Einmischung zu maskieren, die es bedeutet, Bilder von Toten zu machen.

### **Sterben als Kommunikation und Theater**

Das Öffentliche ist etwas fundamental Kommunikatives. Erving Goffman hat in den 1950ern die *Theater-Metapher* als Grundlage der Beschreibung sozialer Vorgänge vorgeschlagen: „Wir alle spielen Theater“, war der deutsche Titel seiner Untersuchung der Selbstdarstellung im Alltag (1959). Das verlagert das Modell des Öffentlichen auf eine Ebene unterhalb der Massenmedien und der großen öffentlichen Inszenierung. Handeln wird nun auch mit Selbstwahrnehmung verbunden. Es ist nicht nur instrumentell begründet, sondern hat eine adressierende Komponente. Es richtet sich an ein (reales oder imaginiertes) Publikum [3].

Waren bis hier die Sterbenden oder Toten noch weitgehend passivisiert, gerät nun ein anderes Element in den Blick - die Rolle der Sterbenden, die sie selbst an ihrer Transformation zu Figuren öffentlichen Interesses spielen. Damit rückt auch der *öffentliche Selbstmord* in das Interesse des Themas. Mögen alle Selbstmorde adressiertes Handeln sein, so ist doch das Publikum, an das man sich freiwillig sterbend wendet, von verschiedener Art. Es geht dann um ein Verhältnis, das der Sterbende (der Selbst-Tötende) zu einem symbolischen Kollektiv sucht und zeigt. Die Beispiele sind heterogen. Viele Heldentode (und wie der Film sie inszeniert) sind von dieser Art. Die Kamikaze-Flieger der japanischen Armee gingen zu höherem Zweck an den Start (und wurden öffentlich, noch vor dem Abflug, dafür geehrt). Die Männer, die für die deutsche Kriegsmarine im zweiten Weltkrieg in Ein-Mann-Torpedos stiegen, taten dies im Dienst an der ideologischen Schimäre „deutsches Volk“. Und noch die Selbstmordattentäter der islamischen Welt berufen sich auf die Rolle als Gotteskrieger, die ihnen in der *Scharia* vorgezeichnet ist.

Denkt man aber an die Selbstverbrennungen, die als Protest gegen den Vietnam-Krieg gemeint waren, so wird deutlich, dass der öffentliche Selbstmord sehr unterschiedliche rezeptive Affekte beabsichtigen kann. Neben die Bewunderung für den Täter kann ein Entsetzen treten, das das Publikum ergreifen soll,

oder ein Schrecken, der wie eine moralische Blockade zum Einhalt gebietet. All dieses betrifft primär die Selbstwahrnehmung des Selbst-Töters. Doch gehört die Kalkulation des Effektes wesentlich zum Spiel dazu.

Auch dieses ist eine Implikation der Theater-Metapher: den Tod des öffentlichen Selbstmörders als intentionales Handeln lesen zu wollen. Demonstration und Provokation, ein Zeichen setzen zu wollen, Aufmerksamkeit zu erregen - die Effekte, die am Ende eintreten sollen, sind nicht festgelegt. Aber das Spiel schafft in jedem Fall einen Rahmen von Sinn, der den eigenen Tod entlastet, begründet und möglicherweise sogar als subjektive Gewinn wahrnehmbar macht. Das Spiel ist reflexiv und gestattet dem Spieler, die eigene Rolle wahrzunehmen und einzurichten. Im Extremfall gilt auch: Der Sterbende inszeniert sein Sterben.

Wer adressiert wen? Der Sterbende / Selbst-Töter das Publikum? Die Tötenden / Hinrichtenden die Öffentlichkeit? Der Sterbende sich selbst? Immer hat man es mit Handelnden zu tun, die (zumindest potentiell) Verantwortung für ihr Handeln übernehmen können. Das unterscheidet die erwähnten Formen vom Sterben des Papstes, den man sich als passiv, nicht-entscheidungsfähig, den Helfenden ausgeliefert vorzustellen geneigt ist. Doch auch hier stellt sich die Frage, welche intentionalen Horizonte bei der Entscheidung, den Sterbeprozess öffentlich zu machen, eine Rolle gespielt haben mögen.

(Am Anfang der Mediensatire *Network*, USA 1976, Sidney Lumet, verkündet ein Nachrichtenmoderator, dessen Sendung aufgrund sinkender Zuschauerzahlen abgesetzt werden soll, *coram publico*, er werde sich in der letzten Sendung vor laufenden Kameras erschießen. Allerdings hört ihm keiner der Umstehenden zu, niemand reagiert oder interveniert. Allgemeines Desinteresse - also von keinerlei öffentlichem Belang.)

### **Entpersonifizierung**

Selbst dann, wenn ungerechter Tod mittels der Medien öffentlich gemacht wird, selbst dann, wenn es offensichtlich Täter im Sinne jedes Rechtssystems der Welt gibt, bleibt ein Effekt aus (wenn man von einer ohnmächtigen Empörung des Publikums absieht). Das Sterben im Krieg ist das augenfälligste Sujet des

Kriegsjournalismus. Nicht erst seit den Bildern von Robert Capa ist die Dokumentation des Sterbens auch ein dauerndes Medium der Anklage, der Klage, der Empörung. Als am 30.9.2000 israelische Soldaten einen unbewaffneten palästinensischen Vater und seinen kleinen Sohn unter Beschuss nahmen - der Junge starb nach 40minütigem Kugelhagel mit insgesamt 8 Kugeln im Körper -, wurde das Geschehen von einem Kameramann von France-2 aufgenommen. Trotzdem wurde keiner der Mörder vor Gericht gestellt [4].

Es bleibt am Ende die Frage, was eine Gesellschaft oder ein einzelner gewinnt, wenn Sterben aus den Residuen der Privatheit herausgenommen würde. Bislang bedurfte es der Rahmung individuellen Todes im öffentlichen Interesse, sei es im Rahmen des Rechtes oder der allgemeinen Symboliken und Repräsentationssysteme. Das Individuelle mußte z.B. „angehoben“ werden zu einem Gegenstand, an den sich Diskurse (wie über Sterbehilfe) anlagern konnten. So wird aber individueller Tod aufgelöst, wird zu einem Fall oder zu einem Namen für Diskursives. Und auch die Toten, die durch Verursachung umkommen (sei es durch Giftmüll, Atomenergie oder anderes), stehen als unschuldige Opfer industrieller Interessen im öffentlichen Diskurs, werden so entindividualisiert und mit Rollen im Konfliktfeld sozialer, politischer und ökonomischer Interessen verbunden. Aus realen Toten werden Figuren resp. Rollen in einem umfassenden Drama. Sie treten in die Zirkulation des symbolischen Kapitals ein, werden zu Symbolen, Emblemata oder Siglen.

### **Verweigerung und Geheimnis**

Wenige Dokumentarfilme haben versucht, sich an die Fragilität dieses halböffentlichen Geschehens heranzutasten und diesen Kreislauf der Transformation von Subjekten zu Figuren zu unterlaufen. Dazu rechnet Allan Kings zweieinhalbstündiger Film *Dying at Grace* (2003), der vierzehn Wochen das Sterben von fünf Patienten auf einer Pflegestation in Torontos Grace Hospital beobachtet - und sich jeden Kommentars enthält, ausschließlich seine Protagonisten zu Wort kommen läßt. Johan van der Keukens sensibler Film *De grote Vakantie* (2000) gehört dazu, in dem der Filmemacher - wissend, dass er tödlich an Krebs erkrankt war - noch einmal die Orte seiner Filme besucht, dabei immer wieder über die eigene Krankheit nachdenkend. Und Wim Wenders' *Nick's*

*Film: Lightning over Water* (1980) erzählt vom Sterben Nicholas Rays, des Freundes und Kollegen. Im Schlussbild fährt eine rote Dschunke mit seiner Urne aufs Meer hinaus, Beleg dafür, dass selbst Dokumentaristen, die die Nähe zum Sterben Nahestehender gesucht haben, auf Bilder und Symboliken zurückgreifen, die Tod und Sterben als gesellschaftliche Tatsachen greifen und mitteilbar machen.

Ganz anders endet Rolf Schübels Dokumentarfilm *Der Indianer* (1987) - es sind Bilder des Glücks, die die Geschichte ausklingen lassen, zunächst eine Geburtstagsfeier, zu der Freunde und Familie zusammenkommen, sodann Bilder einer Tandemfahrt des todkranken Helden der Geschichte; ein Voice-Over erzählt vom Tod des Titelhelden und gibt einen Text wieder, den jener noch geschrieben hatte, den er aber nicht mehr selbst sprechen konnte. Der Schluß wirkt wie eine Weigerung, die Geschichte in Symbolik ausklingen zu lassen, und sie zieht sich vom Geschehen zurück, als wolle sie dem Sterbenden seinen Tod als privaten Besitz belassen. Der Indianer ist als Held eines Films öffentliche Figur gewesen, und wie er sich mit der tödlichen Krankheit auseinandersetzte, ist sicherlich eine exemplarische Anstrengung, das Leben und seine Wertorientierungen neu auszuloten. Sie fundiert auch das dokumentarische Interesse an seinem Schicksal. Das Geschehen am Ende seines Lebens aber gehört nicht mehr dem Film an, der sich abwendet, seinen Helden gegen die Emotion des Zuschauers abschirmt und so das Wesentliche über den Schluß hinweg rettet.

Sterben und Tod bleiben so am Ende private Gegenstände. Sollen sie in die Sphäre des Öffentlichen erhoben werden, bedarf es symbolischer Rahmen und diskursiver Arrangements, die den individuellen Tod transformieren und zu etwas wesenhaft anderem machen. Der nicht von klaren Handlungs-Interessen geformte Blick auf den Toten (und erst recht auf das Sterben) bleibt etwas Rätselhaftes und Geheimnisvolles - Jay Rubys Studien zur Totenphotographie des 19. Jahrhunderts (*Death and Photography in America*, 1995), Arnulf Reiners *Totengesichter* (1979/80) - eine Serie übermalter Photos aus dem Leichenschauhaus -, die Totenbilder Jeffrey Silvertornes oder jüngst die Bildmonographie *Noch mal leben vor dem Tod: Wenn Menschen sterben* (von

Beate Lakotta mit den Bildern Walter Schels', 2004) mögen dafür stehen, dass die Darstellung von realem Tod und realem Sterben nach wie vor ein Skandalon bilden.

### Anmerkungen

Über die nichtfiktionale Darstellung von Tod und Sterben in den Massenmedien ist erstaunlich wenig gearbeitet worden. Vgl. neben eher belanglosen Inhaltsanalysen dazu Feldmann, Klaus: *Tod und Medien*. Hannover: Institut für Psychologie und Soziologie in den Erziehungswissenschaften 2002 [URL: [http://www.erz.uni-hannover.de/~feldmann/feldmann\\_tod\\_und\\_medien.pdf](http://www.erz.uni-hannover.de/~feldmann/feldmann_tod_und_medien.pdf)]; Schneider, Norbert: Der Tod am Abend. Wie in den Medien gestorben wird. In: *epd medien*, 65, 2003, S. 6-17; [Themenschwerpunkt:] Tabuthema Tod. Präsent in den Medien, verdrängt in der Realität. In: *TV Diskurs* 11,3, 2007, S. 22-53; Deneke, Johann Friedrich Volrad: *Aspekte und Probleme der Medizinpublizistik. Bestandsaufnahmen und Analysen zur historischen und aktuellen Präsentation von Medizin in Massenmedien*. Bochum: Brockmeyer 1985, S. 279ff (Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 41.). Daneben finden sich eine ganze Reihe von meist kürzeren Untersuchungen zur Todesdarstellung im fiktionalen Film.

[1] Vgl. dazu etwa: Gemmingen, Eberhard von: Medienpapst und Papstmedien. In: *Communicatio Socialis* 38,3, 2005, S. 262-280. - Thull, Martin: Ein? Medienstar - bis zuletzt. Das Sterben von Papst Johannes Paul II. über Tage das Fernsehthema. In: *Funkkorrespondenz*, 14, 2005, S. 3-6. - Allgemein dazu: Uhl, Alois: *Das Sterben der Päpste*. Düsseldorf: Patmos 2007.

[2] Telepontifex maximus, URL: <http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/kulturzeit/themen/78017/index.html>. Zur Berichterstattung über den Tod Lady Dianas vgl. Rössler, Patrick / Meckel, Miriam: Der diskrete Charme des Voyeurismus. Paparazzi und die Bildberichterstattung über den Tod von Prinzessin Diana. In: *Die Kommunikationsfreiheit der Gesellschaft. Die demokratischen Funktionen eines Grundrechts*. Hrsg. v. Wolfgang Langenbacher. Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 2003, S. 358-378.

[3] Ähnlich spricht auch Sansot (1985) von einer „Theatralisierung des Todes“ in den Massenmedien; vgl. Sansot, Pierre: La mort au palmarès de mass media. In: *Actions et Recherches Sociales*, 3, 1985, S. 35-41.

[4] Die Authentizität des Videos wurde massiv angezweifelt, bis im Dezember 2006 auch in einem zweiten Verfahren France-2 und der Journalist Philippe Karsenty vom Fälschungsvorwurf entlastet wurden. Für den Hinweis danke ich Jan Tilman Schwab.