

**Cinematographica diversa, marginalia et curiosa:
Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete**

Heft 2, 2020

**Alte Mädchen, alte Jungs.
Von der Vielfalt der Darstellungen des Alters und des Altwerdens
im Film**

von Hans J. Wulff

Westerkappeln: DerWulff.de 2019
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2699-2981
Kontakt: hwulff@uos.de

Inhalt

3 / Bilder des Alt-Werdens im Film. Eine Einleitung.

7 / Zwischen Verwahrung und Rebellion: Altersheime im Film.

Erstveröffentlichung in: *Indes: Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 5,2, 2015, S. 121-130.

23 / Alte Leute sind gefährlich: Sie haben nichts mehr zu verlieren! Alterskriminalität im Film.

Erstveröffentlichung: In: *Medien & Altern*, 6, 2015, S. 49-63.

37 / *Doing Age* auf den Bühnen des Films: Von alten Helden und alten Schauspielern.

Erstveröffentlichung in: *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Hrsg. v. Henriette Herwig u. Andrea von Hülsen-Esch. Bielefeld: Transcript 2016, S. 27-52 (= Alter(n)skulturen. 3.).

55 / Vom Vergessen, vom Verlust, vom Terror: Gerontopsychiatrische Themen im Spielfilm. Am Beispiel der Alzheimer-Demenz.

Erstveröffentlichung in: *Schwierige Entscheidungen - Krankheit, Medizin und Ethik im Film*. Hrsg. v. Kurt W. Schmidt, Giovanni Maio u. Hans Jürgen Wulff. Frankfurt: Haag + Herchen 2008, S. 229-260 (= Arnoldshainer Texte. 129.). Überarb. in: *Jahrbuch Literatur und Medizin*. 2. Hrsg. v. Bettina von Jagow u. Florian Steger. Heidelberg: Winter 2008, S. 199-216.

68 / Zwischen Unermesslichkeit und Sinnentwürfen: Alter, Sterben und Tod im Film.

Erstveröffentlichung in: *Medien und Altern*, 5, 2014, S. 24-40. Erw. in: *tà katoprizómena: das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik* 17,93, 2015, URL: http://www.theomag.de/93/hjw12.htm#_edn1.

84 / Promiskuität und Geheimnis: Tod und Sterben als Gegenstände von Öffentlichkeit und Berichterstattung.

Erstveröffentlichung in: *Ästhetik und Kommunikation* 39,143, Winter 2008, S. 109-114. Gekürzt als: „Vom letzten Wort zum letzten Bild: Öffentliches Sterben“ in: *Sterben und Tod in den Medien*. Berlin: Institut Mensch, Ethik und Wissenschaft 2008, URL: <http://www.imew.de/index.php?id=461>.

91 / Begrabt mein Herz an der Biegung des Flusses: Narrative Funktionsbindungen des Motivs „Leichenüberführung“ im Spielfilm.

Erstveröffentlichung in: *tà katoprizómena - Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik*, 96, 2015, URL: <http://www.theomag.de/96/hjw13.htm>.

100 / Von Rentnern, Gangstern, Entrepreneuren und anderen Altersfiguren: Die *coming-of-late-age movies*.

Originalbeitrag.

Bilder des Alt-Werdens im Film. Eine Einleitung

Alt werden ist nichts für Feiglinge
(Mae West)

Altern? Tut man von selbst! Aber „ein Alter“ werden – das verlangt Lernen und Anstrengung! Das eigene Leben zu organisieren und das Ich, das in seiner Mitte steht, zu erkennen und dafür zu sorgen, dass es nicht verloren geht, ist ein Projekt, das jeder zu bewältigen hat, lebenslang. Doch es ist nicht allein die Aufgabe, Kontinuitäten herzustellen und mit den Zufällen des Zustoßendem umzugehen. Lebensentwürfe müssen mit Erinnerungen vermählt, vielleicht neue Sinnhorizonte entworfen werden. Vor allem das Kino der letzten fünfzig Jahre (die Produktionen des Fernsehens sind anders gewichtet und bedürfen eigener Reflexion) interessiert sich vornehmlich für die Abenteuer der Jungen, ihre Identität erst zu finden und erwachsen zu werden. Doch das *Coming of Age* – das Heraufziehen des Alters – ist damit nicht abgeschlossen, kein Privileg der Pubertierenden! Sondern ein lebenslanges Projekt!

Auch wenn es dem Zuschauer nicht bewusst ist: Es sind tausende von Filmen, die sich im Verlauf der Filmgeschichte für die Umbrüche am anderen Ende der Lebenslinie interessieren, bis zur Gewissheit des nahenden Todes. Filme, die auf die Stereotypen zurückgegriffen haben (von den Figuren der Hexe und der dominanten Mutter bis hin zu den grantelnden alten Männern, die ihre Macht nicht ablegen mögen oder längst vergangene Ehrenkodices hochhalten). Doch es sind ebenso tausende von Filmen, die in das Innenleben ihrer alten Figuren und deren Lebenswelten hineinzuschauen versuchten und sich auf das Abenteuer des Altwerdens und Altseins eingelassen haben. Dass sich auch die Kunst des Alters als Thema annimmt, darf nicht wundern. Und dass es auch ein Thema des Films gewesen ist, noch weniger. Schon Griffiths *What Shall We Do with Our Old?* aus dem Jahre 1911 nahm eine Frage auf, die nicht allein individuelle Selbstgewissheit und Identität betrifft, sondern auf ein sozialpolitisches Problem ausgriff, das in den letzten Dekaden von brennender Aktualität geworden ist. Und es darf auch nicht wundern, dass die Wissenschaft vom Altern just jene Themen aufgreift, die auch in den dramatischen Stoffen behandelt werden.

Sicherlich, da sind Filme von einer schweren und schwer erträglichen Süßlichkeit, die das Alter verklären als einen Zustand, der das alte Ich nicht nur in die Nähe allgemeiner Vergänglichkeit rückt, sondern es auch zu einem Gegenstand weinender Trauer und zum Objekt von Zuschaueremotion machen, die das alte Ich ausstellen und es letztlich symbolisch entmündigen. Aber diese Filme bilden beileibe nicht das Zentrum des thematischen Korpus – die Bilder des Alters und der Alten haben sich im Lauf der Kinogeschichte ausdifferenziert, an die sich verändernden sozialen Gegebenheiten angepasst, neue Selbstverständnisse von Alten und Blicke von Jungen auf Alte aufgenommen und reflektiert.

Eine ganze Reihe von umfassenden, immer wieder sichtbar werdenden Motiven wird klar erkennbar –

-- das Problem der Handlungsmacht, die einmal erworben wurde und die verloren geht, sei es auf Grund der schwindender körperlicher Kräfte oder Gesundheit;

-- die Veränderung der Machtverhältnisse in den Familien (die sich des Subthemas des ganzen Komplexes zuwenden, dass [und wie weit] generationelle Konflikte das Leben bestimmen,

möglicherweise zur Flucht der Alten, vielleicht auch zu ihrer Kasernierung in Altenheimen führen);

-- oder der Umgang mit dem Tod Nahestehender, die Teil des Lebens und Teil gemeinsamer Erinnerung gewesen sind und so an der Konstruktion der eigenen sozialen Identität mitwirkten;

-- am Rückblick auf eigenes Leben und der Bemühung, Bilanz zu ziehen, vielleicht auch mit Blick auf zugewachsene und verdrängte Schuld;

-- die Neuformierung der eigenen Körperlichkeit und Entdeckung von Sexualität, neu zugefallener sozialer und erotischer Nähe und die Erfahrung der Zärtlichkeit als verlorengelaubte Qualität des Miteinander.

Gerade letzteres Thema geriet erst in den 1970ern in den Dunstkreis der dramatischen Entwürfe des Altwerdens und -seins, weil die Bilder des Alters und der Alten umstellt sind von Ziemlichkeitsregeln, oft nur implizit gesetzten Kleidungs- und Verhaltenskodices, Darstellungsverbieten und vorgeblichen Unsagbarkeiten. Auch Demenz, das Versinken des Anderen im Vergessen, sein Austritt aus der Arbeit an der gemeinsamen Lebensgeschichte, ist ein Thema, das ähnlich spät erst zum dramatischen Vorwurf wurde.

Gleichwohl manches, das dem Altern beigeordnet ist, erst seit wenigen Jahrzehnten auch zum Thema des Erzählens wird, überrascht die Scharfkantigkeit der Herausforderungen, die mit dem Älterwerden behandelt werden müssen. Vielfach ist in Filmen von Alten beklagt worden, sie seien „die Unsichtbaren“, diejenigen, die keiner mehr als Teil der sozialen Öffentlichkeit wahrnimmt, weil sie aus den Aktivitäten des alltäglichen und kulturellen Lebens ausgeschieden sind, in Einsamkeit und Armut übergegangen, nicht mehr be- und geachtet.

Wie die Alten sein sollen und wie sie sind, klafft unter Umständen radikal auseinander. Man erwartet von den Alten Bescheidenheit und hofft, dass sie sich einfinden in das, was sie am Ende des Lebens vorfinden. Man erwartet Passivität, weil das, was für sie inszeniert ist, gut gemeint ist. Doch was geschieht, wenn die Alten sich zur Wehr setzen, das ihnen übergestülpte Bild des „guten Alten“ ablehnen, es gar als symbolisch-terroristische Entwürdigung angreifen?

Dann muss die Wut, mit der eine 80jährige (gespielt von Christine Schorn) in *Giulias Verschwinden* (Schweiz 2009, Christoph Schaub, nach einem Drehbuch von Martin Suter) die für die arrangierte Geburtstagsfeier attackiert, überraschen – als ein momentaner Ausbruch einer verzweifelten Auflehnung gegen die Entmündigung, die die Feier nun plötzlich auch greifbar wird. Die Metapher sei erlaubt: Eine „Attacke“ ist im Jazz das explosive und wütende Anspielen eines Tones, so, wie im Drama die unerwartbare und emotional aufgeladene Aktion den Blick auf eine emotionale Tiefe gestattet, die gemeinhin verborgen bleibt, als solle die soziale Umwelt gegen sie geschützt werden. *Giulias Verschwinden* argumentiert noch raffinierter, legt den Prozess der Passivisierung der Älter-Werdenden in eine viel frühere Altersstufe: Die Geschichte lebt von der Parallelität zweier Geburtstagsfeiern – gleichzeitig mit der der 80-jährigen Mutter wird die Titelheldin (Corinna Harfouch) zur routinierten Feier ihres Fünfzigsten von ihren Freunden in einem Restaurant erwartet – und schnell wird sichtbar, dass auch jene zweite Feier ein Ausdruck der schleichenden Entlebendigung bereits der 50-Jährigen ist

Sicherlich ist die Renitenz der Alten ein dramatischer Vorwurf neueren Datums. Die Irritation ist immer noch spürbar, auch wenn das Thema seit den 1970ern immer wieder angegangen worden ist. Auflehnungen wie die aus *Giulias Verschwinden* fügen sich bis heute so gar nicht in das Bild des zur Ruhe kommenden Alten, der sich aus dem aktiven Leben zurückzieht und in die Obhut der anderen begibt. Rede und Praxis vom „Altenteil“ betreffen die Übergabe von

Handlungsmacht und -verantwortung der Alten an die Jungen. In allen Feldern des Alltagslebens ist er konventionalisiert und ritualisiert. Wenn die Alte auf dem westfälischen Bauernhof „den Löffel abgibt“, übergibt sie die Verantwortung für Haushalt und Kochen an die Jüngere (dass die Redewendung heute als Bild des Sterbens verwendet wird, deutet nicht nur auf eine Profanisierung des Prozesses hin, sondern auch darauf, dass seine Bedeutung im populären Wissen nicht mehr zuhanden ist). Sogar die Gangster des klassischen Krimis ziehen sich auf das „Altenteil“ zurück, sind nicht mehr in die *vita actica* involviert (die Gangsterfilme erzählen allerdings meist davon, dass sie unter besonderen Umständen – meist solchen der Ehre oder der Moral – durchaus reaktiviert werden können).

Es ist nicht selten die Aufgabe der Dramaturgie, die Energien der Alten, ihre Vitalität wie ihre Handlungskompetenz und -entschlossenheit sichtbar zu machen, die unter der Oberfläche des „Ruhestands“ schlummern. Es sind heute andere Themen, an denen die Figuren Widerstand gegen die ihnen unterstellten Altersbilder demonstrieren können. Die ungebrochene Kraft des Begehrens und des Sexuellen, die Option, erst im Alter kriminell zu werden und so in ein Außen der bürgerlich-kontrollierten Welt zu treten, die ungebrochene Faszination, die das Schöne, das Kunst-Ästhetische und das Lebendige ausüben. „Ich verbeuge mich vor der Schönheit“, schmeichelt der alte Fürst von Salina (Burt Lancaster) in *Il Gattopardo* (*Der Leopard*, Italien 1963, Luchino Visconti) der Vorbotin der neuen Zeit, der jungen Bürgerlichen Angelica (Claudia Cardinale), Faszination und Resignation gleichermaßen Ausdruck gebend. Die kleine Geste steht im Kontext der Zeit auch im Kontrast zum vergeblichen Werben älterer Männer um junge Frauen (die *mésalliance* war noch im BRD-Unterhaltungsfilm der 1950er ein oft behandeltes Motiv).

Selbstverständlich ist die Vielstimmigkeit des Handelns der Alten und ihr sich veränderndes Verhältnis zur Realität aber bis heute nicht. Die *amour fou*, von der *Wolke 9* (BRD 2008, Andreas Dresen) erzählt, und die Offenheit, mit der der Film die sexuelle Begegnung des Paares (Ursula Werner und Horst Rehberg) darstellt, gaben Anlass zu manchem Einspruch, ja sogar zu Empörung über die Explizitheit der Darstellung der Körperlichkeit der Figuren.

Doch zurück: Die so oft beklagte Unsichtbarkeit der Alten basiert auf einer kulturellen Verdrängung, weil die Dramatik des Altwerdens immer noch der Entdeckung durch die Bilder der Massenkultur harrt – sie hat inzwischen den Stoff für immer neue Filme abgegeben. Manchmal sind es sogar die Alten, die Modelle für die Jungen abgeben wie in dem Alters-WG-Film *Wir sind die Neuen* [BRD 2014, Ralf Westhoff], der der Gemeinschaft der von Armut und Einsamkeit geplagten Bewohner der einen Wohnung ein Trio studierender Junger entgegenstellt, die unter selbstaufgelegtem Leistungsdruck, den rigiden Bedingungen des Studiums und einer blind eingehandelten Askese des Alltagslebens wie ein abschreckendes Modell einer rigiden Individualisierung viel existentiellerer Bedrohung ausgesetzt wird als die rotweintrinkenden Alten: Es ist deren Lebensmut und Initiativität, die die Beschädigungen, die die Jungen unter den Konditionen des neoliberalen Lebens erlitten haben, erkennbar und reparierbar macht (und sei es nur für den Zuschauer).

Alter wird in all diesen Filmen sichtbar als „Übergangsphase“, so, wie der Jugendliche zum Erwachsenen wird, ist auch der Alte das Produkt einer Transformation aus früheren Konzepten des Ich und seiner Realität. Altersidentität umfasst auch die Entdeckung neuer Renitenz, es enthält Auflehnungs- und Rebellionspotentiale und möglicherweise den Übergang in eine neue Phase der Selbstbestimmung – gerade aus den Möglichkeiten des Neubeginns einer selbstgewissen Arbeit an Identität beziehen viele vor allem der neueren Filme ihre Spannung und ihre dramatische Kraft. Allerdings: mit dem Altern gerät die Biographie auch in Horizonte des individu-

ellen Entwurfs von Identität hinein. Manche künden von Gefahren, die nicht beherrscht werden können – die Nähe des Todes, die Drohung des Verlustes Nahestehender, die Androhung des Verlustes von körperlicher und geistiger Vitalität. Manche sind im Verlauf der Jahre seit dem Weltkrieg als medizinische und ökonomische Horizonte dazugekommen – Dinge wie der grassierende Konsumismus, die massenhafte Exilierung der Alten und der Resignation, die explodierenden Kosten etc. Und bedacht werden müssen auch tiefgreifende Verschiebungen der Sinnhorizonte des Lebens einschließlich der Entstehung eines von Vergnügen und Unterhaltenwerdens dominierten Entwurfs des Alt-Seins. All dieses muss heute mitverhandelt werden, wenn es um die Dramen des Alt-Werdens geht.

Es gehört zu den Aufgaben der Künste, dass sie Modelle anbieten, wie das Leben gelebt wird, wie es gegliedert ist, welche Strategien man hat, um es zu meistern. Darum lohnt der Blick in die Filmothek der Filme, die das Thema behandeln. Auch für den Wissenschaftler erschließen sich Blicke auf die Kulturgeschichte des Alters und des Alterns, weil es um eine Geschichte gesellschaftlicher Konstruktionen geht, um Bilder sozialer Kontexte der Lebensalter und ihrer Bedingungen. Um ein Nachdenken über das „gute Leben“, könnte man auch sagen – weil die Filme dazu auffordern, sich nicht einfach abzufinden mit dem, was eher erlitten und zugemutet denn erstrebt ist, sondern darüber und über die eigenen Handlungs- und Empfindungsmöglichkeiten nachzudenken.

Die folgenden Essays entstanden in den letzten zehn Jahren und dringen an mehreren Themensträngen in das umfassendere Projekt einer Geschichte der Dramatisierungen des Alters vor. Auf Aktualisierungen habe ich verzichtet und auch einige Wiederholungen in Kauf genommen. Es war mir wichtiger, das Themenfeld in möglichst großer Breite zu entfalten, weshalb ich auch die Aufsplitterung in einzelne Artikel beibehalten habe.

Westerkappeln, im Januar 2020 / Hans J. Wulff

Zwischen Verwahrung und Rebellion: Altersheime im Film

Schichtungen der Räume

Dass die Alten älter werden, ist bekannt. Dass das Zusammenleben mehrerer Generationen immer schwieriger wird, aus welchen Gründen auch immer, ebenso. Dass manche Alte nicht in die Seniorenresidenz, ins Altenheim oder gar ins Pflegeheim abgeschoben werden [1], sondern freiwillig diesen lebensgeschichtlich so abgeschotteten Raum aufsuchen, ist insofern von Bedeutung, weil sich die Alten von den Jungen trennen, wenn sie ins Altersheim einziehen. Manchmal entscheiden sie sich selbst, das „goldene Alter“ selbstbestimmt an einem selbstgewählten Ort zu verbringen, zu (finanziellen) Lebensbedingungen, die aus einem bürgerlichen Leben resultieren, das Werte geschaffen hat, die nun aufgezehrt werden können. Andere werden von den Jungen sozusagen „entsorgt“ – sie es, dass die Versorgung zu Hause nicht mehr möglich ist, sei es, dass die selbständig lebenden Alten auf Hilfe angewiesen wären, die familiär nicht mehr zu leisten ist, sei es aber auch, dass der Exodus der Alten mit einem Machtwechsel in den Familien (und manchmal auch Firmen) einhergeht.

So weit die Realität. Alles deutet darauf hin, dass sich die *Alltagswirklichkeit* in zwei (oder mehrere) Sphären aufgliedert, die mit Entwürfen der Lebensspanne zusammenhängen: Da steht der *Sphäre des geschäftigen Alltags* sowie die *Sphäre der Arbeit* gegenüber der *Sphäre des Alters* lokalisiert, die gerade von den Verpflichtungen des Arbeitslebens entlastet ist, aber auch für ein Leben jenseits des Sorge-Tragens für die Familie steht. Nicht mehr das alltägliche Zusammenleben, sondern der „Besuch“ artikuliert im besten Fall die Beziehungen zwischen Alten und Familie. Die Lebensalterphasen von Kindheit, Jugend, Erwachsensein, des Kinderhabens sind scharf gegen die Alterssphäre abgegrenzt, die nur partiell mit der Lebenswelt der anderen integriert ist, oft genug sogar ein eigenes symbolisches Terrain im Außerhalb des gesellschaftlichen Lebens darstellt.

Die Beziehung von gewohnter Alltagswelt und Heimrealität basiert auf einer grundlegenden Schichtung der Räume, aus der Widersprüche und Kontraste erwachsen, die zumindest latent narrative und dramatische Horizonte eröffnen. Das Altersheim ist nämlich zugleich in *institutioneller Ort*, dem Krankenhaus verwandt, in dem die Beziehungen zwischen Bewohnern und Betreuern resp. der Einrichtung hinsichtlich Haftpflicht, Fürsorge etc. durch einen eigenen Regelapparat abgesichert sind. Der Bewohner des Altersheims tritt aus dem Dunstkreis des selbstverantwortlichen Subjekts heraus; er wird in eine neue juristische Person transformiert, tritt in einen eigenen Kreis von Regeln, Zuständigkeiten und Abhängigkeiten ein.

Und das Altersheim ist über all dieses hinaus auch ein *dramatischer* oder *dramaturgischer Ort*, weil in der Gegenüberstellung der Handlungswelten und in der Regulation von sozialen Beziehungen das Potential des dramatischen Konflikts bereits angelegt ist. Ich werde mich vor allem für die Entfaltung der dramatischen Potentiale des Altersheims im Spielfilm interessieren, dabei die diversen Dokumentarfilme zum Thema außer Acht lassen, obwohl auch sie sich auf die diskursiven Faltungen des Altersheims als gesellschaftlicher Realität und als Gegenstand des populären Wissens beziehen [3].

Ängste, Abwehren, Übergänge

Niemand wird im Altersheim geboren, niemand ist von Geburt an dort ansässig. Vielmehr ist der Übergang ins Altersheim der Eintritt in die letzte Lebensphase – als freiwillige Entscheidung oder als Eingeständnis der Unmöglichkeit, mit den Begleiterscheinungen des Alterns umgehen zu können. In beiden Fällen bedeutet der Übergang ins Altersheim eine Übergangsritus (*rite du passage*), der zwei Lebensphasen und zwei soziale Identitäten ineinander überführt. Das Ich wird als Bewohner des Heims gewissermaßen „neu geboren“.

Dass der Übergang ins Altersheim nicht nur den Beginn einer neuen alltäglichen Handlungswirklichkeit bedeutet, sondern auch mit *Trennung* verbunden ist, findet sich im Untergrund zahlloser Geschichten mit alten Figuren. In *Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner* (Schweiz 1976, Kurt Gloor) werden einem alten Schuhmacher in Zürich nach dem Tod seiner Frau Wohnung und Werkstatt gekündigt. Er weigert sich hartnäckig, in ein Altersheim zu ziehen, und wird dabei von einer jungen Sozialhelferin unterstützt. Steiner hebt seine Ersparnisse ab, packt seinen Rucksack – und macht Urlaub. Sein lakonischer Kommentar: „Wenn das Geld verbraucht ist, ist immer noch Zeit für das Altersheim.“ Ist es hier ein Versuch, die eigene Souveränität vor dem Zugriff der Behörden zu retten (zumindest solange es finanziell möglich ist), ist es in vielen anderen Fällen Angst vor der Abschiebung ins Heim, die die Protagonisten zu ungewohnter Aktivität veranlasst. *Omamamia* (BRD 2012, Tomy Wigand) erzählt von der Oma Marguerita (Marianne Sägebrect), die von ihrer Tochter in ein Seniorenheim geschickt werden soll; um der Abschiebung zu entgehen, flieht sie kurzerhand nach Rom. Hier möchte die gute Katholikin eine Audienz beim heiligen Vater bekommen, was sich aber als äußerst schwierig herausstellt. Das psychologische Motiv, das die „Reise des Helden“ erst antreibt, findet sich bereits in Filmen der 1970er: Der erst 51jährige Walter Matthau spielte in *Kotch (Opa kann's nicht lassen; aka: Kotch - Mit Volldampf aus der Sackgasse*, USA 1971, Jack Lemmon) einen 72jährigen pensionierten Geschäftsmann, der sich zwar von seinen Kindern zunächst überreden lässt, in ein Apartment in einer Betreutes-Wohnen-Anlage zu ziehen, der sich dann aber auf eine Reise quer durch's Land begibt, an deren Ende er nicht nur wieder unabhängig wohnen wird, sondern auch noch eine Freundin gewonnen hat.

Der Entzug vor dem Altersheim korrespondiert aber dem Eintritt. Und hier scheint die Tatsache, dass es ein *institutioneller Ort* ist, getragen von Wohlfahrtsprogrammen, von Stiftungsideen oder aber auch von ökonomischen Interessen, von großem dramaturgischen Interesse zu sein. Darum ist der Übergang ins Altersheim ein sehr viel schärferer und tieferer Einschnitt in das Alltagsleben als etwa die Konfirmation, die Einberufung zur Bundeswehr oder die Pensionierung. Er ist auch der Eintritt in einen eigenen Rechtsraum und in eine Neufassung des bürgerlichen Subjekts – das unterscheidet ihn von vielen anderen Übergangsriten, die alltägliche Identität gliedern und ordnen. Wie rigide auf die Einhaltung vor allem der Unterwürfigkeitshaltung geachtet wird, zeigt bereits Claus Peter Witts *Altersheim* (BRD 1972) nach einem Drehbuch von Daniel Christoff, in dem eine alte Frau als Querulantin abgestraft wird, als sie sich über Pflegeotstände beschwert.

Und es ist in der Realität wie in der Fiktion ein *Handlungsort*, an dem sich neues Alltagsleben ebenso entfalten kann wie die Vorstellung der innergesellschaftlichen Exilierung der Alten. Die dramatische Struktur beginnt bereits mit dem Übergang ins Heim – weil er auch einen Bruch der Sphären markiert, eine grundlegende Veränderung des Alltagslebens wie der sozialen Beziehungen in Familien und Nachbarschafts- und Freundschaftskreisen. Wenn in dem TV-

Spielfilm *Mein Vater* (BRD 2003, Andreas Kleinert) der Sohn mit dem demenzkranken Vater ein Altersheim besichtigt, weil sich das Leben dreier Generationen als Hölle erweist, nachdem der Sohn den Vater in sein Haus übernommen hatte, ist der Bruch der gegenseitigen Verpflichtungen – die Eltern sorgen für die Kinder, die Kinder für die Eltern – schon spürbar. Und als der Alte resigniert und handlungsunfähig auf die Angebote der Heimleitung reagiert und der Sohn das Vorgespräch mit dem Heim abbricht, wissend, dass er eine nicht zu ertragende Belastung seiner Familie dafür in Kauf nehmen muss, wird der nicht lösbare Wertekonflikt greifbar, der am Ende zur tragischen Katastrophe führt: Der Sohn lässt den Vater hinaus in den Winterabend gehen, nachdem die Familie ausgezogen ist, wissend, dass der Alte den Tod finden wird.

Nicht immer ist der Übergang so dramatisch. Es gibt sogar den Sonderfall, dass der Übergang rückgängig gemacht werden muss, weil sich der neue Heimbewohner den Regeln des Heims nicht unterwerfen mag. Der Großvater wird z.B. wegen anhaltenden Drogenkonsums des Altersheims verwiesen und muss notgedrungenerweise von der Familie wieder aufgenommen werden. In der Road-Movie-Komödie *Little Miss Sunshine* (USA 2006, Jonathan Dayton, Valerie Faris) ist die Familie gerade dabei, zu einem Kinder-Schönheitswettbewerb nach Kalifornien aufzubrechen, an dem die kleine Tochter teilnehmen soll, als der Großvater (Alan Arkin) dazustößt. Er reist im Kofferraum des VW-Busses mit, beharrlich kiffend – und auf der Reise sterbend. Wie andere Filme auch, ist *Little Miss Sunshine* ein (hier allerdings *ex negativo* erzähltes) Beispiel für die oft rigide Lebenskontrolle, mit der die Alten in Heimen überwacht werden. Die Freizügigkeit des Lebens der Alten ist eingeschränkt; weder Drogen noch Sex sind zugelassen.

Wie sehr das Altersheim als eigenständige und eigenregulierte Alltagswelt-Insel und als Rückzugs-Ort angesehen ist, mögen auch die Geschichten dokumentieren, in denen sich Nicht-Alte ins Altersheim zurückziehen, weil sie sich aus den Bindungen und Verpflichtungen der „Sphäre des geschäftigen Alltags“ zurückziehen. In *Komiker* (Schweiz 2000, Markus Imboden) nutzt ein 38jähriger Komiker das Altersheim als Ort kreativer Ruhe, um ein neues Bühnenprogramm zu erarbeiten (die erwünschte Ungestörtheit wird natürlich gehörig in Unordnung gebracht, davon handelt die Geschichte des Films). Und in dem 50minütigen Kurzspielfilm *Sometimes We Sit and Think and Sometimes We Just Sit* (BRD 2012, Julian Pörksen) ist es gerade die radikale Passivität eines 50jährigen, der in ein Altersheim eingezogen ist und an dem alle Bemühungen um Pflege und Zuwendung abperlen, Ausgangspunkt für diverse Irritationen von Betreuern und Bewohnern, die sich auf die Definition der Beteiligten als Pflegebeziehung eingelassen haben.

Fluchten

Manchmal verlassen Alte die Heime, weil sie die Trennung der Sphäre der anderen und die der Alten nicht vollständig nachvollziehen können (oder wollen). Der TV-Spielfilm *Der Pfingstaussflug* (BRD/Schweiz 1978, Michael Günther) erzählt von der melancholisch-vergnüglichen Reise eines alten Ehepaars, das für einen Tag dem tristen Alltag eines Berliner Altersheims entkommt: Zu Pfingsten kommen Margarete (Elisabeth Bergner) und Heinrich (Martin Held) auf die Idee, ihren Neffen zu besuchen, bei dem sie sich zum Essen eingeladen glauben. So machen sie sich auf eigene Faust auf den Weg, und obwohl sie nicht immer wissen, wo sie sind und warum sie eigentlich aufgebrochen sind, haben sie einen wunderschönen Tag. Auch wenn die Polizei sie findet und noch vor Erreichen ihres Ziels wieder zurückbringt. Ein anderes Beispiel ist die Figur der Selma (Inge Meysel), die gegen ihren Willen ins Altersheim eingeliefert worden war, sich

dort äußerst rebellisch aufführt und sich nichts sehnlicher wünscht, als das nächste Weihnachtsfest wieder in ihrem angestammten Zuhause zu verbringen. Doch eine Rückkehr ist nicht vorgesehen, das Haus ist verkauft, darin wohnt nun Familie Schröder (in *Guppies zum Tee*, BRD 1997, Stephan Meyer). Als Selmas Kräfte zusehends schwinden, bringt die Enkelin ihre Großmutter in das Haus, weil die neuen Besitzer abwesend sind. Allerdings: Noch während Selma sich zuhause wähnt, kommen die neuen Besitzer zurück und wollen die „Hausbesetzer“ vertreiben.

In einer ganzen Reihe von Filmen wird die Auseinandersetzung mit der Realität der Heimunterbringung viel grundlegender geführt. In einer dramatischen Wendung wird in den Altersheimgeschichten dabei die praktische Entmündigung, die an den Bewohnern vollzogen wird, mit deren *Flucht* beantwortet. Schon die Bezeichnung „Heim“ deutet übrigens in diesem Zusammenhang auf eine Praxis der Ausgrenzung innergesellschaftlicher Abweichung hin und stellt die Altersheime in eine Reihe mit Heimen für Schwererziehbare, mit den geschlossenen Institutionen der Psychiatrie, der Behindertenheime, ja sogar der Gefängnisse. Eine Bezeichnung wie „Seniorenresidenz“ muss in diesem Kontext wie ein zynischer Euphemismus wirken [4].

Nun sind Fluchten aus Altersheimen meist biographisch motiviert und meist durch Helferfiguren initiiert. Nachdem ein neunjähriges Mädchen die Briefe der angeblich toten Großmutter gelesen hat, entführt es seinen Großvater (Claude Rich) aus einem Pariser Altenheim. Gedeckt von den anderen Insassen des Heims stiehlt er sich in *Le cou de la girafe (Der Hals der Giraffe)*, Frankreich/Belgien 2004, Safy Nebbou) aus dem Altersheim; er entwendet den Bulli des Heims und geht auf die Suche nach seiner Frau, die ihn vor 30 Jahren verlassen hat. Zusammen mit seiner Tochter und der Enkelin findet seinen besten Freund, den er seit damals nicht mehr gesehen hat, ebenfalls in einem Altersheim. Am Ende erzwingt das Kind eine Familienzusammenführung und bringt ein Gebilde aus Lebenslügen zum Einsturz. Das Altersheim ist hier nur der Ausgangspunkt der Geschichte, die zur Lösung eines tiefen Familienkonflikts führt. Auch in *Sohnemänner* (BRD 2011, Ingo Haeb) muss die Großmutter Hilde (Renate Delfs) von ihrem Enkel aus dem Hamburger Altenhospiz in seine Hütte im Schwarzwald entführt werden, bevor es zu einem Konkurrenzkampf zwischen Enkel und leichtlebigen Sohn kommt, wer sich um die pflegebedürftige Mutter kümmern darf. Allerdings entbrennt ein fast grotesk anmutender Konkurrenzkampf um das Recht auf Hildes Betreuung, bei dem die Bedürfnisse der alten Dame aber mehr und mehr aus dem Blickfeld geraten.

Die dramatische Konstellation in beiden Beispielen ist anders in dem TV-Spielfilm *Die Diebin & der General* (BRD 2005, Miguel Alexandre), auch wenn es auch hier eines Helfers bedarf, der die Flucht unterstützt und erst ermöglicht: Im Seniorenheim, in dem Jessie Fischer (Katja Riemann) ihre Sozialstunden ableisten muss, heißt Walter Voss (Jürgen Hentsch) nur „der General“. Schroff fährt er das Personal an, beleidigt andere Heiminsassen und weigert sich zu essen. Ein verbitterter, alter Mann. Erst die kesse und burschikose Art Jessies imponiert dem Alten. Bei ihm zeigt sie dieselbe soziale Kompetenz, die sie auch bei ihrem 11jährigen Sohn an den Tag legt. Die beiden spüren, dass sie einander ähnlich sind, sie kommen sich näher und lernen, sich respektvoll zu behandeln. Und die Beziehung geht bald tiefer. Bis die Kinder, die ihren Vater einst entmündigt haben, dem ein Ende setzen. Doch Jessie holt den „General“ heimlich aus dem Heim und fährt mit ihm ans Meer (was sich als eine Reise in die Vergangenheit entpuppt, was hier aber nicht interessiert). Er hat auf Betreiben seiner Kinder seinen Status als selbstverantwortliches bürgerliches Subjekt eingeübt. Die junge Frau ergreift aber Partei, nimmt den alten Mann in Schutz und interniert ihn vor seinen eigenen Kindern. Der Ausweg aus dem Konflikt der Interessen muss eine Mischung von Flucht und Entführung sein, weil das

Heim zur Einflußsphäre der Kinder gehört, die den Alten zum Objekt der eigenen Macht macht, ihm Eigenwillen abspricht.

Es mögen materielle Interessen der Kinder sein, die sie dazu veranlassen, die Eltern im Altersheim zu „entsorgen“. Es mag die alltägliche Überlastung sein, die sie zum *outsourcing* der Pflicht von von Pflege und Sich-Kümmern veranlasst. Und manchmal ist es schließlich bare Rache, die auf das Altersheim als Ort der Aussperrung zugreift. Ein jüngeres Beispiel ist eine in der Jetztzeit spielende Episode aus dem Film *Cloud Atlas* (USA [...] 2012, Tom Tykwer, Andy und Lana Wachowski): Ein Verleger, der auf der Flucht vor seinen Gläubigern ist, sucht Zuflucht im „Haus Aurora“, davon ausgehend, es handele sich um ein Hotel. Es stellt sich jedoch heraus, dass es ein geschlossenes Altenheim ist, in dem sein Bruder ihn als Rache für eine Affäre mit seiner Frau angemeldet hat. Dort findet er allerdings bald Gleichgesinnte, mit denen ihm die Flucht aus dem Heim gelingt – aus einem Heim, das einen ähnlichen Charakter wie ein Gefängnis oder ein Gulag hat.

Fluchten aus Altersheimen haben aber oft subjektive Züge und münden dann ein in eine neue Austarierung der eigenen Identität und Existenz. *Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann* (*Der Hundertjährige, der aus dem Fenster stieg und verschwand*, Schweden 2013, Felix Herngren) endet damit, dass der uralte Sprengstoffliebhaber nach einer äußerst abenteuerlichen und oft skurrilen Flucht sich am Ende mit seinen neu gewonnenen Freunden an einem einsamen Strand auf Bali findet. Manchmal ist gar der Tod das Ziel der Flucht. Ein bekanntes Beispiel ist *Börn náttúrunnar* (*Children of Nature – Eine Reise*, Island/Norwegen/BRD 1991, Friðrik Þór Friðriksson), der von dem fast 80jährigen Geiri (Gísli Halldórsson), der seinen Hof auf dem Land aufgeben muss und der zu seiner Tochter nach Reykjavík zieht, die ihn aber schon bald ins Altersheim abschiebt. Dort begegnet der alte Mann einer Jugendfreundin (Sigríður Hagalín) wieder, mit der er in den Westfjorden der Insel aufwuchs. Als ein gemeinsamer Freund stirbt, beschließen die beiden, an den Ort ihrer Jugend zurückzukehren. Sie stehlen einen alten Jeep und brechen in das entlegene und fast menschenleere Paradies ihrer Kindheit auf, um dort in Freiheit zu sterben. Die Reise wird immer phantastischer bleibt am Ende in einem Zustand stehen, in dem das alte Paar ganz mit der Natur zu verschmelzen scheint (unterstützt von der Musik Hilmar Örn Hilmarssons) – die so bedrückende Zivilisation ist hinter ihnen versunken. Das Heim kann keine letzte Station für Hagar Shipley sein, eine unkonventionelle ältere Dame (Ellen Burstyn), die Reißaus nimmt, als ihr Sohn sie in ein Altenheim bringen will (in *The Stone Angel*, Kanada 2007, Kari Skogland). Sie kehrt an die Plätze ihrer Jugend zurück und lässt ihr langes Leben Revue passieren – und sie versteht, wie fatale Konsequenzen ihre Versuche hatten, auf das Leben der Söhne einzuwirken, dass sie zumindest Mitschuld am Todes eines der beiden trägt; am Ende kann sie sich sogar mit einem Abkommen mit dem verbleibenden Sohn durchringen. Das Ende hier also nicht als Übergang in das Sterben gefasst, sondern als grundlegende Reflexion des tieferen Sinns des ganzen Lebens – und als Rückkehr in den Kreis der Lebenden, bereit, Schuld auf sich zu nehmen.

Weniger als sentimentalische Rückkehr zu den Stätten der Kindheit als vielmehr eine Kritik an den familialen Entfremdungen, die mit der Modernisierung der sozialen Beziehungen einhergehen, ist der türkische Film *Beyaz Melek* (*Beyaz Melek - Weißer Engel*, Türkei 2007, Mahsun Kirmizigül): Einem Istanbuler Krankenhaus entflohen, gerät der Patriarch einer osttürkischen Großfamilie in ein Altenheim. Die dortigen Insassen nehmen ihn herzlich auf, beklagen sich aber, von ihren Kindern und Enkeln abgeschoben worden zu sein. Gemeinsam begeben sich alle auf die Reise in die Osttürkei, wo man die verlorengegangene Würde wiederzufinden sucht.

Rebellionen

Es hängt mit der institutionellen Verfasstheit der Altersheime zusammen, dass unter Verweis auf die Fürsorge- und Aufsichtspflichten die Heime oft äußerst streng geführt werden, darin den Kontrollphantasien auch anderer Heim-Einrichtungen nicht unähnlich. Heime zeigen unter dieser Vorgabe schnell ihre repressiven Seiten, sie beaufsichtigen und entmündigen, sie bevormunden und unterdrücken. Heime sind in vielen Beispielen gesellschaftliche Mikroorganismen, die autoritär geführt werden und die auf Kooperation oder Beteiligung der Bewohner – angemessener wäre die Bezeichnung „Insassen“ – verzichten. Die Geschichte der Aufstände gegen solche partikularen Regime hat mit Milos Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Einer flog übers Kuckucksnest*, USA 1975) einen prototypischen Vertreter gefunden, die auch im Handlungsfeld der Altersheime variiert worden ist. Ein neueres Beispiel ist *Bis zum Horizont, dann links!* (BRD 2012, Bernd Böhlich), in dem ein verbitterter Bewohner eines Seniorenpflegeheims (Otto Sander) während eines Rundflugs seine alten Mitbewohner, eine junge Pflegeschwester sowie die beiden Piloten als Geiseln nimmt, um dem lieb- und perspektivlosen Veraltetwerden im Alter mit einem „Ausflug“ ans Mittelmeer zu begegnen. Bereits in *Home Sweet Home* (*Trautes Heim*, Belgien/Frankreich 1973, Benoît Lamy) zetteln die Bewohner eines Seniorenheims – unter anderem mit der Hilfe eines Sozialarbeiters und einer Pflegerin – eine „Revolution“ gegen die „Diktatur“ der Direktorin des Heims an. Hier sind die politischen Dimensionen des Aufstands von Bewohnern gegen das Heim noch viel klarer greifbar, was auch mit der zunehmenden Diskussion von Sozialpolitik und Antipsychiatrie um die Probleme innergesellschaftlicher Entmündigung und Unterdrückung zusammenhängen mag.

Heutige Rebellionen sind friedfertiger, pochen auf das Selbstbestimmungsrecht der Alten ebenso wie auf das Wissen um kreative und handwerkliche Fähigkeiten sowie die sozial-aktiven Potentiale der Alten (gegenüber ihrer Passivisierung und Infantilisierung in den Heimen). Das wohl bekannteste neuere Beispiel ist *Live Is Life - Die Spätzünder* (aka: *Die Spätzünder*, BRD/Österreich 2009, Wolfgang Murnberger): Ein ganzes Heim voller Alter wird von einer rigorosen Anstaltsleitung unter Kontrolle gehalten. Gegen die verborgene Entmündigung regt sich immer wieder individueller Widerstand, wenn etwa der höchst umtriebige Degenhard Schagowetz (Joachim Fuchsberger) die Mitbewohner des Heims gegen das ausdrückliche Verbot der Heimleitung regelmäßig mit Alkohol und Zigaretten versorgt. Der individualisierte Widerstand formiert sich aber erst zu einem kollektiven Aufstand, als ein erfolgloser Rockmusiker eine Bewährungsstrafe als sozialen Dienst in einem Seniorenheim abdiene muss. Er wirkt wie ein Katalysator, in dessen Folge sich eine Alten-Rockband formiert („Rocco und die Herzschriftmacher“), die gegen alle Versuche der Heimleiterin mit einem Auftritt des Liedes „Life Is Life“ sogar einen öffentlichen Wettbewerb gewinnen kann. Es ist der Widerspruch zwischen der aufgezwungenen Passivität des Alters und der strikten Vereinzelung der Alten gegen die überspringende, manchmal mit Verzweiflung gemischte Lebensfreude der Akteure beim gemeinsamen Musizieren. Altersheime der Art, wie sie in den *Spätzündern* entworfen sind, wirken wie geriatrische Erziehungsheime, sie stellen die Insassen ruhig, schirmen sie von der Umgebung ab, verfolgen eine rabiate Aufsicht über das Alltagsleben und unterdrücken alles Formen des lustbetonten Lebens. In den *Spätzündern* ist es nicht nur das gelegentliche Schnäpschen, sondern am Ende die Musik, die zum Aufstand gegen das restriktive und repressive System führt [2].

Noch weiter geht das Sequel des Films (*Die Spätzünder 2 - Der Himmel soll warten*; Österreich/BRD 2013, Wolfgang Murnberger): Nach dem Erfolg des Liedes hat die Band eine Tournee gestartet; Roccas Freundin übernahm die Heimleitung – doch sie behandelt die Bewohner wie kleine Kinder. Basteln und Spielen stehen auf der Tagesordnung. Auch Infantilisierung ist eine Strategie der Unterdrückung, das wird allen schnell bewusst. Als das Heim verkauft werden soll, hat Degenhard (Joachim Fuchsberger) eine Idee: Warum sollen die Bewohner nicht alle das Heim kaufen? So könnten sie ihren Alltag endlich nach ihren eigenen Vorstellungen gestalten. Die Bankenkrise hat aber die Einnahmen der Band vernichtet – darum muss noch einmal ein Hit geschrieben werden. Selbst die Kontrolle über die ökonomischen Seiten des Heims zu übernehmen, auf die Produktivmittel zuzugreifen: Dieses Modell nimmt die Alten auch als ökonomische Subjekte ernst. Die Wendung enthält genuin komödiantische Züge, wie schon *Alive and Kicking (Munter und lebendig*, Großbritannien 1959, Cyril Frankel) zeigt: Drei alte Damen (Sybil Thorndike, Kathleen Harrison, Estelle Winwood) flüchten aus ihrem wenig anheimelnden Altersheim, als sich herausstellt, dass sie voneinander getrennt werden sollen. Sie machen sich auf den Weg an die britische Küste und finden in leer stehenden Ferienhäusern auf einer Insel vor Irland Unterschlupf. Dort müssen sie sich mit dem brummigen Millionär MacDonaugh (Stanley Holloway) arrangieren, dem die Cottages gehören, der sich schnell mit ihnen solidarisiert. Es sind die Kontakte zu der manchmal skurril wirkenden Bevölkerung, die die dramatische Wendung ermöglichen: Die Frauen ebenso wie die Männer beteiligen sich an der Produktion handgestrickter Pullover, die in Londoner Boutiquen verkauft werden – und die drei flüchtigen Frauen haben eine neue ökonomische Existenz gewonnen.

Natürlich handelt es sich um eine utopische Phantasie, die von den tatsächlichen Einkommenverhältnissen der meisten Alten radikal absieht. Doch bilden sich gelegentlich Entwürfe anderer Formen des Altenlebens heraus, die nicht auf der Rückkehr zu mehrgenerationellem Wohnen basieren, sondern eigenen Modellvorstellungen folgen. Einen derartigen Ansatz verfolgt *Wir sind die Neuen* (BRD 2014, Ralf Westhoff): Hier ziehen drei Alte, die einmal in einer Studenten-WG zusammengelebt hatten, erneut als WG zusammen – aus Gründen der Altersarmut. Das WG-Modell ist nicht nur nostalgische Neuauflage einer Form des generationshomogenen Zusammenlebens (noch dazu unter problematischen finanziellen Bedingungen), sondern in der Argumentation des Films auch ein Gegenbild gegen die studentische Dreier-WG im gleichen Haus – die sich aber als reine Zweckgemeinschaft verstehen und keinen Zusammenhang zum WG-Leben als Lebensform herstellen. Darum auch wirkt das Lebensmodell der Alten wie ein Korrektiv der spätkapitalistischen selbstverordneten Leistungszwänge, unter der die Jungen fast zusammenbrechen.

In der Freiheit der Fiktion Modelle des monogenerationellen Zusammenlebens durchzuspielen (in Form einer Simulation oder eines Gedankenspiels), greift natürlich auch das sozialpolitische Problem auf, dass die Zerbröselung der Formen multigenerationellen Zusammenlebens nicht allein durch das (letztlich kommerzialisierte) Modell der Heimunterbringung beantwortet werden kann, sondern dass dringend nach Alternativen gesucht werden muss. Es nimmt nicht wunder, dass manche Filme deutlich auf den nichtfiktionalen Rahmen verweisen. Das Thema der Alters-WG wurde bereits in dem TV-Spielfilm *Ein Tisch zu viert* (BRD 1977, Maria Fuss) durchdekliniert, wobei ein ähnliches Experiment zur gleichen Zeit vom Berliner Sozialwerk erprobt wurde (*Der Spiegel*, 8.8.1977). Besonders interessant ist *Et si on vivait tous ensemble? (Und wenn wir alle zusammenziehen?)*, Frankreich/BRD 2012, Stéphane Robelin) über eine Alten-WG, die von einem jungen Ethnologen teilnehmend beobachtet wird, so dass den Alten eine Instanz zur Seite gestellt ist, die es dem Zuschauer erleichtert, die sich selbst zu verwalten su-

chende Wohngemeinschaft als eigenständiges Soziotop wahrzunehmen, so dass der sich manchmal einstellende Eindruck der Putzigkeit der Figuren mindert.

Sonderlinge

Der Gefahr, die Protagonisten als *freaks* zu exponieren, sie letztlich zu Schauobjekten zu machen, waren schon die Filme über (körperliche und geistige) Behinderung, über Psychiatrie usw. ausgesetzt. Filme wie die Komödie *How About You...* (USA 2007, Anthony Byrne) unterwandern genau diese Tendenz. Der Film erzählt von einem Heim, in dem die Schwester der Leiterin sich bereit erklärt, die Leitung über die Weihnachtstage hinweg zu übernehmen; zurückgeblieben sind nur vier Bewohner (Joss Ackland, Vanessa Redgrave, Brenda Fricker, Imelda Staunton), die allerdings als „The Hardcore“ verschrien sind – und sich als vier höchst unterschiedliche, exzentrische Persönlichkeiten herausstellen. Es gelingt der Ersatz-Leiterin, Beziehungen zu allen vieren aufzunehmen, gemeinsam ein Weihnachtessen zu arrangieren und sogar einen skeptischen Beamten der Heimaufsicht für sich einzunehmen, der – als seine Frau ihn verlassen hat – an der „Familienfeier“ teilzunehmen. Die Gemeinschaft der Alten formt sich zu einer neuen „Familie“, ein Schritt zu einer imaginären neuen Sozialform, die über Generationengrenzen hinweg integrationsfähig zu sein behauptet.

Andere Filme – fast ausnahmslos Komödien – geben der Skurrilität mancher Alter sehr viel mehr Raum, exponieren den Sonderlingsstatus oft genug sogar als besondere liebenswerte Qualität der Alten. Ein in Deutschland bisher unbekanntes Beispiel ist *The Man Who Shook the Hand of Vicente Fernandez* (USA 2012, Elia Petridis): Rex Page (Ernest Borgnine), der nach einem Schlaganfall im Altersheim landet, ist verbittert, dass er es in seinem Leben nie zu Ruhm gebracht hat oder wenigstens ein bedeutsames Leben geführt hat. Er bemüht sich, aus dem Altersheim auszubrechen und freundet sich dabei nicht gerade mit den Latinos, die den Großteil seiner Mitbewohner und Pfleger bilden, an. Die ändert sich schlagartig, als sie erfahren, dass Rex einmal die Hand von Vicente Fernandez geschüttelt hat. Dieser mexikanische Sänger und Schauspieler wird in der Latino-Kultur so sehr verehrt, dass Rex plötzlich von allen wie ein Star behandelt wird, und so sein Traum vom Ruhm im hohen Alter doch noch aufgeht. Der Protagonist wird für die Mitbewohner zu einem Zeugen, der eine vergangene Starkultur repräsentiert und damit ein Stück eigenen biographischen Wissens. Eine noch komplexere semiotische Volte schlägt die Fanntasy-Horrorkomödie *Bubba Ho-tp* (USA 2002, Don Coscarelli), der die „wahre“ Geschichte zweier sich für Elvis „The King“ Presley (Bruce Campbell) bzw. John F. „Mr. President“ Kennedy (Ossie Davis) haltenden Männer erzählt, die in einem texanischen Altersheim den Rest ihres Lebens fristen. Der Mann, der sich für den authentischen Elvis hält, war seiner eigenen Geschichte folgend schon in den 1970ern in die Rolle eines Elvis-Imitators namens Sebastian Haff (ebenfalls Bruce Campbell) geschlüpft; ihm versagte während eines Auftritts die Hüfte, er stürzte von der Bühne. Seitdem konnte er nur noch mit Mühe und/oder Gehilfe gehen und wurde dank eines Geschwüres weitestgehend impotent. Ein vollends groteskes Beispiel ist Walter Bockmayers schrille TV-Groteske *Jane bleibt Jane* (BRD 1977), in dem Heimsassin Jane (Johanna König) fest davon überzeugt ist, „die Jane“ – Tarzans Witwe – zu sein; sie trägt einen Tiger-Bikini, richtet ihr Zimmer als Dschungel ein und macht regelmäßig Ausflüge in den Zoo, wo sie mit den Tieren kommuniziert, besteigt schließlich gar ein Flugzeug nach Afrika. Allerdings: *Jane bleibt Jane* illuminiert eher Angst vor dem Alter als ein Amusement

über die Skurrilität der Alten (vgl. *Die Zeit*, 6.5.1977), eine paradoxe wirkungsästhetische Konsequenz, mit der auch andere Filme spielen.

Manchmal ist es nötig, zu Zwecken der Selbstverwirklichung gegen die Aufsicht des Heims durchzusetzen. Ein jüngst realisiertes Beispiel ist *Sein letztes Rennen* (BRD 2013, Kilian Riedhof), in dem der uralte Rentner Paul Averhoff (Dieter Hallervorden) nach seiner Abschiebung ins Altersheim beginnt, sein altes Hobby Marathonlauf zu trainieren, um am Berliner Marathon teilzunehmen. Im Heim regt sich Widerstand gegen den „Revolutionär“ Averhoff, der mit seinen Trainingseinheiten den Tag für Tag unveränderten Ablauf stört. Das Ehepaar Averhoff flieht zu seiner Tochter in deren Stadtwohnung. Wenige Tage vor dem Rennen verstirbt Margot Averhoff (Tatja Seibt), die die Trainerin ihres Mannes geworden war, an einem bis dahin nicht diagnostizierten Gehirntumor. Averhoff kehrt ins Heim zurück, muss nach einem extensiven Traueranfall mit Medikamenten ruhiggestellt und fixiert werden. Arzt und Heimleitung untersagen ihm die Teilnahme an dem Rennen. Ein junger Pfleger aber befreit ihn aus der Fixierung und fährt ihn zum Rennen – und tatsächlich gelingt es Averhoff, die Distanz durchzustehen und unter dem Jubel des gesamten Stadions über die Ziellinie zu überqueren. Am Ende eine *success story*, in der sich der Held über alle gutgemeinten Ratschläge hinweg- und gegen alle Widerstände durchsetzt, alle Wahrscheinlichkeiten außer Kraft setzt und sich und allen anderen beweist, dass er die (selbstgesetzte) Aufgabe gemeistert hat. Auch hier ist das Heim der wichtigste Gegner des Vorhabens, der es um jeden Preis zu unterdrücken sucht, weil es die Ordnung des Heims stört. Dass die Sorge um die Gesundheit des Helden nur vorgeschoben ist, dass es eigentlich um Relegation und Verbot geht, ist der Geschichte klar abzulesen.

Rahmungen

Wenn das Altersheim eine Institution gewordene Station am Ende des Lebensweges ist, so sehr liegt es nahe, dass sie auch zum Ort eines späten Erinnerns über die Gesamtstrecke der Biographie ist, vielleicht auch spezifischer Phasen der Biographie. Schon in *Citizen Kane* (USA 1941, Orson Welles) spielen Teile der Rahmenhandlung in einem Altersheim, in dem der nach dem Leben der Titelfigur recherchierende Journalist einen der ältesten Freunde und Mitarbeiter Kanes interviewt (Jed Leland/Joseph Cotten), der inzwischen im Altersheim lebt. Auch in *The Green Mile* (USA 1999, Frank Darabont) spielt die Rahmenhandlung in einem Seniorenheim: Der 108 Jahre alte Paul Edgecomb (Dabbs Greer) erzählt, wie er vor sechzig Jahren der leitende Wächter für den Todestrakt einer Strafanstalt war. Einer der Todeskandidaten, John Coffey (Michael Clarke Duncan), wurde für den Mord an zwei kleinen Mädchen verurteilt. Die Wächter bekommen Zweifel an seiner Schuld. Er vollbringt wundersame Taten, erfüllt Totes mit Lebensenergie und heilt schließlich die Frau des Gefängnisleiters von einem Hirntumor, indem er das Böse aus ihr „aussaugt“. Diese Energie behält er für sich, um sie an einen sadistischen Wächter zu übertragen, der im Wahn einen Gefangenen erschießt. Coffey zeigt Edgecomb, dass dieser der wahre Mörder der Mädchen ist. Coffey möchte aber nicht laufengelassen werden, sondern sehnt sich nach dem Tod, weil ihn das Leid auf der Welt zu sehr angeht, stirbt schließlich auf dem elektrischen Stuhl. Das Rätsel seiner Todesbereitschaft bleibt, markiert ihn in seinem Leiden für und an der Welt als eine fast sakral anmutende Figur.

Das *life review* ist in manchen Darstellungen der Altersfiguren im Film eine dramatische Kernformel, die es ermöglicht, vom Ende des Lebens einen Blick auf den Charakter und seine

Erfahrungen zu werfen – weil sich Geschichte natürlich auch im individuellen Lebenslauf manifestiert. Ein bekanntes (und berührendes) Beispiel ist *Fried Green Tomatoes* (aka: *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe*; dt.: *Grüne Tomaten*, USA 1991, Jon Avnet), in dem die 82-jährige Jessica Tandy die im Altersheim lebende Ninny Threadgoode spielt. Sie wird zur Gesprächspartnerin der sehr unsicher wirkenden etwa 45jährigen Evelyn Couch (Kathy Bates), die regelmäßig eine Tante ihres Mannes im Altersheim besucht und dort Bekanntschaft mit Ninny schließt. Diese erzählt ihr nach und nach die Lebensgeschichte der Idgie Threadgoode aus den 1920ern und 1930ern – wie sich erst am Ende herausstellt, ist es ihre eigene Geschichte. Die selbstbewusste und selbstgewisse Idgie wird gespielt von der damals 25jährigen Mary Stuart Masterson. Ihre Energie und ihre immer spürbare Bereitschaft, sich für Opfer zu engagieren, kennzeichnen sie als eine Frauengestalt, die sich so gar nicht in das Schema der Frauenstereotypen ihrer Zeit einfügt. Die alte Ninny bekommt im Lauf des Films immer mehr charakterliche Tiefe, und die Maske der alten Frau reichert sich um die Spuren an, die sie zum Vorbild weiblicher Identität gegen alle Rollenerwartungen ihrer Zeit macht. Und sie wird zum Vorbild für Evelyn, die sich im Hören der Biographie Idgies verändert, zu ihrem Ich findet, das so sehr depriviert gewesen war.

Diskursive Spannungen

Eine Legasthenikern, die eher unfreiwillig in einem Altersheim arbeitet, lernt dort einen blinden, bettlägerigen Literaturprofessor (John Mastrangelo, Sr.) kennen, dem sie vorliest. Dadurch lernt sie, fehlerfrei zu lesen – und angerührt durch die Gedichte, die sie nun lesen kann, kommt es zur generationenübergreifenden Versöhnung der Familie und zur Reflexion des Selbstmordes der Mutter, der wie ein Familientrauma alle Beziehungen überschattet hatte (in *In Her Shoes / In den Schuhen meiner Schwester*, USA 2005, Curtis Hanson). Auch in *Is anybody there?* (Großbritannien 2008, John Crowley) ist es der alte Clarence (Michael Caine), der den zehnjährigen Edward, der in einem Seniorenheim, das seine Eltern betreiben, von einer obsessiven Fixierung auf die Frage, was nach dem Tode passiert, befreit; Clarence hatte als Zauberkünstler im Zirkus gearbeitet und führt den Jungen immer wieder in das so unsichere Reich zwischen Illusion und Realität, bis der Junge seine Obsession aufgibt und in die Realität zurückfindet.

Alte geben Jungen Impulse. Und Junge üben Einfluss auf die Alten aus. Es ist ein Wechselverhältnis, das immer wieder durchgespielt worden ist. Es ist der Rockmusiker in den *Spätzündern*, der den Anstoß gibt, mit der Gründung der Rockkapelle die offene Konfrontation mit der Heimleitung zu suchen. In *Gideon* (USA 1998, Claudia Hoover) kommt die Titelfigur (Christopher Lambert), ein offensichtlich verwirrter Mann um die 40, neuer Bewohner in das Seniorenheim „Seeblick“, in dem die alten Leute resignierend und gelangweilt ihren Lebensabend verbringen. Er liefert sich selbst ein und besteht auf seinem Recht, dort bleiben zu dürfen. Doch seine naive Ehrlichkeit und sein Enthusiasmus haben bald einen belebenden Einfluß auf die Mitbewohner, er durchdringt den emotionalen Schutzpanzer seiner Mitbewohner und führt den Einsturz der starren sozialen Strukturen seines neuen Heims herbei. Als Anreger und Beleber eines Heims für betreutes Wohnen erweist sich auch der Protagonist des Films *Assisted Fishing* (USA 2012, Joe Crouch), der mit obsessiver Verbissenheit versucht, den Mann zu schlagen, der ihn einst bei einem Fischwettbewerb besiegte. Die Bewohner des Heims, in dem er eine Arbeitsstelle annimmt, haben unter einem äußerst strengen Herbergsvater zu leiden gehabt und haben vor allem Lust auf Unterhaltung – die sich schnell einstellt, als Winfield alle zum Fischen ani-

miert. Hier agiert der Jüngere als Entertainer und Animateur, verwandelt das Leben im Heim in eine Art von Urlaubszeit.

Die Frage der Beschäftigung der Alten im Heim stellt sich an diesem wie an anderen Beispielen zentral: Wird das Heimleben in dieser Art in die Nähe der Urlaubsparadiese verlegt, wenn die Senioren primär „bespaßt“ werden? Wollte man einen klaren Kritikpunkt beziehen, könnte man behaupten: Der Bespaßung korrespondiert nur eine Pseudo-Aktivität, ist eine Form der nutzlosen Beschäftigungstherapie und nimmt letztlich Impulse einer sinnfreien Freizeitgesellschaft auf; Heimbepaßung wäre dann in der Nähe des Erlebens einer dimensionslosen Gegenwart anzusiedeln, als eines Lebens in einem Zustand dauernder Euphorie. Konsumistischer Genuss im Alter: eine Strategie, der sich auch die Werbung für die diversen Heimeinrichtungen anschließt. Filme wie *Assisted Fishing* würden dann eine Gegenposition zu anderen Filmen wie den *Spätzündern* einnehmen, die Heime nicht als Orte gesellschaftlicher Repression und Ausgrenzung zeichneten, sondern als *elysische Orte*, an denen der Tod ganz und gar zurücktritt (so, wie das *Elysium* in der antiken Mythologie der Ort war, in den antike Helden, die Außerordentliches geleistet haben, entrückt werden, ohne dass sie den Tod erleiden müssten, als ein „Ort der Seligen“).

Institutionelle Dramen

Gerade in dieser Entgegensetzung zeigt sich die diskursive und motivische Spannung, in der sich die Altersheim-Problematik und Spielfilmen der Gegenwart entfaltet. Das Bild verkompliziert sich weiter, wenn man die Betreiber der Heime in die dramatische Konstellation einbezieht. Sie üben einerseits *Ordnungsfunktionen* aus – Aufsicht, Kontrolle, Überwachung –, ihnen obliegt die gesundheitliche *Fürsorge*, sie müssen schließlich unter *Marktgesichtspunkten* arbeiten. Möglicherweise kommt es zur Kollision der verschiedenen Funktionen – und immer ist dramatisches Potential gegeben.

Was geschieht, wenn das Pflegepersonal sich als soziopathisch erweist, vielleicht als drogenabhängig und so nicht mehr kontrollierbar? Der italienische Billighorrorfilm *Suor omicidi* (*Geständnis einer Nonne*, Italien 1979, Giulio Berruti) erzählt von Schwester Gertrud (Anita Ekberg), einer Nonne, die in einem katholischen Pflege- und Seniorenheim für geistlichen Beistand und für das körperliche Wohlergehen der Patienten sorgt, die aber mit regelmässigen Morphingaben sie in einen unkontrollierbaren Zustand gerät und beginnt, im Delirium sowohl die Kollegen wie die Bewohner des Heims in größte Gefahr zu bringen, ja, sie sogar zu töten. Ein anderes Beispiel ist der amerikanische Billigfilm *Silent But Deadly* (USA 2012, Jason Lockhart), der in einem Altenheim spielt, in dem schreckliche Morde geschehen. Niemand weiß, wer es getan haben könnte. Alle sind verdächtig. Zu allem Überfluss verbreitet sich auch noch eine Geschlechtskrankheit unter den Einwohnern. (Arbeitstitel des Films war übrigens *Hotel Arthritis*.)

Insbesondere der Kriminalfilm hat die Einseitigkeit der Heimbeziehungen thematisiert, auch das ökonomische Interesse, das die Heimleitung an ihren Patienten hat: Sie sind das Humankapital, das die Finanzierung der Heime ebenso sicherstellt wie den Gewinn, den die Heime als Firmen abwerfen. Es sind vor allem TV-Kriminalfilme gewesen, die sich diverser Formen der Kriminalität in Altersheimen angenommen haben. Da werden Verstorbene im Kühlraum aufbewahrt, deren Renten von den anderen Heimbewohnern weiter kassiert werden (in *Polizeiruf 110: Über den Tod hinaus*, BRD 1997, Manfred Stelzer); da versterben Heimbewohnerinnen

ganz überraschend, nachdem sie ihr Testament zugunsten der Heime geändert haben (in *Inspector Barnaby: Blue Herrings / Inspector Barnaby: Drei tote alte Damen*, Großbritannien 2000, Peter Smith). Da werden Beerdigungsunternehmer darüber informiert, welche Bewohner des Heims als nächste sterben werden (in *Polizeiruf 110: Winterende*, BRD 2004, Andreas Kleinert). Oder da wird eine Ärztin ermordet, die sich über den Pflegenotstand in einem Heim beschweren wollte (in *Tatort: Hundeleben*, BRD/Österreich 2004, Manfred Stelzer). Ein ganzer Kranz von Motiven, die fast immer mit finanziellen Interessen zu tun haben, wird in *Marie Brand und die Engel des Todes* (BRD 2013, Florian Kern) im Lauf der Ermittlungen aufgedeckt – ein Pfleger, über den sich der Ermordete mehrfach beschwert hatte, die hoch verschuldete Tochter und Alleinerbin, der Arzt, den der Ermordete mit einem Anteil am Erbe bedacht hatte, der Physiotherapeut des Toten...

Die Figur der etwas betulichen älteren Privat-Detektivin ist spätestens mit *Miss Marple* international bekannt geworden. Variationen finden sich auch im Kontext der Altersheime. *Silberdisteln* (BRD 1998, Udo Wachtveitl) spielt im Altersheim St. Bartholomäus. Dort arbeitet ein Pfleger, der die Bewohner des Heims ständig schikaniert. Als eine eigentlich rüstige alte Dame überraschend stirbt, nehmen die drei befreundeten „Silberdisteln“ Rudolf (Harald Juhnke), sein Kumpel Alfons (Heinz Schubert in seiner letzten Hauptrolle) und ihre Freundin Margarethe (Rosemarie Fendel) an, dass der Pfleger sie vergiftet habe. Zwar kann die Polizei nichts feststellen, doch hecken die drei einen Plan aus, die Beweise zurechtzulegen und den Pfleger mit unterschobenen Indizien zur Strecke zu bringen. Ob es gerechtes Aufbegehren ist, Gegenwehr gegen eine entmündigenden Pfleger oder Lust an der eigenen missvergnügten Schlitzohrigkeit, was das Altentrio antreibt, ist schwer zu entscheiden – der dramatische Konflikt besteht aber eindeutig zwischen Heimleitung und Heimbewohnern. Weil es keine Möglichkeit gibt, den Konflikt offen auszutragen, zumal das formale Aufsichts- und Fürsorgeverhältnis von den Heimbewohnern nicht einseitig von den Alten aufgekündigt werden kann, ist es für die Amateur-Ermittler nötig, mit Tricks und Intrigen zu arbeiten; gerade deshalb bleibt aber die zentrale Konfliktlinie, die zwischen Anstalt und Bewohnern aufklafft, immer greifbar, ist sogar thematisches Zentrum.

Stehen in diesen Filmen vor allem die ökonomischen Interessen der Heime bzw. des Pflegepersonals sowie der Angehörigen im Vordergrund, nähern sich andere den Beziehungsgeflechten im Heim auf anderen Wegen. In dem *Tatort: Nicht jugendfrei* (BRD 2004, Thomas Jauch) hat das überaus rüstige, betucht scheinende Rentner-Trio – bestehend aus Adi Zeitler (Dietmar Schönherr), Willy Tindle (Horst Sachtleben) und Cynthia Lademaker (Eva Pflug) – gute Verbindungen zu einem Apotheker, der ihnen regelmäßig zu Rauschmitteln verhilft. Adi ist Taschendieb und besorgt das Geld; Cynthia backt ausgezeichnete Haschischkekse. Nach dem gewaltsamen Tod des liberalen Apothekers stoßen die Münchner Kommissare zufällig auf das Trio, finden zudem Heroin in deren Apothekerschrank und Methadon in Eiskonfektpackungen. Bis zum Schluss verteidigen die drei Alten sich gegen alle Anwürfe, weil sie sich im Angesicht von Krankheit und altersbedingten Behinderungen oder gar Schmerzen mit den Drogen einen glücklichen Lebensabend zu ertrotzen suchen. Mit dem Mord haben sie nichts zu tun.

Ist es hier die Vision eines „leichten“ und letztlich rauschhaften Alters, geht es in anderen Fällen um die schlichte Aufbesserung des Einkommens. In *Tatort: Paradies* (Österreich 2014, Harald Sicheritz) erfährt die Kommissarin, dass ihr Vater in einem Altersheim in der Steiermark im Sterben liegt; er stirbt noch in der gleichen Nacht. Dort steckt eine Heimbewohnerin (Gertrud Roll) der Polizistin ein Kuvert zu – darum hatte sie der Verstorbenen gebeten. Zu deren führt sie der Brief zu einem Bankschließfach: Ihr Vater, der völlig mittellos war, hinterlässt der Tochter mehr als 30.000 Euro. Doch woher kommt das Geld? Und auch das Geld eines weiteren

Heimbewohners, der erst zwei Wochen zuvor gestorben ist, befindet sich in diesem Fach. Später erfahren die beiden Ermittler, dass die älteren Herren jeden Mittwoch mit einer Seniorengruppe nach Ungarn gefahren sind. Und jeden Donnerstag haben sie Geld auf die Bank gebracht. Der Kommissar schleust einen alten Kollegen (Branko Samarovski) als Spion ins Altersheim ein. Zunächst glaubt man noch an Medikamentenschmuggel. Doch dann wird der alte Kollege auf brutale Art und Weise zusammengeschlagen – die Mordserie nimmt kein Ende, und bei der Obduktion werden Spuren von Crystal Meth, einer Designerdroge, gefunden; die Rentner hatten keine Medikamente, sondern Drogen über die Grenze gebracht. Dahinter steckt ein Pfleger, der die Notlage der ihm Anvertrauten brutal ausgenutzt hatte.

Begegnungen (unter erschwerten Bedingungen)

Ein Thema, an dem die Entmündigung der Alten besonders diskutiert worden ist, ist die Unterdrückung der Sexualität als einer Form der Beziehungen, die Bewohner des Altenheims aneinander binden (und man mag das „Verbot der Sexualität“ als besonders schweren Eingriff in die Selbstbestimmungsrechte von Alten ansehen, als eine perfide Form der Infantilisierung oder sogar als Beschneidung der Körperlichkeit der Alten). Die Darstellung Alterssexualität ist ein Skandalon geblieben – und natürlich Anlass für künstlerische Provokation. Eine winzige Szene aus Robert Altman's Film *Three Women (Drei Frauen)*, USA 1976) hinterließ tiefe Irritationen: in einem Film über weibliche Sexualität, über Sublimierungen, Verschiebungen, über das Fremdsein im eigenen Körper. Und über Kunst, die aus all diesem entspringt. Mitten drin jene kleine Szene, die die Eltern einer der drei Protagonistinnen zeigt, die im Altersheim leben, kaum noch der Interaktion und der Zuwendung zum anderen fähig – und sie schlafen miteinander, stumm, in einer seltsam anmutenden Langsamkeit. Die Tochter wirft nur einen flüchtigen Blick, erkennt, was sie sieht, und wendet sich ab. Aus Scham, aus Empörung, aus Respekt? Der Film gibt keine Hilfen. Die Szene fügte sich so gar nicht in das Bild der Alten, denen man gewöhnt war, den entsexualisierten Körper zuzuweisen. Die man sozusagen schon mit dem Älterwerden in das Reich der verschwundenen Begierden und der Lüste geschoben hatte. Die kleine Szene war wie ein Einbruch in die Sicherheit des Alltagswissens, ermöglichte einen Blick auf den alten Menschen in seiner Körperlichkeit, die ungewohnt war.

Das Tabu ist auch im Kontext der Beziehungen von Alten im Altersheim angesprochen worden. Die Tragikomödie *La casa del sorriso (Das Haus der Freuden)*, Italien 1991, Marco Ferreri) spielt in einem italienischen Altersheim. Dort verlieben sich ein verheirateter Musik-Professor (Dado Ruspoli) und eine 70jährige Schönheit (Ingrid Thulin) ineinander, die in ihrer Jugend einmal zur „Miss Lächeln“ erkoren wurde. Die Intoleranz der Heimleitung und der Neid ihrer Mitbewohner stellen ihre Beziehung auf eine harte Probe. Eine ähnliche Beziehung thematisiert auch *Carlo und Ester* (Dänemark 1993, Helle Ryslinge):

Für einen vereinsamten Mann (Aksel Rasmussen), dessen Frau an der Alzheimer-Krankheit leidet und der selbst im Altersheim lebt, ändert sich das Leben schlagartig, als er eine lebenslustig Witwe (Gerda Gilboe) kennenlernt. Zum Entsetzen der beider Kinder des Mannes wird aus Freundschaft bald innige Zuneigung, die auch sexuelle Gefühle weckt. Hier sind es vor allem die Kinder, die die neu erwachte sexuelle Initiativität des Vaters zu unterdrücken oder zu untersagen suchen. In dem mehrfach ausgezeichneten Film *Der letzte Tanz* (Österreich 2014, Houchang Allahyari), der von einer auch erotisch grundierten Beziehung eines jungen Pflegers

zu einer betagten Alzheimer-Patientin (Erni Mangold, 87) erzählt, wird der Pfleger verhaftet, er ist sich aber keiner Schuld bewusst; allerdings wird er brutal etikettiert – in Untersuchungshaft sieht er sich scheinbar willkürlicher Polizeigewalt und dem Unverständnis des Gerichtspsychiaters (gespielt vom Regisseur) ausgesetzt; der Anwalt will auf Unzurechnungsfähigkeit plädieren. Es ist von einem Sexualdelikt die Rede, vom Ausnutzen eines Abhängigkeitsverhältnisses. Der Film reißt die Spanne zwischen der Intimität des Pflegeverhältnisses und den juristischen Definitionen der Beziehungen zwischen Pflegenden und Gepflegten brutal auf, macht so die Ent-Intimisierung der Alten im Heim um so schärfer greifbar.

Resignativ mit der eigenen Körperlichkeit umzugehen, damit die Unmöglichkeit der sexuellen oder der romantischen Begegnung eingestehend – auch dazu finden sich Beispiele. *Bis Dann* (BRD 1996, Gert Steinheimer) erzählt von einem einsamen Altersheim-Bewohner, der einem achtzehnjährigen Mädchen Liebesbriefe schickt und sich dabei als Neunzehnjähriger aus gibt.

Eine nochmals andere Facette der sozialen Mikrowelt des Altersheims öffnet sich, wenn man sich auf die Beziehungen von Jungen und Alten konzentriert. Sicherlich ist es der institutionelle Rahmen der Heime, der diese Begegnungen erst ermöglicht – die soziale Praxis moderner Gesellschaften ist meist generationell differenziert und schließt die Alten (nach der Pensionierung) oft aus (man könnte familiäre Beziehungen und Feste ebenso ausnehmen wie Beziehungsgeflechte in Firmen). Ein neueres Beispiel ist *Gerontophilia* (*Geron*, Kanada 2014, Bruce LaBruce), der von einem jungen Mann erzählt, der als Pfleger in einem Altenheim anfängt. Dort lernt der sensible Jugendliche den 81jährigen Mr. Peabody (Walter Borden) kennen, der einst in der Theaterbranche tätig war. Die beiden freunden sich an – und kommen sich beim ausgelassenen Kartenspiel und einem harmonischen Ausflug immer näher. Lake fasst den Entschluss, Mr. Peabody aus dem Altenheim zu entführen, um mit ihm eine Reise zu unternehmen: sprich: Er will das Betreuer-Betreuter-Verhältnis in ein privates Freundschaftsverhältnis transformieren. Eine ähnliche Zufallsbegegnung, die in eine Beziehung übergeht, findet sich auch in *Schalom, General* (Österreich 1990, Andreas Gruber), der nicht nur Spielhandlungen umfasst, sondern eine ganze Reihe dokumentarischer Filme integriert, darin die Kollision der Erinnerungen und der Haltungen zum Geschehenen reflektierend: Ein Zivildienstleistender in einem Alten- und Pflegeheim führt hier mit einem gelähmten Wehrmachtsoffizier einen verbissenen Kleinkrieg, in dem ihre völlig unterschiedlichen Lebensauffassungen aufeinanderprallen. Im Laufe ihrer Beziehung entwickeln die Kontrahenten jedoch Toleranz und Verständnis füreinander, so dass eine Verständigung möglich wird.

Finale

So düster manche Extrapolationen der demographischen Entwicklung in realen Expertisen auch sein mögen, so sehr differenziert sich die Altersheim-Thematik im Spielfilm aus. Die Filme nehmen immer wieder Position für die Alten, stellen sich zugleich der Praxis der Entmündigung und Ausgrenzung, die so oft in der Realität gezeigt und beklagt worden ist. Die Geschichten nehmen Partei, reklamieren das Recht der Alten, als selbstbestimmte Subjekte anerkannt und behandelt zu werden. Natürlich – dem steht auch im Film gelegentlich die „schwarze Vision“ der überalterten Gesellschaft gegenüber. Der dokumentarisch-fiktionale TV-Dreiteiler *2030 – Aufstand der Alten* (BRD 2007, Jörg Lühdorff) nimmt die Sicht einer investigativen Journalis-

tin an, die einen mörderischen Skandal um alte Menschen aufdecken will: Ein Drittel der Rentner lebt unterhalb der Armutsgrenze. Seit 2015 gibt es häusliche Pflege nur noch für Wohlhabende. Seit 2019 steht „freiwilliges Frühableben“ im Leistungskatalog der Krankenkassen. Orte der Handlung sind u.a. eine Massenunterkunft für verarmte Senioren und eine skurrile Alten-WG in einem verlassenem Dorf in Brandenburg. Politisch-praktisch wurde das „Altenproblem“ in dem Film relativ elegant gelöst: Mit dubiosen Drückermethoden wurden immer mehr alte Menschen in Billigheime nach Afrika gelockt. Doch auch dort gilt: Wer keine Rücklagen hat, kann sich mit der Grundrente zwar die Unterkunft, nicht aber eine ausreichende medizinische Versorgung leisten. Die zum Teil „bettlägerigen“, mittellosen Senioren werden in riesigen Bettenlagern in einer Zeltstadt untergebracht, mit Flüssigkeitsschläuchen ernährt und mit Beruhigungsmitteln aus riesigen Tanks ruhiggestellt, in einen Dämmerzustand versetzt – sie vegetieren nur noch vor sich hin. Die Unterbringung der Senioren in den Lagern fand mit Wissen und im Auftrag der Bundesregierung statt: Weil der Staat die Renten nicht mehr bezahlen konnte, hatte er gemeinsam mit internationalen Konzernen nach einer Lösung gesucht, Rentnern mit einer Minimalversorgung das Überleben zu sichern.

Die Altersheim-Filme sprechen aber fast immer eine andere Sprache, setzen dem rein technokratischen Problem oder gar der faschistoiden Lösung, wie sie in *2030* dramatisiert wird, ganz andere Akzente entgegen. Selbst wenn die Altersarmut angesprochen wird, zeichnet *The Best Exotic Marigold Hotel* (Großbritannien 2011, John Madden) ein anderes Bild des *outsourcing* der Altenunterbringung, wenn er Indien als eine Kultur außerhalb der Ersten Welt nominert, an dem Alte ihren Lebensabend verbringen können, ohne sich unter das autoritäre Reglement der Heime begeben und ohne die Verbote an der eigenen Leiblichkeit akzeptieren zu müssen: Es sind sieben Pensionäre – unter ihnen Judi Dench (77), Maggie Smith (77), Tom Wilkinson (63) und Bill Nighy (61) –, die sich Indien als Ort ihres Alterns erkoren haben. Schon die Titelheldin des bis heute lebendig gebliebenen Films *Lina Braake oder Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat* (BRD 1974, Bernhard Sinkel) findet in Italien eine Adoptivfamilie, die ihr ein Leben jenseits der Heimsphäre ermöglicht (nachdem sie im Altersheim einen Verbündeten gefunden hatte, der ihr den Exodus ermöglichte).

Die Filme des Korpus suchen immer wieder nach Alternativen zum Modell der Heimunterbringung. Sie sind in den seltensten Fällen konservative Anklagen gegen die Altersdifferenzierung unserer Gesellschaft. Und sie plädieren nicht für die Rückkehr des multigenerationellen Zusammenlebens. Das würde zu nichts führen, weil diese Prozesse gesellschaftlicher Differenzierung und Ausgliederung nicht umkehrbar sind. Einzig die Frage nach den Alternativen umgreift alle Filme, über die hier berichtet wurde – weil die Heime selbst in der überwiegenden Zahl der Beispiele Orte eines innergesellschaftlichen Außen bleiben, Orte der Ausgrenzung und der Entmündigung.

Dass aber über der gesamten Thematik die Frage offen bleibt, wie es möglich ist, andere Formen des Altenlebens, der Selbstbestimmung im Alter, der Ermöglichung sinnhaften Lebens auch im Alter zu finden – diese Frage bleibt offen und öffnet alle Beispiele – selbst die, die sich einen utopischen Vorgriff auf anderes leisten – hin zum Zuschauer, der der Tatsache, selbst zum Alten zu werden und dann der Heim-Lösung ausgesetzt zu sein, nicht ausweichen kann.

Anmerkungen

[1] Die Spanne der Bezeichnungen für die Altenwohnungen deutet auch auf das Spektrum der Stile, der Anspruchsniveaus und des Charakters

der Unterbringung hin, die jeweils angeboten werden: Neben den Altenwohnheimen finden sich Altenwohnheime, Seniorenheime, Altersheime, aber auch Feierabendhäuser oder -heime oder gar Seniorenresidenzen, -hotels, -wohnsitze oder -zentren. Neuerdings findet sich auch im Deutschen zunehmend das engl. *resort* (= Zufluchtsort, Ferienort). Sprechend sind auch die Altersheim-Namen, die oft an die Namen besserer Hotels oder bürgerlicher Pensionen anknüpfen.

[2] Eine verwandte Geschichte erzählt die amerikanische Komödie *Night Club* (USA 2011, Sam Borowski), in dem die Alten aufgrund ihrer Entertainment-Fähigkeiten neue Unabhängigkeit gewinnen: Drei Freunde wollen das Geld für ein Studium an der USC verdienen und übernehmen die Nachtschicht in einem Altersheim. Dort lernen sie Albert (Ernest Borgnine) kennen, der behauptet, über Jahrzehnte den heißesten Nachtclub Los Angeles geführt zu haben. Als den Dreien klar wird, wie bunte Lebensgeschichten und Fähigkeiten der Bewohner im Heim zusammenkommen, gründen sie einen „mobilen Nachtclub“, der College-Parties organisiert, auf denen die Jungen von alten Komödianten und Musikern unterhalten werden.

[3] Eine Filmographie habe ich zusammen mit Ansgar Schlichter als *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, 155, 2014 (URL: http://berichte.derwulff.de/0155_2014) vorgelegt. Filmographie wie folgende Darstellung beziehen sich primär auf die deut-

schen Beiträge zum Topos bzw. Motiv; in der vorliegenden Darstellung habe ich auf die diversen Kurzfilme sowie alle dokumentarischen Arbeiten zum Thema verzichtet. Ob es signifikante Unterschiede zwischen nationalen Filmkulturen gibt, lässt sich *ad hoc* nicht entscheiden. Ebenfalls außerhalb des Interesses blieb die Frage, ob erst die Diskussionen um die Pflichtpflegeversicherung in den Jahren nach 1990 das Thema zu einer öffentlichen Agenda machten und es aus diesem Grunde eine massive Vermehrung von fiktionalen ebenso wie dokumentarischen Aneignungen und Darstellungen der Altersheime kommt. Immerhin fällt auf, dass die Filmographie deutlich zeigt, dass der Themenkreis (einschließlich solcher Probleme wie des Pflegenotstandes) erst in den späten 1980ern sich in immer neuen Filmproduktionen auszubreiten beginnt.

[4] In dem TV-Krimi *Poizeiruf 110: Dunkler Sommer* (BRD 2007, Hendrik Hanloegten) verlässt der Vater eines Kommissars das Altersheim, um nach dessen Scheidung bei seinem Sohn zu wohnen. Gefragt, warum er aus dem Heim wegelaufen sei, bringt der alte Mann das Problem auf den Punkt: „Ich bin im Heim, doch nicht im Gefängnis! Doch warum sollte der Kapitalismus [er gehörte zu den überzeugten DDR-Sozialisten] die Alten anders behandeln als Verbrecher: Beide verursachen nur Kosten!“

Alte Leute sind gefährlich: Sie haben nichts mehr zu verlieren! Alterskriminalität im Film

Graue Delinquenz – Alters- und Spätkriminalität

Manchmal tauchen in den Tageszeitungen ganz eigenartig anmutende Kurzmeldungen auf – über Rentner, die straffällig wurden. Nein, es geht dabei nicht um Morde, Überfälle oder Einbrüche, sondern ganz andere Gattungen des Verbrechens: um (Trick-) Betrug, Drogenhandel, Finanzdelikte. Da soll ein Rentner an seinem Gewürzstand auf einem Frankfurter Wochenmarkt illegal Potenzmittel aus Fernost verkauft haben. Fast 500 Gel-Tütchen mit der Aufschrift „Kamagra Oral Jelly“ stellten Fahnder bei dem 73jährigen sicher, wie das Zollfahndungsamt am Montag in Frankfurt berichtete. Zuvor seien bereits mehr als 3.000 Tütchen mit dem flüssigen Potenzwirkstoff in verschiedenen Geschmacksrichtungen beschlagnahmt worden. Der Rentner hatte sie über das Internet in Indien bestellt (*Focus*, 9.9. 2013). Oder die 72 Jahre alte Betreuerin kassierte jahrelang die Rente ihrer Freundin, obwohl diese tot war. Die Polizei fand zufällig deren Leiche – sie war eines natürlichen Todes gestorben (*Frankfurter Rundschau*, 26.6.2014). Größere Bekanntheit bekamen drei Männer im Alter zwischen 64 und 74, die als „Hammer-Gang“ oder auch als „Opa-Bankräuber“ bezeichnet wurden. Sie hatten 14 Banküberfälle gestanden, die sie mit Maschinenpistole, Handgranaten-Attrappen und Vorschlaghammer im Märkischen Kreis und im Kreis Ostwestfalen/Lippe durchgeführt und dabei ca. 1,3 Millionen Mark erbeutet hatten. Sie wurden schließlich von einer eigens gegründeten „Soko Opa“ gestellt und zu Haftstrafen zwischen neun und zwölf Jahren verurteilt (*Stern*, 10.6.2005; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.6 2005). Die drei waren vorbestraft und schließlich durch einen Tipp aus dem Gefängnis aufgefliegen.

Die Tagespresse spricht von „Spätkriminellen“, „Gangster-Rentnern“ oder „Senioren-Räubern“ (*Flensburger Tageblatt*, 17.9.2013), ein andeutungsreiches Sprachspiel, das dennoch realen Untergrund hat. In der Kriminologie spricht man seit den späten 1950ern in allen diesen Fällen von „Alterskriminalität“. Man versteht darunter die Straftaten derjenigen Menschen, die 60 Jahre und älter sind (manchmal wurde auch vorgeschlagen, die Altersgrenze bei 65 Jahren zu ziehen, um so der gestiegenen Lebenserwartung gerecht zu werden). Delikte sind dem physischen und psychischen Prozess der Alterung angepasst. „Alterskriminelle“ sind auch diejenigen, die zeit ihres Lebens kriminell waren und zumeist auch vorbestraft sind; dagegen werden diejenigen, die erst im Alter Straftaten begehen, als „Spätkriminelle“ bezeichnet (vgl. <http://www.krimlex.de/artikel.php?BUCHSTABE=&KL_ID=9>). Statistisch ist die Alterskriminalität nicht einmal halb so hoch wie die allgemeine Quote der Straftaten (bei ca. 16% Bevölkerungsanteil ca. 6,5% der Delikte). Je nach Schätzung sind 50-90% der Alterskriminellen Ersttäter. Hinsichtlich der Straftaten dominieren Ladendiebstähle (mehrheitlich von Frauen begangen) und fahrlässige Straßenverkehrsdelikte (mehrheitlich von Männern begangen) sowie die Leistungerschleichung (Schwarzfahren), aber auch die Brandstiftung (zum Teil durch Fahrlässigkeit). Der Anteil alter Tatverdächtiger ist bei den Delikten Beleidigung, Betrugsdelikten, Umweltstraftaten und dem sexuellen Missbrauch von Kindern überdurchschnittlich hoch. Schwerstkriminalität ist fast nicht nachweisbar (geschätzt 1% der Strafgefangenen sind über 60) [1].

Welche Gründe zu der kontinuierlich steigenden Alterskriminalität beitragen, ist umstritten. Insbesondere die Zunahme der Ladendiebstähle älterer Frauen wird vermehrt auf die unzurei-

chende finanzielle Absicherung infolge niedriger (Witwen-)Renten zurückgeführt. Ein vermehrtes Aufbegehren gegen die Ausgrenzung der Älteren aus dem gesellschaftlichen Leben und der Bevormundung der Bevölkerung durch Wirtschaft und Politik (manchmal unter dem Stichwort „Wutbürger“ angesprochen) lässt sich aber nicht nachweisen [2].

Manche Wissenschaftler führen die zunehmende Alterskriminalität auf die zunehmende Aktivität und Mobilität der Rentnergeneration zurück, was auch zur Zunahme krimineller Aktivitäten führe. Auch die Funktion, durch Straftaten auf sich aufmerksam zu machen und dadurch der Empfindung der Einsamkeit entgegenzuwirken, ist mehrfach angeführt worden.

Die folgenden Überlegungen sind den Darstellungen alterskriminellen Handelns in Spielfilmen gewidmet. Hier kann es nicht um statistische Auswertung und dadurch bedingte Typologisierung gehen, sondern um die Rekonstruktion der Sinnhorizonte des Handelns, um die sozialen und lebensgeschichtlichen Kontexte, wie sie in den diegetischen Welten der Filme entworfen werden, um narrative Verwicklungen, möglicherweise um tiefenthematische Subtexte. Aber natürlich geht es um die Bilder des Alterns, um Entwürfe des alten Charakters, um offene und verborgene Ziele der Kriminalisierung. Ich werde mich ausschließlich auf spätkriminelle Figuren konzentrieren, so dass sich auch die Frage nach den Motiven stellt, unter welchen Bedingungen im Film erst im Alter das Gesetz überschritten wird.

Altersarmut und Diebstahl: Die Filme des amerikanischen Sozialdramas

Dass sich auch der Film der Thematik annimmt, liegt nahe, weil Alterskriminalität der Realität selbst zugehört. Allerdings sind die Beispiele sehr gemischt. Erste Thematisierungen finden sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg. 1902/04 entstand der englische Kurzfilm *Stop That Bus!* (aka: *How the Old Woman Caught the Omnibus*, 1903, Percy Stow, 2min), der von einer alten Dame erzählt, die an einer Bushaltestelle wartet und mit dem Regenschirm auf sich aufmerksam macht, als der Bus kommt; als er aber nicht anhält, greift sie in das Pferdegeschirr und versucht ihrerseits, den Bus zu stoppen – und es kommt zu einem wilden Gerangel zwischen der alten Frau und den Insassen des Busses. Wenige Jahre später entstand David Wark Griffiths 17minütiger *What Shall We Do With Our Old?* (USA 1911) über einen Tischler, dem gekündigt wird, um Platz für jüngere Arbeiter zu machen; weil er keine neue Arbeit findet und kein Geld mehr für die Pflege seiner kränkenden Frau hat, wird er zum Dieb und Einbrecher – wird gefasst und vor Gericht gestellt. Zwar ist der Richter milde gestimmt, doch ist es zu spät: Die Frau erliegt ihrer Krankheit, der Mann bleibt bedrückt und trauernd allein zurück, ein Opfer der Armut.

Zwei Filme, zwei völlig unterschiedliche Zugänge zur Delinquenz der Alten: Im ersten Film geht es um Missachtung und Zurücksetzung, ja Ausgrenzung, im zweiten dagegen gegen die Rohheit im Umgang mit älteren Arbeitnehmern, um die Abwesenheit sozialer Sicherungssysteme (von Rente und Arbeitslosenunterstützung bis hin zur mangelhaften Krankenversorgung). Griffiths' Film ist explizit als soziale Anklage angelegt und gehört in eine ganze Tradition sozialrealistischer Filme, die auf die Mängel des amerikanischen Sozialsystems hinweisen, den Zuschauer für die Ungerechtigkeiten des Systems sensibilisierend [3]. Allerdings sind die Alten in der Tradition des amerikanischen Sozialdramas nicht das eigentliche Thema, sondern sie sind Opfer gesellschaftlicher Bedingungen unter anderen Betroffenen auch.

Wenige Beispiele aus der Schwarzen Komödie nehmen auch das Thema der Alterskriminalität auf, ohne aber je auch die genauen Zusammenhänge von Alter, Lebenssituation und Krimina-

lisierung einzugehen. Ein sehr bekanntes Beispiel ist *Arsenic and Old Lace* (Arsen und Spitzenhäubchen, USA 1944, Frank Capra) über die beiden Schwestern Hull (Abby / Josephine Hull, 67, Martha / Jean Adair, 71). Sie locken aus Mitleid alte einsame Männer in ihr Haus und bringen sie mit einer Mischung aus Wein und den Giften Arsen, Strychnin und Zyankali um, um sie „Gott näher zu bringen“. Das Alter der Täterinnen wird hier rein sensationalistisch eingesetzt, als eine Skurrilität unter anderen. Offensichtlich ist „Alter“ als dramatische Kategorie ebenso wenig isoliert greifbar wie als eigenständiger Abschnitt des Lebenslaufs mit eigenen Problemen. Natürlich verstoßen die beiden betulich-tantenhaft agierenden Schwestern gegen Recht und Gesetz ebenso wie gegen elementare Regeln der Gastfreundschaft (und ihre Begründung ihres Tuns nachgerade zynisch), doch bleiben ihre Motive im Dunklen. Dass die Handlungswelt des Films allerdings voll ist mit tellungs-, wohnungs- und heimatlosen älteren Männern: Das sollte festgehalten werden.

Komödien mit Alten außerhalb der Norm

Erst in den 1960ern und vermehrt in den 1970ern wird das Alter der Protagonisten selbst zum Thema. Ein frühes Beispiel ist *Archimède, le clochard* (*Im Kittchen ist kein Zimmer frei*, Frankreich 1959, Gilles Grangier), in dem Jean Gabin (damals 55 Jahre alt) einen ältlichen Clochard spielt, der durch verschiedene kleinkriminelle Aktivitäten versucht, ins Gefängnis zu kommen, wo er die kalten Wintermonate verbringen will. Er zertrümmert die Einrichtung eines Cafés, bekommt aber nur acht Tage Arrest; er inszeniert einen Krawall auf der Straße, wird aber nicht beachtet; er bringt einem Hundebesitzer seine fünf gestohlenen Hunde zurück, wird aber auch hier nicht angezeigt. Er muss sich notgedrungen ermaßen aufmachen, um ins sonnige Cannes zu gelangen. Kriminalität als Ermöglichungshandlung, als Zugang zu den Wohltaten des Strafvollzugs – eine hier komödiantisch gewendete Auseinandersetzung mit der Lebenssituation älterer Obdachloser, die zudem noch dadurch gemildert wird, als Archimède sich selbst für einen Adligen hält und keinesfalls etwas mit den „normalen“ Clochards zu tun haben will. Alterskriminalität in Anführungszeichen, sozusagen [4].

Auch *Le jardinier d'argenteuil* (*Blüten, Gauner und die Nacht von Nizza*, Frankreich/BRD 1966, Jean-Paul Le Chanois) ist eine Komödie, wiederum mit Jean Gabin in der Hauptrolle. Er spielt den zurückgezogen lebenden Rentner Tulipe, der als Hobbymaler kleine Scheine für den täglichen Bedarf fälscht. Als sein Neffe ihn mit seiner Verlobten Hilda (gespielt von Liselotte Pulver) dazu überredet, in eine Großproduktion von Blüten einzusteigen. Die beiden jungen Leute zahlen in Nizza eine Villa mit dem Falschgeld auf den Namen Tulipes an, der jedoch überraschend zu Besuch kommt. Tulipe freundet sich mit einem schwerreichen Baron (Curd Jürgens) an – und macht beim Roulette einen großen Gewinn. Er schenkt dem jungen Paar das Geld zur Finanzierung der Flitterwochen, doch halten die beiden das Geld für Falschgeld. Auch hier ist die Kleinkriminalität, die Tulipe das Leben außerhalb aller sozialen Sicherungssysteme ermöglicht, nur der Einstieg in die turbulenten Verwicklungen, die sich *peu à peu* ergeben. Eine eigentliche Thematisierung des Problems nimmt auch dieser Film nicht vor.

Die renitenten Alten der 1970er und der folgenden Jahre

In den 1970ern erweitert sich der Blick auf die Rolle der Alten mit Vehemenz. Figuren wie die alte, von Ruth Gordon gespielte Titelheldin aus *Harold and Maude* (*Harold und Maude*, USA 1971, Hal Ashby) inszenierten die Alten als „aus der Kontrolle gefallene Figuren“, die sich nicht mehr unter gesellschaftliche Ziemlichkeiten und Konventionen zwingen lassen und eigensinnig (und vor allem: durchaus lustbetont) ihren eigenen Weg gehen [5]. Auch die Komödie von Altmeister George Cukor nach dem Roman von Graham Greene *Travels with My Aunt* (*Reisen mit meiner Tante*, Großbritannien 1972) nimmt diese Inszenierung alter Figuren auf – im Zentrum steht die Begegnung eines biedereren Bankbeamten mit seiner von (der damals erst 36jährigen) Maggie Smith gespielten Tante, die er nie gesehen hatte und die unangekündigt auf der Beerdigung seiner Mutter auftaucht. Er ist empört, weil sie exzentrisch ist und zudem noch unverheiratet mit einem viel jüngeren Schwarzen zusammenlebt. Seine Aufgebrachttheit steigt, als die Polizei bei einer Hausdurchsuchung in der Urne der Mutter Marihuana entdeckt. Dass die Tante dann noch ein Bild stiehlt, um aus dem Erlös des Verkaufs einen entführten Freund freizukaufen, hat er den Widerstand aufgegeben und reist zusammen mit der Tante und ihrem Liebhaber nach Nordafrika, um das Geld zu übergeben. Es ist der Neffe, der für den Film so bedeutsam ist, weil seine Reaktion auf die ihm so verwildert vorkommende Tante für den Zuschauer zur Brücke wird, das so andere Modell von Alter nachvollziehen zu können und mit ihm am Ende zu sympathisieren (vgl. Lippe 1999) [6].

Ist die Eigenwilligkeit des Lebensstils der Titelheldin in *Travels with My Aunt* noch ganz von der Figur getragen, stellt sich angesichts der 81jährigen Lina Carstens in der Titelrolle von *Lina Braake oder Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat* (BRD 1974, Bernhard Sinkel die Frage, ob es Eigensinn, Beharrungsvermögen und Schlitzohrigkeit sind, die sich hinter der so unschuldig wirkenden Betulichkeit des Verhaltens der alten Frau verbergen. Auch hier tritt die Figur in scharfen Kontrast zu den Stereotypen, die sie zumindest äußerlich anzeigt. Sie ist 81 Jahre alt und lebt in einem Mietshaus, wo sie durch den Eigentümer ein lebenslanges Wohnrecht eingeräumt bekommen hat. Als dieser jedoch stirbt, werden seine Schulden mit dem Wert des Hauses aufgerechnet. Das Haus gehört jetzt der Bank. Die Bank beginnt mit der Sanierung des Hauses und bringt Lina Braake in ein Altenheim. Sie ist ob der Deportation erbost, lernt aber im Altersheim einen 84jährigen pensionierten Bankkaufmann kennen (Fritz Rasp), der wegen diverser Bankbetrügereien entmündigt ist und strafrechtlich nicht mehr zur Verantwortung gezogen werden kann. Er kann die alte Frau davon überzeugen, dass ein Landhaus auf Sardinien der viel bessere Platz für die letzten Lebensjahre sei. Die beiden inszenieren einen Kreditbetrug an der Bank, die das Haus übernommen hat – er gelingt, das Geld des erschwindelten Kredits erhält ein sardischer Gastarbeiter, der damit ein Haus auf Sardinien kauft und Lina ein lebenslanges Wohnrecht einräumt. Die Bank entdeckt den Betrug, doch kann die Titelheldin aufgrund ihres hohen Alters nicht mehr verurteilt werden [7].

Der Film ist gleich mehrfach bemerkenswert: Weil er die Körperlichkeit des Spiels des Paares Carstens/ Rasp mit ungewöhnlicher Genauigkeit inszeniert; weil er die Tugenden des aufrechten Ganges, des ungebrochenen Selbstbewusstseins, des Mutes und des Witzes so sehr in den Vordergrund stellt (*Frankfurter Rundschau*, 5.9.1975); und weil er von Beginn an klar die Partei der Alten ergreift. Dies ist für das Thema dieses Überblicks wichtig, weil der Betrug Lina Braakes eine Antwort ist auf einen Wortbruch der Bank, auf die juristische Ermöglichung der Ungerechtigkeit, auf die Enteignung elementarer Rechte des einzelnen und auf die erzwungene Um-

siedlung. Das System stellt sich als rein formaler Apparat dem alten Subjekt (und nicht nur diesem) gegenüber, entzieht ihm seinen Status als verhandlungsfähiger und -berechtigter Bürger. Lina Braakes Reaktion ist eine Auflehnung gegen ein Zwangssystem – und genießt alle Sympathien des Zuschauers. Prognostizierbare Ohnmacht schlägt in (kriminelle) Handlungsfähigkeit um.

Für die meisten Filme mit alten Kriminellen fällt die komödiantische Leichtigkeit auf, die Erzählung und Inszenierung tragen, selbst wenn die Geschichten scheinbar fatal enden. Ist es Abenteuerlust, die die drei Pensionäre aus *Going in Style (Die Rentner-Gang, USA 1979, Martin Brest)* zu Räubern macht? Joe (gespielt von George Burns, 83), Al (Art Carney, 61) und Willie (Lee Strasberg, 78) sind drei Senioren, die sich zusammen eine Wohnung in New York City teilen. Sie leben von Wohlfahrtschecks und verbringen ihre Zeit damit, indem sie Zeitung lesen, auf Bänken sitzen und Tauben füttern. Es ist ein stumpfsinniges Leben – als Joe beschließt, etwas Radikales zu machen, um die Monotonie zu unterbrechen: Warum nicht eine Bank ausrauben? Keiner der drei hat eine kriminelle Vergangenheit, aber allein die Planung erfüllt die drei mit Optimismus. Al leiht sich heimlich ein paar Pistolen aus der Waffensammlung seines Nefen. Maskiert mit Groucho-Marx-Nasenbrillen raubt das Trio die Bank aus und erbeutet dabei 35.000 US-Dollar (und wird in der Boulevard-Presse zu Volkshelden stilisiert). Die Aufregung war zu viel für Willie, der am gleichen Tag einem Herzinfarkt erliegt. Joe und Al beschließen, den Großteil der Beute an Willies Familie zu verschenken und den Rest in Las Vegas zu verspielen. Nach der Rückkehr stirbt Al im Schlaf. Joe wird verhaftet, will aber das Gefängnis nicht verlassen – er bekomme drei ordentliche Mahlzeiten pro Tag und werde wie ein König behandelt.

Das Abenteuer wartet nicht im kriminellen Außen der Gesellschaft, sondern ist verbunden mit einem ökonomischen Neubeginn (auch wenn es dazu nötig ist, sich gelegentlich außerhalb des Gesetzes zu bewegen): Die TV-Produktion *Side by Side (Drei Rentner bügeln alles nieder, USA 1988, Jack Bender)* erzählt von drei Rentnern, die ihre Lebensversicherungen zusammenlegen und dazu noch einen Bankkredit erflunkern müssen, um eine gemeinsame Firma für Seniorenjeans zu gründen – ein großer Erfolg, wie sich nach kurzer Zeit herausstellt. Die Firma intensiviert die Freundschaft der Männer, und als sie sich gegen die brutalen Methoden der Konkurrenz wehren müssen, schweißt es sie sogar noch enger aneinander. Die gemeinsame Unternehmung als eigentlich soziales Projekt, als Beweis dafür, dass auch im Alter Marktnischen entdeckt und beliefert werden können, als Kritik an den Banken schließlich, die solche Altersprojekte nicht bereit sind zu finanzieren. Die Alten als gleichberechtigt mit den Jungen? Als ebenso findig wie jene? Der Film feiert gleichzeitig den ersten gemeinsamen Auftritt der drei TV-Komiker Sid Caesar (als Louie, damals 66), Milton Berle (Abe, 80), Danny Thomas (Charlie, 76), gleichzeitig ein Beweis der Lebendigkeit und der Tatkraft der liebgewonnenen TV-Stars.

Späte Rachen

Durchaus im Themenspektrum der Zeit bildet sich auch ein kleiner Kreis von Geschichten heraus, in dem es um Rache an Verbrechern geht, die mit den Mitteln der Justiz nicht gestellt werden können. Einen Anfang machte die bieder-betuliche Komödie *Die Herren mit der weißen*

Weste (BRD 1970, Wolfgang Staudte), in dem ein pensionierter Oberlandesgerichtsrat (Martin Held) einen raffinierten Ganoven, den er während seiner Dienstzeit nie dingfest machen konnte, mit seinem Freundeskreis (Walter Giller, Heinz Erhardt) mit legalen Mitteln hinter Gitter zu bringen; allerdings müssen die drei Freunde sich dazu außerhalb des Gesetzes bewegen. Sie verhindern, dass der Gangster die Einnahmen aus einem Fußballspiel aus dem Olympiastadion stehlen können, ebenso wie einen Geldschrankraub und einen Überfall auf ein Juweliergeschäft, indem sie die Beute selbst rauben. Am Ende werden sämtliche gestohlenen Sachen dem Gangsterboss untergeschoben, der daraufhin verhaftet wird.

Auch in *Les grands moyens* (*Alte Damen morden gründlich*, Frankreich 1975, Hubert Cornfield) kann die Polizei die Täter einer Blutrache-Aktion, bei der eine ganze Familie umkommt, nicht zur Rechenschaft ziehen, obwohl sie bekannt sind. Überlebt hatten nur eine alte Frau (Hélène Dieudonné, damals 89) und deren Enkelin. Seltsamerweise sterben vier der Täter nach kurzer Zeit unter unnatürlichen Umständen. Es ist die alte Frau, die mit ihren Schwestern mit akribischer Sorgfalt den Tod ihrer Angehörigen rächt. Noch *Harry Brown* (Großbritannien 2009, Daniel Barber) verfolgt das Motiv weiter: Ein Ex-Royal-Marine (Harry Brown, gespielt von Michael Caine, 76) verliert mit dem Tod seiner Frau beinahe seinen Lebenswillen. Nur ein Freund bleibt ihm noch, der in einer Sozialsiedlung am Rande der Stadt wohnt. Als er tot aufgefunden wird und sich keinerlei Beweise finden lassen, die auf seine Mörder hindeuten, übernimmt Harry Brown es, die Mörder zu stellen, erst mit einem Messer bewaffnet, später mit gestohlenen Pistolen. Er ist zwar körperlich den jugendlichen Gewalttätern unterlegen, doch macht er seine körperlichen Unzulänglichkeiten mit Rachsucht, Entschlossenheit und Wut wett. *Harry Brown* ist wie auch *Les grands moyens* keine Komödie, sondern düstere Parabel über die Gegenwehr von Alten in einem gewaltgesättigten sozialen Umfeld.

Manchmal weist die späte Straftat tief in die Lebensgeschichte des Täters zurück. Ein Beispiel ist *Danslärarens återkomst* (*Die Rache des Tanzlehrers*, Schweden/BRD 2004, Stephan Apelgren) [8], der vom Sohn eines jüdischen Tangolehrers erzählt (gespielt von Baard Owe, 68), der als Tanzlehrer im Nazi-Berlin bleiben und vor allem jungen SS-Offizieren den Tango beibringen durfte. Er wurde von einem schwedischen SS-Offizier mißhandelt und erschossen. Der Sohn hatte den Mord beobachten müssen und sein ganzes Leben unter der Traumatisierung gelitten. Erst nach Jahrzehnten konnte er die Identität des Täters feststellen, der in Schweden inzwischen in einem Netzwerk neonazistischer Organisationen eine Schlüsselrolle einnahm. Ahnend, dass er Schweden nicht lebend verlassen werden kann, zwingt er den Täter dazu, einen letzten Tango einzuüben, bevor er ihn umbringt. Der Film belässt den Sohn des Tanzlehrers lange im Dunklen, bevor er Schritt für Schritt die Vorgeschichte aufklärt und die Verbindungen vergangenen Verbrechens zu den heutigen neonazistischen Umtrieben herstellt. Der Täter ist in dieser Argumentation nur der Katalysator in einer historischen Recherche; gleichwohl ist das Bild lebenslangen Leidens durch die Traumatisierung eines Verbrechens immer auch Thema, um den Zuschauer in die Tiefenmotivationen seines Handelns einzuweihen und sich auf seine Seite zu schlagen.

Auch in *Flawless* (*Flawless - Ein tadelloses Verbrechen*, Großbritannien 2007, Michael Radford) muss man tief in die Lebensgeschichte des alten Putzmannes Mr. Hobbs (Michael Caine, 74) eindringen, um an sein Motiv heranzukommen, das ihn bewegte in einem spektakulären Coup zwei Tonnen Diamanten aus einem für einbruchsicher gehaltenen Safe verschwinden zu lassen: Sein eigentliches Ziel ist es, die Versicherungsfirma, die für den Verlust aufkommen muss, in den Ruin zu treiben. Einst hatte der noch amtierende Präsident der Versicherung Hobbs' krebserkrankte Frau auf eine Warteliste zur Behandlung gesetzt hatte, so dass sie bereits

sterbenskrank war, als sie endlich an der Reihe war. Auch hier ist der alte Straftäter ein Held, der späte Gerechtigkeit herstellt, der sich zudem als raffinierter Organisator einer für unmöglich gehaltenen Straftat ausweist (ein Motiv, mit dem in den *caper* und *heist movies* über raffinierte Einbrüche oder andere Coups die Sympathien der Zuschauer für die so professionell und rational handelnden Figuren gewonnen werden; dass sie kriminell handeln, ist für die Identifikationen im Kino ohne großen Belang – zumal sie keine anderen körperlich schädigen).

Die kriminellen Alten des neuen Millenniums

Bereits ausgangs der 1990er kam neue Bewegung in das Themenfeld. *Diamonds* (*Diamonds*; aka: *Diamonds - Der Gauner mit dem Diamantenherz*, USA 1999, John Asher) erzählt von dem 82jährigen ehemaligen Box-Champion Harry (gespielt von Kirk Douglas), der seit seinem Schlaganfall bei einem seiner Zwillingsöhne lebt. Als sein Bruder dessen Sohn Michael (Dan Akroyd) zu Besuch kommt, wird zunächst beraten, Harry in einem Altersheim unterzubringen, doch überredet Harry ihn, nach Reno zu fahren, die Stadt, in der er einst seine großen Kämpfe hatte. Bereits auf dem Weg nach Reno erweist sich Harry als überaus rüstig: Er legt sich mit einem Motelbesitzer an, nachdem er sein Zimmer demoliert hat, rettet Michael schließlich vor einem mit einem Messer bewaffneten Straßenräuber. In Reno verlangt Harry nach einem Bordellbesuch („Ich hatte acht Jahre keinen Sex!“), kann Michael dafür gewinnen – und Michael verliert endlich seine Unschuld; Harry seinerseits findet eine 60jährige Prostituierte, in die er sich sterblich verliebt. Es bleibt, in einem Haus in Reno „magische Diamanten“ zu finden, die Bestechungsgeld für einen manipulierten Kampf gewesen waren und die Harry vor 60 Jahren dort versteckt hatte – das Geld könnte ihn vor dem Altersheim bewahren. Der Film ist auch eine Hommage an den 83jährigen Kirk Douglas, der wie die Filmfigur an den Folgen eines Schlaganfalls litt. Er nimmt eine ganze Reihe von Motivelementen auf, die zum neunten Rollenbild der Spätkriminellen zählen und eine ganze Reihe älterer Charakteristiken adaptieren: Renitenz, Mobilität, sexuelle Aktivität und Bereitschaft, sich Konflikten zu stellen. Die Drohung der Abschiebung ins Altersheim tritt dazu.

Ausgeschlossen von den ökonomischen Kreisläufen zu sein, angewiesen auf das Geld von Angehörigen und Ämtern: Damit sind die Alten abgeschnitten von einem der zentralsten Zugänge zum gesellschaftlichen Leben, zur Ermöglichung der Selbstbestimmung und zum Heraustreten der Zwänge des Alltagslebens, der Unterbringung, der Möglichkeiten des Reisens (und anderer Ortsveränderungen). Auch in *Diamonds* stand das Thema der Altersarmut im Hintergrund. Vollends thematisch wird es in der TV-Komödie *Altweibersommer* (BRD 2000, Martina Elbert). Erika Kornfeld (gespielt von der 68jährigen Christa Berndl) hat nach einer Krebsoperation eine Brust verloren. Ihr sehnlicher Wunsch, sich kosmetisch wieder „zur ganzen Frau“ machen zu lassen, würde 10.000 Mark kosten, Geld, das sie nicht hat und das ihr weder von der Familie noch von der Krankenkasse gegeben werden würde. Ihre Freundinnen Dorle (Doris Schade, 76) und Ilse (Anaid Iplicjian, 65) wollen helfen – sie vermieten ihren alten Ford-Taunus als Werbefläche, verkaufen Häkeldeckchen oder preisen Inkontinenz-Höschen an –, doch kommt nicht genug Geld zusammen. In der Not rauben sie mit einer Pistole aus Keksteig und Schokoglasur ein Casino aus. Die weitere Geschichte handelt von neuen Verliebtheiten der drei alten Frauen und fragt nach dem Sinn des Überfalls. Eine Variation des Motivs der Alte-Frauen-Gang ist Lars Büchels Komödie *Jetzt oder nie - Zeit ist Geld* (BRD 2000): Drei alte Freundinnen (gespielt von Gudrun Okras, 71, Elisabeth Scherer, 86, und Christel Peters, 84) wollen vor ihrem Tod ihren

Traum von einer gemeinsamen Schiffsreise verwirklichen. Die eine schmuggelt Alkohol und Zigaretten ins Altersheim, die andere lebt mit ihrer sie gängelnden Tochter in einem baufälligen Haus, die dritte leidet unter ihrem bösen Sohn. Regelmäßig spielen sie Skat, trinken Likör und Schnaps dazu; die immer wieder durch mittelgroße Ladendiebstähle aufgebesserte Skatkasse ist ihre Kriegskasse, wird ihnen aber von Bankräubern abgenommen, just als sie das Geld einbezahlen wollen. Sie beschließen nun, selbst zu Bankräuberinnen zu werden, bleiben am Ende zwar erfolglos, finden dennoch Trost und inneren Frieden. Wie auch in *Altweibersommer* werden die alten Frauen auch in *Jetzt oder nie* zu Gangstern, weil sie ein gemeinsames Projekt zu realisieren suchen. Sie sind handlungsunfähig, weil sie die Geldmittel, die sie dazu bräuchten, nicht besitzen oder aufreiben können, und können nur neue Handlungsmacht erlangen, wenn sie sich außerhalb des Gesetzes stellen. Alterskriminalität also als Form der Auseinandersetzung mit einer der tiefgreifendsten Formen der Ausgrenzung der Alten aus dem gesellschaftlichen Leben. Oft sind es nicht einzelne, die kriminalisieren, sondern ganze Gruppen Gleichgesinnter, die im Projekt neue soziale Identität gewinnen (so dass die These zumindest angedacht werden sollte, dass es auch um Aktionen geht, die der Einsamkeit und der Erfahrung der Vereinzelung entgegengestellt sind).

Ein ganzes Dorf solidarisiert sich in *Waking Ned Devine (Lang lebe Ned Devine!, Großbritannien/Irland 1998, Kirk Jones)*, als einer der 52 Einwohner kleinen irischen Ortschaft Tullymore (Tulaigh Mhór) den Jackpot im wöchentlichen Lotto gewinnt – allerdings findet man den alten Ned Devine tot vor dem Fernseher sitzend, offenbar vom Schreck über den unerwarteten Gewinn vom Schlag getroffen. Er hat den Gewinnschein noch in der Hand. Ein Traum, in dem der Verstorbene dem Träumer mitteilt, was für ein Fest er für alle Dorfbewohner von seinem Gewinn veranstaltet hätte, veranlasst das ganze Dorf, den Lottogewinn an Stelle von Ned Devine zu kassieren. Jackie O'Shea (Ian Bannen, 80) wird sich der Lottogesellschaft in Dublin gegenüber als Besitzer des Gewinnscheins ausgeben. Das Vorhaben misslingt, ein anderer (Michael O'Sullivan / David Kelly, 79) muss die Aufgabe übernehmen. Der Gewinn beträgt 6.894.620 Pfund – alle Bewohner des Dörfchens sollen in das Komplott eingeweiht, der Gewinn anschließend unter alle verteilt werden. Alle stimmen zu, bis auf eine griesgrämige alte Frau im Rollstuhl, die den Betrug der Lottogesellschaft melden und dafür die in solchen Fällen übliche Prämie von 10% der Gewinnsumme kassieren will. Nach diversen Verwicklungen wird sie aber ausgerechnet vom heimkehrenden Priester mitsamt der Telefonzelle, die die einzige Außenverbindung des Dorfes ist, von der hohen Klippe mitsamt Rollstuhl ins Meer geschleudert. Mit dieser höchst zynischen Wendung der Geschichte bleiben die Verschwörer-Betrüger ungeschoren – zur Freude der Zuschauer, die die geteilte Freude aller Dorfbewohner über das unerwartete Geldgeschenk vollständig für die Betrüger einnimmt. Die-vom-Dorf stehen gegen Die-aus-der-Stadt, die Armen gegen die Reichen, die Alten gegen die Jungen: Der Film türmt eine ganze Reihe von Kontrast- und Konfliktlinien zwischen den beteiligten Akteursgruppen auf. Und bezieht gleichzeitig klare Position gegen den Egoismus der verbitterten Frau im Rollstuhl. Solidarisierung des Zuschauers mit denen „da-unten“, Kritik am Egoismus: *Waking Ned Devine* ist auch ein moralisches *feelgood movie*.

Einen nachgerade gegenteiligen Weg geht Gert Steinheimer, der sein Buch zu *Zweikampf* gleich zweimal verfilmte – zuerst als seinen Erstling *Zweikampf* (BRD 1986), sodann als TV-Produktion *Zweikampf* (BRD 2001). Im Mittelpunkt der Verfilmung von 2001 steht der Rentner Thomas Wünsche (Gerd Baltus, 69), der zurückgezogen lebt und sich dem Sammeln und liebevollen Pressen von Blüten widmet. Als seine putzwütige Gattin seine Blütenbilder in die Mülltonne wirft, lässt er sie eines Tages vom Balkon fallen, arrangiert alle Indizien so, dass es wie

ein Unfall aussieht. Als im gleichen Haus auch noch eine Nachbarin, der Hausverwalter und ein Trompete spielender Mieter durch von Wünsche präzise angeordnete Unfälle umkommen, schöpft der gerade pensionierte Kommissar Otto Konrad (Hilmar Thate, 70) Verdacht und beginnt, gegen den Blütensammler zu ermitteln. Die schwarze Komödie inszeniert die Konflikte, die in Mietshäusern auftreten können – auf den ersten Blick: weil die Figur des ebenso biederer wie latent gewalttätigen Blütensammlers eine Karikatur von Altersbildern realisiert, die mit der wachen Intelligenz des Alten ebenso kalkuliert wie mit seiner unnachsichtigen Erwartung, eine Lebensumgebung nach eigenem Zuschnitt zu haben. Anders als in anderen Alterskomödien, in denen es um das Wiedergewinnen sozialer Kontakte geht, überschwemmt hier das Alters-Ego jede Art von bürgerlicher Verhaltenskontrolle ebenso wie jeden Funken sozialer Toleranz oder gar Solidarität.

Freie Drogen für die Alten!

Ein eigenes Thema der Altersbilder in den Filmen nach 2000 ist der Umgang mit Drogen. Es ist die Generation der Alt-Hippies, die insbesondere am Genuss von Haschisch und Marihuana festhalten, mehr oder weniger von den Jungen geduldet. Nahezu legendär ist die Figur des Herbert Thiel (Claus Dieter Clausnitzer, *1939), des Vaters des Kommissars aus den Münsteraner *Tatort*-Krimis. Er ist Alt-Achtundsechziger, arbeitet als Taxifahrer – und hat sich einen Nebenverdienst hat er durch den Anbau von Hanf aufgezogen; das Marihuana raucht er zum Teil selbst, zum Teil verkauft er es an Münsteraner Studenten. Auch der Großvater (Alan Arkin, 72) aus *Little Miss Sunshine* (USA 2006, Jonathan Dayton, Valerie Faris) raucht bei jeder sich bietenden Gelegenheit einen Joint. Selbst der Haschisch- Erstgenuss im Alter deckt Erlebens-Potentiale von Altersfiguren auf, die erstaunlich sind. Eine der amüsantesten Szenen in *Saving Grace* (*Grasgeflüster*, Großbritannien 2000, Nigel Cole) zeigt die beiden ältlichen Jungfer-Inhaberinnen eines Kolonialwarenladens (gespielt von Linda Kerr Scott und Phyllida Law, 68), die versehentlich einen Haschisch-Tee brauen und selbst trinken, was sie zu kichernden Jungmädchen zu konvertieren scheint. Der Film selbst erzählt von einer Witwe, die nach dem Selbstmord ihres Mannes erfährt, dass sie mittellos zurückgeblieben ist. Mit Hilfe ihres Gärtners zieht sie in ihren Gewächshäusern eine Marihuana-Pflanzen-Zucht auf. Der Film kulminiert in der finalen Szene, als ein gewaltiger Haufen der Rauschpflanzen zu brennen beginnt und Polizei und Dorfbewohner in einen wilden, orgiastisch anmutenden Kollektivrausch geraten, den Zuschauer zu einem finalen Gelächter verleitend, in dem alle vorigen Konflikte verschwinden [9].

Für die Alten ist der Genuss von Rauschmitteln aber viel genauer auf ihre Alltagsrealität und die Kontrolle der Unbillen des Alters ausgerichtet. Zwar haben sie kein Einkommen, leben im Altersheim – und doch wollen sie auf die Genüsse eines Lebens im relativen Wohlstand nicht verzichten: In dem *Tatort: Nicht jugendfrei* (BRD 2004, Thomas Jauch) steht ein überaus rüstiges, betucht scheinendes Rentner-Trio, bestehend aus Adi Zeitler (Dietmar Schönherr, 78), Willy Tindle (Horst Sachtleben, 74) und Cynthia Lademaker (Eva Pflug, 79), im Mittelpunkt. Die drei haben gute Verbindungen zu einem Apotheker, der ihnen regelmäßig zu Rauschmitteln verhilft. Adi ist Taschendieb und besorgt das Geld; Cynthia backt ausgezeichnete Haschischkekse. Nach dem Tod des liberalen Apothekers finden die Münchner Kommissare zudem Heroin im Apothekerschrank des Alten-Trios und Methadon in Eiskonfektpackungen. Bis zum Schluss verteidigen die drei Alten sich gegen alle Anwürfe, weil sie sich im Angesicht von Krankheit

und altersbedingten Behinderungen oder gar Schmerzen mit den Drogen einen glücklichen Lebensabend zu ertroutzen suchen [10].

Die mittellose Witwe in *Saving Grace* wird kriminell, um das aufwendige Leben, das bis dahin ihr Mann finanziert hatte, fortsetzen zu können. Eine ähnliche Ausgangskonstellation stellt *Paulette* (*Paulette*, Frankreich 2012, Jérôme Enrico) vor: Die Titelheldin (gespielt von Bernadette Lafont, 74) ist angewiesen auf ihre Mindestrente; früher hatte sie mit ihrem Mann ein gutgehendes Restaurant gehabt, das sie kurz vor dem Tod ihres Mannes schließen musste. Sie ist verbittert, selbst ihren alten Freundinnen gegenüber abweisend und verschlossen. Als auch noch ihre Wohnungseinrichtung gepfändet wird, beginnt sie, in den Drogenhandel einzusteigen. Ihr Alter macht sie unverdächtig, wenn sie auf der Straße Marihuana verkauft – mit zunehmendem Erfolg. Als sie von konkurrierenden Dealern zusammengeschlagen wird und ihr Enkel zufällig ein Stück Marihuana der Kuchenmasse beimengt, die auf dem Küchentisch steht, entsteht eine neue Geschäftsidee: Haschverkauf in Form von Plätzchen. Ihre alten Freundinnen sind begeistert, als sie selbst von den Plätzchen gekostet haben – Paulette stellt die drei alten Damen ein, der Keksverkauf ab Wohnung beginnt zu florieren. Als sie jedoch mitbekommt, dass der russische Gangsterboss, der sie mit der Haschisch-Rohmasse beliefert, plant, die Kekse auch an Schulen zu verkaufen, steigt Paulette aus. Die Polizei hilft ihr aus den folgenden Verwicklungen heraus; die vier alten Damen kommen mit einer Bewährungsstrafe davon. Zusammen mit ihrer Tochter führen die alten Frauen das Geschäft in legaler Form in Amsterdam weiter. Die Muster, nach denen *Paulette* gebaut ist, schließen an die anderen Filme des Themenkreises an: Verarmung im Alter, Verbitterung angesichts des sozialen Abstiegs und der ökonomischen Selbstständigkeit, Besinnung auf das, was man kann; gefolgt vom Wiedergewinnen sozialer Bindungen, Neugewinn von Zufriedenheit, Neubeginn als Mitglied der ökonomischen Kreisläufe der Gesellschaft. Auch hier ist es das Projekt, das zwar außerhalb des Gesetzes und der Regeln des sozialen Zusammenlebens führt, im zweiten Schritt aber das Alterssubjekt als bürgerliches Subjekt neu konstituiert.

Altersasyle und geriatrische Erziehungsheime

Schon in *Jetzt oder nie - Zeit ist Geld* lebt eine der Protagonistinnen davon, Alkoholika und Zigaretten ins Altersheim zu schmuggeln. Und auch in *Live Is Life - Die Spätzünder* (aka: *Die Spätzünder*, BRD/ Österreich 2009, Wolfgang Murnberger) findet sich die Rolle des höchst umtriebigen Degenhard Schagowetz (Joachim Fuchsberger, 82), der die Mitbewohner des Heims gegen das ausdrückliche Verbot der Heimleitung regelmäßig mit Alkohol und Zigaretten versorgt. Altersheime dieser Art wirken wie geriatrische Erziehungsheime, sie stellen die Insassen ruhig, schirmen sie von der Umgebung ab, verfolgen eine rabiate Aufsicht über das Alltagsleben und unterdrücken alles Formen des lustbetonten Lebens. In den *Spätzündern* ist es nicht nur das gelegentliche Schnäpschen, sondern am Ende die Musik, die zum Aufstand gegen das restriktive und repressive System führt.

Dramaturgisch wird die Repressivität des Systems der Altenasylierung meist in der Heimleitung personifiziert – in den *Spätzündern* heißt die Leiterin ausgerechnet „Glück“. Ein anderes Beispiel: In dem Altersheim St. Bartholomäus arbeitet ein Pfleger, der die Bewohner des Heims ständig schikaniert (in *Silberdisteln*, BRD 1998, Udo Wachtveitl). Als eine eigentlich rüstige alte Dame überraschend stirbt, nehmen die drei befreundeten „Silberdisteln“ Rudolf (Harald

Juhnke, 69), sein Kumpel Alfons (Heinz Schubert in seiner letzten Hauptrolle, 73) und ihre Freundin Margarethe (Rosemarie Fendel, 71) an, dass der Pfleger sie vergiftet habe. Zwar kann die Polizei nichts feststellen, doch hecken die drei einen Plan aus, die Beweise zurechtzulegen und den Pfleger mit unterschobenen Indizien zur Strecke zu bringen. Ob es gerechtes Aufbegehren ist, Gegenwehr gegen eine entmündigenden Pfleger oder Lust an der eigenen missvergnügten Schlitzohrigkeit, was das Altentrio antreibt, ist schwer zu entscheiden – der dramatische Konflikt besteht aber eindeutig zwischen Heimleitung und Heimbewohnern. Weil es keine Möglichkeit gibt, den Konflikt offen auszutragen, zumal das formale Aufsichts- und Fürsorgeverhältnis von den Heimbewohnern nicht einseitig aufgekündigt werden kann, ist es nötig, mit Tricks und Intrigen zu arbeiten.

Das nur äußerst begrenzte Taschengeld, das Altersheimbewohner erhalten, und die damit zusammenhängende Abschottung gegen alle Formen konsumistischen Erlebens bleibt auch in den Altersheim-Geschichten erhalten. Manchmal greifen die Insassen zu Mitteln des Betruges. Bereits in dem TV-Serienkrimi *Polizeiruf 110: Über den Tod hinaus* (BRD 1997, Manfred Stelzer) nimmt der alte Kommissar Groth (Kurt Böwe, 68) im Urlaub das Angebot der Heimleiterin des Altenheim „Haus Humanitas“ an, einen Garten anzulegen. Das Heim ist in einem burgähnlichen Gemäuer untergebracht, von vielen skurril wirkenden Alten bewohnt – und macht einen ebenso morbiden wie luxuriösen Eindruck. Als eine junge Amerikanerin nach ihrem Großvater sucht, der im „Haus Humanitas“ leben soll, den sie aber nicht sprechen kann, weil man sie immer wieder vertröstet, kommt es zu Ermittlungen: Und es stellt sich heraus, dass sechs Verstorbene im Kühlraum des Heims aufbewahrt werden, deren Renten von den anderen Heimbewohnern weiter kassiert werden.

Die Auflehnung gegen die Kasernierung im Altersheim geht bis zum Ausbruchversuch. In *Bis zum Horizont, dann links!* (BRD 2012, Bernd Böhlich) entführt der verbitterte Seniorenheim-Bewohner Eckehardt Tiedgen (Otto Sander, 71) während eines Rundflugs kurzerhand seine alten Mitbewohner, seine Freundin Margarete (Angelica Domröse, 71), eine junge Pflegechwester sowie die beiden Piloten, um einen Ausflug ans Mittelmeer zu machen. Tatsächlich stehen die Flüchtigen am Ende an einem griechischen Strand. In dem isländischen Film *Börn náttúrunnar* (*Children of Nature – Eine Reise*, Island/ Norwegen/BRD 1991, Friðrik Þór Friðriksson) geht es um den fast 80jährigen Geiri, der seinen Hof auf dem Land aufgeben muss und der zu seiner Tochter nach Reykjavík zieht, die ihn aber schon bald ins Altersheim abschiebt. Dort begegnet der alte Mann einer Jugendfreundin wieder, mit der er in den Westfjorden der Insel aufwuchs. Als ein gemeinsamer Freund stirbt, beschließen die beiden, an den Ort ihrer Jugend zurückzukehren. Sie stehlen einen alten Jeep und brechen in das entlegene und fast menschenleere Paradies ihrer Kindheit auf, um dort in Freiheit zu sterben. Der Film erzählt von einer Entmündigung, der man sich nur durch Flucht entziehen kann, aber auch von der Nähe des Todes, dem sich das Paar schließlich in der Einsamkeit der fast unbesiedelten Gegend stellen wird [11].

Bilder der Alterskriminalität im Wandel

Auf diese Weise lassen sich manche Submotive des Themenfeldes wie die Thematisierung des Altersheims als Handlungsort und zugleich als Manifestation der Ausgrenzung der Älteren aus dem gesellschaftlichen Leben, die Nutzung von Drogen, die kriminelle Reparatur und von Al-

tersarmut, die Auflehnung gegen Unterdrückung, Entmächtigung und Entmündigung, und ähnliches isolieren. Man sieht, dass es kein homogenes Feld kriminogener Anlässe gibt, die in den Filmen des Themenfeldes angesprochen werden. Geschichten über Rache, manchmal für lange vorher verübtes Verbrechen, mögen sich kaum mit anderen Geschichten homogenisieren.

So deutlich sich auch gewisse Motivgruppen aus dem Korpus themenähnlicher Filme herauskondensieren lassen: Manche Filme stehen allein, spielen mit Charakteristiken des Altseins, die in anderen Geschichten vor allem in der Verbindung mit später Kriminalisierung kaum angesprochen werden. Ein solches Beispiel ist *The Maiden Heist* (*Bruchreif*; TV-Titel: *Drei verliebte Diebe*, USA 2009, Peter Hewitt). Er erzählt von drei älteren Museumswärtern, die aus Liebe zu drei Kunstwerken (zwei Bildern und einer Plastik) einen Kunstraub planen, als der gesamte Museumsbestand für eine Ausstellung nach Kopenhagen verbracht werden soll. Es scheint, dass ihnen die tägliche Begegnung mit den Originalen der Werke wichtiger Teil ihres Alltagslebens ist, eine fast sakrale Betrachtung des Schönen, das tiefste Sehnsüchte und Wünsche der drei anspricht. Ist die Bronze-Plastik für den einen eine idealisierte Darstellung des eigenen Körperbildes, narzißtische Spiegelung *par excellence*, gibt ein anderer gleich zu Beginn des Films seinem Hingezogensein zu einem französischen Gemälde mit dem Ganzkörperbild einer jungen Frau in grünem Kleid an einem einsamen Strand aus dem späten 19. Jahrhundert beredten Ausdruck: Er verharrt vor dem Bild, als sich eine Führung zwischen ihn und das Bild drängt. Als die junge Führerin falsche Angaben macht, mischt sich Barlow (Christopher Walken, 66) ein, korrigiert die Daten und fährt fort, das Bild erzeuge „den Eindruck von verzehrendem Verlangen und tiefster Leidenschaft. Man kann, wenn man sie [die junge Frau auf dem Bild] ganz genau betrachtet, dieses außergewöhnliche Licht in ihrem Gesicht erkennen, die Augen voller Trauer... Da stellt sich brennend die Frage: Wonach sucht sie? Kann ich – kann ich ihr irgendwie helfen?“ Die junge Führerin ist zunächst verärgert, lauscht aber mit steigender Faszination der Beschreibung des alten Mannes, sich immer wieder dem Bild zuwendend, als sei sie Zeugin einer nie gehörten Liebeserklärung.

Das Verbringen des Bildes an einen anderen Ort muss in diesem Kontext als ein Angriff auf die tiefste Zone der Identität des späteren Diebes erscheinen, weil sich für ihn die affektive Sehnsuchtsenergie eines ganzen Lebens in einem Kunstwerk kondensiert. In einem Kunstwerk, das im Akt der kriminellen Aneignung zum Objekt wird und dabei seine subjektiven Bedeutungen, seine semiotischen und ästhetischen Qualitäten, alle seine affektiven Energien und seinen Fetisch-Charakter einbüsst. Barlows Bereitschafts, sich dem Coup anzuschließen und das für ihn so wichtige Bild gegen eine Kopie einzutauschen, das Original in eine nur ihm zugängliche Dachkammer zu verbringen, ist auch die Gegenwehr gegen ein Stück Realität, das er mit allen Kräften der Identifikation und der Projektion angeeignet und zu etwas Eigenem gemacht hatte. Der Trickraub ist Gegenwehr gegen eine symbolische Enteignung, Festhalten an einem Fluchtpunkt des ganzen Lebens. Aber der Preis ist hoch: Barlow ist Gefangener des Bildes und des nur im Bild greifbaren Mädchens, verharrt in der Betrachtung eines Bildobjekts, das er nicht selbst erlangen kann.

The Maiden Heist endet damit, dass Barlow seine eigene Frau in einem Arrangement sieht, das dem des Bildes ähnelt – seine Ehe kann nun neu fundiert werden. Ein Ende, das der verzweifelten Anklammerung an das Bild strikt widerspricht, weil dem alten Mann das Bild ein Erfüllungsversprechen gegeben hat, das nie erfüllt werden könnte, und von dem er weiß, dass es sich ihm immer verweigern würde.

Anmerkungen

[*] Die Titelzeile entstammt einem Dialog aus *Tatort:Paradies* (Österreich 2014). Für die außerordentlich schwierige Zusammenstellung einschlägiger Titel haben mir diverse Freundinnen und Freunde unter die Arme gegriffen – ich danke ihnen explizit an dieser Stelle dafür: Joan Bleicher, Anna Drum, Anna Frank, Britta Hartmann, Tobias Hochscherf, James zu Hünigen, Frank Kessler, Martin Rehfeld, Tobias Sunderdiek, Thomas Tode, Ina Wulff. Da ich nicht alle Filme habe sehen können, war ich auch auf ihre Berichte sowie auf verlässliche Quellen in gedruckter oder elektronischer Form angewiesen, die ich im einzelnen nicht kenntlich gemacht habe; jede Quelle wurde aber gegengeprüft. Alle Fehler, die sich dabei haben einschleichen können, gehen selbstverständlich zu meinen Lasten.

[1] Vgl. zur kriminologischen Untersuchung und Beurteilung der Alterskriminalität Kefler 2005, bes. 174ff; zur statistischen Erfassung der Alterskriminalität vgl. Lachmund 2011; vgl. auch die älteren Untersuchungen von Amelunxen 1960 und Bürger-Prinz/Lewrenz 1961.

[2] Eines der wenigen Beispiele ist *El último tren* (aka: *Corazón de fuego*, dt.: *Der letzte Zug*, Argentinien/Spanien/Uruguay 2002, Diego Arsuaga), in dem vier Mitglieder eines Eisenbahner-Pensionär-Clubs mit Schrecken sehen, dass eine historische Lokomotive, die der ganze Stolz des Vereins ist, an ein Hollywood-Studio verkauft werden soll. Sie entführen kurzerhand den Zug („Unser nationales Erbe steht nicht zum Verkauf“) und reisen entlang der alten, längst verlassenen Bahnlinien Uruguays. Die vier werden von den Behörden verfolgt, doch solidarisieren sich die Anwohner der historischen Strecke mit ihnen; nach der Stilllegung sind die meisten arbeitslos geworden. Der Kampf um die Lokomotive wird so zu einem symbolischen Kräftemessen zwischen den Eisenbahn-Veteranen und der zunehmenden Kommerzialisierung der uruguayischen Kultur.

[3] Dazu rechnen auch Filme wie Edwin S. Porters 8minüter *The Kleptomaniac* (USA 1905), der von einer wohlhabenden Dame, die in einem Geschäft zur Ladendiebin wird, und von einer armen Mutter mit zwei hungernden Kindern, die ein Laib Brot an sich nimmt, erzählt; beide werden gefasst – und die Arme kommt ins Gefängnis. Zudem gab es eine ganze Reihe von Resozialisierungsfilmen, die

sich mit dem Problem der Wiedereingliederung von Straffälligen befassen, die aufgrund der Ausgrenzung zu neuer Kriminalität getrieben werden; vgl. z.B. Porters 8minüter *The Ex-Convict* (USA 1904). Zur Tradition des amerikanischen Sozialdramas vgl. Roffman/Purdy 1981. Speziell zu Griffiths Programm des *moral reform melodrama* vgl. Decker 2003, 130ff.

[4] Kriminalisierung ist auch in den Filmen der Zeit nicht notwendigerweise komisch, wird aber mehrfach mit dem Verlust sozialer Status in Verbindung gebracht. Erinnert sei an den ehemaligen Rittergutsbesitzer Lüdersen (gespielt von Hans Stüwe), der nach der Flucht aus Ostdeutschland als Verwalter auf dem Gut seines Cousins arbeitet und zum Wilderer wird (in dem Heimatfilm *Grün ist die Heide*, BRD 1951, Hans Deppe). Hier ist es der Verlust des Guts, der alten gesellschaftlichen Rolle, der gutseigenen Jagdrechte, die den Anstoß gaben, dass der bisherige Vertreter der sozialen Oberschicht zum Illegalen wurde.

[5] Die wirre Komödie *Ladylike: Jetzt erst recht!* (BRD 2009, Vanessa Jopp, nach einem Roman von Ingrid Noll) überdreht dieses Heraustreten alter Frauen aus dem Strafrecht ebenso wie aus jedem Kontext von Anstandsregeln – hier wird gestohlen und gemordet, betrogen und gelogen ebenso wie gefurzt und gerülpt – bis ins Übermaß, hinterlässt die Heldinnen (Monica Bleibtreu, 65, und Gisela Schneeberger, 61) als Karikaturen weiblichen Alters.

[6] Im Ensemble der Altersbilder ist das des boshaften, intriganten, unzugänglichen und feindseligen alten Menschen relativ stabil enthalten und auch gegen Veränderungen widerständig. In *Where's Poppa? (Wo is' Papa?)*, USA 1971, Carl Reiner) spielt Ruth Gordon (76) eine schrullige Alte, die ihre beiden Söhne terrorisiert, bevor diese sie in ein Heim bringen. Ein neueres Beispiel ist *Tatie Danielle (Tante Daniele)*, Frankreich 1990, Etienne Chatiliez), in dem Tsilla Schilton (damals 71) die Titelrolle spielte – eine Inkarnation der Bosheit, die die Familie ihres Neffen in Paris entnervt und – als die Verwandten in Urlaub fliehen – erst mit einer Krankenschwester eine gleichwertige Gegnerin findet. Beide Figuren bewegen sich außerhalb jeder Formen der politischen Korrektheit, beide sind anempatisch, ungerecht, selbststüchtig und stimmungsgesteuert: Alter als terroristische Herausforderung ihrer familialen Umwelten.

[7] Der Stoff wurde in abgewandelter Form übrigens noch einmal adaptiert: *Dinosaurier - Gegen uns seht ihr alt aus!* (BRD 2009, Leander Haußmann). Hier spielt Eva-Maria Hagen (75) die Rolle der Lena Braake [!], Edzard Haußmann (75) die des finanzkundigen Johann Schneider.

[8] Der Stoff wurde im gleichen Jahr in dem zweiseitigen TV-Film *Die Rückkehr des Tanzlehrers* (BRD/Österreich 2004, Urs Egger) mit nur geringen Varianten der Geschichte noch ein zweites Mal adaptiert.

[9] Vollständig als Altersgrotteske ist der Langfilm zur Vorabend-Serie des Bayerischen Fernsehens *Hubert & Staller: Die ins Gras beißen* (BRD 2013, Wilhelm Engelhardt) geraten; die Fäden des wirren Krimis laufen bei einer dubiosen Senioren-WG auf einem Bauernhof zusammen, auf der die beiden Ermittler eine kiffende Rentnerin (Monika Lennartz, 75) ihren eigenen Hanf anbaut (natürlich nur für homöopathische Zwecke) ebenso antreffen wie eine entflozene Kuh, die das „Gras“ wegfrisst und sich dann völlig high einfangen lässt.

[10] Eindeutig auf Altersarmut gründet der Medikamentenschmuggel von drei alten Männern in *Tatort: Paradies* (Österreich 2014, Harald Sichert): Dafür, dass sie einmal wöchentlich harmlose Pillenpackungen aus Ungarn nach Österreich bringen, erhalten sie jeweils 200€ auf die Hand. Dass die Pillen tatsächlich das als „Crystal Meth“ verwendete Methamphetamin enthalten, ahnen sie nicht und erfahren erst davon, als einer aus der Runde mit der Droge umgebracht wurde.

[11] Ein älteres Beispiel ist die sozialkritische englische Komödie *Alice and Kicking* (Munter und lebendig, 1959, Cyril Frankel), in dem drei alte Frauen aus ihrem wenig anheimelnden Altersheim

fliehen, als sie getrennt werden sollen. Sie finden Unterschlupf in den leerstehenden Ferienhäusern auf einer Insel vor der englischen Küste, müssen sich allerdings noch mit dem Besitzer – einem abweisenden und brummigen Millionär – arrangieren, was ihnen aber problemlos gelingt.

Literatur

Amelunxen, Clemens (1960) *Alterskriminalität*. Hamburg: Kriminalistik.

Bürger-Prinz, Hans / Lewrenz, Herbert (1961) *Die Alterskriminalität*. Stuttgart: Enke.

Decker, Christof (2003) *Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840-1950*. Frankfurt [...]: Campus (Nordamerikastudien. 21.).

Gratton, Brian / Rotondo, Frances M. (1991) Industrialization, the Family Economy, and the Economic Status of the American Elderly. In: *Social Science History* 15,3, Autumn 1991, S. 337-362.

Keßler, Isabel (2005) *Straffälligkeit im Alter. Erscheinungsformen und Ausmaße*. Münster: Lit (Kölner Schriften zur Kriminologie und Kriminalpolitik. 8.).

Lachmund, Christine (2011) *Der alte Straftäter. Die Bedeutung des Alters für Kriminalitätsentstehung und Strafverfolgung*. Berlin [...]: Lit.

Lippe, Richard (1999) *Travels With My Aunt: Romanticism and Aging*. In: *CineAction*, 50, Annual 1999, S. 16-19.

Roffman, Peter / Purdy, Jim (1981) *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press.

***Doing Age* auf den Bühnen des Films: Von alten Helden und alten Schauspielern**

Altersrollen und *doing age*

Wir sind es gewohnt, von Konzeptionen und Bildern des Alters zu sprechen, als seien sie Objekte der symbolisch-kulturellen Welt. Natürlich hat das Alter eine biologisch-medizinische Seite, aber es hat auch eine psychologische und eine kulturelle. Alterskategorien entstammen allen Bereichen – von der Gebrechlichkeit und dem Rückgang der Spannkraft über die Kategorien der Erinnerung und Erfahrung bis zu solchen der Weisheit oder des Versinkens in Vergangenheitem. Altersvorstellungen bemessen sich an Gliederungen des Lebenslaufs, die sich historisch wandeln. Und es verändern sich die Attribute, die den verschiedenen Altersstufen zugehören. Erinnerung sei an den Marcus Tullius Cicero zugeschriebenen Aphorismus: „Gibt es etwas Schöneres, als Greisentum umringt vom Wissensdurst der Jugend?“, der die ganze Spanne umfasst und mit der Lernfähigkeit und der Weltzuwendung gleichzeitig kurzschließt.

Ich werde mich in den folgenden Überlegungen nicht auf die Herausarbeitung von mehr oder minder feststehenden Altersbildern oder -konzeptionen konzentrieren, sondern mich ganz auf den Umgang mit Kategorien und Bildern des Alters und des Alterns konzentrieren. Die Annahme ist, dass es kein feststehendes Arsenal von Altersmodellen im kulturellen Gebrauch gibt, sondern dass es sich um pragmatische Gegenstände handelt, mit denen man das eigene Alter ebenso interpretiert wie das von anderen. Zu den Altersmodellen, die so in das symbolische Handeln und in die Interpretationen des Realen wie des Fiktionalen eingehen, rechnen die Lebenslaufmodelle (*life span models*) und deren Phasen, Vorstellungen der Generationalität, der Assoziationen von Alter mit moralischen Kategorien, des Umgehens mit der eigenen Lebensgeschichte wie der von anderen. Gerade weil die Altersmodelle so heterogen und kontextsensibel sind, werden sie im semiotischen und praktischen Handeln operationalisiert (und manchmal wird sogar vom *doing age* oder *doing ageing* gesprochen, durchaus im Sinne der vorliegenden Abhandlung). Und es geht nicht zuletzt darum, auf Ordnungen der lebensgeschichtlichen Altersrollen [1] und -zustände zurückzugreifen, um diese in alltagspraktisches (und zugleich altersangemessenes) Handeln umzusetzen [2].

Renitenz

Wenn wir von Altersbildern in den Medien sprechen, sprechen wir meist über Stereotypen – Gegenstände des Wissens, Teile des kulturellen Symboluniversums, komplexe Objekte, die gelernt werden müssen und mit denen man umgeht. Vergessen wird die Tatsache, dass man es in den performativen Künsten mit Schauspielern zu tun hat, die ein eigenes Alter haben und die Rollen spielen, die das gleiche oder aber auch ein anderes Alter haben können. Man spricht oft von Altersrollen (*aging roles*), weil alte Schauspieler alten Figuren Gesicht verleihen. Doch kommt es manchmal zu Verwirrungen. Der erst 51jährige Walter Matthau spielte in *Kotch* (*Opa kann's nicht lassen*; aka: *Kotch - Mit Volldampf aus der Sackgasse*, USA 1971, Jack Lemmon) einen 72jährigen pensionierten Geschäftsmann, der sich zwar von seinen Kindern zunächst überreden

lässt, in ein Apartment in einer Betreutes-Wohnen-Anlage zu ziehen, der sich dann aber auf eine Reise quer durch's Land begibt, an deren Ende er nicht nur wieder unabhängig wohnen wird, sondern auch noch eine Freundin gewonnen hat [3]. Ist das Alter des Schauspielers wichtig, um der virilen Renitenz des alten Mannes Kontur zu geben? Die gleiche Frage stellt sich aber auch angesichts der 81jährigen Lina Carstens in der Titelrolle von *Lina Braake oder Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat* (BRD 1975, Bernhard Sinkel), der zu den ersten Filmen mit renitenten Alten aus den 1970ern gehört: Ist es der Eigensinn, das Beharrungsvermögen und die Schlitzohrigkeit, die sich hinter der so unschuldig wirkenden Betulichkeit des Verhaltens der alten Frau verbergen, dass die Figur so in Kontrast zu den Stereotypen tritt, die Lina Braake zumindest äußerlich anzeigt? Und die durchaus an die Rollenbiographie Lina Carstens' anschließt?

Für den Schauspieler stellt sich die Aufgabe, seine Rollen „von innen her“ zu durchdringen und zu gestalten – und er muss sich dazu nicht nur mit der Geschichte, die erzählt wird, sondern auch mit der Welt der Stereotypen und musterhaften Vorstellungen auseinandersetzen, die im gesellschaftlichen Verkehr umgehen und die den Rahmen der besonderen Rolle ausmachen. Die Konzeption der Rolle erfolgt auf allen Ebenen der Gestaltung: in der Narration, in dem Gefüge der dramatischen und interpersonalen Konflikte, in dem die Figur steht, und schließlich im Schauspiel selbst, die der Körperlichkeit der Figur Gesicht gibt. Nicht jeder Schauspieler kann jede Rolle spielen (zumal nicht jede Altersrolle); und manchmal schiebt sich die Besonderheit eines individuellen Schauspielstils „über“ die Figur, macht die Figur zu einer Kopie anderer Figuren, die der Schauspieler schon einmal gegeben hatte.

Idealerweise korrespondieren die Rollenbeschreibungen auf allen genannten Ebenen. Ein Beispiel einer neueren Versammlung von Altersrollen ist die TV-Komödie *Die Spätzünder* (Österreich/BRD 2010, Wolfgang Murnberger), die von einem ganzen Heim voller Alter erzählt, das von einer rigorosen Anstaltsleitung unter Kontrolle gehalten wird. Gegen die verborgene Entmündigung regt sich immer wieder individueller Widerstand, der sich aber erst zu einem kollektiven Aufstand formiert, als ein erfolgloser Rockmusiker eine Bewährungsstrafe als sozialen Dienst in einem Seniorenheim abdiene. Er wirkt wie ein Katalysator, in dessen Folge sich eine Alten-Rockband formiert („Rocco und die Herzschrümmacher“), die gegen alle Versuche der Heimleiterin mit einem Auftritt des Liedes „Life Is Life“ sogar einen öffentlichen Wettbewerb gewinnen kann. Das Besondere des Films ist, dass nicht nur die Widerständigkeit der Alten bereits in der sozialen Konfrontation im Heim angelegt ist, sondern dass die Riege altgedienter (und dem Publikum oft bekannter) Schauspieler Raum bekommt, ihre jeweils besondere Ausprägung von Alt-Sein in die Lebendigkeit des Musikmachens transformieren darf. Es ist dieser Widerspruch, der das Lachen ermöglicht – die aufgezwungene Passivität des Alters und die strikte Vereinzelung der Alten gegen die überspringende, manchmal mit Verzweiflung gemischte Lebensfreude der Akteure beim gemeinsamen Musizieren. Ein Spiel mit Altersbildern und -stereotypen, das ist der hier wichtige Punkt. Und es manifestiert sich in der Geschichte ebenso wie im Spiel der Akteure. Sie adaptieren die Altersbilder und setzen sie zumindest in Teilen außer Kraft.

Es gibt eine ganze Reihe neuerer Ensemblefilme, in denen Altengruppen die Biographien aller Beteiligten reflektieren, neu formieren und vielleicht das Leben der Beteiligten an neuen Orten unter veränderten Vorzeichen fortzählen. Ein neueres Beispiel ist *The Best Exotic Mari-gold Hotel* (Großbritannien/ Indien 2011, John Madden), in dem eine Gruppe von sieben englischen Pensionären aus ganz unterschiedlichen Gründen sich in das Hotel des Titels in Indien einmietet; sie repräsentieren nicht nur eine Spannweite dramaturgisch relevanter biographischer

Krisen der Figuren, sondern auch eine Art Altersstilistik der verschiedenen britischen Klassen. Alle Figuren stehen an einem biographischen Wendepunkt. Am Ende haben sich alle angesichts der Begegnung mit kultureller Fremdheit gewandelt, einige haben ihre Biographie neu geordnet. Die Schauspieler geben der Veränderung von Selbstbildern und -wahrnehmungen auch im Spiel Ausdruck. Der Film antwortet auf die Ausgrenzung und Marginalisierung der Alten in fast allen Industriegesellschaften, ist einer in einer Reihe anderer Filme zum gleichen Themenkomplex. Erwähnt sei *Bis zum Horizont, dann links!* (BRD 2012, Bernd Böhlich), in dem ein Altenheimbewohner während eines Rundflugs seine Mitbewohner, eine Krankenschwester und die beiden Piloten entführt, um mit ihnen das Abenteuer eines Mittelmeerurlaubs anzutreten [4].

Besonders interessant ist *Et si on vivait tous ensemble? (Und wenn wir alle zusammenziehen?)*, Frankreich/BRD 2012, Stéphane Robelin) über eine Alten-WG, die von einem jungen Ethnologen teilnehmend beobachtet wird, so dass den Alten eine Instanz zur Seite gestellt ist, die es dem Zuschauer erleichtert, die sich selbst zu verwalten suchende Wohngemeinschaft als eigenständiges Soziotop wahrzunehmen, so dass der sich manchmal einstellende Eindruck der Putzigkeit der Figuren mindert. Alle diese Filme sind alterskonform besetzt – und alle geben den Schauspielern die Möglichkeit, gegen Altersstereotypen anzuspielen und andere Dimensionen des Altenverhaltens und der Altenpersönlichkeit zu artikulieren. Es mag die Nähe von Akteuren und Rollen sein, die den Filmen eine eigene Vitalität und einen eigenen Realismus verleiht, spielen die Schauspieler sich doch zumindest ansatzweise selbst.

Manchmal wird die alte Figur semantisch aufgeladen, wenn ihre Geschichte in Rückblenden erzählt wird. Oft spielt ein anderer Schauspieler die Jugend-Rollen. Ein sehr bekanntes und berührendes Beispiel ist *Fried Green Tomatoes (at the Whistle Stop Cafe)* (*Grüne Tomaten*, USA 1991, Jon Avnet): Die 82jährige Jessica Tandy spielt hier die im Altersheim lebende Ninny Threadgoode, die im Lauf des Films die Lebensgeschichte der Idgie Threadgoode aus den 1920ern und 1930ern erzählt – es ist ihre eigene Geschichte, wie sich erst am Ende herausstellt. Idgie wird gespielt von der damals 25jährigen Mary Stuart Masterson. Ihre Energie, ihr Selbstbewusstsein und ihre immer spürbare Bereitschaft, sich für Opfer zu engagieren, schlagen auf die Wahrnehmung der alten Frau durch, die so immer mehr charakterliche Tiefe bekommt (und schließlich zum Vorbild für andere werden kann). Die Figur wird nicht nur aus dem Doppel von Schauspieler und Rolle synthetisiert, sondern in Gestalt einer zweiten Schauspielerin in lebensgeschichtliche Tiefe erweitert; sie bekommt biographische Kontinuität, die in der Flashback-Architektur das Alters-Bestimmungselement „Erinnerung“ (*life review*) in den Film integriert. Die Rollen beider Frauen sind je für sich dicht und kompakt und werden dazu noch amalgamiert, zur einer Einheit zusammengeführt, die eine allein wohl nicht hätte darstellen können. Und doch sind sie koordiniert, münden ineinander ein (eine schauspielerische Leistung, die eigene Aufmerksamkeit verdiente).

Aus jung mach‘ alt, aus alt mach‘ jung?

Man sieht den Akteuren das Alter an. Darum auch können junge Schauspieler so schlecht die Rollen von Alten spielen – man sieht ihnen die Maskerade unwillkürlich an, so dass die Deckungssynthese von Schauspieler und Figur, die der Zuschauer erbringen muss, so schlecht gelingt. Immer muss die körperliche Erscheinung an das Figurenalter angepasst werden. Schon Kinder wissen, wie man die Alten zu spielen hat – mit verlangsamten Bewegungen, gebeugtem

Nackten, vielleicht einen Stock in der Hand, Als der damals 65jährige Walter Huston in dem Film *The Treasure of the Sierra Madre* (*Der Schatz der Sierra Madre*, USA 1948, John Huston) die Rolle des alten Goldsuchers Howard spielen sollte, musste er sein Gebiss aus dem Mund nehmen und sich einen stoppeligen Bart wachsen lassen, um die Figur auch äußerlich angemessen zu repräsentieren (vgl. McKee/McLaren 1995). Altersdarstellung ist auch gebunden an ein ganzes Lexikon von Altersindikatoren, von der körperlichen Erscheinung bis zu den Attributen, die mit der Kleidung angezeigt werden. Vor allem wenn junge Schauspieler auch die Figuren im Alter spielen sollen, werden sie maskiert – und dann kommt es unter Umständen zu Irritationen der Figurenwahrnehmung, weil die Maske zwar äußerlich gelingt, aber oft genug übertrieben wirkt und vor allem mit den Bewegungsmustern der Figuren nicht ausreichend unterstützt wird (die wiederum so stereotyp ausgeführt werden, dass man das Spielen der Altersfigur „sehen“ kann). Ein bis zur Groteske getriebenes Beispiel offeriert der damals 40jährige Orson Welles, der in seinem Film *Mr. Arkadin* (*Herr Satan persönlich!*, USA 1955) die Titelrolle spielt – und dabei in einer dämonischen Maske inszeniert wird, die an die Übersignifikanz der Wachstfigurenkabinette erinnert, zudem die Spannkraft seines viel jüngeren Körpers nie verbirgt.

Manchmal ist der Effekt der Altersmaske aber in Hinsicht auf die Konstruktion einer Figurenkontinuität über die Altersstufen hinweg verblüffend. In *Little Big Man* (USA 1970, Arthur Penn) spielt der damals 33jährige Dustin Hoffman den Erzähler – es ist der inzwischen 121 Jahre alte Titelheld, bettlägerig, aber bei wachem Verstand. Der Effekt ist schlagend, weil der Zuschauer erst nach und nach erkennt, dass das Ich der Erzählung auf beiden Zeitstufen vom gleichen Schauspieler verkörpert wird. Große Aufmerksamkeit verdient auch die Altersmaske in *Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann* (*Der Hundertjährige, der aus dem Fenster stieg und verschwand*, Schweden 2013, Felix Herngren), in dem der 49jährige Robert Gustafsson die Titelrolle eines Sprengstoffliebhabers spielt, der aus dem Altersheim flieht und am Ende mit seinen neu gewonnenen Freunden an einem einsamen Strand auf Bali ist; mehrere Rückblenden, in denen Gustafson in seinem tatsächlichen Alter auftritt, zeigen, dass er mit fast allen wichtigen Figuren der Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts zu tun gehabt hatte. Zwar nutzt Gustafson zahlreiche nichtverbale Indikatoren des alten Körpers, um die Titelrolle zu spielen, doch schimmert der viel jüngere Schauspielerkörper auch hier durch die Figuren-Performance durch, verleiht ihr eine Körperspannung, die für das Einfinden der Figur in die abenteuerlichen und auch körperlich anstrengenden Verwicklungen, in die sie unwillentlich gerät, gerade in der Geschichte des Hundertjährigen äußerst wichtig ist.

Wie authentisch kann man einen jungen Schauspieler zum alten umschminken? Manchmal misslingt es. In *Love in the Time of Cholera* (*Die Liebe in den Zeiten der Cholera*, USA 2007, Mike Newell) spielen Javier Bardem und Giovanna Mezzogiorno ein Paar, dessen Vereinigung der Vater der Frau verhindert hatte und das erst 51 Jahre später auf einem von Cholera befallenen Schiff zur Vereinigung kommt – auf der Reise in den Tod; vor allem die Maske Giovanna Mezzogiornos kann nie das tatsächliche Alter der Schauspielerin (33) verbergen; die Illusion wird so gebrochen, die Figur durch eine Maske ersetzt, das Spiel als Spiel erkenntlich.

Der junge Schauspieler kann das körperliche Alter der Figur bis zur Perfektion nachahmen (Bardems Spiel in dem gerade genannten Film ist ein lebendiges Beispiel dafür). Der alte aber kann die körperliche Fitness eines jungen Akteurs dagegen nicht oder nur schwer imitieren. Manchmal machen alte Schauspieler daraus ein Spiel, thematisieren das eigene Alter, vielleicht sogar ihre Rollenbiographien. In *Une chance sur deux* (*Alle meine Väter*, Frankreich 1997, Patrice Leconte) macht sich eine junge notorische Autobiografin auf die Suche nach ihrem nie gesehenen Vater – und stößt gleich auf zwei Kandidaten, gespielt von Alain Delon (damals 62) und

Jean-Paul Belmondo (63); beide Väter *in spe* buhlen um die Gunst der Tochter und geraten in Situationen, die eher dem Action-Genre zugehören. Einmal muss sich der eine vom Hubschrauber in das vom anderen gelenkte Cabrio unter ihm abseilen, wendet sich kurz zur Kamera: „Ich hatte geschworen, das nie wieder zu machen!“ Von beiden Schauspielern ist bekannt, dass sie ihre Stuntszenen stets selbst gespielt hatten (wie auch in Leontes Film). Spiel und die erwähnte Wendung zum Zuschauer machen deutlich, dass der Film mit dem Wissen der Zusehenden ebenso spielt wie mit dem Alter der Schauspieler. Hier sprechen die Schauspieler. Wenn eine Figur in ihrem Text beklagt, schon so alt zu sein, oder bedauernd resigniert: „Wenn ich dreißig Jahre jünger wäre...“ – dann spricht die Figur.

Schauspieler haben ihr Alter ebenso wie Figuren. Kann man Schauspieler im „falschen Alter“ als Figuren eines anderen auftreten lassen? Ist es möglich, dass Romeo und Julia von alten Akteuren gespielt wird? Erinnert sei an die Aufmerksamkeit, als Franco Zeffirelli in seinem *Romeo and Juliet* (Italien/ Großbritannien 1968) die Titelrollen von dem damals 18jährigen Leonard Whiting und der 15jährigen Olivia Hussey spielen ließ (damit durchaus der Altersvorstellung des Shakespeare-Stücks nahekommend). Die Verfilmung des Stoffes von George Cukor (*Romeo and Juliet*, USA 1938) mit dem damals 45jährigen Leslie Howard und der 35jährigen Norma Shearer funktioniert, muss aber auf ganz andere Affektregister und Figurenkonstruktionen zurückgreifen, die sich weit von dem pubertären Ungestüm der Zeffirelli-Adaption entfernen und der musikalisch ausgedrückten Wildheit des Paares in *Gucha!* (Serbien [...] 2006, Dusan Milić) nicht annähernd nahekomen (die Rollen wurden gespielt von Marko Marković [18] und der famosen Aleksandra Manasijević [16]). Die Geschichte von Romeo und Julia ist ungewein stabil, funktioniert in verschiedenen historischen Setting wie auch in verschiedenen kulturellen Kontexten; doch die Figuren müssen an das Lebensalter der Schauspieler adaptiert werden, verändern dabei ihre Charakteristik fundamental.

Doch lässt sich eine derartige Transformation von Jugend- in Altersrollen auch umdrehen? Könnte ein Jugendlicher den King Lear spielen?

Manchmal werden Altersrollen falsch besetzt, was in der Komödie schon einen Lachanlass in sich selbst bietet. Wenn sich Susan Applegate (gespielt von Ginger Rogers) in Billy Wilders *The Major and the Minor* (Der Major und das Mädchen, USA 1942) als 12jähriges Kind ausgibt und als Kind-Mädchen in eine Kadettenanstalt aufgenommen wird, obwohl die ausgereifte Weiblichkeit klar erkennbar ist (Rogers war damals 31), dann steht alles – das Kindlichkeitsgefühle, die Kleidung, die Blindheit der anderen im Umgang mit dem falschen Kind – auf Kriegsfuß mit dem vorgeblichen Alter. Und dass sich der damals 37jährige Ray Milland in der Rolle des Majors in eine 25 Jahre jüngere Kindfrau verlieben soll, ist eine Alters-Mésalliance, die durch das erkennbare tatsächliche Alter der Frau gleich wieder konterkariert wird (und dem Geschehen einen um so groteskeren Anstrich verleiht). Das Alter der Schauspieler lässt sich nicht verheimlichen, kann höchstens in Konflikt mit dem Figurenalter geraten (und für den Zuschauer in Lachen oder skeptische Distanz mündet). Umkehrbar ist das Verhältnis nicht [5].

Die Attraktivität der Altersfiguren oder Das Altern des Körpers

Es ist vielfach festgestellt worden, dass es vor allem in der Hollywood-Industrie um Altersrollen für Schauspielerinnen schlecht bestellt ist. Doris G. Bazzini und ihre Mitarbeiter (1997) stellten ein repräsentatives Korpus von 100 Filmen mit Altersrollen zusammen, seit den 1940ern fünf

Dekaden übergreifend, jeweils mit 20 Filmen vertreten. Sie untersuchten 829 Figuren, die jeweils hinsichtlich Attraktivität, Tugendhaftigkeit und Gutherzigkeit, Intelligenz, Freundlichkeit, Schichtenzugehörigkeit und sexuell-romantischer Aktivität beurteilt wurden; außerdem wurden die Filmschlüsse in die Untersuchung einbezogen. Das Ergebnis bestätigt die Annahme, dass weibliche Altersrollen deutlich unterrepräsentiert sind und dass sie deutlich negativer gezeichnet werden als die entsprechenden männlichen Altersrollen. Offensichtlich propagieren die Filme ein verdecktes Schönheitsideal, das nicht nur die Unattraktivität des alternden weiblichen Körpers behauptet, sondern auch mit einer negativen Entwicklung der Charaktereigenschaften verbunden ist. Chris Holmlund (2010) zeigte für die Zeit nach 2000, dass nicht nur die weiblichen 40+-Rollen rar gesät, sondern auch Schwarze und Asiaten dramatisch unterrepräsentiert sind [6].

Waren noch die Rollen von Bette Davis (79) und Lillian Gish (94) in *Whales in August* (*Wale im August*, USA 1987, Lindsay Anderson) oder von Katherine Hepburn (74) in *On Golden Pond* (*Am goldenen See*, USA 1981, Mark Rydell) – beide Filme sind melancholische Abschiedsdramen – eher als Hommagen an Schauspielerinnen zu verstehen, die als Ikonen der Weiblichkeit Filmgeschichte geschrieben haben, hat sich die heutige Situation grundlegend gewandelt – immer wieder treten ältere oder sogar sehr alte Schauspielerinnen in tragenden Rollen auf. Ein neueres Beispiel ist Monika Bleibtreu, die z.B. in *Vier Minuten* (BRD 2006, Chris Kraus) eine ältere Klavierlehrerin spielt (sie selbst war 62), die zusammen mit einer rebellischen jungen Musikerin ihre eigene Geschichte als Frau durcharbeitet. Erni Mangold (87) wurde für ihre Rolle als Alzheimer-Patientin in *Der letzte Tanz* (Österreich 2014, Houchang Allahyari) mehrfach ausgezeichnet; sie spielt hier eine alte Frau, die durch die auch sexuell artikulierte Beziehung zu einem jungen Pfleger aufzublühen scheint. Neben Jessca Tandy ist Judy Dench der international wohl bekannteste weibliche Altersstar. Sie spielte z.B. im Alter von 79 in Stephen Frears' Film *Philomena* (Großbritannien 2013) die Rolle der pensionierten Krankenschwester, der in der Jugend von irischen Nonnen der erstgeborene Sohn weggenommen und zur Adoption (in die USA) frei gegeben worden war. An seinem 50. Geburtstag beginnt sie als alte Frau die Suche nach ihrem Sohn, der in Amerika Karriere gemacht hat, aber bereits an AIDS gestorben ist, als sie seine Lebensspuren endlich findet. Die Selbstüberwindung und die Alterswürde, mit der Philomena es sich abgewinnt, den Nonnen, die sie beraubt, betrogen und ein Leben lang belogen haben, zu verzeihen. Dench' Rolle wird nicht als hässliche und ekelerregende oder unerträglich dominante, sondern als moralisch integre, ja vorbildliche Figur ausgelegt.

Dass vor allem ältere Schauspieler in der Filmindustrie nur noch in zweitklassigen Filmen agieren können, dass ihre Rollen als Alterskitsch ausgelegt sind und die Images, die sie in die Besetzung mitbringen, schamlos ausgebeutet werden, ist trotz der erklecklichen Menge von Ausnahmen vielfach beklagt worden. Die oft subjektive, manchmal geschmäcklerische (und dennoch nützliche) Übersicht in Dompke (2012) zeigt an einer Fülle von Beispielen insbesondere aus der amerikanischen Filmindustrie seit den 1950ern, wie alte Schauspieler unter der Bedingung des Produktionssystems dazu gezwungen sind, sich dessen inhaltlichen und wirkungsästhetischen Stereotypisierungen zu unterwerfen. Allerdings ist – wie schon gesagt – das System in Bewegung gekommen. Kirsner (2008, 29f) macht etwa darauf aufmerksam, dass sich die Auftritte älterer Schauspielerinnen dahingehend verändert hätten, dass sie in den 1990ern und 2000ern viel offensiver mit ihrer Körperlichkeit und sexuellen Attraktivität umgehen als noch wenige Jahrzehnte zuvor (sie verweist explizit auf Cathérine Deneuve [*1943] und Susan Sarandon [*1946]). Themenfelder wie Alzheimer und Demenz taten ein übriges, höchst komplexe Altersrollen zu konzipieren und filmisch-erzählerisch auszuarbeiten.

Die reine Statistik der Altersrollen vermag aber nur einen Hinweis zu geben auf die Personage der Figuren des Spiels, nicht auf die Umgangsweisen mit dem Altern von Figuren und Schauspielern [7]. Und es muss den Blick auf andere Einflüsse auf die Auswahl und Ausgestaltung von Altersmodellen verstellen. Immerhin hat Cohen-Shalev das Alter des Regisseurs, der eigene Alterungserfahrungen hat oder nicht, als eine weitere zentrale Instanz der Modellierung des Alter(n)s aufzuzeigen versucht: Er zeigte am Beispiel Ingmar Bergmans, dass dessen Film *Smultronstället* (*Wilde Erdbeeren*, Schweden 1957) nicht etwa eine authentische und allgemein verbreitete Alterskonzeption entfaltet, sondern die Altersphantasie eines 38jährigen Regisseurs, der es als wichtigste Aufgabe des alten Menschen ansieht, das eigene Leben zu resümieren, um so zu einem integrierten und sinnhaften Tod zu gelangen (vgl. Cohen-Shalev 1992, 2009, 18ff). Ähnlich wie Regisseure wären auch Drehbuchautoren als „Altersbildner“ in Betracht zu ziehen.

In-seinem-Körper-sein

Doch will ich mich hier ganz auf den Schauspieler konzentrieren, der das Figurenalter am Ende mit seinem Spiel realisieren muss. Es sind fast ausschließlich alte Schauspieler, die Altersrollen spielen, eine Tatsache, die rezeptionsästhetisch von größtem Belang ist. Sally Chivers nennt ihre Überlegungen zu den Altersrollen *Silvering Screen* (*Die alternde Leinwand*) und hält die Beobachtung fest, dass die Darstellung des Alters nicht etwa mit dem Tod assoziiert wird, sondern mit Modellen eines „alten Lebens“, das weitestgehend frei ist von den altersnahen Themen der Krankheit, der Verwirrung und des körperlichen Verfalls. Sie bringt das mit der (impliziten und unbewussten) Hoffnung des Zuschauers zusammen, „that one expects an old person to die and ought to merely celebrate a long life well lived along with a ‚blessed release‘ from suffering“ (2012, 140). Und sie fährt fort: „On the silvering screen, not only are the older characters in danger of being closer to death than the younger ones, but so too are the actors who play the parts“ (ibid.). Dem Spiel alter Akteure in Altersrollen ist so eine meta- oder tiefendramaturgische Komponente beigegeben, die bereits das Alter der Schauspieler in ein affektives Gewebe von Hoffnungen einfasst, das letztlich im Lebensentwurf von Zuschauern verankert ist.

Tatsächlich steht hier das Doppel von Akteur und Rolle viel mehr im Zentrum, als man es zunächst vermuten würde: Es bildet eine Bühne, auf der das Altern selbst thematisch wird. Wollte man die These weit fassen, ist Altern eine Kategorie der Selbst- und Fremdwahrnehmung, die im Schauspiel außerordentlich oft thematisch wird, ohne den Weg in die Dialoge zu finden, sondern der Figurenwahrnehmung selbst innewohnt. In der Figurentheorie wird oft der Schauspielerkörper (*the star's body*) vom Körper der Figur (*filmic body*) unterschieden (vgl. Salzberg 2012, 78f). Das Schauspiel ist auch eine Vermittlung zwischen den vergangenen filmischen Körperbildern und der tatsächlichen Körperlichkeit des Schauspielers. Salzberg (2012) zeigt an drei Rollen, die Rita Hayworth fünfzehn Jahre nach dem Höhepunkt ihrer Karriere in den 1940ern gespielt hat, dass sie einen Weg gefunden hat, „that directly engage with her legendary filmic past even as they capture her personal transformation from aouth to maturity“ (79). Hayworth „continues to incarnate the energy of the filmic body in an immediate and un-self-conscious photogenic impact“ – sie hält an der inneren Verfassung ihres Schauspiels fest und signalisiert zugleich das Älterwerden des Schauspielerkörpers. In genau dieser Differenz bzw. Doppelung der Darstellung erweist sie sich nicht „as a static object but as a *living ideal*“ (ibid., Hervorhebung im Original).

Ein Szenario, in dem die Begegnung des Schauspieler- und des Figurenkörpers greifbar wird, ist die Szene vor dem Spiegel, in dem die Figuren den eigenen Körper vor dem Spiegel in Augenschein nehmen, sich seiner Attraktivität, aber auch seiner Alterungsanzeichen versichern. In *Terms of Endearment* (*Zeit der Zärtlichkeit*, USA 1983, James L. Brooks) sind die beiden Mittfünfziger Aurora Greenway (Shirley MacLaine, 49) und Garrett Breedlove (Jack Nicholson, 46) zum ersten Rendezvous verabredet; beide kontrollieren die Erscheinung des entblößten Körpers vor dem Spiegel, wenden sich zufrieden ab und brechen auf. Sie sind „in ihrem Körper“, haben die Veränderungen ebenso wie die Differenz zum idealisierten Jugendbild des Körpers akzeptiert. Die Szene thematisiert eine latente Differenz des Selbstbildes angesichts der voranschreitenden Lebenszeit. Im Spiegel begegnet das Ich sich selbst, sieht es mit eigenen und fremden Augen gleichzeitig. Aber die Szene ist auch an den Zuschauer gerichtet – das Schauspiel bleibt ein *acting-to-be-looked-at*: Die Selbstbegegnung im Spiegel hat einen Zeugen im Zuschauersessel, der empathisierend in die narzißtische Selbstinteraktion eindringt (und in diesem Prozess das Altern thematisch machen muss).

Ein anderes Szenario, das Alterung sinnfällig macht, ist die Begegnung von Schauspieler-Figuren mit älteren Filmen, in denen sie gespielt hatten, oder Photographien aus der Jugend. Schon in *Sunset Boulevard* (*Boulevard der Dämmerung*, USA 1950, Billy Wilder) betrachtete die inzwischen vergessene Schauspielerin einen Film aus ihrer Glanzzeit – die beiden Körper begegnen einander, weil die filmische Darstellung die vergangene Körperlichkeit aufbewahren kann. Und die alternde Aktrice erneuert ihr Selbstbild des *star body*, akzeptiert das eigene Alter nicht, sondern wähnt sich weiter in dem so glamourös inszenierten Bild des Stummfilmstars – damit die Tragödie am Ende bereits vorbereitet. Ein viel selbstgenügsameres und narrativ viel weniger eingebundenes Beispiel ist die berühmte Brunnenzene am Fontana di Trevi aus Fellinis *La dolce vita* (*Das süße Leben*, Italien 1961), die in *Intervista* (*Fellinis Intervista*, Italien 1987, Federico Fellini) erneut aufscheint: Der Film läuft vor den anderen Gästen des Fests auf einer Leinwand, hinter der Anita Ekberg und Marcello Mastroianni zu einem Slowfox Nino Rota aus *La dolce vita* zunächst den Tanz als Schattenspiel auf der Leinwand wiederholt hatten. Beide hatten in *Das süße Leben* die Hauptrollen gespielt; die beiden begegnen einander nun in der diegetischen Welt ebenso wieder wie als Figuren auf der Leinwand. Ekberg war 30, als *Das süße Leben* entstand, Mastroianni 37; beide sind seitdem 26 Jahre älter geworden. Die Szene ist tief melancholisch, weil sie die Altersdifferenz von früheren (jungen) und jetzigen (alten) Figuren ausstellt (und in der versunkenen Zärtlichkeit der Begegnung der beiden alten Schauspieler die Kollision der Lebensalter mit einer vergangenen eigenen Körperlichkeit kommentierend). Vertiefend kommt hinzu, dass *Intervista* als Dokumentarfilm konzipiert ist und Ekberg und Mastroianni sich selbst spielen. Die Ebenen verwirren sich weiter, als dränge sich die Zeit selbst auf die Leinwand.

Altersrelevante Implikationen für die Figurenzeichnung eröffnen auch manche Voyeur-Szenarien: weil sie einen Blick auf den resignierten Umgang der Figuren mit eigener sexueller Begierde eröffnen. Ein Beispiel ist *Monsieur Hire* (*Die Verlobung des Monsieur Hire*, Frankreich 1989, Patrice Leconte), in dem der erst 37jährige Michel Blanc einen viel älter wirkenden Mann spielt, der zu den sehnsuchtsvollen Klängen eines Klavierquintetts von Brahms heimlich seine Nachbarin beobachtet – am Beginn eines Spiels, in dem die junge Frau ihn immer tiefer in ein Verbrechen hineinzieht; am Ende wird Hire auf der Flucht umkommen. Ein ähnliches Szenario entwirft bereits Louis Malle's *Atlantic City*, USA (Kanada/ Frankreich 1979): Ein älterer Mann (Burt Lancaster, 67) beobachtet eine junge Fischverkäuferin (Susan Sarandon), die sich abends am Fenster gegenüber mit Zitronensaft vom Fischgeruch zu befreien sucht. Wie in *Monsieur*

Hire ist der Hinweis auf das resignative Verhältnis zur eigenen Sexualität deutlich ausgestellt ist. „Ausscheiden aus dem Liebesspiel [...] bedeutet Vitalitätsverlust, ist ein Todesurteil“, schreibt Nike Wagner einmal (2001, 277) – und genau darum geht es in vielen dieser Geschichten: Im Blick der anderen wahrgenommen zu werden als ein Wesen, das die Sexualität hinter sich gelassen hat, das an seinem Körper die Zeichen des Alters, des Verfalls, der Zerstörung trägt, ist für den, der diesen Blick spürt oder imaginiert, ein klarer Hinweis darauf, dass er das Zentrum der Vitalität verloren hat, dass der Lebenslauf in eine neue Phase eingetreten ist, an deren Ende der Tod steht.

Konsequenterweise ist das Thema der sexuellen Aktivität älterer Männer manchmal als tragikomische Satire ausgeführt. In *Solitary Man* (*Solitary Man - Herzensbrecher a.D.*, USA 2009, Brian Koppelman, David Levien) spielte Michael Douglas (damals 65) einen Autohändler, der wie ein „Sexmaniac“ immer neue junge Frauen zum Beischlaf gewinnt, der allerdings gleich mehrfach aus seiner Rolle als erfolgreicher Mann der Mittelklasse herausgestoßen wird: Bankrott, Arbeitslosigkeit, Herzkrankheit. Er ist nach eigenem Bekunden nicht mit dem Altern einverstanden, will den Rückgang der Fitness nicht akzeptieren, verweigert konsequent die genaue Therapie seiner Herzbeschwerden. Der Film endet auf einer Parkbank, auf der ihm seine erste Frau (Susan Sarandon, damals 63) angeboten hatte, mit ihm zusammen alt werden zu wollen; als aber eine junge Frau vor der Bank herläuft, bleibt der Held stehen – soll er nach links zum Auto mit seiner Ex-Frau gehen oder nach rechts, der Jungen hinterher? Genau mit diesem Bild des unentschiedenen Mannes endet der Film. Eines macht der Film klar: dass sich Altern auch als Transition manifestiert, in dem die Wahrnehmung der eigenen sexuellen Attraktivität und Aktivität sich massiv verändert.

Historische Tiefe von Rollen und Schauspielern

Plastische Chirurgie muss heute helfen, körperliche Jugendlichkeit zu bewahren (vgl. Küpper 2010, 72ff; Stoddard 1983, 5). Körperliche Jugendlichkeit im Verhalten und Idealisierung des Jugendkörpers insbesondere von Schauspielerinnen bilden einen eigenen Marktwert und beugen der Armut an Altersrollen in und nach dem Klimakterium vor. Ein Ausweg ist die Transformation der Frauen- in eine Mutterrolle oder das Erreichen von Altersweisheit (Brinckmann 1991, 73) – dann steht die Wahrnehmung der Altersfiguren in einem anderen Netz von Interpretationskategorien, dem weiblichen Körper wird seine sexuell-attraktive Komponente entzogen. Die Darstellung von Stoddard (1983) zeigt, wie sich im populären Kino die Standardvorstellung der älteren Frau als Mutter, die noch in den Filmen bis 1945 vorgeherrscht hatte, durch andere dominante Konzeptionen abgelöst wurde – durch die Vorstellung der „Mom“, die anderen bei der Lösung von Problemen half, der Frau, die das Älterwerden als Lebenskrise erfährt (primär in den 1950ern), als „Hexe“ inmitten eines Spinnengewebes von biographischen Fäden, mit denen sie ihre Umwelt zu kontrollieren sucht. Stoddard geht davon aus, dass populäre Filme den Horizont der Wissenshorizonte von zeitgenössischen Zuschauern reflektieren, dass sich z.B. die Überlegungen aus der Psychologie zu den Mutter-Kind-Beziehungen aus den 1950ern in das kollektive Wissen hinein verlängert haben, so dass die bis dahin geltende Vorstellung der Mutter als weiblicher (Mittel-)Altersrolle als ausschließlich sorgende und liebende Figur durch diejenige der erstickenden und kastrierenden Mutter überlagert wurde (13) und aus der Sorge-Beziehung ein parasitäres und neurotisches Beziehungsverhältnis wurde, das die Figur vollständig neu als soziales Wesen konstituierte.

Modellhafte Vorstellungen der Altersrollen verändern sich also mit den Zeiten (ohne dass dabei ältere Rollenmodelle ganz verschwinden – es gehört zur Praxis populären Kulturschaffens, dass heterogene und sozusagen „verschiedenzeitige“ Rollen gleichermaßen präsent bleiben). Vor allem vermittelt durch die Schauspieler tragen Altersrollen immer auch Historisches an sich – die zurückliegenden Images der Darsteller und der Figurentypen, mit denen sie assoziiert sind, Kleidungsstile, die ihre modische Aktualität verloren haben, sogar die Einrichtungen, die auf vergangenen Chic verweisen können. Brooks (2001) spricht sogar von „vorübergehenden Tyrannen“ (*transitory tyrants*), die ihrerseits auch im Alter der Akteure repräsentiert sind. Altersrollen signalisieren die Phasen des Modischen, der Zeitstile und der historischen Bedeutungen von Objekten, Kleidungs- und Einrichtungsstilen. Auch für den Zuschauer ist eine museale Ebene der inszenierten Lebenswelt der Figuren des Spiels erwartbar. Manchmal halten alte Figuren an ihrer Selbstinszenierung fest, auch wenn sie dabei offensiv und bewusst an einer vergangenen Stilistik festhalten. Schon die von dem Stummfilmstar Gloria Swanson (ihre Schauspielerlaufbahn ging bereits anfangs der 1930er zu Ende) gespielte Stummfilmaktrice Norma Desmond in *Sunset Boulevard* (1950) behielt nicht nur das übertreibende Schauspiel der Stummfilmzeit bei, sondern auch die Einrichtung der Star-Villa, eine Überstilisierung von Alltagsverhalten und vor allem das gewaltige Luxusauto mit Chauffeur (verwendet wurde übrigens ein Nachbau des in den 1920ern als überaus luxuriös geltenden *Isotta Fraschini 8A* des italienischen Herstellers Isotta Fraschini, mit leopardenfellüberzogenen Polstern und vergoldetem Autotelephon).

„Alter“ lässt sich nicht nur am Körperlichen der Schauspieler oder am behaupteten Alter der Figuren festmachen, sondern auch an ihren Objektumgebungen. Selbst das kommunikative Verhalten kann Aufschluss über das gespielte Lebensalter geben. So geben Hinweise der Figuren darauf, dass die Verhältnisse sich verändert hätten, dass man sich früher anders verhalten hätte und dass es Höflichkeits- und Ziemlichkeitsregeln gegeben habe, die früher gegolten hätten, klare Hinweise auf das Alter. Das eigene Jetzt der Äußerung und der angespielte Erfahrungshorizont des Es-ist-gewesen! klaffen auseinander und geben so den Blick auf eine implizit unterstellte Lebensspanne frei. Auch das Selbstbild kann so aufschimmern, als Auseinandersetzung mit der eigenen sozialen Situation wie auch der eigenen Körperlichkeit. Wenn Burt Lancaster (damals 50, im Spiel aber deutlich älter wirkend) den alten Don Fabrizio, den Fürsten von Salina, spielt (in *Il Gattopardo / Der Leopard*, Italien 1963, Lucchino Visconti) und der schönen jungen Braut seines Neffen (gespielt von Claudia Cardinale, 25) mit „Ich verbeuge mich vor der Schönheit!“ seine Reverenz erweist, ist die Äußerung vielfach interpretierbar: zuallererst als Akzeptieren der Herkunft der jungen Frau aus bürgerlichem Milieu und des Fallens der Ständeklausel im Rahmen der Modernisierungen, die mit den sozialen Bewegungen des Risorgimento einhergingen; vor allem aber als Hinweis auf seine Wahrnehmung der sexuellen Ausstrahlung der jungen Frau ebenso wie auf den alters- und familienbedingten Verzicht, sich ihr als sexuellem Wesen zu nähern.

Die Reflexivität der Altersrollen

Das Problem der alternden Schauspielerin ist im Hollywoodsystem seit den 1950ern mehrfach als eigener Stoff thematisiert worden. Filme wie der bereits erwähnte *Sunset Boulevard* (1950), *All About Eve* (*Alles über Eva*, USA 1950, Joseph L. Mankiewicz), *Whatever Happened to Baby Jane?* (*Was geschah wirklich mit Baby Jane*, USA 1962, Robert Aldrich) oder *The Killing*

of *Sister George* (*Das Doppelleben der Sister George*, USA 1968, Robert Aldrich) zeichneten das Bild von alternden Schauspielerinnen, die immer mehr das Realitätsprinzip verlieren, weil sie keine Rollen mehr finden, in denen sie ihr Selbstbild umsetzen können, und die sich in immer phantastischere Privatwelten zurückziehen (vgl. Brooks 2001; die Rollen werden durchweg von Stars gespielt, die in einer vergleichbaren biographischen Situation waren wie die Figuren des Spiels). Sie werden zu Karikaturen ihrer eigenen Geschichte, zu tragisch-monströsen Opfern einer symbolischen Maschine, in der Identität permanent in Rollen und Bilder umgeformt wird, die am Ende nicht mehr erfüllt werden können. Man könnte sogar darüber spekulieren, dass der Rückzug von Schauspielerinnen aus ihrer Karriere damit zusammenhängt, sich dadurch dem Übermächtigwerden ihrer Star-Images zu entziehen. Greta Garbo gab 1942 (mit 37) ihre Filmkarriere auf; auch Norma Shearer spielte nach 1942 (damals war sie 40) keine weiteren Filmrollen [8].

Tatsächlich alte Schauspieler können sich über den Zustand körperlicher Gebrechlichkeit gar nicht hinwegsetzen. Belmondo spielt in seinem letzten Film (*Un homme et son chien / Ein Mann und sein Hund*, Frankreich 2008, Francis Huster) einen einsamen alten Mann, der nach dem Verlust der Wohnung zum Clochard wird, einzig begleitet von seinem Hund. Die höchst sentimentale Geschichte instrumentiert ein Bild des Alters, in dem Armut und Stolz der Figur sie in die soziale Katastrophe treiben – und koordiniert sie mit dem tatsächlichen Alter des Akteurs (75), kontrastiert sie aber zugleich mit den älteren Images der Agilität, der körperlichen Fitness und der überaus ausgestellten Selbstgewissheit der Belmondo-Figuren. Auch Hans Albers' Rolle in *Der Mann im Strom* (BRD 1958, Eugen York) – er spielt einen 60jährigen Taucher, der sich jünger macht, um weiter arbeiten zu können – ist auf das Alter Albers' abgestimmt (damals 67) und untersetzt die Wahrnehmung der Rolle mit einer zweiten Stimme, die die Rollen Albers' als Haudegen und Frauenschwarm, als Münchhausen und als Hannes Kroeger melancholisch reflektiert [9].

Wenn Sylvester Stallone in seinem Film *Rocky Balboa* (USA 2006) an die fünfteilige Rocky-Boxerfilmserie (1976-90) anknüpfte, so griff er natürlich auf das Image des drahtigen Boxers aus der *lower class* zurück, der sich vom Nobody zum Weltmeister emporkämpfte. Nach 16 Jahren außerhalb des Rings lässt er sich erneut zum Kampf gegen den amtierenden Weltmeister überreden. Er verliert knapp, hat aber alle Sympathien des Publikums auf seiner Seite (vgl. Küpper 2010, 42ff): weil der Schauspieler erkennbar inzwischen 60 Jahre alt ist und die gleichermaßen gealterte Figur sich dennoch in ein mörderisches Gefecht einlässt; weil der Wille zum Erfolg und die Disziplin zu eisenhartem Training ungebrochen sind; und weil er auf einer Bühne agiert, die Jüngeren vorbehalten zu sein scheint. Das Doppel von Stallone und Balboa unterminiert die Annahme, dass körperliche Grenzerfahrungen wie im Boxen für Alte nicht mehr möglich sind, es sei denn, als Weg an die Scheide zwischen Leben und Tod. Mickey Rourke (56) spielt in *The Wrestler* (USA 2008, Darren Aronofsky) einen heruntergekommenen Catcher, der in den 1980ern noch Starruhm genossen hatte, nun aber nur noch in drittklassigen Wrestling-Shows auftritt. Auch er lässt sich auf einen letzten Kampf gegen einen Gegner ein, mit dem er sich vor 20 Jahren schon einmal einen legendären Finalkampf geleistet hatte. Der Film endet in dem Augenblick, als er zum *finishing move* ansetzt und zugleich klare Anzeichen für einen Herzinfarkt hat. Anders als in *Rocky Balboa* präsentiert Rourke einen Körper, der deutlich gealtert ist und der Anstrengung des großen Kampfes sicher nicht gewachsen sein wird (zumal die Figur bereits einen Infarkt hinter sich hatte).

Sind Altersrollen immer reflexiv? Wenn man Julie Christie in der Alzheimer-Geschichte *Away from Her* (*An ihrer Seite*, Kanada/Großbritannien/USA 2006, Sarah Polley) als diejenige

sieht, die Gedächtnis und Beziehung verloren hat (Christie war zur Zeit des Films 65): geraten dann die anderen Geschichten, in denen sie zu einer Figur der Kinokultur geworden ist, mit in den Sinn? Und ihre früheren Rollen als selbstbewusste, eigensinnige, sexuell initiative Frau, die einem ganz neuen Typ von Frauenrollen im Kino der 1960er und 1970er Ausdruck gab? Sind Rollenbiographien und deren innere Typage Teil des kulturellen Gedächtnisses? Dann enthielten viele Altersrollen auch einen Rückverweis auf Geschichte, auf die historische Präsenz von Figurentypen und sozialen Rollen, von klassenspezifischen, männlichen und weiblichen Identitätswürfen. Natürlich könnte man einwenden, dass diese zweite verborgene und nicht dem Text selbst zugehörige Bedeutungsschicht eine Konnotation ist, die nur demjenigen zugänglich ist, der Kinogeschichte selbst erlebt hat (wäre dann also den älteren Zuschauern vorbehalten). Das würde aber auch heißen, dass Schauspieler Seismographen der Veränderungen der Rollenrealitäten wären und diese Veränderungen in der eigenen Person aufbewahren, als Kette und Ensemble von Bildern, die sie mit der Erinnerung von Zuschauern verbünden. Zuschauer begleiten Rollenbiographien, und erkennen sie Schauspieler wieder, werden sie mit der eigenen Erinnerung (ihrer Medienbiographie) konfrontiert. Sie beheimaten sich in der Rezeption eines Films, weil sie in der Kontinuität der Rollen eines Schauspielers selbst enthalten sind.

Das Alter der Schauspieler als Marketingwert

Aber schon das Alter der Schauspieler schafft einen eigenen Schau- und Marketingwert. In vielen Kritiken zu Michael Hanekes *Amour* (2012) war das Schauspiel der beiden Hauptdarsteller Jean-Louis Trintignant (82) und Emmanuelle Riva (85) wichtiger als die Auseinandersetzung mit der Geschichte, die der Film erzählt, als sei die Präsenz so alter Akteure als Schauspieler in sich bereits eine Sensation.

Alte Schauspieler bringen Rollenbiographien mit, die geldwert sein können. Gerade alte Schauspieler knüpfen an die Erfolgsimages oder -rollen ihrer Biographien im Alter an, eröffnen gewissermaßen eine individuelle Vermarktungskette. Wenn Pierre Brice den enormen Erfolg seiner Winnetou-Rollen in den deutschen Karl-May-Filmen (1962-66) mit Auftritten bei den Karl-May-Festspielen in Bad Segeberg (1988-91) fortzusetzen suchte, so beutet er die Popularität seiner Winnetou-Images aus. Ähnliches gilt für den DDR-Indianerschauspieler Gojko Mitić, der Brice' Nachfolge antrat (1992-2006).

So sehr diese Beispiele für die Konsistenz von Figuren und ihren Besetzungen im kulturellen Gedächtnis (oder besser: im populärkulturellen Gedächtnis) sprechen, so kann die Kontinuität von Rollen kann auch unzeitgemäß werden. Manchmal wird der von Claus Theo Gärtner gespielte Detektiv Josef Matula aus der ZDF-Serie *Ein Fall für zwei* (1981-2013) als Beispiel einer radikalen Rollen-Kontinuität genannt. Gärtner (Jahrgang 1943) spielte die Rolle 300 Mal, ohne dass am Konzept der Figur nennenswerte Änderungen vorgenommen worden wären – sie konfigurierte ein eigenes Modell proletarischer Männlichkeit: „Ein lederbejackter Macho, der Alfa Romeo fährt, mit rauer Stimme markige Sprüche raushaut und immer knapp bei Kasse ist“ (*Spiegel Online*, 31.10.2011). Die überaus langen Haare deuten auf längst vergangene jugendkulturelle Stilikonen zurück; allerdings: sein Gerechtigkeitsempfinden, seine Loyalität und Aufrichtigkeit markieren die Figur bis heute auch als konsequent moralische Figur. Dass Gärtner die Rolle bis zum Schluss auch in den Stuntszenen selbst gespielt hat, ist auch lesbar als Kontinuität der Schauspieler-Identität; hätte man die Rolle neu besetzt, hätte sie neue Charakterzüge

aufnehmen müssen. So kann die Figur im Doppel mit dem immergleichen Schauspieler auch als Widerstandsfigur gegen die Modernisierungen der Rollenkonzepte und aller ihrer Ingredienzien (Kleidung, Sprachstil, bevorzugte und symbolisch besetzte Objekte etc.) gelesen werden – ein Subtext, der auch ironische Züge trägt.

Manchmal auch kann die Altersrolle Teil eines persönlichen Anliegens des Schauspielers sein (oder auf der Chance basieren, diesem Ausdruck zu geben). Mario Adorf war 84, als er die Titelrolle in *Der letzte Mensch* (BRD/Schweiz/Frankreich 2014, Pierre-Henry Salfati) über einen greisen Juden übernahm, dem die Rabbiner eine Begräbnisstätte verweigern, weil er nicht nachweisen kann, dass er Jude ist; er hatte nach der Emigration sein Leben lang seine Vergangenheit und sein Jüdischsein verleugnet. Adorf bekannte in einem Interview (in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 14.5.2014), dass die Rolle auch eine persönliche Wiedergutmachung gewesen sei, ein Versuch, dem allgemeinen Vergessen der Shoah und der Vertreibung vorzubeugen. Eigene Biographie und Rolle wachsen an- und ineinander, könnte man schlussfolgern. Und das Ansehen des Schauspielers kann als Faktor in der Filmbewerbung eingesetzt werden, weshalb die Übernahme einer Rolle auch mit der Wahrnehmung gesellschaftlicher Verantwortung zusammengehen kann. Wir wissen auch aus anderen Untersuchungen, dass ältere Schauspieler keine Trennung zwischen den Rollenbildern und den eigenen Selbstbildern machen, sondern beide in großer Nähe zueinander sehen (vgl. Gamliel 2012). Das Biographische beruht auf Essentialisierung. Für Schauspieler ist die Aufgabe, permanent Figuren des Spiels zu konstruieren und als dichte Charaktermasken auszuformen, Teil ihrer Profession – mit Konsequenzen für das Selbstbild, weil die imaginären Identitätsmasken, die sie in ihren Rollen entwerfen und realisieren müssen, mit real Zugestoßenem zusammenfließen, eine unauflösbare Mélange ergeben. Dieses Modell der Schauspieleridentität ist sogar dramatisches Figurenmotiv geworden – verkörpert in jenen Figuren, die immer wieder in die Texte und Figurenmasken der Stücke verfallen, in denen sie agiert hatten, wenn sie sich in realen Situationen verhalten (müssen).

Doch sei zu den Marketingeffekten des Alters der Schauspieler zurückgekehrt, der besonders dann augenfällig wird, wenn die Akteure während der Dreharbeiten sterben, wenn sie die tödliche Krankheit der Figuren selbst in sich tragen. Eine ganz Reihe von Filmen beziehen einen Teil ihres wirkungsästhetischen Potentials aus der Tatsache, dass die sterbenden Figuren von Schauspielern gespielt wurden, die selbst vom Tod gezeichnet waren. Dazu zählen *The Shootist* (*Der Scharfschütze*, USA 1976, Don Siegel), in dem der selbst krebskranke John Wayne die Titelrolle spielt – auch dieser ist an Krebs erkrankt und sucht nach einem Weg, möglichst schmerzfrei und ehrenvoll zu sterben; es gelingt ihm in einem finalen Duell. Ingrid Bergman spielt in ihrem letzten Spielfilm *A Woman Called Golda* (*Golda Meir*, USA 1982, Alan Gibson) die israelische Politikerin Golda Meir, genauso krebskrank wie die Filmfigur; Bergman starb kurz nach Vollendung des Films. Sheila Florance spielte eine achtzigjährige, von Trauer gebeugte Frau in *A Woman's Tale* (*Geschichte einer Frau*, Australien 1991, Paul Cox), die zudem an Krebs erkrankt; Florance starb zwei Tage, nachdem sie den australischen Filmpreis für ihre Rolle zuerkannt bekommen hatte. Auch der erst 50jährige Jeroen Williams starb kurz vor der Premiere, der in dem holländischen Film *Boven is het stil* (*Oben ist es still*, 2012, Nanouk Leopold) den Sohn eines bettlägerigen Vaters gespielt hatte; angesichts des Sterbens des Vaters hatte er versucht, der jahrelangen Fremdbestimmung durch den Vater in einer langsamen Identitätsfindung einen eigenen Zugang zu sich und der Welt entgegenzusetzen. Dass Williams starb, verdreht das Altersverhältnis der Rollen – der 83jährige Belgier Henri Garcin, der den Vater gespielt hatte, überlebte den Filmsohn.

In allen diesen Fällen wird die Todesnähe der Schauspieler zum Element des Marketings der Filme, als Authentifizierung des Schauspielens und als Ausweis der Intensität des Spiels. Es ist der Körper der Schauspieler, die Tatsache ihrer eigenen Todesnähe, die sich hier – zumindest in den Begleittexten der Uraufführung und der Kritik – vor die fiktive Figur schiebt. In die Rezeption schiebt sich hier eine Zuwendung zu den realen Schauspielern, der Illusion des Spiels unterschiebt sich eine weitere Ebene, die die Wahrnehmung der Fiktion um eine reale Seitenebene erweitert.

Alte Helden, Alte als Helden der Stunde

Allerdings gibt es auch immer wieder Filme wie den ZDF-Vierteiler *Der große Bellheim* (BRD 1992, Dieter Wedel), in dem Mario Adorf (damals 68) einen alten Wirtschafts-Boss darstellt, der mit seinen alten Freunden und Mitarbeitern ein Kaufhaus durch eine Krise führt. Es ist die Wiederkehr der Patriarchen-Figuren des Wirtschaftssystems, die klar gegen die jüngeren Managertypen gestellt werden, denen es nicht um den „Betrieb“ (als Modell eines auch sozialen Gebildes mit allen Verpflichtungen, die die Leitenden gegenüber den Arbeitnehmern haben), sondern um die „Firma“ geht (das Modell einer Produktionsmaschinerie, die zur Erzeugung von Gewinnen dient). Wenn ausgerechnet der *Filmdienst* (Nr. 64.773) dem Film attestierte, er erbringe den Beweis, dass „auch im Alter noch konkurrenzfähige Leistungen erbracht werden können“, so sieht er über die eigentlich zentrale Moral von der Geschichte hinweg: Weil es im Film eigentlich um die soziale Verbindlichkeit geht, die Firmenleitungen mit ihren Betrieben verbinden. Der Film mag angesichts der zunehmenden Neoliberalisierung der Wirtschaft der 1990er auch eine – allerdings verdeckte – Kritik daran gewesen sein, als Ausdruck einer Sehnsucht nach anderen, eher auf den Bindungskräften der Väterlichkeit beruhenden Beziehungen in der Arbeitswelt.

In manchen Genres wie dem Krimi und dem Actionfilm, gelegentlich auch im Western ist die Figur des „erfahrenen Alten“ Teil des Figurenensembles. Ein Beispiel aus der Spätphase des klassischen Western ist Sam Peckinpahs *Ride The High Country* (*Sacramento*, USA 1962): Randolph Scott (damals 64) spielt den in die Jahre gekommenen Westerner Gil Westrum, der zunächst plant, den Goldtransport zu rauben, zu dessen Schutz ihn sein Freund, ein Ex-Marshal, angeheuert hatte. Doch als sein Freund nach einem Schusswechsel mit Gangstern im Sterben liegt, verspricht er ihm, entgegen seinem ursprünglichen Plan den Transport nach Sacramento zu bringen. Die mit dem Altern und der Erfolglosigkeit seines Lebens einhergehende Kriminalisierung wird angesichts des Todes des Freundes rückgängig gemacht, der ältere Freundschafts- und Ehrenkodex tritt wieder in Kraft: Die Figur findet zu ihren ursprünglichen Wertorientierungen zurück. Das Figurenmotiv wird bis heute immer wieder neu variiert. Ein nicht nur ironisches Beispiel ist *Space Cowboys* (USA 2000, Clint Eastwood), in dem vier alte Kämpen der Weltraumfahrt sich zu einem letzten Weltraumflug aufmachen müssen, um einen Satelliten zu reparieren, dessen Technik nur die Alten kennen und beherrschen. Gerade weil die Anstrengungen der Reise, die enormen Belastungen, denen sich die Weltraumflieger aussetzen müssen, so sehr die Körperlichkeit der Protagonisten herausfordern, wird nicht nur ihr Wille, die Aufgabe auszuführen, zum Kern der Geschichte, sondern vor allem die Gebrechlichkeit ihrer Körper. Clint Eastwood (zur Zeit des Drehs 72), Donald Sutherland (67), Tommy Lee Jones (56) und James Garner (74) spielen die Rollen. Am Ende kann man den Satelliten auf Handsteuerung umstellen, einer wird mit ihm auf den Mond stürzen; Tommy Lee Jones alias „Col. William

„Hawk“ Hawkins“ übernimmt die Aufgabe, entfernt sich in einer Kreuzigungsgeste an den Satteln geklammert von den anderen, die zur Erde zurückkehren werden [10].

Wie schon im *Großen Bellheim* und in *Ride the High Country* handeln hier Männer, die biographisch so mit den Pflichten und Idealen ihrer Berufe und ihres Lebens verstrickt sind, dass sie ihnen bis ins Alter unterworfen bleiben. Indem sie sich tödlicher Gefahr aussetzen, vielleicht eigene Entwürfe der Altersbiographie über den Haufen werfen, schreiben sie ihre Biographien fort, sind „Helden einer ungebrochenen und unabgebrochenen Identität“, die sich im Handeln erst erweisen kann. Führen diese Alten das Ideal des „Lebensthemas“ vor? Einer tiefen Identifizierung der eigenen Existenz mit dem, was man tut? Ist das Leben also nicht als dauerhafte Anklammerung an Sehnsüchte oder Wünsche, als lebenslange Erfahrung von Entfremdung, sondern vielmehr als fundamentales In-sich-Sein gefasst? Dann wären derartige Todesdarstellungen auf's Engste mit der Darstellung von gewonnener und gelungener Identität verbunden. Der Tod als Finalisierung des Alters stünde nicht für sich, sondern wäre Konsequenz und Vollendung eines geradlinigen Lebens.

Summa

Gerade letztere Beispiele zeigen, dass viele Altersrollen nicht nur die stereotypen Modelle des Alters reflektieren, sondern viel tiefer auf Entwürfe einer das Leben umfassenden Identität ausgerichtet sind. Es sind Tiefenwerte, auf die die Alten zurückgreifen, alle kurzfristigen Ziele bürgerlichen Alltagslebens aussetzend. Und manchmal finden sie auch in ihre alternden Körper zurück, entdecken Kreativität, Bewegungslust und Sexualität neu. Sie sind orientiert auf die Idee einer die Lebensspanne umgreifenden, sich kontinuierlich entfaltenden Einheit des Ichs. Die Darstellung der alternden oder alten Figur ist eine Reflexion der und aktive Auseinandersetzung mit den Altersvorstellungen. Alter ist kein individueller Prozess, sondern gebunden an das Netz sozialer Erwartungen, an den Umgang mit Selbstbildern und eigenen Bedürfnissen – und nicht zuletzt eine Auseinandersetzung mit dem, was der Schauspieler an Erfahrungen, persönlichen Betroffenheiten und öffentlichen Images in sein Spiel miteinbringt. *Doing age* eben, auf allen Ebenen jenes komplexen Doppels von Schauspieler und Figur.

Anmerkungen

[*] Dank gilt Henritte Herwig, die wichtige Argumente beisteuerte.

[1] Der deutsche Begriff der „Altersrolle“ ist doppelt belegt: zum einen als Bezeichnung der Rolle im Gefüge der Lebenslaufmodelle (also auch der Pubertierende erfüllt eine Altersrolle); zum anderen als Rolle für alte Darsteller (*old age role*). Ich werde zwischen beiden Bedeutungen wechseln.

[2] Das Konzept des *doing age* entstammt der Kulturwissenschaft; vgl. etwa Lundgren 2012. Es wurde

inzwischen mehrfach in der Sozialen Gerontologie adaptiert; vgl. vor allem die Arbeiten von Klaus R. Schröter (zuletzt 2012, in dem sich Schröter zu dem traditionellen Bild des vereinsamten und zurückgelassenen Alten im Kontrast zu den viel jüngeren Leitbildern des „aktiven“, „erfolgreichen“ und „produktiven Alterns“ äußert).

[3] Ähnlicher Stoff liegt auch *Harry and Tonto* (1974, Paul Mazursky) zugrunde, der von einem Mann erzählt, der mit seinem Hund sein Zuhause verlässt und eine Reise durch Amerika antritt.

[4] Der Film nimmt das Motiv der zeitbefristeten Aufstände unterdrückter Lebensgemeinschaften auf, die sich zumindest kurzfristig der Kontrolle der Aufsichtsinstanzen entziehen und so – auf einer Insel in der Alltagszeit – Selbstbestimmung, Abenteuer und Spaß neu gewinnen. Der Untergrund des Motivs ist politischer Natur: Es geht um die Gegenwehr gegen repressive Institutionen und die dort oft vollzogene Entmündigung der Figuren. Das wohl bekannteste Beispiel ist Milos Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Einer flog übers Kuckucksnest*, USA 1975). Einen anderen Ansatz verfolgt *Wir sind die Neuen* (BRD 2014, Ralf Westhoff): Hier ziehen drei Alte, die einmal in einer Studenten-WG zusammengelebt hatten, erneut als WG zusammen – aus Gründen der Altersarmut. Das Thema der Alters-WG wurde bereits in dem TV-Spielfilm *Ein Tisch zu viert* (BRD 1977, Maria Fuss) durchdekliniert, wobei ein ähnliches Experiment zur gleichen Zeit vom Berliner Sozialwerk erprobt wurde (*Der Spiegel*, 8.8.1977).

[5] Natürlich gibt es Beispiele, dass Altersdifferenzen aufgehen und nicht zum Rezeptionsthema werden: In *Carrie* (*Carrie - Des Satans jüngste Tochter*; USA 1976, Brian De Palma) spielte Sissy Spacek (27) die 18jährige Titelheldin. Die 34jährige Stockard Channing war in dem Disco-Film *Grease* (USA 1978, Randal Kleiser) die 17jährige Rizzo. Steve McQueen (28) wurde in *The Blob* (*Blob - Schrecken ohne Namen*, USA 1958, Irvin S. Yeaworth Jr.) zu einem 16jährigen. Und Ben Stiller (33) wurde erst mit einer Zahnstange zu einer glaubhaften Verkörperung eines 18jährigen (in *There's Something About Mary / Verrückt nach Mary*, USA 1998, Bobby und Peter Farrelly).

Doch bleiben dies Ausnahmen. Erinnerung sei auch an kuriose Altersverwirrungen: In Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (*Der unsichtbare Dritte*, USA 1959) spielte Cary Grant (55) die männliche Hauptrolle; seine Filmmutter wurde von der nur acht Jahre älteren Jessie Royce Landis dargestellt – was nur funktionieren konnte, weil Grant jünger und Landis älter wirkte.

[6] Vgl. dazu auch die Analyse von Markson/ Taylor (2000), die in der Zeit von 1929-95 mehr als 3.000 Filme identifizierten, in denen Schauspieler auftraten, die mindestens einmal für den Oscar nominiert waren und die zum Zeitpunkt der Filme 60 oder älter waren. Die Inhaltsanalyse der Rollen ergab, dass die männlichen Rollen energiegeladener waren, dass sie ihren Beruf ausübten und dass sie in Netzen männlicher Freundschaften lebten (gleichgültig, ob sie Hel-

den oder Schurken waren); Frauen dagegen waren viel weniger in die Handlung einbezogen, waren oft reiche Witwen, Mütter oder einsame Jungfern. Obwohl sich die reale Situation Älterer in der US-Gesellschaft seit den 1930ern massiv verändert hat, verblieben die Filmrollen in erstaunlichem Maße in den Stereotypen, die bereits zu Beginn der Tonfilmära ausgeprägt waren: Die männlichen Muster verhüllten die zunehmende Inaktivität und die physischen Veränderungen, während die weiblichen deutlich darauf hinwiesen. Natürlich muss man die Aussage der Studie skeptisch kommentieren, weil man die Stabilität der Alters-Rollenbilder über einen so langen Zeitraum hinweg durchaus in Zweifel ziehen kann.

Allerdings hat sich die Missachtung der Hollywood-Industrie im Lauf der Jahre verändert. Als 1982 Henry Fonda (76), Katherine Hepburn (72), John Gielgud (77) und Maureen Stapleton (56) mit Oscars ausgezeichnet wurden, setzte die Akademie ein klares Zeichen, das auch auf die zunehmende Anzahl der Altersrollen hindeutete. Vgl. dazu: Allyn, Mildred V.: *The State of the Art - Something Old, Something New*. In: *The Gerontologist* 23,6, 1983, S. 664-666.

[7] Den Befunden der Inhaltsanalysen korrespondieren auch die Selbstwahrnehmungen von Schauspielern. Lincoln/Allen (2004) stellten fest, dass insbesondere Darstellerinnen sich über das abnehmende Rollenangebot im Alter beklagten wie aber auch auf den Schwund an Popularität (*star presence*); allerdings habe die Anzahl der Rollen in der Zeit von 1926 bis 1999 zugenommen; das Zurückgehen der öffentlichen Präsenz sei aber weiterhin zu beobachten. Vgl. dazu auch Poullos 2012.

[8] Ein männliches Pendant sind Film-im-Film- oder Theater-im-Film-Rollen männlicher Akteure, die manchmal aus verletzter Eitelkeit oder auch wegen des Verlusts von Rollenangeboten zu verrückten Amokläufern werden. Ein Beispiel ist der Film *Theatre of Blood* (*Theater des Grauens*, Großbritannien 1973, Douglas Hickox), in dem Vincent Price (62) einen Shakespeare-Darsteller spielt, dem man einen Preis verweigert hatte und der daraufhin beschloss, die Preisrichter umzubringen.

[9] Eine rabiate Veränderung seines aus der Rollenbiographie gewonnenen Images des Blödel-Komikers unternahm Dieter Hallervorden

(78) in seinem Altersfilm *Sein letztes Rennen* (BRD 2013, Kilian Riedhof), der nach seiner Abschiebung ins Altersheim beginnt, sein altes Hobby Marathonlauf zu trainieren, um am Berliner Marathon teilzunehmen. Erinnert sein in dem Zusammenhang an den Dokumentarfilm *Herbstgold* (BRD 2010, Jan Tenhaven) über fünf sportbegeisterte Senioren, die sich auf die Olympischen Spiele für Senioren 2009 im finnischen Lahti vorbereiten.

[10] Erinnert sei auch an die beiden MI6-Mitarbeiter „M“ und „Q“, die in den James-Bond-Filmen als Dauerbesetzungen fortgeschrieben wurden. M ist der unmittelbare Vorgesetzte Bonds; die Rolle wurde zunächst von Bernard Lee (1908-81) gespielt (1962-79), danach von Edward Fox und Robert Brown, bevor Judi Dench (*1934) als erste Frau einstieg (1995-2012). Q (von engl.: *quartermaster*) ist ein Tüftler, der in der Entwicklungsabteilung manchmal obskure Waffen und andere Hilfsmittel des Geheimagenten zusammenbaut; bis ins hohe Alter spielte Desmond Llewelyn (1914-99) die Figur (1963-99). Die beiden Rollen unterscheiden sich scharf – ist M zurückhaltend und abwägend, sich ihrer Macht bewusst, die politische Lage kalkulierend und in großen Zusammenhängen denkend, deutlich der Verantwortungsträger der Abteilung, ist Q bis an die Grenzen von Verschrobenheit und Obsessivität als Bastler und Techniker angelegt, der sich ausschließlich für das Funktionieren seiner Erfindungen interessiert (und sich für die Machtkonstellationen der Abteilung offensiv nicht interessierend). Die beiden Rollen sind lesbar als Doppelmodell von Altersprofessionalität. Das aber nur am Rande.

Literatur

Bazzini, Doris G. [...] (1997). The Aging Woman in Popular Film: Underrepresented, Unattractive, Unfriendly, and Unintelligent. In: *Sex Roles: A Journal of Research* 36,7-8, S. 531-543.

Brinckmann, Christine Noll (1991) Was ist fiktionswürdig? Gedanken zum Klimakterium im Hollywoodfilm und zu Yvonne Rainers *Privilege*. In: *Frauen und Film*, 50-51, Juni 1991, S. 72-82.

Brooks, Jodi (2001) Performing Aging/Performance Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George, and Myrtle). In: *Senses of Cinema*, 16, 2001, URL: http://sensesofcinema.com/2001/john-cassavetes/cassavetes_aging/.

Chivers, Sally (2011) *The Silvering Screen. Old Age and Disability in Cinema*. Toronto [...].

Cohen-Shalev, Amir (1992) The Effect of Aging in Dramatic Realization of Old Age: The Example of Ingmar Bergman. In: *Gerontologist* 32,6, Dec. 1992, S. 739-744.

--- (2009) *Visions of aging. Images of the elderly in film*. Brighton.

Dompke, Christoph (2012) *Alte Frauen in schlechten Filmen. Vom Ende großer Filmkarrieren*. Hamburg.

Gamliel, Tova (2012) The Final Act. On the Limitations of the “Mask-of-Aging” Dramaturgical Metaphor in Representing the Performing Self. In: *Research on Aging* 34,5, Sept. 2012, S. 622-645.

Holmlund, Chris (2010) Celebrity, Ageing and Jackie Chan: Middle-Aged Asian in Transnational Action. In: *Celebrity Studies* 1,1, 2010, S. 96-112.

Kirsner, Inge (2008) Im Spiegel ein fremdes Bild. Gedanken zum Alter(n) im Film. In: Rivuzumwami, Carmen / Schäfer-Bossert, Stefanie (Hrsg.): *Aufbruch ins Alter. Ein Lese-, Denk- und Praxisbuch*. Stuttgart, S. 26-32.

Küpper, Thomas (2010) *Filmreif. Das Alter in Kino und Fernsehen*. Berlin, 102 S. (Medien - Kultur. 2

Lincoln, Anne E. / Allen, Michael Patrick (2004) Double Jeopardy in Hollywood: Age and Gender in the Careers of Film Actors, 1926-1999. In: *Sociological Forum* 19,4, Dec. 2004, S. 611-631.

Lundgren, Anna Sofia (2013) Doing Age: Methodological Reflections on Interviewing. In: *Qualitative Research* 13,6, S. 668-684

Markson Elizabeth W. / Carol A. Taylor (2000) The mirror has two faces. In: *Ageing and Society* 20,2, March 2000, S. 137-160.

McKee Patrick / McLerran, Jennifer (1995) The Old Prospector: *The Treasure of the Sierra Madre* as Exemplar of Old Age in Popular Film.

In: *The International Journal of Aging and Human Development* 40,1, S. 1-8.

Poulios, Apostolos (2012) Aging Actresses/Actors in Greece: „Let's (Not) Talk about Age“. In: *Aging, Performance, and Stardom. Doing Age on the Stage of Consumerist Culture*. Ed. by Aagje Swinnen and John A. Stotesbury. Wien [...], S. 131-159 (Aging Studies in Europe. 2.).

Salzberg, Ana (2012) „The Spirit Never Really Ages“: Materiality and Transcendence in Three Rita Hayworth Films. In: *Aging, Performance, and Stardom. Doing Age on the Stage of Consumerist Culture*. Ed. by Aagje Swinnen and John A. Stotesbury. Wien [...], S. 77-91 (Aging Studies in Europe. 2.).

Schroeter, Klaus R. (2012) Altersbilder als Körperbilder: Doing Age by Bodyfication. In: *Expertisen*

zum sechsten Altenbericht der Bundesregierung. 1: *Individuelle und kulturelle Altersbilder*. Wiesbaden, S. 153-229.

Stoddard, Karen M. (1983) *Saints and Shrews. Women and Aging in American Popular Film*. Westport, Conn. (Contributions in Women's Studies. 39.).

Wagner, Nike (2001) Hofmannsthals Marschallin und Schnitzlers Casanova. Zur Inszenierung des Alterns. In: *Ästhetik der Inszenierung*. Hrsg. v. Josef Früchtl u. Jörg Zimmermann. Frankfurt, S. 276-295 (Edition Suhrkamp. 2196.)/(Aesthetica.).

Als segelte ich in die Dunkelheit...

Die ästhetische und dramatische Analyse der Alzheimer-Krankheit im Film

1. Die Entfernung vom Nullpunkt

Ein Film, an dessen Anfang ein Paar gemeinsam in einer Loipe über eine weite Schneefläche läuft, mit Bewegungen, die darauf hindeuten, dass hier zwei zusammen sind, die sich ein Leben lang synchronisiert haben, so gleichmäßig ist ihr Gang. Es ist das erste Bild des zutiefst anrührenden kanadischen Films *Away from Her* (2006, Sarah Polley). Man sieht Fiona und Grant, die Hauptfiguren des Dramas einer schleichenden Trennung, das nun beginnt. Seit 44 Jahren verheiratet, beginnt Fiona an Alzheimer zu leiden. Es sind zunächst winzige Irritationen des Alltagslebens – eine Pfanne wandert in den Kühl- statt in den Küchenschrank, das Wort „Wein“ ist nicht mehr erinnerlich –, die sich aber häufen und zunehmend auf eine tiefe Desorganisation des Handelns hindeuten. Fiona ist sich dessen, was geschieht, mehr bewusst als Grant, sie stellt die Diagnose, sie entscheidet, dass sie in ein Pflegeheim umziehen wird (vielleicht, um ihren Mann vor diesen Entscheidungen zu schützen). Grant ist ebenso unglücklich wie hilflos, wie er mit der sich so fatal von ihm abwendenden Frau umzugehen hat. Sie sei schön und undurchsichtig, klug und ironisch, sagt er ihr, bevor er sie im Heim abliefert - doch die Überlegenheit der Frau, ihre Souveränität, ihre Selbstbeherrschung und ihre Gelassenheit verlieren schnell an Kontur. Vier Wochen Trennung und Verzicht auf jeden Besuch verordnet die Heimleitung für alle, die neu einziehen - mit fatalen Folgen für Fiona und Grant: Fiona hat sich mit einem Mann angefreundet, einem anderen Kranken, und sie hat ihre Ehe mit Grant schlicht vergessen. Wie ein Fremder bleibt Grant in der Nähe, begleitet den zunehmenden Verfall seiner Frau. In einem letzten Wiedererkennen, in einer letzten Umarmung und einer letzten Heranfahrt auf das verloren wirkende Gesicht Fionas endet der Film.

Die Gemeinsamkeit der Liebe ist angewiesen auf das Gedächtnis, auf die Erinnerung. Der Film zwingt den Zuschauer in ein Bündnis mit Grant hinein – mehrfach zeigt er eine alte 8mm-Aufnahme der jungen Fiona, mit grobem, flackerndem Korn und vom Alter gebleichten Farben. Es ist Grants Bild, auch die Musik gibt deutliche Hinweise. Schwindet die Erinnerung, schwindet die Kraft, die Liebe festzuhalten. Es bleiben Beschwörungen.

Bilder der Trennung instrumentieren das Geschehen. Nach dem wunderbaren Bild des gemeinsamen Skilaufens zu Beginn wird das Szenario erneut aufgenommen: Sie läuft allein; im Vordergrund, im Anschnitt als Schatten: Grant, der ihr vom Hause aus nachschaut; sie blickt sich nicht um. Das Bild wirkt wie ein Symbol der ganzen Geschichte, die folgen wird. Sitzordnungen an Tischen, in denen der Tisch das Bild durchschneidet und eher die Distanz der Figuren wiedergibt als ihre Nähe. Tiefenmontagen, in denen der eine im Vorder-, der andere im Hintergrund ist, ohne dass sie zusammenkommen könnten.

2. Dramaturgien

Am Rande sei der Originaltitel *Away from Her* in Erinnerung gerufen, der genau das Gegenteil des deutschen Verleihtitels *An ihrer Seite* behauptet. Die Differenz der beiden Titel erfasst das Dilemma, das Alzheimer-Geschichten zu instrumentieren haben - den nicht zu überbrückenden Widerspruch zwischen dem Zusammenbrechen der gemeinsamen Erinnerung und dem Festhalten-Wollen desjenigen, den die Krankheit nicht verschlingt. Seit den 1990er Jahren sind eine ganze Reihe von Filmen entstanden, deren Kernmotiv die Alzheimer-Erkrankung ist (Wulff 2006) und in denen es fast immer um die Frage der Trennung oder des Zusammenseins geht. Fast immer sind es Liebesgeschichten.

Die dramatische Entwicklung ist durch die Verlaufsform der Krankheit vorbestimmt. Sie impliziert eine normalerweise unumkehrbare Abwendung der Figuren von der sozialen Realität sowie von der Konsistenz der eigenen Persönlichkeit. Der Beginn der Krankheit, der sich in Schüben wachsender Verdämmerung durchschnittlich über zehn Jahre hinzieht, ist deshalb oft begleitet von intensiven Angsterfahrungen – das Wissen, dass der Körper den Geist überlebt, trägt traumatische Züge. Die blinde Rigorosität, mit der die Krankheit die Bindungen der Patienten in die Realität kappt, macht die Betroffenen zu puren Opfern. Es gibt keine Schuldzuweisungen (auch die Filme legen dies in keinem einzigen Fall nahe), keinen Zusammenhang mit dem vorigen Leben, mit dem Beruf, der Lebensführung, dem Bildungsniveau. Alzheimer kommt über die Betroffenen wie ein Fluch.

Die absolute Mehrheit der Filme erzählt von einer Treue, die über den Verlust der Wachheit und Weltgewißheit der Erkrankten hinausgeht. Es sind die Gesunden, die es sogar verschmerzen, dass der Partner nicht mehr erkannt wird. Die Filme feiern einen latenten und eher sentimentalischen *Heroismus der Liebe* denn eine kritische Auseinandersetzung mit dem Verlust des Partners bei lebendigem Leibe. Nicht Trauer ist das dominierende Gefühl, sondern Nostalgie und Rührung. Die Filme stimmen ein Hohelied der Beziehung an – in der Erinnerung an sie. Oder sie umschreiben eine Melancholie, die sich angesichts von Beziehungen einstellt, die ein Leben lang währen und nun zu Ende gehen, aus denen der eine Partner faktisch schon ausgeschieden ist (wie etwa in *Meine Schwester Maria*, 2002, in dem Maximilian Schell von seiner dementen Schwester Maria Schell erzählt). Von den alltagspraktischen Problemen, in der Pflege des Kranken die Beziehungen neu aushandeln und festigen zu müssen, ist in diesen Filmen keine Rede.

2.1 Biographisches Erinnern

„Erinnerung ist das Seil, heruntergelassen vom Himmel, das mich herauszieht aus dem Abgrund des Nichtseins“, heißt es bei Marcel Proust einmal. Figuren in Drama und Film sind durch den Zusammenhang des Erinnerten definiert, vor allem anderen. Der Verlust des Erinnerns ist ein Zusammenbruch der Biographie (die ja ein Produkt von Erinnern ist); der Abgrund ist offen, nur das Erinnern hindert am Fall. So einfach diese Ausgangsthese ist, die die Identität von Figuren eng mit ihren Geschichten verbündet, so folgenreich ist das Fragilwerden von Erinnerung für das, wovon die Rede ist: fragmentarisch und kontextlos gewordene Erinnerung wird sentimentalisiert; in Filmen wie Bergmans *Smultronstället* (1957) ist das Erinnern an Jugend- und Kindheitserinnerung – also das Zurückgehen des Erinnerns auf immer entferntere Teile der Biogra-

phie - Teil der Einstimmung auf das Sterben. Es scheint als Rekurs auf frühe und tiefe und manchmal unerfüllte Wunschenergien vermeint zu sein.

Bleiben derartige Muster in den Alzheimer-Filmen erhalten?

Manche Filme stellen den biographischen Rückbezug radikal in Abrede. An Alzheimer zu erkranken, bedeutet dann, dass die Patienten in einer dimensionslosen Gegenwart leben, dass sie aber elementare Charakteristiken von „Persönlichkeit“ nicht mehr aufbauen können (diese sind an Erinnerung und die Vermittlung von Gegenwart und Vergangenheit sowie an die Reflexion von Plänen und Wünschen gebunden). In einer der Episoden von Ettore Scolas *Gente di Roma* (Italien 2004) kommt eine an Alzheimer erkrankte alte Frau vor. Sie lebt in einem Heim für Alzheimer-Patienten. Ihre fürsorgliche Enkelin besucht die Großmutter und versucht erfolglos, ihr ein, zwei Erinnerungen zu entlocken, indem sie der alten Dame Fotos aus ihrer Jugend zeigt. Die alte Frau reagiert nicht. Scola thematisiert das Vergessen selbst - eines der Themen, die er mit dem Leben in einer Millionenstadt assoziiert. Alzheimer mutiert zum Bild und zur Metapher einer viel allgemeineren geistigen Bewegung, die der Gegenwart die Tatsache eines permanenten Vergessens entgegenstellt.

Andere Filme verfahren anders, machen das Biographische ganz zum Zentrum der Erzählung. Sie erhellen die Figur aus ihrer Vorgeschichte, zeigen sie in den Phasen ihres Lebens, als sie selbstbestimmt und handlungsmächtig war, als sie Wünsche hatte, von sich aus soziale Beziehungen suchte. Zum Teil ist das Verfahren dramaturgisch bedingt. Richard Eyre, der Regisseur des Films *Iris* (2001) sagt in einem Interview zu dem Film, dass Alzheimer der Verlust der Persönlichkeit sei und dass man nicht ermessen könne, was verloren sei, wenn man nicht die junge Person sähe. Zum Teil argumentieren Filme aber auch mit der Hoffnung, dass durch biographisches Erzählen Reste subjektiver Erinnerung aktiviert werden können, so dass zumindest die Begegnung mit den nächsten Angehörigen als „soziale Begegnung“ (mit all ihren Vorgeschichten) stattfinden kann.

Der Film, der sich der Thematik der biographischen Erinnerung in dieser zweiten Hinsicht am intensivsten annimmt, ist die amerikanische Produktion *The Notebook* (*Wie ein einziger Tag*, 2004, Nick Cassavetes): Er ist an der Grenze zwischen Erinnern und Vergessen angesiedelt, und es ist das Erzählen, das es für Minuten selbst Alzheimer-Patienten gestattet, zu ihrer biographischen Identität zurückzufinden. Der Film beginnt in einem Altersheim, in dem ein alter Mann (James Garner) einer alten verständnislosen Frau (Gena Rowlands) aus einem Notizbuch vorliest - von der jungen Allie, die den Sommer in dem Küstenstädtchen Seabrook in North Carolina verbringen wird, die sich in den Holzarbeiter Noah verliebt; Sommerlieben seien wie Sternschnuppen, sagt der Vater Allies, als die Eltern die Beziehung zu unterdrücken suchen; für Jahre hören sie nichts voneinander, der Weltkrieg trennt sie, Allie verlobt sich sieben Jahre später mit einem Soldaten, den sie im Hospital pflegte und der ihren Eltern genehm ist. Erst als sie heiraten will, sieht sie zufällig ein Bild Noahs in der Zeitung - sie fährt erneut nach Seabrook, um die alte Geschichte zu Ende zu bringen. Erneut verliebt sie sich in Noah, bleibt schließlich bei ihm. Sie wird Kinder mit ihm haben, die sie am Ende aber nicht mehr erkennt - Allie ist die Zuhörerin, Noah der Erzähler, und es ist ihre eigene Geschichte, die der Film erzählt. Die Geschichte verhilft der alten Frau für wenige Minuten zur Einsicht, wer sie ist, sie identifiziert ihr Ich und die Figur der Geschichte. Aber das Erwachen ist kurzfristig, wenige Minuten später fragt sie den Mann, wer er sei, sie weicht zurück, fühlt sich bedroht.

Biographische Erinnerung hält die Summe des menschlichen Lebens zusammen, verbindet das eine mit dem anderen, gibt den Entscheidungen, die irgendwann einmal getroffen wurden,

ihren tiefen und langfristigen Sinn. Allie konnte sich entscheiden: für die Jugend- oder für die spätere Liebe; für die Durchsetzung gegen die Mutter und die Revolte gegen die Eltern durch Bevorzugung des Unterschicht-Jungen oder für die Zustimmung für die Heirat mit Gleichgestellten. Sie hat sich entschieden - für Noah, für die erste Regung ihrer Sexualität und einen tiefen Impuls der Selbstbestimmung. Doch die Erinnerung daran ist für die alte Frau erloschen, die tiefe dramaturgische Bedeutung - immerhin ist es ein Glückswechsel, eine Peripetie, ein Umschwung - des Geschehens verschwunden. Das Leben ist ein Drama, und wenn es gut ist, kennt es die Umschwünge. Gehen sie verloren, geht Substanz verloren. Noah ist bei Allie, als wolle er die tiefe Bedeutung der Entscheidung, die sie einmal gefällt hat, wachhalten, sie unterstreichen, deutlich machen, dass sie radikal Stellung bezogen hat. Die Mutter, die alles getan hat, die Verbindung ihrer Tochter zu dem Arbeiter Noah zu verhindern, gesteht selbst ein, eine verlorene Jugendliebe zu haben, und sie scheint verloren und bedauernswert, weil ihr selbst klar ist, dass sie eine der reichsten Möglichkeiten, die eigene Existenz gegen alle Anforderungen der Umgebungen durchzusetzen, verschenkt hat. Allie findet am Ende ihres Lebens, bedroht vom Vergessen, zurück zu dem eigentlichen Zentrum: Als ihr Mann sich nachts in ihr Zimmer schleicht, erkennt sie ihn, läßt ihn neben sich ruhen und stirbt mit ihm zusammen.

Während *The Notebook* an der prinzipiellen Zugänglichkeit der autobiographischen Erzählung durch den Alzheimer-Patienten festhält, geht *Iris* (2001, Richard Eyre) einen anderen Weg: die dramatische Entgegensetzung von Lebenslauf und Versinken der Hauptfigur in der Krankheit am Ende. Auch hier ist eine tiefe melancholische Strategie der Anrührung verfolgt: dem Mitleid mit der einst so lebendigen und selbstbewußten Figur kann der Zuschauer kaum ausweichen. *The Notebook* erzählt eine Liebesgeschichte: Entflammen der Begierde, Trennung, Wiedertreffen, lebenslanges Glück. *Iris* handelt von einem viel komplizierteren Leben, von einer willensstarken Frau, einer Literatin, die Aufbegehren und Provokation als elementare Lebensstrategien betreibt. Die Geschichte ist aus der Perspektive des Literaturkritikers John Bayley erzählt, wie er um die junge Frau wirbt, sie gewinnt, am Ende ein langes Leben mit ihr zusammen ist. Immer ist sie die Überlegene, die die Impulse gibt und die die Kontrolle behält. Sie nimmt sich Rechte auf sexuelle Erfahrung mit Männern und Frauen, die der Erzähler ihr zugesteht. Ihre Dominanz bricht am Ende zusammen, aus dem unterlegen-liebenden Begleiter wird der Helfer und Beaufsichtiger. Sie läuft weg, aber das ist kein Akt des Protestes mehr, den man als widerständige Aktion der Frau lesen könnte, sondern nur noch Hinweis auf ihre Verwirrung und schlichter Anlaß, sie zu suchen.

2.2 Fallhöhe

Das Alter der Erkrankten ist im Film deutlich niedriger angesetzt als in der Realität, so dass der Eindruck, die Erkrankten würden „mitten aus dem Leben gerissen“, sich nur verstärkt einstellen kann. Ähnliche Aufmerksamkeit wie das Alter verdient das *Milieu*, dem sie entstammen. Es sind Berufskiller (*De Zaak Alzheimer*, 2003), Komponisten (*En Sång för Martin*, 2001), Wissenschaftler (*Do You Remember Love*, 1985), Anwälte (*Forget Me Never*, 1999), Bühnenbildner (*Reise in die Dunkelheit*, 1997), Schriftsteller (*Iris*, 2001) und ähnliche Berufe, die befallen werden, oft kreative Berufe, so dass der Einbruch der Krankheit wiederum als besonders rabiat erscheint, Kreativität und Schaffenskraft unterdrückt-unterbricht. Normale Berufe sind ebenso selten wie nicht-gehobene Milieus. Das bedingt auch die Eigenstellung von *Mein Vater* (2003), der in einem proletarischen Umfeld spielt. Die Berufe der Handelnden, die Kneipe, die Sprachlosig-

keit - man findet Hinweise auf die Milieubindung bis in die Anlage der Charaktere hinein. Dass der alzheimerkranke Vater vor allem körperlich eine intensive Lebendigkeit und Lebenslust ausdrückt, nicht verbal, sondern mit motorischer Aktion (indem er die Schwiegertochter über die Schwelle trägt oder indem er die anderen in einem Gartenlokal am Fluss zum Tanz animiert), hängt mit der Milieubindung des Ausdrucksverhaltens zusammen, mit „restringierten Codes“, die den Leib als Kommunikationsmedium wichtiger machen als die Sprache.

Es gilt das Gesetz des Kontrastes: Je selbstbestimmter das Leben und je stolzer die Figur gewesen ist, desto eingreifender und grausamer erscheint der Verlust der Handlungsfähigkeit. Dramaturgisch ist die Alzheimer-Erkrankung ein Umschwung, eine Peripetie, die der Figur Handlungsmacht entzieht. Am Schluß von *Driving Miss Daisy* (1989, Bruce Beresford) verwirrt sich der Zustand der alten Dame zusehends, sie glaubt, sie sei noch Lehrerin. Der Film hatte bis dahin eine Geschichte erzählt, wie sich über viele Jahre hinweg eine Beziehung zwischen einem schwarzen Chauffeur und einer herrschaftlich-selbstgewissen alten Frau herausbildet, quasi gegen den Willen der Frau; nun, auf der Grenze zum Leben, obliegt es ausgerechnet dem so oft zurückgesetzten und gedemütigten Chauffeur, sich um sie zu kümmern. Gerade die Paradoxie der Entwicklung ist dramaturgisch wichtig, scheint sie doch die Tugend der „Bescheidenheit“ zu unterstreichen. *Driving Miss Daisy* ist eine moralische Geschichte – und Alzheimer ist nur ein (allerdings plausibles und dem Alter der Akteure kompatibles) Mittel, Hilfsbedürftigkeit auszudrücken.

Meist sind es Liebespaare, Ehepaare, die von der Demenz zerstört werden. Paare sind nicht nur Zweckgemeinschaften, nicht nur Partnerschaften, sondern bilden eine eigene Identität aus (so zumindest die These, der viele der Filme des Motivkomplexes anhängen). Der eine assimiliert den anderen, wird zu einem Teil einer neuen sozialen, moralischen und emotionalen Einheit. Tod beendet die Phase des Fremd-Werdens in vielen der Beispiele. Selbst hier bleibt das Ringen um die Beziehung, die lebenslange soziale Identität gespendet hatte. Der Tod des Erkrankten erscheint wie eine Amputation. Man kann sich gegen den märchenartigen und zutiefst sentimentalischen Schluß von *The Notebook* (2004) kaum wehren, weil hier die ursprüngliche Einheit des Paares gegen alle Wahrscheinlichkeit der Wezählung wiederhergestellt wird: Die eigentlich vollkommen desorientierte Frau erkennt den Geliebten, beide sterben gemeinsam, friedlich nebeneinander liegend. Der Film nutzt eine Rührungsformel, die in der Trivialliteratur lange Tradition hat (und die zu den „Todeshochzeiten“ gehört). Dabei ist der Film durchaus ambivalent: Vielleicht mutmaßt Allie (die Frau) nur, dass es der Geliebte ist, der sich ihr nächstens nähert, wie man es aus vielen Dramen kennt; der heimliche Geliebte kommt, die Nacht gehört uns! Vielleicht kennt Allie nur die tiefe dramatische Bedeutung dieser dramatischen Wendung und akzeptiert, dass sie in einer dramatischen Verwicklung steht. Sie akzeptierte also ein Muster des biographischen Erzählens - erster Schritt – und erst dann den Mann – zweiter Schritt –, der ihr hilft, das Schema zu erfüllen. Dass er tatsächlich der Geliebte ist, wäre dann nicht so wichtig. Für den Zuschauer aber versinken derartige Reflexionen über die innere Motivation des Geschehens, er ist ganz von der imaginären Wiederherstellung des Liebespaares gefesselt.

Ein anderes Motiv, das lange Traditionen hat, ist das des Paares, das nicht zueinander finden oder das nur in einem kurzen Moment des Übergangs vereint werden kann. (Ein Fantasy-Beispiel ist *Ladyhawke*: Durch einen Zauber ist die Frau dazu verurteilt, am Tag ein Falke zu sein, der Mann dazu, nachts als Wolf durch die Wälder zu streifen. Die Liebe wird in dieser Konstellation zu einem verzweifelt – weil nie wirklich erfüllten – Hingezogensein zum Partner, die Rührungs-Potentiale des Motivs liegen auf der Hand.) Zabou Breitmanns Debütfilm *Claire* (2001) zeichnet das Wunder der menschlichen Zuwendung und seiner Fähigkeit, Menschen in

der Realität zu verankern, in den Bezügen dieses alten Motivs nach - und ist am Ende ganz der Traurigkeit verpflichtet, mit der der Anker wieder verloren gehen kann. Der Film erzählt von Claire, die mit ihren 32 Jahren plötzlich immer vergesslicher wird. Sie fühlt sich an die Symptome ihrer an Alzheimer verstorbenen Mutter erinnert. Um herauszufinden, ob auch sie von der Krankheit bedroht ist, wird sie in eine Spezialklinik aufgenommen. Sie lernt dort den traumatisierten und depressiven Philippe kennen, der den tragischen Autounfall verdrängt und vergessen hat, bei dem seine Frau und sein kleiner Sohn getötet wurden. Zwischen den beiden entsteht eine immer intensivere und sinnlicher werdende Leidenschaft, beobachtet und unterstützt vom Klinikleiter. Dank der Liebe zu Claire findet Philippe seine Freude am Leben und - in mehreren schmerzhaften Schritten – sein Gedächtnis wieder. Claire jedoch versinkt immer tiefer im Vergessen, trotz aller Unterstützung von Philippe.

2.3 Metaphern und Bilder

Signifikanterweise brauchen die Erkrankten selbst, die Ärzte oder die Angehörigen der Erkrankten oft bild- oder gleichnishafte Ausdrucksweisen, um auf den Begriff zu bringen, was geschieht. Es sind vor allem vier Bilder, die verwendet werden: das Bild der Reise, das des Versinkens, das Bild der künftigen Dunkelheit und das Bild des auslaufenden Gefäßes.

Weg und Reise: Wie man auch vom „Lebensweg“ spricht, ist die Krankheit mehrfach als ein „Weg“ oder sogar als eine „Reise“ gefaßt, von der die Kranken „nicht mehr zurückkommen“ (z.B. in *Iris*, 2001, oder *Mein Vater*, 2002, und *The Notebook*, 2004). Und die Freundin, die der erkrankte Busfahrer in der Kneipe gefunden hat, weigert sich, bei ihm zu bleiben - dahin, wo der Freund jetzt hingehe, wolle sie nicht mit (*Mein Vater*, 2002). Ein Schlüsselbild in Kleinerts *Mein Vater* (2002) zeigt das Ende einer Busfahrt, die der schwer verwirrte Busfahrer-Held des Films mit einem gestohlenen Bus gemacht hat: Man sieht den Bus unmittelbar am Rande des Rheins, auf einer Auffahrt zu den Fähren, die bis in das Wasser hinein gepflastert ist; wäre der Bus weitergefahren, wäre er im Fluss versunken. Kleinert läßt das Bild lange stehen, zeigt es aus dem Blickwinkel des Sohnes, so dass sich seine symbolische Energie tatsächlich entfalten kann - der Bus zeichnet die Lage des erkrankten Vaters nach, am Rande des Wassers, wo die Straße weitergeht, ist unsichtbar.

Das *Versinken* - im Meer oder im Moor, im Sand oder in halbflüssigen Materien entstammt der Kulturgeschichte. Es hat im Film zahllose Bilder gefunden, findet sich in unserem Kontext als Formulierung der Alzheimer-Erkrankung vor allem in den Kritiken. In den Filmen taucht der Bildkomplex mehrfach auf – in Unterwasser-Aufnahmen etwa, in denen die alte der jungen Iris (in dem gleichnamigen Film) begegnet.

Zu den *Dunkelheitsbildern*. Als Iris Murdoch am Anfang ihrer Krankheit doch noch ein Buch zu Ende geschrieben hat (in dem Film *Iris*, 2001, Richard Eyre), beglückwünscht ihr Mann sie dazu, fordert sie auf, ein neues zu beginnen. In einem Anflug von Angst bekennt sie ihre Angst davor, wie es weitergeht: „Ich fühle mich, als segelte ich in die Dunkelheit.“ Es ist kein Zufall, dass die Heldin das Dunkelheitsbild zur Beschreibung der eigenen Angst findet: Dunkelheit als Verlust von Verstand und Leben, als Vorhof des Reichs der Schatten, ist das Gegenbild ihres ganzen bisherigen Lebens als Intellektuelle. Sich selbst jenseits des Lichts der Vernunft und der Aufklärung ankommen zu sehen, kann sie nur mit fassungsloser Starre sehen. Alles Handeln, Abwägen, Entscheiden, alles Provozieren und Irritieren greift hier nicht mehr. In diesem winzi-

gen Bild gerinnt das gesamte Drama des Films: Die Heldin sieht, dass sie keine Heldin im literarisch-dramatischen Sinn mehr sein kann.

Sind Reise, Versinken und Dunkelheit Bilder, die auf eine lange kulturgeschichtliche Tradition zurückweisen, finden sich selten auch andere Bilder. „Mir läuft der Kopf leer“, sagt einmal der Held in *De Zaak Alzheimer* (2003) – das bewußte Leben als Vorstellung eines gefüllten Gefäßes, das Leben im Alzheimer als Imagination der Leere. Und gelegentlich dienen Filme dazu, aus ihrer eigenen Geschichte heraus Bildvorstellungen zu gewinnen, die das Drama in einem übersubjektiven, oft fast allegorischen Sinne erfassen können. Ein Beispiel: Maria Schell (in dem Film-Porträt *Meine Schwester Maria*, Österreich 2002, Maximilian Schell) nominiert die Alzheimer-Erkrankung nicht. Eher am Rande werden die Geschichten erzählt, in denen Maria jede finanzielle Übersicht verloren hatte, überflüssige Dinge in Auftrag gab, überzogene und überbezahlte Rechnungen zu bezahlen hatte. Am Ende war das Vermögen verspielt, das elterliche Anwesen, auf dem die Titelheldin bis zum Drehen des Films lebte (sie starb am 26.4.2005 an einer akuten Lungenentzündung), stand zur Versteigerung. Maximilian kaufte das Haus und die Liegenschaften, geriet durch die Krankheit der Schwester wieder in nahen Kontakt zu ihr. Er führt durch den Film. Maria ist gebrechlich, reagiert langsam und manche Fragen scheint sie nicht zu verstehen. Sie gibt sich ganz den alten Filmen hin, in denen sie mitspielte, als seien sie lebendige Zeugen einer Vergangenheit, durch die hindurch sie weiterhin am Leben teilnehmen könnte. Alles „sei ganz wieder da“, sagt sie einmal, sie erinnere sich an alles, was beim Drehen geschah. Sie erinnert sich auch an eine Hütte nahe dem Wohnhaus, die in der Kindheit von Maria und Maximilian Bedeutung hatte und der die Familiengeschichte begonnen hat. Maximilian gibt ihr die Aufgabe, jeden Tag zur Hütte zu wandern, welches Wetter auch immer herrsche, und irgendwann werde sie die Hütte schon erreichen. Die Aufgabe, die zuallererst dazu dient, die alte Frau auf den Beinen zu halten und ihr regelmäßig Bewegung zu verschaffen, ist im Film mehrfach angesprochen, man sieht Maria auf dem Wege, sommers und winters bei Schnee, von hinten, der Kamera abgewandt. Dass das Bild metaphorische Qualitäten hat und ein Bild des Weges der alten Frau zurück in die Kindheit - und das heißt in den Tod - abgibt, wird schnell klar. Die Selbstzugewandtheit, die Bespiegelung der eigenen Erinnerung in den Filmen, wird noch einmal radikalisiert und als Welt-Abwendung gelesen, die in den Tod einmündet.

3. Die Auflösung des Subjekts

Alzheimer ist kein Übergang in Idiosynkrasien, das unterscheidet die Krankheit von *A Beautiful Mind* (2001) und ähnlichem; in diesen Fällen bleibt das Subjekt derjenige Kraftpol, der die Krankheit, die Halluzinationen und Ängste motiviert; Alzheimer ist dagegen das Verschwinden oder Zurücktreten des Subjekts selbst. Insofern ist die Behauptung, der Alzheimer-Patient lebe in einer „Zwischenwelt“ (so Maximilian Schell in Schell 2006), problematisch. Ebenso problematisch ist aber auch die Toterklärung des Alzheimer-Patienten. „Oma ist tot, und du bist auch tot!“, ruft einmal der Enkel haßerfüllt dem Großvater in Kleinerts *Mein Vater* (2002) zu. Der Alzheimer-Patient rechnet nicht den Erwachsenen zu und auch nicht den Kindern; er bildet eine eigene Figurengröße „zwischen“ beiden.

Das Subjekt verschwindet am Ende ganz. Die Patienten vergessen, wer sie sind (so wird z.B. von Ronald Reagan berichtet, dass er am Ende nicht mehr sagen konnte, wer er einmal war). Als Angelo Ledda, ein Auftrags-Killer und Hauptfigur des Films *De Zaak Alzheimer (Totgemacht* -

The Alzheimer Case, 2003) seinen Bruder besucht, der schon seit Jahren in einem Pflegeheim in Belgien ist, trifft er auf einen interesse- und regungslosen Mann, der ihn nicht erkennt, der nicht auf Zuspruch reagiert, der erst nach einer Berührung verständnislos den Kopf bewegt. Die Beziehung existiert nur noch als Bindung des einen an den anderen, der andere wird keine Antwort mehr geben. Aus dem Subjekt der Beziehung ist ein Objekt geworden. Ledda verläßt seinen Bruder, müde und resigniert, wissend, dass er selbst Alzheimer-krank ist und dass auf ihn der gleiche Zustand außerhalb jeder Kommunikation wartet.

Der Endpunkt ist in *Marvin's Room* (*Marvins Töchter*, USA 1997, Jerry Zaks) erreicht - hier wird die Beziehung zum Vater transformiert in etwas anderes, das jenseits der sozialen Beziehung ist: Die Titelfigur ist ein bewegungs- und besinnungsloser alter Mann, ein extremer Pflegefall, der von seinen Töchtern ebenso extreme Hilfe erwartet. Eine Kommunikation mit ihm ist nur noch in Rudimenten – als Berührung – möglich. Allerdings ist der Raum, in dem sein Krankenlager steht, in dem Film als magisches Zentrum ausgewiesen. Alle Beteiligten finden sich gelegentlich in diesem Zimmer, geben sich dem irisierenden Licht eines Drehspiegels hin. Eine der Töchter hatte es zur Beruhigung und zur Freude des alten Mannes installiert. Tatsächlich ist eine meditative Installation entstanden, und das Zusammenkommen am Bett des alten Mannes folgt eher einer ästhetischen denn einer sozialen Faszination. Der alte Mann ist hier als kommunikatives Beziehungswesen aufgehoben, er existiert nicht mehr als Beziehungspartner. Die Beziehungen der Töchter zu ihm sind ganz einseitig geworden, fußen auf einem Pflicht-Kodex, für den nur sie verantwortlich sind. Gerade der Verzicht eines jeden Anspruchs der Sorgenden für den hilflosen alten Mann transformiert die Szene in ein Szenario des Glücks, einen Moment größter Anspruchslosigkeit und ein gemeinsames Aufgehen im interesselosen Spiel des Lichts.

Nochmals die These: Eine Kontinuität der Beziehung als einer zweiseitigen Aufgabe wird unmöglich. Beziehungshandeln umfaßt Beziehungserinnerungen - diese fallen aus, die Beziehungsdefinition wird fundamental gestört. In dem *Tatort: Herzversagen* (2004) hat die Kommissarin, die gerade ihre eigenen Eltern verloren hat und zudem einen Fall bearbeitet, bei dem alte Frauen umgebracht werden, Kontakt zu einer Greisin aufgenommen, hat ihr geholfen; die Frau ist zwar alt, aber offenbar bei Sinnen; als die Kommissarin am nächsten Tag vorbeikommt, eine Schachtel Pralinen vorbeibringen will (wohl auch, um die eigene Erinnerung an die Eltern zu pflegen), erkennt die Alte sie nicht mehr, kann sich an nichts vom Vortag erinnern; und die Pralinen lehnt sie brüsk ab – „An der Tür kaufe ich nichts!“ –, verschließt die Tür vor der fassungslosen Polizistin. Zuwendung muß hier einseitig bleiben, eine Rückkoppelung der Freundlichkeit findet nicht statt. Beziehungen zu Alzheimer-Patienten sind keine traditionellen sozialen Beziehungen, sondern einseitige Fürsorge-Beziehungen.

Geradezu aberwitzig ist die Behandlung in *The Notebook*: Noah (der Mann) liest die Geschichte des Lebens und der Liebe aus einem Notizbuch, das sie geschrieben hat. Sie, die immer die Dominante in der Beziehung gewesen ist. Sie, die die Geschichte aufgeschrieben hat, dass er sie liest, wenn sie das Gedächtnis verliert. Sie, die noch in dieser letzten Phase der Beziehung dafür gesorgt hat, dass er ihre Erinnerung als gemeinsame Erinnerung behalten wird. Daraus entsteht ein verqueres Paradox - weil die Dominanz, die sie immer innegehabt hat, noch am Ende bestehen bleibt. Die Beziehungs- und Deutungsmacht, der er sich im Leben immer unterworfen hat, bleibt so bis zum Ende bestehen. Noah beugt sich der Gewalt, die Allie (die Frau) Zeit ihres gemeinsamen Lebens über ihn gehabt hat, noch am Ende. Und so scheint es, als ob Allie diejenige ist, die auch den schließlichen Tod kontrolliert – sein Eingeständnis, ausgeliefert zu sein, scheint eher eine Unterwerfung zu sein als eine Entscheidung, für die er selbst verantwortlich ist. Die bittere Süße des Schlusses bekommt so einen glücklich-resignativen Unterton.

4. Realismus

Die Filme der Alzheimer-Thematik haben so eine ganz eigene Dramaturgie ausentwickelt.

Gesetz des *Paares*: Das Zentrum ist fast immer eine Liebesbeziehung.

Zentrales Thema ist der *Verlust der Handlungsorientierung* eines Partners.

Damit einhergehend verliert er die *Verantwortung* für seine eigenen Handlungen.

Gesetz der *Fallhöhe*: Je höher der Verlust der Selbstbestimmung empfunden wird, desto deutlicher ist der Eingriff in die Identität der Figur zu kennzeichnen.

Die Figuren sind *relativ jung*.

Sie *entstammen* gehobenen bürgerlichen Verhältnissen oder gehen künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten nach.

Gesetz der *Perspektive*: Die dominante Perspektive ist die der Angehörigen (der Pflegenden).

Gesetz der *Rührung*: Die angestrebte Zuschauer-Emotion ist zumeist die Rührung; darum auch gehören die meisten Alzheimer-Geschichten zu den Melodramen (den *weepies*).

Gleichwohl vieles in den Geschichten des kleinen Korpus erfunden ist und eher dem Geschichtenerzählen als der Realität verpflichtet ist, berufen sich eine ganze Reihe der Filme auf die Realität zurück. *Iris* z.B. ist im engen Sinne ein Biopic, ein biographischer Film über die irisch-englische Schriftstellerin Iris Murdoch (1919-1999), die im Alter von 74 Jahren an Alzheimer erkrankte. Der Film basiert auf dem Buch „Elegy for Iris: A Memoir“, das ihr Ehemann John Bayley nach Murdochs Tod veröffentlichte (1999; Eyre 2002).

Natürlich spielen die Dokumentarfilme eine eigene Rolle. Doch auch sie sind oft den Leitlinien der Dramaturgie verpflichtet, wie sie oben resümiert wurden. Maximilian Schells Film *Meine Schwester Maria* (2002) etwa über die Schauspielerin Maria Schell nimmt die Krankheit als Ausgangspunkt der Selbstvergewisserung des Regisseurs und Bruders über seine Beziehung zum Sujet des Films und zur Schwester. In *Complaints of a Dutiful Daughter* (USA 1994, Deborah Hoffmann) erzählt die Tochter, wie sich der Alzheimer bei ihrer Mutter entwickelte, und sie berichtet vor allem von den schwierigen Entscheidungen, vor die sie selbst gestellt war, die Pflege der Mutter vorzubereiten, sie zu organisieren und tatsächlich auch durchzuführen. Der Film endet, als die Mutter in ein Pflegeheim eingeliefert wird, dort scheint sie sich wohlzufühlen. *Complaints* ist ein Dokumentarfilm, der möglicherweise als autoreflexive Übung gedacht war – als Nachdenken der Tochter über die tiefen Veränderungen ihres eigenen Alltags. Die Tochter ist das Thema des Films, nicht die Mutter. Sie bildet nur den Grund, warum die Tochter vor ein Problem gestellt ist. Der Film ist auch ein Mittel, sich einer versinkenden sozialen Beziehung rückzuversichern. Auch der Dokumentarfilm *Quick Brown Fox: An Alzheimer's Story* (USA 2004, Ann Hedreen, Rustin Thompson) nimmt die Familiengeschichte Ann Hedreens auf. Sie unterfüttert ihre Recherche über ihre Mutter mit privaten Super8-Familienfilmen, mit Medizinfilmen aus den 1950er Jahren und mit Interviews mit Familienangehörigen. Ihr Thema ist nicht nur die Reflexion über die Mutter, das Verhältnis ihrer einstigen Schönheit zu dem, was sie

zum Zeitpunkt des Films geworden war, sondern auch die Stammzellenforschung an einem Alzheimer-Forschungszentrum in Washington und die Demenz-Pflegeindustrie, so dass es dem Film gelingt, über das private Interesse des Nachdenkens über den in der Demenz versinkenden Angehörigen zu einer allgemeineren, gesundheitspolitische und -ökonomische umfassenden Sicht voranzuschreiten.

Eine Ausnahmestellung nimmt Andreas Kleinerts *Mein Vater* (2002) ein: Als der Sohn zu seinem Vater geholt wird, der in einem Bus im Busdepot auf dem Fahrersitz sitzt, vergessen hat, wie er nach Hause kommt, und als der Sohn bei der Gelegenheit erfährt, dass der Alte schon vor Monaten in den Ruhestand gegangen ist, beginnt auch eine Reflexion des Sohnes über die Beziehung zum Vater - über die Autoritätsansprüche des Vaters, seine Anforderungen an den Sohn, die Abwesenheit der Zärtlichkeit und Körperlichkeit. Die Schwiegertochter besteht darauf, den Alten in das neue Haus aufzunehmen, der Enkelsohn muß in den Keller ziehen. Eine Tragödie nimmt ihren Lauf, in deren Verlauf auch der Jüngste in eine Krise gerät (er schwänzt die Schule, entwendet dem Großvater Geld). Keiner der Beteiligten hat die Kraft, den Anfeindungen des Alten, seiner Unberechenbarkeit, seinen panikartigen Angstanfällen, dem Ausfall elementarster Alltagsfähigkeiten wie des Essens mit Messer und Gabel, der immer latenten Gewalttätigkeit etwas entgegenzusetzen.

Wie eine Insel wirkt eine kleine Szene, als der Busfahrer mit seinen Kindern und einer Frau, die Wirtin in seiner Stammkneipe ist, einen Spaziergang am Niederrhein gemacht hat. Aus der Tür des Gartenlokals, in dem sie allein im Garten sitzen, klingt Latinomusik, und der Alte beginnt, sich im Takt der Musik zu bewegen. Am Ende tanzen alle, wie in einem Moment ungewohnten und unerwartbaren Glücks.

Die erste, die sich aus dem sich beschleunigenden Niedergang der Familie herauszieht, ist die Frau, die der Alte in der Kneipe kennengelernt hat. Sie sei einiges gewöhnt, aber sie sei nicht bereit, dem Kranken dahin zu folgen, wohin es jetzt gehe. Die Situation wird unerträglich, die Frau droht mit Auszug, sie wird ihre Arbeit wiederaufnehmen. Der Sohn bringt den Alten in ein Heim, verabschiedet sich von ihm mit einem herzerweichenden Blick der Resignation – und holt kurze Zeit später den Alten wieder zurück. Allerdings kennt das Bekenntnis zur Beziehung zum Vater keine Zukunft: Nachdem der Alte einen Brand in dem neuen Haus seiner Kinder gelegt hat, zieht die Schwiegertochter aus; nach kurzem Zögern folgt auch der Enkel. Es ist Winter geworden, und der Sohn öffnet dem Vater die Tür, als er nach draußen will, zur Arbeit offensichtlich, er hat seine Aktentasche dabei. Mit ausdruckslosem Gesicht sieht er dem Alten nach. Eine resignierte Tragödie ist zu Ende, die nur Opfer kennt.

Kleinert treibt der Beziehungsgeschichte seiner Familie alle Romantik und allen Heroismus aus. Es geht um die Berührung des anderen Körpers, um Eingriffe in die Intimität des anderen, um den Umgang mit Scheiße und das Waschen des Gepflegten. Es geht um Pflege und Bewachung, um das Bemühen, trotz aller Zusammenbrüche der Alltagsroutinen – durch das Vergessen des Alzheimer-Patienten bedingt –, elementare Ordnungen aufrechtzuerhalten. Sohn und Schwiegertochter müssen dem Alten als Reglementierende, als Anweisende und Strafende auftreten, was wiederum elementare oppositionelle Aktionen des Alten zu provozieren scheint. Es ist unter der Hand auch ein Machtkampf, den die Figuren ausfechten. Es geht einerseits um die schleichende Entmündigung des Alten; aber es geht auch um die Geltung jener Ordnungsprinzipien, die bürgerliches Alltagsleben regulieren, die durch den Alten gestört werden und denen sich alle anderen unterworfen haben. Dass der Sohn in den Pausen auf der Arbeit mehrfach einschläft, dass der Enkel Schulschwierigkeiten bekommt: all dieses deutet darauf hin, dass der

Alte eine viel tiefere Gefährdung des (glücklichen) Familienlebens darstellt, als man zunächst vermuten würde.

5. Alzheimer, Fremdheit und Bedrohung

Alzheimer und Tod - die Krankheit als Vorphase des Todes, als Verabschiedung aus der sozialen Welt. Explizit versucht *Mein Vater* (2002, Andreas Kleinert) diese These auszuentwickeln. Kleinert behandelt den Kranken als *Fremden*, das macht den Film so eindrucksvoll. Er sucht Alzheimer nicht vom Patienten aus zu verstehen, sondern aus dem, was er anrichtet – er desozialisiert, gibt die Grundlagen des sozialen Verkehrs auf. Der Film thematisiert die Hilflosigkeit der Angehörigen, die vor die Aufgabe gestellt ist, jemanden als Subjekt behandeln zu wollen und zu müssen, ihm den sozial abgeforderten Respekt zu bewahren. Angesichts einer Person, die dem nicht mehr antwortet, die aus dem Kontrakt, der sozialen Beziehungen innewohnt, ausgestiegen ist.

Fremdheit breitet sich in Alzheimer-Beziehungen in jede Richtung aus. Der Patient selbst ist ein Fremder in seiner Umgebung. Wenn er erwacht, erwacht er an einem fremden Ort, er hat fremde Sachen, kennt die Möbel nicht. Darum auch wollen viele Altersverwirrte „nach Hause gehen“, das gegenwärtige Quartier verlassen auf der Suche nach einer letztlich imaginären Heimat. Und der Patient ist den anderen gegenüber ein fremder, unberechenbarer, unzuverlässiger Partner. Er mißachtet elementarste Verpflichtungen, die zu sozialen Beziehungen gehören. Er ist uneinsichtig, schon in kleinen Absprachen alltäglicher Probleme unzugänglich. Er ist rücksichtslos, die Fähigkeit, die Rolle von anderen zu imaginieren und eigenes Verhalten darauf abzustellen, verfällt zusehends.

Darum ist der Respekt, der gerade Alten entgegengebracht wird, seltsam unangemessen. Würde sich ein anderes fremdes Mitglied der Hausgemeinschaft (ein Kind, ein Fremder, sogar ein Haustier) so verhalten, wie es manche Altersdemente tun, würde man es relegieren, bestrafen, zu erziehen versuchen. Das ist im Falle der Altersdemenz aber sinnlos (und schon aus Gründen der Höflichkeit, der Ehre des Alters etc. vollkommen unangemessen).

Weil der Demente nicht aktiv an der Beziehungsentwicklung teilnehmen kann, verändern auch die beziehungsbezogenen Handlungen der anderen ihren Charakter. In dem argentinischen Film *El Hijo de la Novia* (*Der Sohn der Braut*; Argentinien/Spanien 2001, Juan José Campanella) beschließt der Großvater, dessen Frau seit Jahren in einem Pflegeheim untergebracht ist, ihr den Wunsch zu erfüllen, auf den sie zu den Zeiten ihrer Ehe ihm zuliebe verzichtet hat - er will sie kirchlich heiraten. Dass die Kirche sich weigert, die Heirat zu zelebrieren und dass sie nur in einer Art von Theaterinszenierung vollzogen werden kann, soll hier nicht interessieren. Vielmehr sei die Handlung selbst bedacht: Der Mann ist bereit, etwas zu tun, von dem er weiß, dass seine Frau es vor Jahren gern getan hätte, dass er selbst sie aber daran hinderte, es zu tun. Nun, da sie pflegebedürftig und hilflos ist, will er die Handlung tun – mit einer Partnerin, die nicht mehr versteht, was vor sich geht (während der gespielten Zeremonie drängt sie mehrfach, sie wolle gehen; das Geschehen ist ihr unangenehm). Nicht die alte Frau ist die Adressatin der Entscheidung, sondern der alte Mann selbst (und sein Sohn sowie seine Freunde). Er bespiegelt sich im Akt des Zugestehens, beglückt sich selbst im Spiegel der Reaktion der Frau, wie sie wäre, würde sie verstehen. Die Gratifikation der Hochzeit liegt im Imaginären, im Konjunktivischen. Es ist gleichwohl eine Beziehungshandlung, bestätigt sie doch in zutiefst sentimentaler Manier die Geltung der Beziehung für den Mann (und den Sohn). Alle Beteiligten – auch

die Zuschauer – wissen, dass die Hochzeit Spiel ist; und doch sind alle auch in die Bedeutung der Aktion eingewiesen: die Beteuerung einer Beziehung sogar über das Verstummen des anderen hinaus.

Der Bräutigam behandelt seine demente Frau in *El Hijo de la Novia (Der Sohn der Braut;* Argentinien/ Spanien 2001, Juan José Campanella) als *lebende Tote*. Das macht sie ebenso faszinierend wie fremd. Wem demonstriert er seine Liebe? Nicht der alten Frau, sie kann nicht verstehen. Aber die anderen, das soziale Feld: Sie können entziffern, was geschieht. Und sie verstehen, dass der Bräutigam die Frau in diesem Akt aus dem Zustand des lebendigen Todes zu befreien sucht, sie zu sozialer Bedeutung anhebt, die sie erneut in die Würde der Menschlichkeit zurückversetzt.

Der Hals der Giraffe (2004) erzählt von einer 11jährigen, die sich mit ihrem Großvater aufmacht, die Großmutter, die ihn vor dreißig Jahren verlassen hatte zu suchen, als die Mutter der Kleinen selbst 10 Jahre alt war. Die Suche in Biarritz, dem Ort, den er damals fluchtartig verlassen hatte, ist für den alten Mann ein Aufbruch in neue Selbstbestimmung – er verlässt das Heim, in dem er seit Jahren lebt, zieht wieder in seine Pariser Wohnung. Die Tochter des alten Mannes und seine Enkelin finden am Ende die verlorene Großmutter in Spanien. Sie erkennt ihre Tochter, die sie seit 20 Jahren nicht gesehen hatte, nicht – sie ist an Alzheimer erkrankt. Eine freundliche, etwas hilflose Frau, die einen Zettel bei sich hat, damit sie nicht vergisst, wo sie wohnt. Die beiden Jüngeren sind zunächst regungslos, die Suche ist vollendet, ohne vollendet werden zu können. Der Film endet damit, dass die drei Frauen die Straße hinuntergehen, einander an den Händen haltend.

Verlust des Lebens, ohne körperlich zu sterben: Alzheimer ist in einigen Darstellungen eine Variante des Todes selbst. Wenn in *Iris* (2001) mehrfach das Bild von Steinen, die durch das Wasser gleiten und auf dem Grund landen werden, Bildern der unterwasser schwimmenden Heldin (als alter und als junger Frau, die einander sogar unter Wasser begegnen) entgegengestellt ist, so ist metaphorisch ausgegriffen auf das Verschwinden der Zeit, die Bewegungs- und Handlungsunfähigkeit der Heldin, die Schwerelosigkeit, die die Bindung an die aufrechte Welt der anderen aufzukündigen scheint. Bilder des Weggehens. Auch Fiona, die in *Away from Her* in die Weite der Schneelandschaft hineinläuft, ohne sich umzusehen, ist nur noch Figur in einem Bild, das das schier Unsagbare zu einem einfachen und dennoch tiefen Symbol zusammenzieht. Doch davon war schon die Rede.

Literatur

Bailey, John (1999) *Elegy for Iris*. New York: St. Martin's Press 1999. - Dt.: *Elegie für Iris*. München: Beck 2002.

Eyre, Richard / Wood, Charles (2002) *Iris. A screenplay*. London: Bloomsbury 2002.

McGowin, Diana Friel (1994) *Living in the Labyrinth: A Personal Journey Through Alzheimer's*. New York: Dell. - Dt.: *Wie in einem Labyrinth. Leben mit der Alzheimer-Krankheit*. München: Knauer 1994.

Schell, Maximilian (2004) *Meine Schwester Maria*. Mit Gero von Boehm. Aufgezeichnet von Thomas Montasser. Hamburg: Europa-Vlg. 2004.

Wulff, Hans J. (2006) Die Alzheimer-Erkrankung im Film: Eine Arbeitsfilmographie. In: *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere* 64, 2006, URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0064_06.html.

Filmographie

Away from Her (*An ihrer Seite*, Kanada 2006, Sarah Polley)

A Beautiful Mind (USA 2001, Ron Howard)

Claire (aka: *Se souvenir des belles choses*; dt.: *Claire - Sich erinnern an die schönen Dinge*, Frankreich 2001, Zabou Breitman)

Complaints of a Dutiful Daughter (USA 1994, Deborah Hoffmann)

Le cou de la girafe (*Der Hals der Giraffe*, Frankreich/Belgien 2004, Safy Nebbou)

Do You Remember Love (*Vergeßt die Liebe nicht*, USA 1985, Jeff Bleckner)

Driving Miss Daisy (*Driving Miss Daisy*, USA 1989, Bruce Beresford)

Forget Me Never (*Der Schrecken des Vergessens*, Kanada/USA 1999, Robert Allan Ackerman)

Gente di Roma (Italien 2004, Ettore Scola)

El Hijo de la Novia (*Der Sohn der Braut*; Argentinien/Spanien 2001, Juan José Campanella)

Iris (*Iris*, USA 2001, Richard Eyre)

Ladyhawke (*Der Tag des Falken*, USA 1984, Richard Donner)

Marvin 's Room (*Marvins Töchter*, USA 1997, Jerry Zaks)

Mein Vater (BRD 2002, Andreas Kleinert)

Meine Schwester Maria (Österreich 2002, Maximilian Schell)

The Notebook (*Wie ein einziger Tag*, USA 2004, Nick Cassavetes)

Quick Brown Fox: An Alzheimer's Story (USA 2004, Ann Hedreen, Rustin Thompson)

The Reagans (USA 2003, Robert Allan Ackerman)

Reise in die Dunkelheit (BRD 1997, Berthold Mittermayr)

En Sång för Martin (Dänemark/Schweden 2001, Bille August)

Smultronstället (*Wilde Erdbeeren*, Schweden 1957, Ingmar Bergman)

Tatort: Herzversagen (BRD/Österreich 2004, Thomas Freundner)

De Zaak Alzheimer (*Totgemacht - The Alzheimer Case*; Niederlande/Belgien 2003, Erik van Looy)

Zwischen Unermesslichkeit und Sinnentwürfen: Alter, Sterben und Tod im Film [1]

Der Tod ist ein häufiger Gast in den Geschichten, die im Kino erzählt werden. Und gerade darum stellt sich die Frage, welche Funktionen des Todesdarstellungen haben, welche Sinnhorizonte des Todes oder des Abschlusses von Leben sie anbieten. Die Frage danach, ob das Kino (und das Fernsehen, müsste man ergänzen) ein „semantisches Labor“ ist, in dem Konstruktionen von Sinn entworfen und vom Zuschauer gelernt und ausprobiert werden können, gleichgültig, ob sie sie akzeptieren, kritisieren, verwerfen oder verdammen, schließt sich an – und die medienpädagogisch so zentrale Frage, ob und in welchem Maß das Kino eine „Schule des Lebens“ ist, in dem man in der Sicherheit der Fiktion Erfahrungen simulieren und probend durchspielen kann (vgl. dazu Schmidt 2008, 160; Gibson 2001).

Trotz dieser Überlegung darf nicht darauf geschlossen werden, dass die gesellschaftlichen Vorstellungen des Sterbens und des Todes, wie sie uns im Kino entgegentreten, homogen seien. Nein, ganz im Gegenteil – sie sind bis zur Unvereinbarkeit verschieden, bilden ein ganzes Netz von Konzepten und Modelle, sprechen ganz unterschiedliche Horizonte an. Und sie sind immer mit den kulturellen Traditionen kurzgeschlossen, das Sterben und den Tod für die Lebenden zu erschließen, beides in Geschichten verschiedenster Art zugänglich zu machen. Es sind die Symbolarsenale der Mythologie ebenso wie die Bildwelten der Malerei, die Muster des Erzählens oder der Ideologien und der Propaganda, die sichtbar werden, wenn man die Todesdarstellungen sammelt und zu durchdringen sucht. Und es sind vor allem immer auch Konzepte des Lebens und der Identität, die in Sterben und Tod in Frage gestellt werden: Es geht um die für das Subjekt so zentralen Wertkategorien der Handlungsmacht und der Selbstbestimmung, um den Umgang der Anderen die Inszenierung des Kollektivs angesichts des Todes einzelner, um die Selbstinszenierung des Sterbens und um die Reflexion der Lebensentwürfe der Sterbenden. Leinwandtode stehen im Kontext ihrer Geschichten, werden hier als Sinnkonstrukte entworfen und können vom Zuschauer mit seinen erworbenen Wissenszusammenhängen koordiniert werden, diese vielleicht sogar verändern. Und immer geht es darum auch um den Zuschauer, um die Instrumentierung seines Blicks auf das ebenso düstere wie unausweichliche Geschehen, nicht zuletzt seine eigenen Haltungen gegenüber den Alten auf dem letzten Stück des Lebensweges.

So sehr man auch mit Forschern wie Ariès der Überzeugung sein kann, dass Sterben und Tod nicht nur medizinische, sondern auch kulturelle Tatsachen, letztendlich symbolische Konstruktionen sind, so sehr wehrt sich die phänomenale Vielfalt der Beispiele gegen eine Vereinnahmung und Unifizierung. Darum auch folgen die Überlegungen dem Prinzip des Kaleidoskops, der Heterogenität der Entwürfe soll Raum gegeben werden – weil jeder Film, der das Thema behandelt, den Zuschauer von Neuem herausfordert, die Konzepte zu überprüfen und mit der Geschichte und den Figuren abzugleichen, denen er im Kino begegnet. Seitenhemen wie Freitod und Sterbehilfe bleiben weitestgehend ausgeklammert – beide bedürften eigener Überlegung. Und: In der Annahme, dass Todeskonzeptionen in anderen Kulturen und Religionen anders sind, an andere Symbolbestände anschließen, entstammen die Beispiele fast ausschließlich der Produktion der indoeuropäischen Kinematographien. Kulturelle Relativität also auch hier, zumindest der Vorannahme nach.

§ 1 – Verlust der Handlungsmacht: *Suicide by Cop*

In den Kontext der Selbstbewahrung und der Vereidigung der Handlungsmacht am Ende des Lebens gehören die Filme, deren Helden den *suicide by cops* suchen, ein zum Motiv gewordenenes Muster in einer ganzen Reihe von Krimis: Angesichts einer Krankheit wie Alzheimer, die die Handlungsmacht sukzessive auflöst, nicht den Tod qua selbstvollzogenem Suizid suchend, sondern durch die Polizei. So endet ein alter Auftragskiller, dessen Bruder bereits ohne jede Registrierung seiner Umwelt im Pflegeheim lebt, bei einer Ausbruchsinszenierung in den Gewehrsalven der Polizei (in dem holländischen Thriller *De Zaak Alzheimer*, 2003, Erik Van Looy) – seine Waffe war nicht geladen. Auch der Held in dem amerikanischen Kriminalfilm *The Recruit (Der Einsatz)*, 2003, Roger Donaldson) stellt sich am Ende – als er weiß, dass er sich seiner Verhaftung und Verurteilung nicht mehr entziehen kann – den wartenden Polizisten, auch er mit nicht-geladener Waffe. Das Ende im induzierten Mord entlastet diese Helden von der Aussicht auf den Verlust der Freiheit und der Selbstbestimmung – und nimmt ihnen zugleich die Entscheidung, den Selbsttod mit eigener Hand zu vollziehen. Sie sterben in der Konfrontation mit der Polizei, noch einmal die Extremsituation ihres Lebens aufsuchend. *Suicide by cop* als Vollendung und Kulmination eines lebenslangen Kampfes von Kriminellen, die sich dennoch als selbstbestimmte Subjekte behaupten.

Der Freitod im Kugelhagel der Polizisten ist Sterotyp gewordene Schlusswendung von Geschichten, in deren Mittelpunkt Figuren stehen, die ihre Lebensgeschichte im Gegenüber der Ordnungsmächte verankert hatten. Natürlich ist die Figur des Freitodes am Ende einer Geschichte, die den Helden außerhalb der Machthaber gebracht hatte, eine Variante dieses Motivs. Wenn sich General Harras (Curd Jürgens) am Ende von *Des Teufels General* (BRD 1955, Helmut Käutner) mit einem Flugzeug in den Tod stürzt, ein Ende, das ihn endgültig als Oppositionellen des Naziregimes qualifiziert. Der Freitod ist das Ende einer individuellen Biographie; vor allem aber ist er das Ende einer Geschichte und reklamiert die moralische oder ethische Rechtfertigung für den Protagonisten: Harras ist in dieser finalen Wendung ein Held des verdeckten politischen Widerstandes, die Figur wird trotz ihrer Kooperation mit den Machthabenden rehabilitiert. Der Tod wird zum Mittel, eine moralische Position zu extremifizieren und für den Zuschauer zugänglich zu machen – für ihn sind weder Mitleid noch Trauer zentriert, sondern er erstarrt am Ende in resignativer Empörung, vielleicht in einem von Fatalität umhüllten Mitleidsgestus.

§ 2 – Wiedergewinnen der Handlungsmacht oder Die letzte Reise

Ich erinnere mich an eine Irritation aus dem Kino, die ich als junger Mann erlebt habe. Es war der Film *Little Big Man* (USA 1970, Arthur Penn), an dessen Ende der alte Häuptling Old Lodge Skins zu sterben beschließt. Zusammen mit seinem Adoptivsohn Little Big Man zieht er auf einen Hügel nahe dem Dorf, legt sich auf eine Decke. Doch es beginnt zu tröpfeln. Er erhebt sich, irritiert, heute sei kein guter Tag zum Sterben, die beiden Männer gehen in aller Ruhe zurück ins Dorf. Old Lodge Skins erzählt eine Geschichte von den Kiowas, die mit ihren Pferden zu schlafen pflegten. Auch hier Irritation, diesmal amüsierte. Sterben nicht als medizinischer Vorgang, als Zusammenbruch des physiologischen Systems, sondern als Tatsache der Entscheidung? Also in den Horizont unserer subjektiven Handlungsmacht gestellt?

Die Wendung habe ich viele Male wiedergefunden, oft verbunden mit dem Motiv der *Reise* (das wiederum der Metapher des „Todes als Reise“ nahesteht). In dem isländischen Film *Börn náttúrunnar* (*Children of Nature – Eine Reise*, Island/Norwegen/BRD 1991, Friðrik Þór Friðriksson) geht es um den fast 80jährigen Geiri, der seinen Hof auf dem Land aufgeben muss und der zu seiner Tochter nach Reykjavík zieht, die ihn aber schon bald ins Altersheim abschiebt. Dort begegnet der alte Mann einer Jugendfreundin wieder, mit der er in den Westfjorden der Insel aufwuchs. Als ein gemeinsamer Freund stirbt, beschließen die beiden, an den Ort ihrer Jugend zurückzukehren. Sie stehlen einen alten Jeep und brechen in das entlegene und fast menschenleere Paradies ihrer Kindheit auf, um dort in Freiheit zu sterben. Die Reise wird immer phantastischer bleibt am Ende in einem Zustand stehen, in dem das alte Paar ganz mit der Natur zu verschmelzen scheint (unterstützt von der Musik Hilmar Örn Hilmarssons) – die so bedrückende Zivilisation ist hinter ihnen versunken. Um eine Reise handelt es sich auch in dem meditativen Roadmovie *Broken Silence* (Schweiz 1995, Wolfgang Panzer): Hier gerät ein Karthäuser-Mönch mit einer jungen amerikanischen Schlagzeugerin zusammen, die nach Indien aufgebrochen war, weil sie an einer unheilbaren Krankheit litt und in Indien sterben wollte. Die junge Frau begleitet den Mönch auf einen heiligen Berg in Indonesien. Sie stirbt – und der Mönch bestattet sie am Strand unter Palmen, wie sie es sich gewünscht hatte. Zurück in New York, übergibt der Priester die Schlagstöcke einer Freundin der Toten – und beichtet, weil diese Beerdigung an diesem Ort verboten war und er zudem sein Schweigegelübde gebrochen hatte.

Die Toten sind entmachtet. Noch ihre Asche fällt unter das Gesetz. Am Ende von *Jules et Jim* (*Jules und Jim*, Frankreich 1961, François Truffaut) sehen wir die lange Zeremonie der Einäscherung der beiden Toten. Der Dritte der *Ménage-à-Trois* verlässt das Krematorium, als die Erzählerstimme zum letzten Mal ertönt: „Beim Hinausgehen fiel Jules ein, dass Cathérine einmal gesagt hatte, ihre Asche sollte von einem Berg in den Wind gestreut werden. Doch das war verboten.“ Gibt es ein Recht auf Bestattung? Oder verliert der Tote mit dem Ableben seine Würde auf Selbstbestimmung seines letzten Ortes? Eine nachgerade groteske Antwort gibt *The Three Burials of Melquiades Estrada* (*Three Burials – Die drei Begräbnisse des Melquiades Estrada*, USA/Frankreich 2005, Tommy Lee Jones), in dem ein Freund des von der amerikanischen Grenzpolizei ermordeten Farmarbeiters Estrada es übernehmen muss, den Leichnam zurück an den Geburtsort des Getöteten zu seiner Familie zurückbringen muss, verfolgt von der Polizei, unterstützt von anderen Mexikanern, die sich ebenso von den US-Grenzsoldaten unterdrückt fühlen. Das Recht der Toten auf eine Ruhestätte als Symbol für die Repressivität, der die Mexikaner in der Grenzregion begegnen, als Anlass für Widerstand, so dass die Reise der Toten in eine absurde Verdrehung der Armut- und Arbeitsmigration der Lebenden und eine groteske Machtprobe zwischen Amerikanern und Mexikanern mündet [2].

Letzte Reisen sind in den Filmen seit den 1970ern mehrfach erzählt worden. *The Trip to Bountiful* (*A Trip to Bountiful - Reise ins Glück*, Neuseeland [...] 1985, Peter Masterson) handelt von einer alten Frau, die vor ihrem Tod noch einmal die Stadt wiedersehen will, in der sie ihre Kindheit verbrachte. In *The Straight Story* (*The Straight Story - Eine wahre Geschichte*, USA 1999), David Lynch) macht sich ein alter Mann mit seinem Rasenmähertraktor auf, um Hunderte von Kilometern zu fahren und seinen todkranken Bruder noch einmal zu sehen. Auch die Ausbruchsversuche Älterer aus der Kontrolle der Jüngeren sind hier zu erwähnen, die ihrerseits fast immer Reisen bedingen: Walther Matthau (*1920) etwa spielt in *Kotch* (*Kotch - Mit Voll-dampf aus der Sackgasse*, USA 1971, Jack Lemmon) einen 72jährigen pensionierten Geschäftsmann, der sich zwar zunächst überreden lässt, in ein Appartement in einer Betreutes-Wohn-Anlage zu beziehen, der sich dann aber mit seinem Hund auf eine Reise begibt, an deren

Ende er nicht nur wieder unabhängig wohnen wird, sondern auch noch eine Freundin gewonnen hat.

§ 3 – Formeln, Symboliken und Motive

Sterben und Tod sind medizinische und kulturelle Tatsachen gleichzeitig. Es gehört zur symbolischen Arbeit jeder Gesellschaft (und vielleicht auch jeden Individuums), Zustoßendes zu interpretieren und es in Begreifbares und Erzählbares umzusetzen. Man stößt schnell auf stereotype Muster, die wiederkehren, die sich allerdings im Lauf der Geschichte wandeln. Immer wieder sind es Modelle von Strafe und Belohnung, die aufscheinen, als sei der Tod Teil einer Lebensbilanz. Da hat einer ein sündiges Leben geführt und stirbt dafür einen schweren Tod. Da hat einer sich für seine Familie aufgeopfert und wird mit einem langen Leben belohnt. Doch sind die symbolischen Modelle, die im Film wie in der kollektiven Imagination den Tod als kulturelle Tatsache erschließen, vielfältiger. Darstellungen des Sterbens und des Todes bedürfen aber des Nachdenkens über das, was in der Fiktion gefordert ist. Das Alltägliche bleibt außen vor; der plötzliche Tod findet sich im Kino ebensowenig wie das Sterben nach langer Zeit im Krankbett. Kinotode müssen sich in den Kontext der Erzählung einfügen, in seine Sinnhorizonte und seine kausalen Netze. Tod also nicht als kontingente, sondern als narrative Tatsache?

Suicide by Cop, die letzte Reise – die Frage des Formelhaft-Werdens im Horizont des Erzählens zeichnet sich ab: Kann man den Tod darstellen, wenn man ihn nicht formelhaft einkleidet und einbettet? Im Kino, das sich so für Bewegung interessiert? Wohl am rigorosesten hat der Western den Tod von Figuren formalisiert: Finales Duell, Schusswechsel, einer fällt um, er ist tot. Das war's. Vielleicht gibt er noch die eine oder andere Sentenz von sich, wird auch als fiktionale Figur zum Ende gebracht. Auch der Kriegsfilm begnügt sich meist mit Formelhaftem, mit dem Hinfallen der Getroffenen, vielleicht unterschritten mit Bildern strömenden Blutes, manchmal mit letzten Schmerzlauten. Für die Geschichte langt es, das Sterben von Figuren zu reduzieren, ein im Grunde abstraktes Bild zu finden, das den Tod eher symbolisiert als wirklich zeigt. Es wird viel gestorben im Kino. Doch der Tod „ist nicht Selbstzweck, und nicht auf das physiologische Faktum kommt es an“ (Arnheim 1977, 136), sondern er ist „dramatisches Veranschaulichungsmittel“ (ibid.). Eine Erzählung folgt dem Prinzip der Maximierung – „a death is better than a scratch, just as love is better than kindness in terms of narrative situations“ (Alloway 1971, 37). Das Sterben der jungen Figuren ist dramaturgisch interessant, weil es unzeitig ist; das der alten eher beiläufig, sie sind dem Tod sowieso schon nahe.

Die Erzählung gewinnt ihre Intensität aus dem maximalen Ausnutzen sozialer Kategorien wie „Nähe“ und „Distanz“, „Konflikt“ und „Loyalität“, „Bedrohung“ und „Verpflichtung“. Nicht auf das physiologische Faktum kommt es an – das demonstriert insbesondere der Tod des Gangsters mit Deutlichkeit: Die paradoxe Moral von der Geschichte (der Held des Films ist zugleich ein Missetäter) kommt erst im Tod des Protagonisten zum Vorschein. Eine „Verhaftung“ wäre schwacher Ersatz.

Das Aussetzen der Beweglichkeit des Körpers des Sterbenden ist vielfach reduziert worden auf minimale Gesten – letzte Blicke (Marshall 2008, 35f), die entkrampfende Hand, das sich entspannende Gesicht, das Wegknicken oder -sacken des Kopfes u.ä. Erinnerung sei an die berühmte Schlusseinstellung des Films *All Quiet on the Western Front* (*Im Westen nichts Neues*, USA 1930, Lewis Milestone), die der deutsche Kameramann Karl Freund erdachte: die Hand

des Helden im Schützengraben, hinter Stacheldraht, die sich in einem Moment des Friedens einem Schmetterling nähert; der Schuss eines Heckenschützen; die Hand, die zurückzuckt und sich im Sterben spannt und entspannt. Thomas Koebner schreibt: „Die Sterbeszene im Film ist weniger eine Sache der Schauspielkunst als eine der Inszenierung“ (2006, 38). Der Schauspieler muss die Kontrolle über seinen Körper und die Ausdrucksbewegungen aufgeben, sich ganz der Gravitation überantworten. Die *formulae*, die dergestalt zur Symbolisierung des Sterbens eingesetzt werden, sind aber von allgemeiner Bedeutung, keineswegs mit ‚Alter‘ konnotiert. Auch das Verlöschen von Kerzen, der Abschwink auf nackte Glühbirnen oder ein Bild an der Wand, das Absinken der Kurven auf den Oszillographen im Krankenhaus auf die Null-Linie – all dieses sind Substituierungen und Indikationen des Sterbens, nicht dessen Darstellung.

Ein zweites Bild- oder Motivrepertoire entspringt mythologischen Bezügen. Es sind Bilder des Übergangs, des Verlassens, einer Bewegung ohne Ziel. Der Schwink zum Himmel als Bildvision des Jenseits, vielleicht sogar als Bild der Auferstehung. In den 1930ern wurde des öfteren mit Lichtarchitekturen gearbeitet, die den Bildraum zu einer unbegrenzten Weiße hin aufzureißen schienen; noch *Fearless (Fearless - Jenseits der Angst)*, USA 1993, Peter Weir) nutzt diese Symbolik. Eine andere Inszenierung nutzt eher Bilder des Verlassens, der Wegbewegung in die Tiefe des Bildes hinein. Im Schlussbild von Wim Wenders‘ Dokumentarfilm *Nick’s Film (Nick’s Film: Lightning over Water)*, Schweden/BRD 1980), in dem er das lange Sterben seines krebserkrankten Freundes Nicholas Ray begleitet hatte, fährt eine rote Dschunke mit der Urne Rays auf’s Meer hinaus – Beleg auch 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 damit mitteilbar machen. In dem Spielfilm *Dead Man* (USA/BRD/Japan 1995, Jim Jarmusch) treibt der Leichnam des verstorbenen Protagonisten am Ende in einem indianischen Kanu auf das Meer hinaus. Manchmal ist der Bezug zur Mythologie sogar explizit gemacht; in *Lamorte* (BRD/Österreich 1997, Xaver Schwarzenberger) heißt der schwarze Chauffeur der Sterbenden „Charon“, an die Figur des Totenfährmanns aus der griechischen Mythologie gemahnend, jenen düsteren greisen Fährmann, der die Toten für einen kleinen Obolus über den Totenfluss Acheron setzte, damit sie ins Reich des Totengottes Hades gelangen konnten.

Manchmal tritt der Tod als Figur auf (Echle 2009). Selbst dann, wenn der Tod wie ein Zeitgenosse auftritt (wie in *Meet Joe Black / Rendezvous mit Joe Black*, USA 1998, Martin Brest), wird das Spiel zum Symbol, zu theaterhaftem Geschehen, in dem es um Moral, Werte und Sinngebungen geht. Manchmal entstehen Ketten von Bildzitate über die Filmgeschichte hinweg: Der ‚Sensenmann‘, der in *Last Action Hero* (USA 1993, John McTiernan) in Schwarzweiß der Leinwand entsteigt und über das Kinopublikum hinwegzuschweben scheint, stammt aus dem Ingmar-Bergman-Film *Det sjunde inseglet (Das siebente Siegel)*, Schweden 1957), findet sich auch in anderen Filmen. Aber mit einer naturalistischen Darstellung des Sterbens hat das nichts zu tun – ‚Gevatter Tod‘ tritt im Mysterienspiel, in Märchen und Allegorien auf, nicht im realistischen Spielfilm.

Für den Zuschauer ist der Tod eine eher beiläufige Tatsache. Myriaden von Nebenfiguren kommen in Filmen um, ohne größere Anteilnahme auszulösen. Erst wenn der Tod Person wird (wie in den Sensenmann-Figuren) oder wenn der Übergang des lebendigen Körpers zur Leiche szenisch ausgestaltet ist, ist der Zuschauer im Spiel, als mitfühlend-empathisierendes Wesen wie auch als Mitleidiger oder Trauernder. „Es ist für den Lebenden anscheinend zu schwierig, sich mit einer Leiche zu identifizieren“, heißt es bei Amos Vogel (1997, 266). Und unsere „armselige Vorstellungskraft“ zwingt uns, „viel mehr mit denen zu leiden, die gerade im Sterben liegen, als

mit denen, die bereits tot sind“ (ibid.). Tod muss Schauspiel werden, um für den Zuschauer erlebnishaft zugänglich zu werden, heißt das. Gerade darum ist die Todesdarstellung so auf den Gebrauch von Symboliken und Bildmotiven eingeschränkt. *All Quiet on the Western Front* endet mit dem „Marsch der Toten“ – alle Figuren, die im Lauf des Films umkamen, marschieren an der Kamera vorbei in die Tiefe eines diffusen Raumes hinein; und jede wendet sich noch einmal zur Kamera, Abschied nehmend und auf den eigenen Tod verweisend. Es sind nicht die Leichen, sondern erst die Revitalisierung der Toten ermöglicht es für den Zuschauer, die für den Film so wichtige Klage zu aktivieren, die ihn am Ende noch einmal zum Thema des Krieges in Stellung bringt.

§ 4 – Die Toten und die Anderen

Die Maßlosigkeit des Todes wird beantwortet von der Trauer, dem Festhalten und der imaginären Adressierung des Toten. Trauerfeiern sind indirekte Thematisierungen des Todes, sie sind filmisch zugänglich, geben sie über alle Bindung an den Verstorbenen Gelegenheit, Konflikte zwischen den Trauernden (erneut) aufbrechen zu lassen, Erinnerungen zu aktivieren und anderes mehr. Den Vorgang des Sterbens selbst umgehen sie, gleichwohl sie gebunden und motiviert sind durch den Dahingegangenen. Auch hier wird mit Formelhaftem gearbeitet – Schmerz und Trauer werden in eine (religiös oder weltlich begründete) Liturgie überführt und damit begehbar und ertragbar gemacht.

Die Inkommensurabilität des Todes bedingt, dass schon die Sterbedarstellung als „Darstellung des Erlebens des Todes durch andere“ (Schmidt 2008, 162) eingefangen wird. Mehrfach ist es das Schweigen der nächsten Angehörigen gewesen, als Manipulation des Soundtracks – die Stille wird zum Schreckensmoment. In Francis Ford Coppolas *The Godfather: Part III (Der Pate III)*, USA 1990) stirbt die Tochter am Ende. Obwohl der Mund des Vaters zum Schrei geöffnet ist, ist der Film hier stumm, der Schrei wird erst viel später eingelöst (vgl. Schmidt 2008, 164). Der Eindruck des momentanen Entsetzens wird noch intensiviert durch Zeitlupe. Es folgen Aufnahmen, die das Leben der Sterbenden rekapitulieren (genauer: die Begegnungen des Vaters mit der Tochter). Und es erfolgt ein großer Zeitsprung. Ein ähnliches Verfahren nutzt auch Nicolas Roegs *Don't Look Now (Wenn die Gondeln Trauer tragen)*, Großbritannien/Italien 1973): Der Mund des Vaters, der das tote Kind im Arm hält, öffnet sich zum Schrei, den man nicht hört; auch hier Zeitlupe; auch hier ein Zeitsprung – der erwartete Schrei wird als kreischendes Geräusch einer Bohrmaschine nachgereicht. Die narrative Bedeutung dieser Szenen ist recht deutlich: Die Trauer findet in einer Ellipse statt, sie wird ausgespart, ist ein Moment der privaten Rückzüge, ohne Interesse für die Geschichte. Trauer entmachtet Handelnde, lähmt sie, nimmt ihnen Initiativität usw.

Dass sich einer im Angesicht des Todes eines Freundes von der Kamera abwendet, in einer Geste der Ohnmacht an einen Lkw lehnt, ist eine andere Form, die Tatsache des Todes gegen die Kamera und den Zuschauer abzuschirmen, die Trauernden in der Privatheit ihres Gefühls zu belassen (ein Beispiel unter vielen findet ich in Konrad Wolfs *Ich war neunzehn*, DDR 1968).

Ich war neunzehn ist eine Ausnahme. Nicht nur, dass der Akt des Sterbens äußerst häufig als kommunikativer Akt ausgeführt, als letzter Blickwechsel, vielleicht als letzte Äußerung an denjenigen, der zugegen ist (oft sind es Freunde, Geliebte, Familienangehörige), und dass sich erst das Versiegen der Lebenszeichen als Fallenlassen im Angesicht des sozialen Nahfeldes darstellt.

Nein: auffallend sind vor allem die Reaktionen der im Leben Zurückbleibenden. Im TV-Krimi (nach dem Muster der *Tatort*-Reihe) ist die Szene in der Pathologie, in der Angehörige den Leichnam eines ihnen Nahestehenden identifizieren, als große emotionale Ausdrucksszene angelegt. Da wird geschluchzt, geweint, gebrochen; da gibt es Zusammenbrüche und Ohnmachten, Angriffe auf Polizisten oder Pathologen. Verlust der Ausdruckskontrolle als schauspielerische Leistung: Die Kamera verweilt oft lange in Großaufnahmen, so einen Raum für die Einfühlung und emotionale Teilhabe des Zuschauers öffnend.

§ 5 – Bühnen und dramatische Motive des Todes

Dass das Sterben selbst ritualisiert wird, ist fast ausschließlich mit „Freitod“ konnotiert. Sansot spricht in einem weiteren Sinne von einer „Theatralisierung“ des Todes in den Massenmedien (Sansot 1985), ein Vorschlag, der produktiv ist, weil er darauf hindeutet, dass Tod und Sterben in den Dramatisierungen immer ein demonstratives Moment innewohnt, eine bedeutungsinduzierende Geste des Erzählers wird spürbar. In *Soylent Green (Jahr 2022... die überleben wollen, USA 1973, Richard Fleischer)*, der in einer Zukunftsgesellschaft spielt, in der aus Menschenfleisch das Protein gewonnen wird, mit dem die Bevölkerung ernährt wird, spielt der damals achtzigjährige Edward G. Robinson einen alten Mann, der zum Sterben das vorbereitete Szenario betritt, einen Raum, an dessen Bildwänden Bilder von Wiesen, friedlich äsenden Rehen und ähnliches zu sehen sind und in dem Beethovens „Pastorale“ erklingt, in rabiaterm Kontrast zu den heruntergekommenen, aus Dreck und Beton bestehenden urbanen Lebenswelten, in denen die Menschen hausen. Hier ist dem Sterben eine Bühne bereitet, als glanzvolles Eintreten in eine Ton- und Bildwelt, die es nicht mehr gibt.

Liebestod und Todeshochzeit sind dramatische Motive, die seit der Antike immer wieder variiert worden sind. *Der müde Tod* (Deutschland 1921, Fritz Lang) über ein Mädchen, das dem Tod das Versprechen abverlangt, dass sie ihren Geliebten wiederbekommt, wenn es ihr gelingt, eine von drei Kerzen nicht verlöschen zu lassen, oder *Robin and Marian (Robin und Marian, Großbritannien 1975, Richard Lester)* über den alten, aus dem Kreuzzug zurückgekehrten, müden und rheumakranken Robin Hood, der seine Jugendliebe Marian wiederfindet und mit ihr zusammen in den Freitod geht: Es sind dramatische Grundkonstellationen wie die von Orpheus und Eurydike, von Romeo und Julia und Tristan und Isolde, die als Vorbilder und Modelle aufscheinen. Und der Film zelebriert die Aufbewahrung einer Liebe, die sich melancholisch ihrer Symbolfähigkeit bewusst ist.

Liebe ist ein konservatives Gefühl, sie möchte den Augenblick festhalten. Nichts ist so brutaler Eingriff in die Verdauerung des Glücks wie der Tod.

Doch sind die Sinnhorizonte, in denen Alter und Tod zusammengebracht werden, nicht immer auf Konstellationen der Kulturgeschichte zurückzuführen, sondern entfalten viel komplexere Zusammenhänge von Leben, Erinnern, Werthorizonten und Identitätskonstruktionen.

Identität ist eine fragile Angelegenheit. Gerade die Alzheimer-Erkrankung löst in der Wahrnehmung vieler Filme des Stoffkreises (als Überblick vgl. Wulff 2008) die Ich- und Gegenwarts-Bewusstheit auf. Deshalb dienen auch hier mehrfach biographische Erinnerungen oder Geschichten dazu, zumindest Zugänge zum Ich des Erkrankten zurückzugewinnen. *The Notebook (Wie ein einziger Tag, 2004, Nick Cassavetes)* ist an der Grenze zwischen Erinnern und Vergessen angesiedelt, und es ist das Erzählen, das es für Minuten der Alzheimer-Patientin ge-

stattet, zu ihrer biographischen Identität zurückzufinden. Der Film beginnt in einem Altersheim, in dem ein alter Mann (James Garner) einer alten verständnislosen Frau (Gena Rowlands) aus einem Notizbuch vorliest – von der jungen Allie, die den Sommer in dem Küstenstädtchen Seabrook in North Carolina verbringen wird, die sich in den Holzarbeiter Noah verliebt, den sie nach langer Trennung wiederfand und heiratete. Tatsächlich lockt die Erzählung die Patientin – es ist Allie – für kurze Zeit zurück zu ihrem Ich und ihrem Mann, um kurz danach wieder in den Zustand der Lethargie zurückzufallen. Sie findet am Ende ihres Lebens, bedroht vom Vergessen, noch einmal zurück zu dem eigentlichen Zentrum ihres Lebens, sie kehrt ein zweites Mal zu den Lebenden zurück: Als ihr Mann sich nachts in ihr Zimmer schleicht, erkennt sie ihn, lässt ihn neben sich ruhen und stirbt mit ihm zusammen.

Der so anrührende, ja sentimentale Schluss bezieht sein Wirkungspotential nicht aus der Tatsache des Sterbens, sondern aus der Vollendung der Liebe von Noah und Allie. Der gemeinsame Tod ist ein Zeichen, das der oben schon erwähnten Liebes- oder sogar Todeshochzeit nahekommt. Der Realitätsverlust der Alzheimer-Erkrankung ist in der Sicht dieser Geschichte eine Vorstufe des Todes (Wulff 2008, 253f). Noah ist eine Reinkarnation Orpheus', der seine Eurydike wiederfindet und im Tod mit ihr schließlich vereint wird.

Als melodramatische Halluzination ist der Tod in Michael Hanekes *Amour* (*Liebe*, Frankreich/Deutschland/Österreich 2012) ausgelegt: Nachdem der Mann seine schwerkranke und orientierungslose Frau erstickt hatte, kauft er Blumen, trägt sie in die Wohnung, staffiert seine Frau mit einem Festkleid aus und drapiert sie mit den Blumen; danach versiegelt er das Zimmer von außen mit Klebeband. Er beginnt die Realität zu verlieren; in einer letzten Halluzination sieht er die tote Ehefrau an der Spüle stehen, sie fordert ihn auf, mit ihr auszugehen. Er nimmt seinen Mantel und folgt ihr aus der Wohnung. Seinen Tod sehen wir nicht – wir müssen ihn erschließen, weil in der Rahmenhandlung die Polizei schon in der Eröffnungssequenz die Wohnung aufbricht. Das Ende ist vom Beginn an klar; doch dass die so wichtige Halluzination als eine Bitte, sie auf dem letzten Weg zu begleiten, ausgelegt ist, als Teilnahme an einer Bewegung in die „andere Welt“, die „Jenseitswelt“, das überrascht und deutet auf einen Bildungshintergrund der Figuren hin, der sich der Bilder des Todes zutiefst bewusst ist. Beide waren Musiklehrer, eine Tatsache, die bis in die nur als Imagination bebilderbare Tatsache des Sterbens spürbar bleibt. Der Sterbende bleibt in seiner Identität bis zum Schluss befangen, er ist auf das, was mit ihm geschieht, längst vorbereitet, weil er die kulturellen Metaphern, Modelle und Bilder kennt, in denen das Geschehen kulturell interpretiert ist und die ihn selbst betreffen.

§ 6 – Die Armee der Unsichtbaren

Die absolute Mehrheit der Filme handelt von jungen Figuren, die durch die Verwirrungen und Krisen des Lebens gehen: Pubertät, erste Liebe, Familiengründung. Die sich in katastrophalen Konflikten bewähren müssen – Action-Helden, Helden in Katastrophenfilmen und ähnliches. Ältere sind eine gewaltige Minorität. Eine „Armee der Unsichtbaren“, die im Hintergrund der Geschichten auftauchen – meist als namen- und gesichtslose Statisterie. Als Nebenfiguren, die im Fenster lehnen und Zeuge einer Straftat werden. Als Skat spielende Runde in einer Kneipe. Als Großeltern, die sich über die Rückkehr der Kinder freuen. Zu Protagonisten werden sie selten. Manchmal wird dieses sogar zum Thema. In dem *Tatort: Herzversagen* (BRD/Österreich 2004, Thomas Freundner) wird eine alte Frau gefunden, die elf Monate in ihrer Wohnung geses-

sen hat, tot und inzwischen mumifiziert. Der Kommissar recherchiert, wer sie in der Nachbarschaft gekannt haben könnte – niemand erinnert sich. Eine alte Frau im Supermarkt sagt ihm, er suche ein Mitglied einer „hochgeheimen Gesellschaft“ – „der Armee der Unsichtbaren“; gemeint sind die alten alleinstehenden Frauen, ohne soziale Bindungen und Kontakte. Vergessen, obwohl sie in unmittelbarer Nähe leben.

Was bleibt, sind Akteneinträge, wenige Objekte – und am Ende bleibt nur die Erinnerung von anderen. Eberhard Fechners Film *Nachrede auf Klara Heydebreck* (BRD 1969) spürt einer Frau nach, deren Todesanzeige Fechner in der Zeitung gefunden hatte: Die alleinstehende, 72 Jahre alte Berlinerin Klara Heydebreck starb am 10.3.1969 an einer Überdosis Schlaftabletten. Motiv: unbekannt. Fechner interviewt Verwandte, Nachbarn und ehemalige Kollegen. Er sucht Dienststellen auf, die mit Klara Heydebreck zu tun hatten. Die Verwandten gewähren dem Autor Einsicht in den Nachlass der Verstorbenen. Viele Dokumente ihres Lebens hat Klara Heydebreck aufbewahrt und über die Wirren zweier Kriege gerettet. Fechner besichtigt die Wohnung, die Überbleibsel, vertieft sich in die Lohnbücher der Verstorbenen, rekonstruiert nebenbei Zeitumstände und vor allem die Lebensgeschichte einer mutigen und einsamen Frau, die sich nicht den konventionellen Regeln für ein Frauenleben unterwerfen wollte und konnte (vgl. <http://www.eberhardfechner.de/claraHeydebreck.html>). Aus Recherche wird Nachruf – und es setzt sich ein Bild der Verstorbenen aus den Erinnerungen derjenigen zusammen, die sie gekannt haben. Film gewordene Trauer, Nachdenken darüber, was bleibt, zugleich.

§ 7 – Das Altern des Körpers

Was macht Alter im Film aus? Eine Reihe von Filmen beziehen einen Teil ihres Wirkungspotentials aus der Tatsache, dass die sterbenden Figuren von Schauspielern gespielt wurden, die selbst vom Tod gezeichnet waren. Dazu zählen *The Shootist (Der Scharfschütze)*, USA 1976, Don Siegel), in dem der selbst krebserkrankte John Wayne die Titelrolle spielt – auch dieser ist an Krebs erkrankt und sucht nach einem Weg, möglichst schmerzfrei und ehrenvoll zu sterben; es gelingt ihm in einem finalen Duell. Ingrid Bergman spielt in ihrem letzten Spielfilm *A Woman Called Golda (Golda Meir)*, USA 1982, Alan Gibson) die israelische Politikerin Golda Meir, genauso krebserkrankt wie die Filmfigur; Bergman starb kurz nach Vollendung des Films. Sheila Florance spielte eine achtzigjährige, von Trauer gebeugte Frau in *A Woman's Tale (Geschichte einer Frau)*, Australien 1991, Paul Cox), die zudem an Krebs erkrankt; Florance starb zwei Tage, nachdem sie den australischen Filmpreis für ihre Rolle zuerkannt bekommen hatte. In allen diesen Fällen wird die Todesnähe der Schauspieler zum Element des Marketings der Filme, als Authentifizierung des Schauspielens und als Ausweis der Intensität des Spiels. Es ist der Körper der Schauspieler, die Tatsache ihrer eigenen Todesnähe, die sich hier – zumindest im Paratext – vor die fiktive Figur schiebt.

Aber schon das Alter der Schauspieler schafft einen eigenen Schau- und Marketingwert. In vielen Kritiken zu Hanekes Michael Hanekes *Amour* (2012) war das Schauspiel der beiden Hauptdarsteller Jean-Louis Trintignant (82) und Emmanuelle Riva (85) wichtiger als die Auseinandersetzung mit der Geschichte, die der Film erzählt, als sei die Präsenz so alter Akteure als Schauspieler in sich bereits eine Sensation.

Man sieht den Akteuren das Alter an. Darum auch können junge Schauspieler so schlecht die Rollen von Alten spielen – man sieht ihnen die Maskerade unwillkürlich an, so dass die De-

ckungssynthese, die der Zuschauer erbringen muss, Figur und Schauspieler als Einheit wahrzunehmen, so schlecht gelingt. Nicht nur, dass körperliche Fitness oft durch Gebrechlichkeit abgelöst worden ist (das betrifft eher den Schauspieler), sondern auch die Wertvorstellungen, in denen Alte im Film leben, geraten in Differenz zu dem, was heute für wert gehalten wird (das ist Teil ihrer Rolle). Manche Alte illuminieren das Ideal des „Lebensthemas“ – einer tiefen Identifizierung der eigenen Existenz mit dem, was man tut. Leben also nicht als dauerhafte Anklammerung an Sehnsüchte oder Wünsche, als lebenslange Erfahrung von Entfremdung, sondern vielmehr als fundamentales In-sich-Sein. Dann wären Darstellungen des Todes dieser Figuren auf's Engste mit der Darstellung von gewonnener und gelungener Identität verbunden. Der Tod stünde nicht für sich, sondern wäre Konsequenz und Vollendung eines geradlinigen Lebens.

§ 8 – Entwürfe des Sterbens

Doch ist diese Annahme keineswegs generalisierbar. Einen geradezu gegenteiligen Weg geht *Morte a Venezia* (*Tod in Venedig*, Italien 1971, Luchino Visconti): Der alternde Komponist Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) lernt in Venedig, das während seines Urlaubs von einer Cholera-Epidemie heimgesucht wird, den polnischen Jungen Tadzio (Björn Andrésen), verfällt ihm, als sei er von einem lange verdrängten sexuellen Impuls überwältigt worden. Er verliert sich immer mehr in seinen Gefühlen für den Jungen, läßt sich am Tag, bevor die polnische Familie abreist, zu einem italienischen Beau stilisieren. Am Strand sieht er Tadzio, der mit Freunden im Sand spielt, zum letzten Mal, erschöpft und mit hängenden Armen im Liegestuhl sitzend; alles Leben scheint ihm zu entweichen, die Farbe des gefärbten Haares läuft über sein erhitztes Gesicht, die Schminke beginnt sich aufzulösen. Der Junge läßt das Spiel sein, wandert an die Wasserlinie, wissend, dass Aschenbach ihn beobachtet. Er hebt den Arm, nachdem er sich versichert hat, dass der Blick des alten Mannes auf ihm ruht, und weist in die Ferne. Aschenbach versucht, sich zu erheben, sinkt aber tot neben dem Liegestuhl zusammen.

Sehen und Gesehen-Werden, doppelte Inszenierung. Der Junge weiß um seine Attraktivität und verhält sich auf den Blick Aschenbachs hin. Aschenbach gibt die Rolle des bürgerlich-steifen, der Formen des Umgangs sicheren Hofkünstlers auf, legt eine seinem Alter ganz unangemessene Jugend-Maske an und kriecht in das ihm so fremde Rollenfach des *Gigolo*, in der überaus lächerlich wirkenden Manier der Masken der *commedia dell'arte*, als habe er sich für einen Kostümball geschminkt. Er kommt in einer grotesken Art sozusagen „zu sich“ und den vor sich selbst so geheimgehaltenen pädophil-homoerotischen Neigungen – und stirbt.

Der Tod in *Morte a Venezia* also als Endpunkt eines Lebens, das nie zu sich gefunden hatte? Dessen Zentrum Verdrängung und Verleugnung war? Und war Aschenbach erst im Vorgang des Sterbens so sicher vor dem Gesetz und dem Gefängnis der gesellschaftlichen Form, das er heraustreten konnte? Sich dabei aber in der Hilflosigkeit der Maske darstellen musste, also nicht als authentische Person?

Man muss weiter ausholen, zumal es hier um den Zusammenhang von Alter und Tod im Film gehen soll. In manchen amerikanischen Quellen spricht man vom *gerontologischen Film* (*gerontological film*) [3] und fasst darunter alle Filme zusammen, die sich mit dem Alterungsprozess befassen. Derartige Filme behandeln ihren Gegenstand fast immer sensibel und vorsichtig. Alter ist durch Einsamkeit, tatsächliche Vereinzelung, Senilität, Alzheimer und den allgemeinen Verfall körperlicher und geistiger Fähigkeiten charakterisiert. Alter im Film ist aber kein Genre,

sondern ein Themenfeld. Und es ist nicht erst in jüngster Zeit entstanden. Ein Film wie Ingmar Bergmans *Smultronstället* (*Wilde Erdbeeren*, Schweden 1957) handelt vom Sterben, vom Umgang mit Erinnerung, von Schuld und Verzicht – er ist nicht deshalb ein „gerontologischer Film“, weil ein alter Darsteller (Victor Sjöström) die Rolle eines Alten spielt. Und auch *Münchhausen* (Deutschland 1942/43, Josef von Baky) ist kein „Altersfilm“, weil die Münchhausen-Figur tatsächlich uralt ist und sterben will, das Recht auf Tod als Element des Lebens zurückfordert.

§ 9 – Wertekonflikte im Angesicht des Todes

Eigene Aufmerksamkeit verdient das Erinnern an Jugend- und Kindheit, das in Filmen wie Ingmar Bergmans *Smultronstället* als ein Zurückgehen des Erinnerns auf immer entferntere Teile der Biographie – und so Teil der Einstimmung auf das Sterben wird. Es scheint als Rekurs auf frühe und tiefe und manchmal unerfüllte Wunschenergien vermeint zu sein, durchaus in dem Sinne, dass der Film die Einstimmung auf den Tod fast wie eine selbsttherapeutische Durcharbeitung durch die Erfahrung eines ganzen Lebens beschreibt. *Smultronstället* ist dem „spirituellen Kino“ zugerechnet worden, zu Recht, weil es hier um das Nachdenken über die sinnspendenden Rahmen der Erfahrung geht.

Die Helden des Film *The Bucket List* (*Das Beste kommt zum Schluss*, USA 2007, Rob Reiner) sind zwei Männer, Ende der 60. Ein Milliardär (Cole / Jack Nicholson), ein Automechaniker (Carter / Morgan Freeman), beide Ende 60. Beide haben Krebs. Sie lernen sich im Krankenhaus kennen, das dem Reichen gehört. Zweibettzimmer, grundsätzlich, es gebe keine Unterschiede, hatte der Reiche ganz am Anfang proklamiert. Das ungleiche Paar gewöhnt sich aneinander, Chemotherapien egalisieren, bei aller Distanz, die spürbar bleibt. Es ist die Gebrechlichkeit des Körperlichen, die Phasen des Erbrechens, der Erschöpfung, der Müdigkeit, die in der erzwungenen Nähe der beiden Protagonisten ihre Annäherung möglich macht. Erst als für beide feststeht, dass die Befunde schlecht sind und ihnen ein halbes, vielleicht ein ganzes Jahr Lebenszeit verbleibt, solidarisieren sie sich. Carter hatte eine Liste aufzuschreiben begonnen, auf der er diejenigen Dinge, die in seinem Leben noch zu tun bleiben, notiert. So zum Lachen zu kommen, dass er weinen muss; etwas Erhabenes sehen. Die Idee dazu stammte aus dem einen halben Semester Philosophiestudium, in der die Studenten eine solche Liste zusammenstellen sollten. Angesichts des schlechten Befundes zerknüllt er die Liste, Cole, der Milliardär, findet sie, setzt sie seinerseits fort. „Löffelliste“ – die Liste, die man sich vornimmt, „bevor man die Löffel abgibt“: Der Zynismus der Benennung deutet auf die Selbstdistanz hin, mit der die beiden Todgeweihten ihre lebensgeschichtliche Situation wahrnehmen. Die beiden gehen auf eine Weltreise, auf der sie die Liste abarbeiten. Sie geraten in eine wahre Kaskade von Urlaubsszenarien, unterbrochen durch Gespräche über Todesvorstellungen in der einen oder anderen Kultur. Am Ende kehren sie zurück. Carter bricht zusammen, wird erneut eingeliefert, stirbt. Cole hält die Totenrede für seinen Leidensgenossen. Den letzten Punkt der Liste – einen fremden Menschen zu etwas Besserem machen – streicht er aus: Er ist selbst derjenige, der von Carter gelernt hat, das Wichtige im Leben zu sehen. So führt denn der Film einen Wertediskurs, der unterhalb der Geschichte liegt. Der vieldimensionale Kontrast der beiden Hauptfiguren führt mitten hinein in einen tiefen Wertekonflikt der amerikanischen Realität – Konsumismus (den man zynischerweise als „Ich konsumiere, also bin ich“ resümieren könnte) gegen ein Universum fundamentaler Werte, die den Familienzusammenhalt als Kern der moralischen Welt ansieht. Der Tod Car-

ters hat Cole verändert. Der Film beginnt und endet mit Carters Stimme, die im Voice-Over erzählt, dass Cole mit 81 Jahren an einem sonnigen Maitag verstorben sei: „Die Augen geschlossen, aber das Herz geöffnet.“

Ein anderer ist auch der Held in Clint Eastwoods Film *Gran Torino* (USA 2008) am Ende geworden: Walt Kowalski (von Eastwood selbst gespielt) ist Koreakrieg-Veteran, hat 25 Jahre am Band der Detroitser Autofabriken gearbeitet, ist einsam und verbittert – und reaktionärer Rassist. In das Nachbarhaus zieht eine Gmong-Familie ein, aus dem Bergland im Dreieck von Thailand, Laos und Vietnam; Kowalski beäugt mit Misstrauen und Ablehnung, was nebenan geschieht, bis er die Asiaten zufällig aus einer Notlage befreit. Er wird mit Dankesbezeugungen überhäuft; der Tochter gelingt es, ihn zu einem Familienfest einzuladen, auf dem er nicht nur asiatische Kochkunst kennen und schätzen lernt, sondern auch die Nähe und Wärme dieser ihm so fremden Welt, die Geltung von Respekt und Höflichkeit zwischen den Generationen vor allem. Die weißen Jugendlichen der Stadt haben beides längst verloren und kämpfen nur noch in der Formation von Gangs äußerst gewalttätig um die Vorherrschaft in den Straßen (und damit auch um den Drogenmarkt). Kowalski nimmt widerstrebend den schüchternen Nachbarssohn unter seine Fittiche, nennt ihn zunächst *toad* (= Kröte), verhöhnt ihn gar als *pussyboy* (= unmännlicher und feiger junger Mann mit homosexuellen Attributen), bevor er ihn als lernwilligen und gutmütigen Teenager kennen- und schätzenlernt. Am Ende wird der Junge von jugendlichen weißen Gangstern bedroht – und Kowalski rettet ihn, indem er sie provoziert und sie ihn in einer Explosion von Wut und Gewalt erschießen. Er bleibt in einer Kreuzigungsgeste auf der Straße liegen – Tod in einer christologischen Symbolik, die in dem Film zunächst den Rahmen für einen für rechtschaffen gehaltenen Rassismus bildete und dann zum Symbol einer verzweiferten Gegenwehr gegen rassistische Gewalt wurde. Tod als Rückkehr in die ursprünglichen Bestimmungen der Religion? Als Geste der Vergebung? Das Ende bleibt ebenso überraschend wie rätselhaft.

Nicht nur, dass der zum Zeitpunkt des Films 78jährige Eastwood die Alterung seines Körpers sehr bewusst ausstellt und die Grantigkeit der Figur als Teil der Resümierung des Lebens der Hauptfigur ausweist, es ist die zufälligerweise zu Tage tretende Fähigkeit, am Ende die lebenslang geltenden Werthaltungen zu relativieren und grundlegend zu modifizieren, die den Opferungstod so plausibel machen: Er bezieht Stellung gegen die Weißen, die die Werte der weißen Kultur, an die Kowalski so bedingungslos geglaubt hatte, aufgegeben und in das Schreckensgesicht einer von Gewalt, Materialismus und Rassismus bestimmten Lebensform transformiert haben; und er nimmt Partei für die ursprünglich so verhassten fremden Nachbarn, weil sie ein Leben führen, das just jene Horizonte von Ordnung, Strebsamkeit und sozialer Nähe realisiert, die ihm so wichtig waren. Die Abrechnung betrifft sogar die eigenen Kinder, die nur auf seinen Tod gewartet hatten, um das Haus zu erben – Kowalski vererbt es der Kirche, setzt dem Verrat der Kinder an innerfamiliären Pflichten zugunsten dem eigenen, nur noch egoistischen Streben nach Bereicherung ein klares Signal entgegen.

Der Rassismus Kowalskis wird gewissermaßen „enttarnt“, er ist nur die Maske von Werten und Bedeutungen gewesen, die mit Herkunft, Hautfarbe und Religion nichts zu tun haben.

Die Beispiele legen die Annahme nahe, dass das Ende des Lebens als Bilanzierung des Lebenslaufes und der darin verfolgten Sinnentwürfe ausgelegt ist. Die meisten Geschichten zeigen, dass die Sterbenden mit sich ins Reine kommen, dass sie die Lebenserzählung schließen können, ohne Disharmonien ertragen zu müssen. Ein Beispiel ganz anderer Art ist die schwarze Komödie *Toto le héros* (*Toto der Held*, Belgien/BRD/Frankreich 1991, Jaco van Dormael): Die in

komplexen Flashbacks und Flashforwards erzählte Geschichte umfasst das ganze Leben des Titelhelden (gespielt von Michel Bouquet); er glaubt schon im Alter von acht Jahren, nach seiner Geburt mit dem reichen Nachbarssohn Alfred vertauscht worden zu sein; immer hat der andere das Glück, Toto das Nachsehen; als er sich verliebt, ist es eine Frau, die sich als Gattin des anderen herausstellt; kein abenteuerliches Leben, sondern kleinbürgerliche Existenz als Landvermesser – der Preis, den Toto, der Verlierer, bezahlt, den Gewinn streicht der reiche andere ein. Erst im süffisanten Greisenalter von 80, inzwischen im Altersheim, beginnt er, hinterhältige Mordpläne gegen den anderen zu schmieden – versuchend, eine offene Rechnung wegen seines misslungenen Lebens zu begleichen. Die Bilanz mag nicht zum Ausgleich zu kommen, das Gefüge von Hoffnungen und Blockierungen, von Wünschen und Enttäuschungen bleibt negativ. Hier geht es nicht mehr um Werte, sondern um einen Glücksanspruch, der nicht eingelöst wurde, der sich aber auf den anderen projizieren lässt (als stünden sich Ego und Alter Ego gegenüber).

§ 10 – Die Erfahrung des Schönen

Eine nochmals andere Wendung nimmt *Dialogue avec mon jardinier* (*Dialog mit meinem Gärtner*, Frankreich 2007, Jean Becker): Hier ist die Begegnung mit der Kunst zugleich Vorbereitung des Todes: Der Film handelt von einem naiven Arbeiter, einem pensionierten Eisenbahner, der im Lauf des Films in langen Gesprächen mit einem Maler, in dessen Garten er arbeitet, mit Mozart konfrontiert wird. Der Film ist frei von (nondiegetischer) Filmmusik. Der Gärtner lernt, sich mit dem „Schönen“ zu befassen, angesichts seines Alters und des nahenden Todes bereit, sich auf die ihm so fremden Klänge einzulassen. Erst ganz am Ende sehen wir den Mann, der nicht mehr laufen kann, liegend vor seinen Blumen im Garten. Er hat ein Transistorradio dabei, es spielt ein Klarinettenkonzert von Mozart. Die Musik löst sich vom plärrenden Klang des Radios, beginnt die Szene zu dominieren, nimmt den vollen Umfang des 5.1-Klangvolumens an. Vom Diegetischen „verschiebt“ sie sich ins Nondiegetische (in einem musikfreien Film sowieso schon hochsignifikant). Sie überlagert den Tod des Gärtners, sublimiert ihn vielleicht. Eine Kitsch-Strategie, sicherlich. Aber auch ein Hinweis darauf, dass die Erfahrung des Todes mit der Erfahrung des Ästhetischen in Verbindung gebracht wird.

§ 11 – Verweigerung und Geheimnis

Sterben und Tod im Film sind immer dramaturgisch eingebunden, sei es als der Tod von Statisten (der die Brutalität der erzählten Welt dokumentieren wie im Kriegsfilm), als Tod der Bösewichte (der zeigt, dass es eine tiefe narrativ begründete Gerechtigkeit gibt), als Tod des oder der Geliebten (der den Zuschauer einlädt, sich in den Schock und die Trauer einzuschmuggeln, den die Überlebenden erleiden), als Tod des Protagonisten oder der Protagonistin (dann fast immer verbunden mit einem Bemühen, die Sinnhorizonte des vergangenen Lebens abzustecken), vielleicht auch als Heldentod (dann scheinen propagandistische Horizonte auf oder die ethischen Grundlagen radikaler Entscheidungen der Sterbenden, sich selbst zu opfern, um andere zu retten).

Realer Tod ist dem Dokumentarischen vorbehalten. Auch dort kann das Sterben sensationali-
siert und als voyeuristisches Objekt inszeniert sein (wie in den sogenannten *snuff movies*, die
zumindest vorgeben, reale Hinrichtungen, Folterungen und Lustmorde vorzuführen). Es sind
aber nicht die Filme, sondern die Photographien, die sich beim Betrachter einbrennen, die ihn
nicht mehr verlassen und ihn wie Gedächtnisikonen begleiten – wie das Bild des erschossenen
Soldaten aus dem Spanischen Revolutionskrieg von Robert Capa (1936) oder das Bild, das die
Erschießung eines vorgeblichen Vietcong durch einen südvietnamesischen General zeigt, das
Eddie Adams 1968 für die Associated Press gemacht hat. Realer Tod vor der Kamera löst einen
moralischen und epistemischen Schock aus, und es mag das Einfrieren der Zeit sein, die dem
Geschehen im Photo seine Bedeutung zuweist.

Ob sich jener tiefe Schock notwendigerweise einstellt, wenn ein Tier im Kontext eines Films
getötet wird, den Vivian Sobchack als Einbruch des Indexikalischen in die symbolische Reprä-
sentation des umgebenden Films beschrieb, als plötzliches Stück dokumentarischer Repräsen-
tation mitten in einer fiktionalen Realität (1984, 293; Sobchack illustriert die These am Beispiel
des Films *La règle du jeu / Die Spielregel*, Frankreich 1939, Jean Renoir), sollte in Zweifel ge-
zogen werden – weil die Veränderungen der Trickmöglichkeiten ebenso wie die Häufungen von
Aufnahmen der Körperzerstörung möglicherweise zu einer Veränderung des Sehens der Zeitge-
nossen geführt hat.

§ 12 – Die Blicke des Zuschauers

Zuzustimmen ist ihr aber sicher bis heute, dass der dokumentarische Blick auf den Toten oder
den Sterbenden besonderer Begründung bedarf, weil sie hier plötzlich ein (bild-)ethischer Raum
auftut, der die Selbstverständlichkeit des Zeigens als des semiotischen Grundmodus des Films
in Frage stellt. Sobchack unterscheidet im Dokumentarfilm fünf „Blicke“ (*gazes*), die aus-
nahmslos nach dem Prinzip der Verantwortlichkeit zu bemessen sind: (1) den „hilflosen Blick“
(*helpless gaze*), der den Dokumentaristen zu einem reinen Beobachter des Geschehens macht;
dass er nicht interveniert, gehört zum Programm des Bildmachens; der Zuschauer wird zum
Voyeur eines unerhörten Geschehens – eine Tatsache, die von Susan Sontag (2003) scharf atta-
ckiert wird, weil der Zuschauer zum „image junkie“ werde, der sich am Leiden und Sterben an-
derer erfreue; (2) den „gefährdeten Blick“ (*endangered gaze*), bei dem der Kameramann selbst
in Gefahr schwebt, was sich an der Bildführung ablesen lässt, an Bildgesten, die der Sicherung
der Kamera dienen, aber nicht der Kadrierung oder der Bildkomposition; (3) der „eingreifende
Blick“ (*interventionist gaze*) ist ganz unüblich; er zeigt die Kamera als Akteur im Geschehen
des Sterbens resp. Tötens; manchmal kommt dabei der Kameramann ums Leben (wie sogar
Spielfilme gezeigt haben); (4) den „professionellen Blick“ (*professional gaze*), den Photorepor-
ter und professionelle Kameraleute einnehmen müssen, die immer die Entscheidung fällen müs-
sen, ob sie ein Leben retten oder eine *story* für die Öffentlichkeit gewinnen wollen; das Bildma-
chen wird zum Teil einer institutionellen Praxis, ist damit in ein Feld ethischer Auseinander-
setzung anderer Art integriert; (5) schließlich das „menschliche Starren“ (*human stare*), das aber –
anders als der ‚intervenierende Blick‘ – die emotionale und moralische Beteiligung des Kamera-
mannes und seine Parteilichkeit des Zeigens in Empathie und nicht in Eingreifen umsetzt. Das
Bild, das die Erschießung des Vietcongs durch General Loan zeigt, gewinnt in dieser Beschrei-
bung seine nachhaltige Wirkung, weil es ethisch keinen einzigen tolerierbaren Ort gibt, der die
Darstellung dieses Sterbens tolerabel machte.

Reales Sterben und realer Tod sind auch für den Dokumentarfilm mit einem Darstellungstabus verhüllt, sie sind – Sobchacks These folgend – notwendigerweise Teil eines momentan sich öffnenden ethischen Diskurses. Allein die Wahl des Sujets bedarf eines umfassenden moralischen Nachdenkens, und auch dann geht es um die Kontextualisierung des Themas. Tatsächlich haben nur wenige Filme versucht, sich an die Fragilität dieses halböffentlichen Geschehens heranzutasten und diesen – im Spielfilm so selbstverständlichen und unumgänglichen – Kreislauf der Transformation von Subjekten zu Figuren zu unterlaufen. Dazu rechnet Allan Kings zweieinhalbstündiger Film *Dying at Grace* (Kanada 2003), der vierzehn Wochen das Sterben von fünf Patienten auf einer Pflagestation in Torontos Grace Hospital beobachtet – und sich jeden Kommentars enthält, ausschließlich seine Protagonisten zu Wort kommen lässt. Des öfteren geht es um die Nähe des Todes und das Wissen der Protagonisten um seine Unausweichlichkeit. Dazu gehören Elfi Mikeschs *Was soll 'n wir denn machen ohne den Tod* (BRD 1980), eine spröde Annäherung an das Leben zweier alter Frauen in einem Hamburger Altenheim, *Zeit zu gehen* (Österreich 2006, Anita Natmeßnig) über den Alltag in einem Hospiz oder Frederick Wisemans sechsstündiger Film *Near Death* (USA 1989) über die Lungenabteilung eines Krankenhauses in Boston, dessen drei Teile die im Titel benannte Nähe zum Tod im ersten Teil mit den Kranken, im zweiten mit dem medizinischen Personal und im dritten mit den Angehörigen auszuhorchen versuchen.

Andere Filme setzen sich autobiographisch mit dem Tod auseinander. Johan van der Keuken 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.

Ganz anders endet Rolf Schübels Dokumentarfilm *Der Indianer* (BRD 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 im Dokumentarfilm 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. Die Darstellung von realem Tod und realem Sterben ist nach wie vor ein Skandalon.

Anmerkungen

[1] Dank gilt Julian Hanich und Ina Wulff – für die Hinweise, die den Text vorangetrieben haben.

[2] Es sei auch darauf hingewiesen, dass der Leichnam spätestens seit dem Zentralwerden der Pathologengerolle im TV-Krimi zum Objekt der Untersuchung und oft auch der Zurschaustellung für den Zuschauer geworden ist; vgl. Wulff 2007.

[3] Verwiesen sei insbesondere auf die mehrfach fortgeschriebene Filmographie: *Gerontological film collection* (North Texas State University, Center for Studies in Aging, 1983ff) sowie die Rezension: Cynthia Jane Milam: „Mediatmosphäre: Gerontological Film Collection Broadens Views on Aging“ (in: *American Libraries* 12,9, 1981, S. 564-565).

Literatur

Alloway, Lawrence (1971) *Violent America: The Movies 1946-1964*. New York: The Museum of Modern Art.

Arnheim, Rudolf (1977) Der Tod im Film. In: Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. München: Hanser, S. 135-137. Zuerst in *Berliner Tageblatt*, Nr. 611 v. 25.12.1932.

Echle, Evelyn (2009) *Danse Macabre im Kino. Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*. Stuttgart: Ibidem (Film- und Medienwissenschaft. 6.).

Gibson, Margaret (2001) Death Scenes: Ethics of the Face and Cinematic Deaths. In: *Mortality* 6,3, S. 306-320.

Koebner, Thomas (2006) Sterben spielen. Aspekte einer Standardsituation. In: *Grenzsituationen spielen. Schauspielkunst im Film: Fünftes Symposium (2001)*. Hrsg. v. Bernd Kiefer u. Marcus Stiglegger. Remscheid: Gardez!, S. 35-54 (Filmstudien.30.).

Marschall, Susanne (2008) Letzte Augenblicke im Kino. Gedanken über filmische (Vor-)Zeichen des

Abschieds. In: *Augenblick: Marburger Hefte zur Medizinwissenschaft*, 48. Nov. 2008, S. 28-40.

Sansot, Pierre (1985) La mort au palmarès de mass media. In: *Actions et Recherches Sociales*, 3, S. 35-41.

Schmidt, Kurt W. (2008) Sterben und Tod im Spielfilm. In: *Schwierige Entscheidungen - Krankheit, Medizin und Ethik im Film*. Hrsg. v. Kurt W. Schmidt, Giovanni Maio u. Hans Jürgen Wulff. Frankfurt: Haag + Herchen, S.159-173 (Arnoldshainer Texte. 129.).

Sobchack, Vivian (1984) Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary. In: *Quarterly Review of Film Studies* 9,4, S. 283-300.

Sontag, Susan (2003) *Das Leiden anderer Betrachten*. München: Hanser. Zuerst als: *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux 2003.

Vogel, Amos (1997) *Film als subversive Kunst*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.

Wulff, Hans J. (2007) Anwälte der Toten - Dramaturgien des Leichnams im neueren Film- und Fernsehkrimi. In: *TV-Diskurs* 11,1 (= 38), 2007, S. 64-67. Erw. Fassung in: *Körper. Kult. Medien. Inszenierungen im Alltag und in der Medienbildung*. Hrsg. v. Norbert Neuß u. Mike Große-Loheide. Bielefeld: Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur [...], S. 266-274 (= Schriften zur Medienpädagogik. 40.).

--- (2008) Vom Vergessen, vom Verlust, vom Terror: Gerontopsychiatrische Themen im Spielfilm. Am Beispiel der Alzheimer-Demenz. In: *Schwierige Entscheidungen - Krankheit, Medizin und Ethik im Film*. Hrsg. v. Kurt W. Schmidt, Giovanni Maio u. Hans Jürgen Wulff. Frankfurt: Haag + Herchen, S. 229-260 (= Arnoldshainer Texte. 129.).

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

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. Insbesondere der Leichnam ist aber 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 Geschichtenfähigem 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 [2].

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 öffentli-

chen 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. Papparazzi 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?“ [3]

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. Ravaillac, 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 verkümmerte 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 Kriegsberichterstattung 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 [4].

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 Kugelha- gel mit insgesamt 8 Kugeln im Körper –, wurde das Geschehen von einem Kameramann von France-2 aufgenommen. Trotzdem wurde keiner der Mörder vor Gericht gestellt [5].

Es bleibt am Ende die Frage, was eine Gesellschaft oder ein einzelner gewinnt, wenn Sterben aus den Residuen der Privatheit herausgenommen würde. Bisher 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 ent-individualisiert 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 unter-

laufen. 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 Silverthornes 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]; 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] Die amerikanische Screwball-Komödie *Nothing Sacred*, 1937, William Wellman, spielt eine derartige – hier auch noch vorgetäuschte – Verwicklung durch.

[3] 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.

[4] 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.

[5] 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.

Begrabt mein Herz an der Biegung des Flusses: Narrative Funktionsbindungen des Motivs „Leichenüberführung“ im Spielfilm [*]

Rückführungen

Das implizite Recht jedes Menschen, in seiner Heimat Erde begraben zu werden, wird von Angehörigen und Nachkommen in aller Regel geachtet. Wenn politische Umstände oder die Suche nach Arbeit zur Auswanderung gezwungen hatten, entsteht das Problem, dass die Kosten der Überführung oft horrend hoch sind und es nur in Ausnahmefällen öffentliche Gelder oder andere Zuschüsse wie etwa Leistungen einer speziellen Versicherung gibt. Dass das Festhalten am Recht der Toten auf Bestattung in der Heimat so sehr von den Überlebenden geachtet wird, ist natürlich mit einer Reflektion der eigenen ethnischen oder religiösen Identität verbunden. Der Tod eines Nahestehenden macht es nötig, nicht nur die Beziehung zum anderen über den Tod hinaus zu klären, sondern auch die Grundlagen, die die Überlebenden an den Wertekanon binden, in denen auch die Rück- oder Überführung des Leichnams begründet wird.

In der Entscheidung, wo die Beerdigung sein soll, findet sich eine letzte Respektsbekundung dem Verstorbenen gegenüber, hier wird er noch einmal als gleichberechtigtes Subjekt behandelt – wenn nicht finanzielle Gründe oder verschlossene Grenzen die Überführung verhindern.

Es ist die Aufgabe der vorliegenden Skizze, eine kleine Gruppe von Filmen vorzustellen, die sich mit der Rückführung von Toten über nationale Grenzen hinweg beschäftigen, die verschiedenen Kontexte, in die sie eingebettet sind, die unterschiedlichen dramaturgischen Strategien vorzustellen, denen die Geschichten folgen (mit wenigen Ausnahmen, in denen die Reise aber durch eine Vielfalt kulturell gesetzter Grenzen führt) [8]. Ausgangspunkt der Überlegung ist immer die Beobachtung, dass alle Filme eine symbolische Aufladung betreiben und mit Bedeutungen spielen, die den Umgehensformen mit den Toten und den Ritualen der letzten Ehrung entspringen.

Methodisch von größter Bedeutung ist die Annahme, dass nicht die Auflehnung, nicht der Protest gegen die Schlechtbehandlung der Toten oder ähnliches den Sinnhorizont des Motivs schaffen, sondern dass es genau um das Gegenteil geht: In der Ehrung der Verstorbenen werden die Toten zum letzten Mal als Mitglieder einer sozialen Gemeinschaft behandelt. Sie erfahren eine letzte Gratifikation, für die sie aber nur noch symbolische Adressaten sind. Die eigentlich Angesprochenen sind die Nachgebliebenen, die sich im Vollzug und im Spiegel des Rituals der Beerdigung wie auch der Totenüberführung ihrer sozialen Zugehörigkeiten und Verbindlichkeiten versichern.

Politische Akte...

Gibt es ein Recht auf Bestattung? Oder verliert der Tote mit dem Ableben seine Würde auf Selbstbestimmung seines letzten Ortes? Eine nachgerade groteske Antwort gibt *The Three Burials of Melquiades Estrada* (*Three Burials – Die drei Begräbnisse des Melquiades Estrada*,

USA/Frankreich 2005, Tommy Lee Jones), in dem ein Freund (Tommy Lee Jones) des von der amerikanischen Grenzpolizei ermordeten Farmarbeiters Estrada es übernehmen muss, den Leichnam zurück an den Geburtsort des Getöteten zu seiner Familie zurückbringen muss, verfolgt von der Polizei, unterstützt von anderen Mexikanern, die sich ebenso von den US-Grenzsoldaten unterdrückt fühlen. Das Recht der Toten auf eine Ruhestätte als Symbol für die Repräsentativität, der die Mexikaner in der Grenzregion begegnen, als Anlass für Widerstand, so dass die Reise der Toten in eine absurde Verdrehung der Armut- und Arbeitsmigration der Lebenden und eine groteske Machtprobe zwischen Amerikanern und Mexikanern mündet.

Filme wie *Three Burials* inszenieren die Überführung der Leiche als einen explizit politischen Akt, eine symbolische Auflehnung gegen rassistische Mißachtung oder Unterdrückung.

...und die Figur des Rückführers oder: Reisen zu sich selbst

Es ist dem motivischen Thema selbst geschuldet, dass die meisten Filme zum Genre der *Road Movies* gehören. Und so, wie auch andere Filme dieses Motivkreises die Reise als ein Heraus-treten aus den Routinen des Alltäglichen interpretieren, als besondere Form der Selbstvergewisserung und der Reflektion auf Tiefenwerte der eigenen Identität, sind auch Rückführungsfilme in diesem Horizont interpretiert gewesen. Schon *Three Burials*, in dem sich der Rückführer großer Gefahr und polizeilicher Verfolgung aussetzte, ist lesbar als dessen radikale Ich-Werdung.

Die Versöhnung zweier Brüder ist in *45 Minuten bis Ramallah* (BRD 2013, Ali Samadi Ahadi) ein klar erkennbares dramatisches Ziel: Als der palästinensische Vater auf einer Hochzeit in Israel stirbt, beschließen die beiden miteinander zerstrittenen Söhne (Navid Akhavan, Karim Saleh), den letzten Wunsch des Vaters zu erfüllen, in seinem Geburtsort in der Nähe von Ramallah beigesetzt zu werden, das in den palästinensischen Autonomiegebieten liegt. Auf der Fahrt geraten die beiden in die Konflikte zwischen Israel und Palästina hinein: Nicht nur wird das Auto mit der Leiche des Vaters gestohlen und unabhängig von ihnen nach Ramallah gebracht, sie werden auch von den Israelis für potentielle Attentäter, von den Palästinensern für Kollaborateure gehalten, sie finden die Leiche des Vaters bei einer Terrorgruppe wieder und werden als Selbstmordattentäter auserkoren, können aber in letzter Minute mit dem präparierten Auto fliehen – und schließlich den Vater in Ramallah beerdigen. Der Streit zwischen den Brüdern ist beigelegt. Das Motiv, das die Handlung antreibt, ist das stillschweigend geltende Recht der Toten auf eine selbsterwählte Ruhestätte, das die Lebenden umsetzen müssen, selbst wenn eine Reise durch ein zutiefst zerrissenes Bürgerkriegsgebiet nötig ist. Weil die Brüder diesen Anspruch des Vaters respektieren und sie – wenn auch zunächst nur zähneknirschend – die Gefahren der Reise auf sich nehmen, zeigen sie auch, dass sie die moralischen Werte der Familie teilen. Dem Film unterliegt eine tiefe Bedeutungsschicht, in der es um Werte und deren Verbindlichkeit geht und die die Grundlage dafür bildet, dass die Brüder einander als Teil der gleichen Wertegemeinschaft erfahren (und zudem noch durch die gemeinsam durchstandenen Demütigungen und Gefahren miteinander vertraut werden).

Ein ganz anders gelagertes neueres Beispiel ist *The Human Resources Manager (Die Reise des Personalmanagers*, Israel/Deutschland/Frankreich 2010, Eran Riklis): Die Titelfigur (Mark Ivanir) arbeitet als Personalmanager in Jerusalems größter Bäckerei. Er steckt in einer tiefen persönlichen Krise: Von seiner Frau wurde er verlassen, seine Tochter geht zunehmend auf Distanz zu ihm, zudem hasst er seine Arbeit. Als eine ausländische Mitarbeiterin bei einem Selbst-

mordtattat ums Leben kommt und sich niemand für ihre Leiche interessiert, hat der Personalmanager plötzlich eine Mission, die er nicht ablehnen kann: Ein Journalist versucht, den Fall öffentlich zu machen und bittet ihn, den Sarg der jungen Frau in ihre osteuropäische Heimat zu überführen. Die beiden – begleitet von einem Vize-Konsul und einem ständig alkoholisierten Fahrer sowie dem aufsässig pubertierenden Sohn der Mitarbeiterin – machen sich zu einer abenteuerlichen Reise in den Balkan auf. Es mag die Absonderlichkeit des Unternehmens sein, die fast groteske Zusammensetzung der Gruppe der Rückführer, die Begegnung mit einer unvertrauten Fremde, der die Tote zugehörte, die den Personalmanager aus der Ausweglosigkeit seiner persönlichen Umstände herauslösen und ihn wieder zu sich selbst führen [7].

Auch *Luo ye gui gen* (*Nicht ohne meine Leiche*, Hongkong/VR China/Niederlande, Yang Zhang) erzählt eine Geschichte vor dem Hintergrund der Arbeitsmigration: Einer von zwei befreundeten Bauarbeitern in Shenzhen stirbt bei einem Arbeitsunfall; der andere hat ihm versprochen, in zurück in sein Heimatdorf im 1.700 Kilometer entfernten Drei-Schluchten-Tal zu bringen. Er selbst hat kein Geld, die Baufirma hat lediglich 5.000 Yuan herausgerückt – das Geld soll der Familie des Toten zukommen und nicht für die Überführung verschwendet werden. Er ist gezwungen zu improvisieren und startet eine Reise quer durch das zeitgenössische China. Er trifft andere Reisende, wird in diverse Abenteuer verstrickt. Am Ende hat er nicht nur den Leichnam in dessen Heimatdorf abgeliefert, sondern auch noch eine junge Frau kennengelernt. Wie stark der Film auf dem Märchenmotiv einer Reise ins Glück aufbaut, wie nahe er den Märchenelementen des Auszugs des Helden, der Probe, der Versuchung und der finalen Belohnung kommt, ist evident. Die Ehrbezeugung vor dem toten Freund durchzieht zwar den ganzen Film, sie ist aber nicht zentral [1].

Die Beispiele signalisieren, dass es der Hintergrund der Migration ist, der die so neue Prominenz des Motivs begründet. Folgt die Auswanderung dem Impuls der Arbeit und des Geldes, ist die letzte Reise durch Werte wie Heimatverbundenheit, familiäre Herkunft, ethnische und nationale Identität begründet. Dass die Überführung auch zum Initialmoment einer oft burlesk sich ausentwickelnden, satirisch gefärbten Auseinandersetzung mit transnationalen Gegebenheiten werden kann, versteht sich von selbst. Ein Beispiel ist das Projekt der Überführung in *Saε Salim* (*Saε Salim - Unverletzt*, Türkei 2012, Ersoy Güler), das zum der Ausgangspunkt einer burlesken Krimikomödie wird: Ein gutmütiger Dorftrottel (Burçin Bildik), der sein Einkommen aufzustocken sucht, soll eine Leiche in den Heimatort des Toten transportieren. Ein Unfall und die Begegnung mit einem angehenden Ehrenmörder, dessen entlaufener Tochter, einem Drogenschmuggler und der türkische Mafia verhindern, dass er die Leiche einfach nur abliefern kann [2]. Dass der Film nicht einfach nur auf den Stereotypen der Kriminalburleske aufruht, sondern ebenso vor dem Hintergrund der europäischen Arbeitsmigration und der Transnationalität der Handlungs- und Lebensräume zu denken ist, versteht sich von selbst [3].

Fast wie eine Inversion der Totenreise vom Gast- in das Heimatland wirken Filme, die von Westeuropäern erzählen, die in die Heimat zurückexpediert werden müssen. Ein Beispiel ist das Road-Movie *Drum Bun - Gute Reise* (Schweiz/Ungarn 2003/04, Robert Ralston): Der ebenso naive wie snobistische Martin Schlegel (Felix Theissen) erfährt vom tödlichen Jagdunfall seines ungeliebten Vaters in Rumänien und soll den Leichnam nach Deutschland überführen. Das Unternehmen entwickelt sich zur Odyssee durch die Provinz: Schon am Flughafen kommt seine Brieftasche mit den Papieren abhanden; das altersschwache Auto, das er notgedrungen kauft, gibt auch schon bald den Geist auf. Ohne Sprachkenntnisse, wird er glücklicherweise vom rumänischen Pärchen Imi (Tibor Pálffi) und Agi (Kriszta Biró) mitgenommen, die selbst gerade in Beziehungsproblemen stecken. So übersteht er diverse Katastrophen, um schließlich im Kran-

kenhaus zu erfahren, dass der Leichnam seines Vaters bereits von dessen ungarischer Witwe (Krisztina Bíró) abgeholt wurde, von deren Existenz Martin bisher nicht mal wusste. Sie hat die Leiche einäschern lassen. Der Titel wirkt wie ein augenzwinkernder Vorverweis auf das, was dem Helden widerfährt (*drum bun!* = Glückliche Reise!). Die Reise erweist sich tatsächlich als Kette von Krisen und Erprobungen, mit denen er fertigwerden muss. Und der Film erkundet nebenbei den *culture clash* zwischen westeuropäischer Stadt- und rumänischer Landkultur – der Tod des Vaters ist nur der Katalysator der Reise.

Krimis mit überführten Leichen

Manchmal werden Leichentransporte zum Ausgangspunkt burlesker Krimi-Verwicklungen. *Balkan Traffic* (Deutschland/Österreich/Kroatien 2007, Markus Stein, Milan V. Puzic) ist ein solcher Fall. Der Film erzählt von einem Bosnier (Marko Pustišek) und einem Serben (Vladimir Pavic), die ihr Geld damit verdienen, Gastarbeiterleichen von Berlin in den Balkan zu schmuggeln – bis einmal statt der Toten die sehr lebendige Polizistin Ulla (Petra Schmidt-Schaller) im Sarg liegt, die als Schnapsleiche die Reise angetreten hatte, weil die beiden Leichenschmuggler sie für die Leiche gehalten hatten, die sie überbringen sollten. Nach einer wirren Handlung – in der immer wieder die Bedeutung der Totenverbringung für deren Familien angesprochen wird – endet der Film damit, dass Ulla zusammen mit dem Serben selbst eine Leiche über die Grenze bringt.

Eine ganz eigenartige Mischung von Handlungsmotiven stellt die TV-Komödie *Bis zum Ellenbogen* (BRD 2007, Justus von Dohnányi) dar. Der Film erzählt von drei Deutschen, die während des Urlaubs in der Schweiz zufällig Bekanntschaft schließen. Einer stirbt; er ist Bankier aus Hamburg. Die beiden anderen nutzen seine Rolle als erster, der morgens in der Bank ist, aus und rauben eine große Menge Schwarzgeld. Aber sie bringen den Toten auch zum „Ellenbogen“ auf Sylt und übergeben ihn den Wellen: Er hatte den beiden erzählt, dass seine Verlobte dort letztes Jahr ertrunken sei und er sich nach seinem Tod auch eine Seebestattung wünsche. Kriminelle Energie verbunden mit der Verbindlichkeit sozialer Beziehungen: ein Hintergrund für den Leichenschmuggel, den es in dieser Form selten gibt [9].

Das Motiv der „falschen“ resp. „vorgetäuschten Leiche“ spielt in einer ganzen Reihe von Krimiburlesken eine Rolle. Ein frühes Beispiel ist der Laurel-und-Hardy-Film *A-Haunting We Will Go* (*Dick und Doof als Geheimagenten*; aka: *Wir gehen zaubern*; aka: *Dick und Doof in geheimer Mission*; aka: *Fauler Zauber*; aka: *Die Geheimagenten*, USA 1942, Alfred Werker), dem ein Sarg, in dem ein Gangster in eine andere Stadt geschmuggelt werden soll, und ein Sarg, der zur Ausrüstung eines Zauberers gehört, vertauscht werden; Laurel und Hardy, die sich bei dem Zauberer verdingen, können ihn nach einer ganzen Flut burlesker Slapstickiaden schließlich der Polizei übergeben.

Eine andere Krimi-Variante ist die Nutzung von Sargüberführungen als Versteck für Schmuggelgut, insbesondere Drogen. Ein Beispiel ist *Trouble in Paradise* (*Gefährliches Paradies - Ein Sarg voller Heroin*; aka: *Taifun vor Ravallo*, USA 1989, Di Drew), in dem eine reiche Amerikanerin (Raquel Welch) die Leiche ihres Mannes aus Hongkong überführen lässt, allerdings bei der Überführung Schiffbruch erleidet und sich zusammen mit einem Matrosen (Jack Thompson) auf eine kleine Insel retten muss. Was sie nicht weiß: Ihr Mann lebt (und wird auf der Insel auftauchen), der Sarg enthielt eine gewaltige Menge Heroin. Ähnlichen Mißbrauch

von Särgen findet man auch in anderen neueren Drogenschmuggel-Filmen. So verwendet ein mexikanischer Drogenbaron in *Bad Boys II* (USA 2003, Michael Bay) Säрге mit Leichen, um Geld und Drogen über die Grenze zu schaffen. Selbst in dem James-Bond-Film *Diamonds Are Forever* (*Diamantenfieber*, Großbritannien 1971, Guy Hamilton) wird ein Überführungssarg dazu benutzt, Diamanten im Inneren der Leiche ins Ausland zu schmuggeln. In allen diesen Beispielen ist die Fremdnutzung des Überführungssarges möglich, weil er im Grenzverkehr eigene Dignität besitzt, die Unversehrbarkeit der Toten sogar von den Grenzbeamten geachtet wird.

Rituale und symbolische Politik

Recht auf Rückführung: das genießen nur diejenigen, die im Auftrag des Staates unterwegs gewesen sind und im fremden Land umkamen. Es gibt kaum einen US-amerikanischen Kriegsfilm (über welchen der neueren Kriege seit Vietnam auch immer), der keine Szenen enthielte, der die von der amerikanischen Flagge bedeckten Säрге Gefallener im Flugzeug, bei der Ver- oder Entladung von Transportmaschinen und einer folgenden Bestattung unter Beachtung aller Rituale der militärischen Ehrenbekundung zeigten [4]. Die toten Soldaten werden zurückgebracht, um den Daheimgeblieben zu zeigen, welche Opfer die Gemeinschaft bringt, um sich gegen das Fremde zu schützen oder sich für seine Werte an allen Orten der Welt einzusetzen. Die Rückführung der Leichen ist gerade in diese nichtprivaten Konstellation ein demonstratives Format, das nur auf den ersten Blick den Toten und ihrem Opfer für die Gemeinschaft (oder den Staat) Respekt erweist. Symbolische Politik eben: weil die Adressaten der Inszenierung die noch Lebenden sind, die im Ritual ihrer Zugehörigkeit zur Wertegemeinschaft rückversichert werden (oder sich selbst dieser vergewissern) [5].

Die Rückführung der gefallenen Vietnam-Soldaten ist nicht immer nur Teil eines Ehrenrituals, sondern kann auch dramaturgisch als Ankündigung drohenden Todes gesetzt sein. „Willkommen in Vietnam, auf geht's!“ schallt den Soldaten entgegen, die 1967 gerade auf einer US-Militärbasis angekommen sind (in dem Film *Platoon*, USA 1986, Oliver Stone) – und gleichzeitig sieht einer der Angekommenen voller Irritation, dass in unmittelbarer Nähe Leichensäcke zu einem Transportflugzeug gefahren werden. Es ist nicht nur der Blick des Infanteristen Chris Taylor (Charlie Sheen), der die Szene aufraut und von jedem Pathos befreit, sondern auch eine verhaltene, sakral anmutende, von Alltagsgeräuschen des Flugplatzes durchwebte Musik, die auf das kommende Geschehen vorbereiten – ein Gemenge von Todesnähe und Drogengebrauch, um Angst zu modulieren.

Natürlich lässt sich das Überführungs- und Beerdigungsszenario auch als Grotteske auslegen, um die Unsinnigkeit der Konkurrenz verschiedener politischer Systeme zu illustrieren. Ein Beispiel ist die auf einer 1952 von Wolfgang Kohlhaase geschriebenen Geschichte basierende TV-Komödie *Begräbnis einer Gräfin* (BRD 1991, Heiner Carow). Eine Gräfin ist bei Kriegende in den Westen geflohen. Sieben Jahre später stirbt sie und möchte in heimischer Erde bestattet werden. Doch die Überführung bringt nur Schwierigkeiten: Ausgerechnet der linientreue Bürgermeister (Dieter Montag) verhindert mit seinem Übereifer die von der Partei befohlene Rückführung des gräflichen Leichnams in den verrotteten Westen – weil die ebenso übereifrigen Grenzbeamten den metallenen Sarg mißtrauisch geöffnet haben und nach der Hygiene-Verordnung von 1907, derzufolge geöffnete Säрге nicht transportiert werden dürfen, eine Rückführung in den Westen nicht mehr möglich ist. Doch er zwingt den Pfarrer (Hans Christian Blech), die Grä-

fin in einer Ecke des Gottesackers zu bestatten; zudem wird der Trauerzug mit einem quergestellten Traktor behindert. Der Film versucht, im Tonfall der Satire einen Blick zu ermöglichen auf die Engstirnigkeit und Spießigkeit der DDR-Bürokraten der Jahre nach der Gründung der DDR.

Eine satirische Reise ist auch *Guantanamera* (*Guantanamera*; aka: *Guantanamera - Eine Leiche auf Reisen*); Spanien/Kuba/Deutschland 1995, Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío): In Kuba hat jeder Tote das Recht, in seinem Heimatort beerdigt zu werden. Allerdings ist die Überführung mit unüberwindbaren Hindernissen gepflastert – Benzinrationierungen etwa, die man nur überwinden kann, wenn der Sarg an jeder Bezirksgrenze auf ein neues Auto umgeladen wird. Ein Parteifunktionär (Carlos Cruz) unternimmt es, die Reise zu organisieren. Dabei ist seine Frau (Mirtha Ibarra), eine Universitätsdozentin, die unterwegs einen ehemaligen Studenten trifft und dabei bemerkt, dass ihre Ehe dabei ist zu verdorren, sowie der uralte Geliebte der Verstorbenen und ein Chauffeur, ein Spezialist für halblegale Dollargeschäfte. Die Fahrt wird zu einer Odyssee durch das spätkommunistische Kuba und seine überbürokratischen Absurditäten. *Guantanamera* ist Liebesgeschichte, Road Movie und beißend-ironischer Abgang auf das kubanische Staatssystem. Der Film endet mit der Beerdigung, auf der der Funktionär eine flammende Rede hält – allerdings vertreibt hereinbrechender Sturzregen das Publikum. Der Redner bleibt auf einem Sockel stehen; er wird nicht mehr herunterkommen. Die Überführung ist hier die Startkondition und nicht das eigentliche Thema des Films – dieses ist die Durchmusterung alltäglicher Lebensbedingungen im Kuba der Zeit des Films.

Summa

Eingangs hatte es geheißen, dass Beerdigung und Rückführung der Toten reflexiv adressiert seien: Diejenigen, die dem Toten die letzte Ehre erweisen, erleben sich gleichzeitig als solche, die am Ritual der Ehrerbietung teilnehmen und darum Teil der Deutungs- und Ritualgemeinschaft sind, der auch der Tote zugehörte. Zu einem zunehmend prominenter werden Motiv wird die Rückführung erst in der letzten Vierteldekade – offensichtlich im Zusammenhang mit der sich vergrößernden Freizügigkeit vor allem der Arbeitsmigrationen, aber auch mit dem Altern der Gastarbeiter der ersten Generation (seit den späten 1950ern). Eine genauere Untersuchung steht aber aus.

Eine Durchmusterung des Korpus zeigt, dass sich die Annahme in fast allen Varianten des Motivs zeigen lässt; aber sie zeigt auch, wie verschieden die funktionalen Bindungen der Leichenüberführungen sind:

- (1) Manchmal sind sie *zentrales Thema der Geschichte*. Von dem Projekt des Totentransports aus werden die tiefensemantischen Bedeutungen entfaltet, die nicht nur den Umgang einer Gesellschaft mit ihren Toten demonstrieren, sondern auch Schlaglichter werfen auf die inneren Überzeugungen der Handelnden, ihre Werthaltungen und ihre Bindungen in die Tradition.
- (2) Manchmal sind sie nur *Marginalia* der Handlung. Narratologisch nehmen sie dann den Status der *Komplikation* an, ein Widerfahrnis der Handlung, das die Handelnden überbinden müssen [6].

(3) In wenigen Fällen sind sie *initiale Plotpoints*, Ausgangsbedingungen der Handlung. Von hier aus entwickelt sich die Geschichte, ohne dass der Totentransport selbst zum zentralen Thema würde.

(4) Und manchmal werden sie in das Funktionsgefüge von *Genres* eingebunden. Insbesondere im Krimi können sie zu Kernelementen des Plots werden – auch der Schmuggel von Leichen gehört zu den Delikten des Strafrechts.

(5) Gerade in den letzteren Formaten wird oft mit Strategien der *Satirisierung* gespielt, in denen tiefere Bedeutungshorizonte aktiviert werden, die z.B. auf politische Themen, diskursive Brüche und Konflikte und Stereotypen des Wissens vor allem über andere Kulturen und Nationen fußen.

Das Gros der Filme setzt das *Projekt* der Leichenüberführung als Katalysator der eigentlichen Geschichte und als initiales Ereignis ein, das die Reise nötig macht. Immer gibt schon dieses einen Hinweis auf die Charakterzüge der handelnden Figuren, auf das, was sie zum Antritt der Reise bewegt und wie sie später durch die Reise verändert werden. Die Reisen sind in aller Regel als Episodenfolge ausgeführt, als Kette von meist zufallsgesteuerten Begegnungen mit anderen Figuren, mit anderen Lebensbedingungen, Sitten und Kulturen. Die Filme mit Leichenüberführungen werden so zu einem Motiv der kulturellen Begegnung, sie durchlöchern oft die kulturelle Selbstgewissheit der Figuren (mit Ausnahme der Rückführung von Gefallenen aus Kriegsgebieten).

Für alle diese Varianten gilt, dass der Ort der Begräbnisstätte semantisch aufgeladen wird und zu einem symbolischen oder diskursiven Wert wird, der den Aufwand der Leichenüberführung rechtfertigen kann. Das Motiv des Leichentransports wird so zu einem unmittelbaren Zugang zu einer Bedeutungswelt, die von Werten handelt, die angesichts des Umgangs mit Toten auch die Konditionen des Umgangs verschiedenster Regimes mit lebenden Bürgern entlarvt.

Fast alle Filme fußen auf Prämissen, die die Entscheidung über die Lokalität der letzten Ruhestätte mit letztlich konservativen Interpretamenten wie „Herkunft“, „Heimat“, „Ort der Familie“, „Nationalität“ oder mit religiösen Belegungen der Toten motivieren. Wenige Filme gehen andere Wege: Ein verheirateter amerikanischer Industrieller (Jack Lemmon) und eine alleinstehende, lebensfreudige Engländerin (Juliet Mills) begegnen sich in einem kleinen Hotel auf Ischia, wo sein Vater und ihre Mutter jahrelang ein heimliches Liebesverhältnis unterhielten und gemeinsam tödlich verunglückt sind. Die beiden Toten müssen in die USA bzw. nach England verbracht werden. Billy Wilders *Avanti!* (*Avanti, Avanti*, USA 1972) ist eine Burleske um das Motiv der Toten im fremden Land. Zwar reagiert der prüde Amerikaner zunächst empört, doch verliebt er sich in die Engländerin – sie werden von nun an die Tradition des Liebesurlaubs auf Ischia, das die Eltern vorgelebt hatten, fortsetzen. Und sie beschließen, die Leichen des Paares auf Ischia beizusetzen. In dem Sarg, der unter großem diplomatischen Pomp schließlich in die USA geflogen wird, liegt die Leiche eines Ex-Mafiosos, der in einer grotesken Seitenhandlung ums Leben kam. Die gute gesellschaftliche Form ist gewahrt, das wahre Geschehen kommentiert die Vorgeschichte und ist eine Verbeugung vor dem Geheimnis, das die Toten geteilt und bewahrt hatten. Und der Schluss signalisiert, dass die Freiheit der Toten nicht mit dem Tod endet, sondern dass ihr lebensgeschichtlich eigentlicher Ort auch ein Ort des Glücks sein kann, selbst dann, wenn die Toten darüber ein Geheimnis bewahrt hatten.

Anmerkungen

[*] *Begrabt mein Herz an der Biegung des Flusses* (Originaltitel: *Bury My Heart at Wounded Knee*) ist ein Sachbuch des amerikanischen Autors Dee Brown aus dem Jahr 1970 (New York: Holt, Rinehart & Winston 1970; dt. Ausg.: Hamburg: Hoffmann & Campe 1972; zahlr. Neuaufl.). Es beschreibt wichtige Episoden aus der Geschichte der nordamerikanischen Prärieindianer in der Zeit zwischen den 1860er Jahren bis zum titelgebenden Massaker am *Wounded Knee* im Jahre 1890.

Dank muß ich meinen Freunden Matthias Christen, Anna Drum, Anna Frank, Karl Juhnke, Stephen Lowry, Brigitte Mayr, Franz Obermeier, Hans-Joachim Schlegel und Tom Stern erstatten, die mich auf Filme hingewiesen haben, die ich ohne sie nicht gefunden hätte. Gleichwohl konnte ich nicht alle Hinweise in den folgenden Artikel einarbeiten, zumal zahlreiche Überführungen dramaturgisch nur als „auslösende Momente“ verwendet werden und den Anstoß der Geschichte, manchmal auch nur eines ihrer marginalen Details bilden.

[1] In motivischer Nähe ist auch der südkoreanische Film *Nagunenun gilesodo schizi annunda* (*Der Mann mit den drei Särgen*; aka: *Der Wanderer hält auch auf der Landstraße nicht an*, 1987, Lee Chang-Ho): Ein junger Mann unternimmt eine Reise ins Sperrgebiet an der Grenze zwischen den beiden koreanischen Staaten, um die Asche seiner verstorbenen Frau in ihrer Heimat auszustreuen. Allerdings nur in einer winzigen Episode erzählt *Sonnenallee* (BRD 1999, Leander Haußmann) von der Asche Onkel Heinz', den die Mutter in der Kaffeebüchse in den Osten schmuggelt.

[2] Auch das Sequel der erfolgreichen Komödie *Saḫ Salim 2: Sil Bastan* (*Saḫ Salim 2: Aufs Neue*, Türkei 2014, Ersoy Güler) setzt mit einem Leichentransport ein – nun ist es Salim mit seiner Freundin Nihal (Ezgi Asaroglu), die eine Reise antreten, um einen Verstorbenen in dessen Heimat zu überführen. Im gleichen Kontext sollte auch *Im Juli* (BRD 2000, Fatih Akin) genannt werden, dessen Held der etwas weltfremde, aus Hamburg stammende Lehramtsreferendar Daniel (Moritz Bleibtreu) nach Istanbul aufgebrochen ist, um dort eine junge Frau zu treffen, die er anhimmelt. Ohne zu wissen, wie er dorthin gekommen ist, trifft er auf einer Landstraße mitten in Bulgarien auf einen deutsch-türkischen Autofahrer (Isa = Mehmet Kurtulu), der eine Leiche im Kofferraum transportiert – und sie werden an der bulgarisch-türkischen Grenze ertappt und verhaftet. Als

Isa aber erzählt, der Tote sei sein sich illegal in Deutschland aufhaltender Onkel, den er nach dessen Herzversagen zur Beisetzung bis in die Türkei geschmuggelt habe, weil eine offizielle und amtlich genehmigte Überführung nicht möglich gewesen sei, erwerben sich die beiden den höchsten Respekt der türkischen Grenzbeamten. Gerade die Rückführung Verstorbenen in die Türkei ist in Filmen (insbesondere deutsch-türkischer Filmemacher) mehrfach angesprochen worden. So beginnt die zweite Episode von Fatih Akins *Auf der anderen Seite* (BRD/Türkei 2007) mit dem Bild eines Sarges, der über ein Transportband aus einem Flugzeug herausfährt, ein Bild, das später invertiert wird und das wiederum einen Sarg zeigt, der die Türkei verlassen wird.

[3] Etwas anders gelagert ist TV-Komödie *Die Oma ist tot* (BRD 1998, Angelo Colagrossi), in der eine polnische Großmutter während eines Besuchs von Verwandten in der BRD stirbt. Von den Kosten für eine Bestattung oder Überführung in die Heimat abgeschreckt, macht sich die ganze Familie auf, die Tote in ihr Heimatdorf zu transportieren.

Eines der wenigen melodramatischen (allerdings nur in einer einzigen Handlungssequenz entfaltet) Beispiele ist *The English Patient* (*Der englische Patient*, USA/ Großbritannien 1996, Anthony Minghella): Die Geliebte des Helden ist in Ägypten umgekommen; ihr letzter Wille war es, im Garten ihres Elternhauses am Meer bestattet zu werden; der Held versucht, sie zunächst nach Kairo zu bringen – doch wird das Flugzeug von deutschen Soldaten abgeschossen.

[4] *En detail* präsentiert *Gardens of Stone* (*Der steinerne Garten*, USA 1986, Francis Ford Coppola) die Rituale auf dem Arlington-Friedhof in Washington. Vgl. dazu Peter Bürger: Vom Kult der Soldatengräber. In: *Telepolis*, 2009, URL: <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30900/1.html>. Den letzten Teil der Überführung eines gefallenen 19jährigen Soldaten zeigt der HBO-Film *Taking Chance* (USA 2009, Ross Katz) – vor allem, weil auf allen Stationen der Reise dem Toten von US-Bürgern höchster Respekt gezollt wird. Die tiefen Verbindungen der Leichenrückführung mit amerikanischer Identität wird so in seltener Klarheit greifbar.

[5] Gerade die Überführung der Leichen von Staatsoberhäuptern ist immer eine politische Inszenierung für das Volk. Vgl. beispielsweise den

frühen Dokumentarfilm *Die Feierliche Überführung der Leichen des Erzherzogpaares nach Wien* (Österreich 1914).

[6] Ein recht beliebiges Beispiel ist *Little Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*, USA 2006, Jonathan Dayton, Valerie Faris), in dem der unterwegs verstorbene Großvater auf der Reise nach Kalifornien weiter mitgenommen werden muss, was aber skurrile Nebenhandlung bleibt. Und auch die initiale Überführung der Leiche des Vaters nach Frankreich – er hatte den Wunsch geäußert, in französischer Erde zu ruhen – in *Forget Paris* (*Vergiss Paris!*, USA 1995, Billy Crystal) ist nur der erste Schritt, der die Voraussetzungen der Verwicklungen der folgenden Liebeskomödie schafft.

[7] Die Leichenüberführung als Reise zu erfahren, die einen Austritt aus den Routinen und Begrenzungen des Alltags zu erfahren und sich damit dem eigenen Lebensentwurf anzunähern, ist auch die Kernmoral des in einem kanadischen Kleinstädtchen beginnenden Road-Movies *Highway 61* (Kanada/Großbritannien 1991, Bruce McDonald). Sein Protagonist ist ein schüchterner junger Friseur (Don McKellar), der davon träumt, eines Tages in New Orleans mit seiner Trompete als Bluesmusiker aufzutreten. Als er eines Tages eine Leiche im Hinterhof findet und die Schwester des Toten (Valerie Buhagiar) ihn bittet, diesen zur Beerdigung nach New Orleans zu bringen, und er nach kurzem Zö-

gern zustimmt, beginnt ein abenteuerliche Reise (mit dem Sarg auf dem Dach des Autos), auf der die beiden einem alleinerziehenden Vater mit drei Mädchen, gelangweilten Musikmillionären und einem Vorstadteinwohner, der sich für den Teufel hält, begegnen. Der Friseur ist am Ende seinem eigenen Lebensentwurf nähergekommen, der als so unveränderbar wirkende Alltagstrott hat seine Macht über den jungen Mann verloren.

[8] Auf die Dokumentation der Dracula-Filme, die ja ebenfalls auf dem Transport von Särgen beruhen, habe ich hier verzichtet. Auch die Western, die von Leichenüberführungen handeln, habe ich ausgespart; allerdings sei Sam Peckinpahs Erstling *The Deadly Companions* (*Gefährten des Todes*, USA 1961) erwähnt, der von einer Mutter un ihrem erschossenen Kind erzählt, das sie an der Seite seines Vaters beisetzen will, und die bei der gefährlichen Reise durch Indianergebiet von drei Männern begleitet wird, die eigentlich eine Bank überfallen wollten.

[9] Einfacher gebaut ist die Story von *RX* (*Simple Lies*, USA 2004, Ariel Vromen), der von drei US-amerikanischen Studenten erzählt, die sich ein Zugeld verdienen wollen, indem sie Drogen von Mexiko in die USA schmuggeln. Einer stirbt dabei und muss in die USA zurückgebracht werden.

Von Rentnern, Gangstern, Entrepreneuren und anderen Altersfiguren: Die *coming-of-late-age movies* Ein Überblick

Manche sprechen vom *silver ager movie* oder auch von der *silver screen*, andere von „Filmen des dritten Lebensalters“, in der amerikanischen Filmkritik ist seit den 2000ern die Bezeichnung *coming of late age movies* nachweisbar, die auch in der deutschen Filmkritik gebräuchlich wurde. Die Bezeichnungen deuten auf eine doppelte Entwicklung hin: auf die zunehmende Zahl von Filmen, die Geschichten über Alte erzählen, von Problemen des Altwerdens handeln (von der Stellung im Alltags- und Arbeitsleben über die Veränderung der eigenen Körperlichkeit bis zum Umgang mit Verlust und Vereinsamung oder der Exilierung im Altersheim) und fast immer von der Souveränität des alternden Subjekts handeln; und die zugleich auf die Veränderungen des Film-, Kino- und Fernsehpublikums hindeuten, das in allen Nationen der westlichen Welt älter wird.

Die Filme der *silver screen* sind ein Gegentrend zu der Fülle von *teen movies*, die für Pubertierende von Pubertierenden erzählen. So weit die beiden Filmthemen voneinander entfernt zu sein scheinen, hängen die beiden Trends doch zusammen, weil beide von der Souveränität und Selbstbestimmung der Figuren handeln – die einen von deren Erwerb, die anderen von deren Verteidigung oder sogar Neugewinnung. Beide handeln von biographischen Übergängen, von elementaren Lernprozessen, von der Fähigkeit, die eigene Lebensgeschichte zu gewinnen und eine Identität zu erwerben, die sich gegen die Macht der anderen, der Konventionen, der Formalitäten des gesellschaftlichen Umgangs mit dem Jung- wie auch dem Altsein stemmen zu können. Der folgende Bericht wird sich für die Übergänge, die Brüche und Rebellionen interessieren, die in den Geschichten des *coming of late age* dramatisiert werden, nicht für allgemeine Bilder des Altseins – weil es nötig scheint, die „alte Figur“ gegen die der „alten Figur in der Krise“ abzugrenzen.

Die Fragilität der Biographie und der Film

Die Altersstufen des menschlichen Lebens sind eine kulturelle und keine biologische Tatsache. So, wie sich die Bestimmungen der Kindheit und der Jugend in Bewegung befinden, haben sich auch die Lebensalter im Film verändert. Die Redeweise des „Coming-of-Age“ legt die Vorstellung nahe, dass der Übergang von einer zur nächsten Stufe krisenhaft ist und dem Älterwerden Arbeit an seinem Selbstbild, am sozialen Umfeld, der selbst empfundenen Tugend- und Ziemlichkeitshorizonte abfordern (und vielleicht wird der Übergang sogar als Übergangsritus gefeiert). Über viele Jahrzehnte war Altwerden mit Altersstereotypen erfasst (als Rolle im familialen Umfeld, als fragil werdende Machtposition, als körperlicher Verfall, Konfrontation mit Krankheit und Einsamkeit usw.). Bereits die Marketing-Erfindung des „Silver“ als Bezeichnung für eine kaufkräftige und erlebnisorientierte Gruppe von Konsumenten deutete darauf hin, dass dem biologisch und sozial Krisenhaften der Alterung andere Modelle von Altersidentität entgegengetreten und dass die bis *dato* angenommene Passivität des Alters in eine andere, aktivere und kreativere Vorstellung einmündet: in eine Phase von Selbstbestimmung, von Körper-, Bewe-

gungs- und allgemeiner Lebenslust, des Eintritts in neue (oft altersgruppenspezifische) soziale Netze, die Aufnahme neuer identitätsstiftender Tätigkeiten [1].

Dass auch der Film die Neugliederung der Lebensphasen in den Ländern der Ersten Welt reflektiert und repräsentiert, ist seit den 1970ern klar erkennbar, als Filme wie *Harold and Maude* (1971, Hal Ashby), *Lina Braake oder Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat* (1975, Bernhard Sinkel) [2] oder *Les petites fugues* (1979, Yves Yersin) Geschichten über Alte erzählten, die in kaum miteinander vergleichbaren Kontexten aus Altersstereotypen ausbrechen und sich als neu ermächtigte Subjekte zu erfahren beginnen. Noch ältere Filme sind selten; dazu gehört *Altes Herz wird wieder jung* (1942, Erich Engel), in dem Emil Jannings einen Schokoladenfabrikanten spielt, dessen Verwandte nur auf seinen Tod warten – als ihm eine Enkelin (Maria Landrock) zuwächst, von der er nichts wusste, er hatte die so lange zurückliegende kurze, heftige Liebschaft sogar fast vergessen, und von dem Geld, das seine Eltern der damals Schwangeren angeboten hatte, wusste er auch nichts. Die Präsenz der Enkelin führt zu einer Neuformierung der Familienbeziehungen, der alte Mann wird aus seiner Isolierung befreit [3].

Der Film ist aber eine Ausnahme, das Thema des Coming-of-Late-Age wird erste in den 1970ern wirklich prominent. Seitdem ist die Kette von Filmen, die von Alten erzählen, die den Übergang in die späten Lebensphasen als Übergang vollziehen (mit allen Implikationen, die sie sozusagen als soziale Subjekte neu definiert), nicht abgerissen. Fast alle diese Filme inszenieren das Alter als Neuwachen einer ursprünglichen (und gemeinhin dem Jugendalter zugeschriebenen) Neugierde am Abenteuerlichen, am Erproben von Lebensentwürfen und -welten, vor allem auch der (Re-)Aktivierung eigener Sexualität und Körperlichkeit.

Natürlich ist der Bruch im Lebenslauf, die Neuformierung von Berufs- und Privatalltag nicht dem hohen Alter vorbehalten. Zahllose Beispiele (aus Realität und Kunst) erzählen von solchen Übergängen, verursacht durch Verlust des Arbeitsplatzes, den Tod Nahestehender, Trennung, Erkrankung, aber auch durch Krieg, Verfolgung und Vertreibung und ähnliches. Die Rede von der „Midlife-Crisis“ deutet darauf hin, dass die Biographie eine fragile Tatsache ist, keinesfalls lebenslange Kontinuität besitzt. Auch der Übergang in die Rentenzeit, also nach der Freisetzung aus der Arbeitswelt, ist prädestiniert für grundlegende Veränderung, für Neuorientierung oder gar Neubeginn. Alle Versuche, Schemata des Lebenslaufs als sozial übliche oder gar verbindliche Gliederungen zu entwerfen, können darum nur heuristischen Wert haben – der Einzelfall kann sie immer Lügen strafen.

Ähnlich wie die Coming-of-Age-Filme mit jungen Figuren meist als Komödien, Humoresken oder Burlesken angelegt sind, sind auch die Altenfilme im komödiantischen, manchmal melancholischen Ton erzählt; viele sind *feelgood movies*. Ob man (wie manchmal in der Kritik geschehen) die steigende Zahl der Filme mit dem zunehmenden Alter des Kinopublikums begründen kann – ausgehend von der Filmaffinität der Kinder, die in der Babyboomer-Zeit der 1950er und 1960er geboren wurden –, sei dahingestellt. Immerhin deutet die These aber darauf hinaus, dass die Filme auf die Erfahrungsnähe von Figuren, Geschichten und Zuschauern abzielen, so dass auch der vorsichtige Rückschluss gestattet sein sollte, die Filme als Indikatoren für eine soziale Neuaushandlung der Altersrollen und -identitätsentwürfe zu nehmen.

Neuaufbrüche

Die Filme folgen keinem erkennbaren Genreschema, haben auch bislang nur wenige *formulae* ausgebildet, aus denen man auf eine Stereotypisierung schließen könnte. Viele der Filme folgen einem dramatischen Konzept von *Neuaufbruch*: Die bisherige Lebenswelt und deren Normalität wird verlassen, an anderem Ort kommt es zum Neubeginn. Ein prägnantes Beispiel ist *The Best Exotic Marigold Hotel* (2011, John Madden), der von sieben britischen Rentnerinnen und Rentnern erzählt, die in ein indisches Hotel fahren, das ihr Altersdomizil werden soll; allerdings ist es kein luxuriöses (und billiges) Altersdomizil, sondern ein baufälliger Altbau; zunächst irritiert und enttäuscht, lassen sich aber fast alle auf die Herausforderung der zunächst nur exotisch anmutenden Kulisse ein, lernen das Altwerden als Bewältigung einer tiefen Fremdheitserfahrung (für die Indien auch äußerliches Zeichen der Differenz der Figuren zu ihrem gewohnten Alltagsleben wird). Der Film vereint die sieben Protagonisten nicht zu einem Kollektiv, erzählt keinen gemeinsamen Lernprozess, sondern zeigt, wie jeder sich unter den Bedingungen des Hotels mit seinen Vorgeschichten auseinandersetzt, Blockaden überwindet, neue Horizonte des Ichs entdeckt [4].

Filme wie *The Best Exotic Marigold Hotel* spielen erkennbar auf die Tradition der Bildungsreise an: Sich auf das Abenteuer der Begegnung mit einer fremden Kultur einzulassen, fußt in der Tradition der Gattung auch auf der Hoffnung, das eigene Welterfahren zu relativieren, neue Impulse aufzunehmen. Allerdings zeigt der Film an den *backstories* mehrerer Figuren, dass die Vorgeschichten es auch nahelegen, den gewohnten Alltag zu verlassen. Oft sind die Anlässe für die Reise äußerlich verursacht – Verlust der Wohnung, Krankheit, Tod des Partners, Drohung der Unterbringung im Altersheim insbesondere. Die Wohnung, das eigene Haus: beide erweisen sich als Residuum alltäglicher Routinen, derer man verlustig geht, sie können sogar ein Symbol werden für aufgegebenen Lebensentwürfe, Hoffnungen und Sehnsüchte, so, wie ein Gefängnis den Insassen von seiner Freizügigkeit abschneidet. Wohnung und Haus zu verlassen, einen neuen Lebensabschnitt mit einer *Reise* beginnen – das wird in vielen Geschichten zum dramatischen Wendepunkt, zum Ausdruck einer Identitätskrise, zum Beginn einer Suche nach Sinnhorizonten oder zum Ausdruck einer Rebellion gegen Zwänge, die auferlegt werden und denen es entgegenzuwirken gilt.

Übergang in ein neues Ich oder Gelegenheit, aus dem gelebten Leben ein Resümée zu ziehen oder es zu bilanzieren – beide biographischen Einfassungen der Reise sind im Film bearbeitet worden. Zunächst zu ersteren: *The Straight Story* (1999, David Lynch) erzählt von einem 73-Jährigen (Richard Farnsworth), der mit einem Aufsitz-Rasenmäher eine fast 400km lange Reise zu seinem Bruder antritt, der einen Schlaganfall erlitten hatte und mit dem ihn ein schon zehn Jahre währender Streit verbindet – ihn gilt es beizulegen. *The Trip to Bountiful* (1985, Peter Masterson) über eine alte Frau (Geraldine Page), die sich im Hause ihres Sohnes nicht verstanden fühlt und sich auf eigene Faust auf die Reise in ihre Heimat macht, ein kleines Städtchen, das sie vor zwanzig Jahren verließ, erweist sich schnell als melancholische Reise durch die eigene Biographie; der Film endet mit der Rückkehr ins Haus des Sohnes. Anders als bei Pubertierenden, anders auch als bei Heldenreisen geht es nicht um den Durchgang zu neuer Identität, sondern um Reflexion und Rückschau. Eine weitere Variante des Motivs der Altersreisenden ist die Reise als Vorbereitung des Todes. Zwei todkranke Krebspatienten (Jack Nicholson, Morgan Freeman) treten in *The Bucket List* (2007, Rob Reiner) eine Weltreise an, als sie die Mitteilung über ihren Zustand erhalten haben; für den einen ist es tatsächlich die Reise in den Tod; der an-

dere stirbt Jahre später, nachdem er er das Glück in seinem Leben wiedergefunden hat. Auch die Reise, die der Bienenzüchter (Marcello Mastroianni) in *O Melissokomos* (1986, Theo Angelopoulos) nach der Scheidung von seiner Frau und der Heirat seiner Tochter antritt, ist von Todessehnsucht angetrieben, als letzte Bewegung des Protagonisten in der Welt gedacht [5].

Die Reise aber als Aufbruchsmotiv – als Beschreiten eines Weges, auf dem Selbstentwürfe in Frage gestellt und neu formiert werden können – ist vielleicht die zentralste Kerngröße der dramatischen Umsetzung des Konzepts des Coming-of-Late-Age-Themas. Es findet sich schon im Film der 1970er. Ein Beispiel ist Paul Mazurskys Komödie *Harry and Tonto* (1974), in dem Art Carney – er bekam für seine Rolle 1975 einen Oscar – einen pensionierten Lehrer spielt, der in New York aus seiner Wohnung ziehen muss, weil das Haus abgerissen wird. Das WG-Verhältnis bei seinem Sohn und dessen Familie erweist sich schnell als unerträglich; der Held macht sich mit seinen schmalen Besitztümern und seiner Katze Tonto mit dem Auto auf den Weg zu seinem anderen Sohn, der in Nevada lebt – und die Reise wird zu einer Kette von flüchtigen und doch intensiven Begegnungen, mit einem Bibel-Verkäufer, einer weggelaufenen jungen Schülerin, einer alten Liebe, einer Prostituierten, einem Indianer, der Tochter in Chicago. Aus der tiefen Resignation, in der die Reise begann, wird am Ende neuer Lebensmut: Harry wird in Nevada bleiben, in eigener Wohnung, umgeben von neuen Freundschaften.

Ein neues Beispiel, eine verwandte dramatische Bewegung: Nach einer jahrelangen Affäre ihres Mannes verlässt seine Frau ihn, zieht in eine heruntergekommene schwedische Kleinstadt, sucht nach einer Beschäftigung. Auf dem Arbeitsamt gibt ihr eine wohlwollende Vermittlerin einen Job als Betreuerin und Fußballtrainerin für Problemkinder – viele mit Migrationshintergrund – auf dem Lande. Sie hat zwar keine Ahnung von Fussball, doch tritt sie die Stelle an. Die Rede ist von *Britt Marie var här* (2019, Tuva Novotny) nach einem Roman von Fredrik Backman. Und die Rede ist von Britt-Marie (Pernilla August), die mit Konzentration und Hingabe die Fußballmannschaft trainiert und sie sie zur Teilnahme am hiesigen Cup bringt. Und zudem trifft sie sich mit einem Mann, dem geschiedenen Polizisten des Dorfs, zum Abendessen. Britt-Maries Lebensmotto „Eins nach dem anderen“ hat sie am Ende in ein neues Leben geführt.

Wiederum auf einer Vorlage von Fredrik Backman greift *En man so heter Ove* (2016, Hannes Holm) zurück: Der Titelheld (Rolf Lassgård) spielt die Rolle einer Art von Blockwart in dem Einfamilienhaus-Viertel, in dem er lebt, ist mürrisch, ohne Kontakte zu den Nachbarn, latent aggressiv. Als von seinem Arbeitgeber vorzeitig in den Ruhestand geschickt wird, nimmt er stoisch Abschied vom Grab seiner Frau, bereitet seinen Selbstmord vor. Aber er wird gestört durch die neuen Nachbarn, eine persische Familie mit einem ungeschickten Vater und einer resoluten Frau (Bahar Pars), die Ove gegenüber kein Blatt vor den Mund nimmt und ihn immer wieder herausfordert. Persisches Essen und gelebte Lebensfreude locken ihn aus seinen Routinen heraus, er wird schleichend zum Nachbarn, der sein lange verschüttetes Ich als „Mann mit Herz“ wiederentdeckt [6].

Viel extremer ist der dramatische Wendepunkt in *Le bonheur est dans le pré* (1995, Etienne Chatiliez) angelegt: Ein von dem damals 67-jährigen Michel Serrault gespielter Besitzer einer nordfranzösischen Klodeckel-Fabrik, die vor dem Konkurs steht und bestreikt wird, zudem einer Steuerprüfung harrt, entdeckt in einer TV-Vermisstensendung das ihm verblüffend ähnliche Konterfei eines vor 25 Jahren verschollenen Ehemanns. Er sucht die Ehefrau (Carmen Maura) in einem südfranzösischen Nest auf. Sie ist Bäuerin. Obwohl beide die Wahrheit kennen, nehmen sie die Herausforderung an, sich auf das Spiel mit falschen Identitäten einzulassen – und finden ihr persönliches Glück. Vorausgegangen war nicht nur die Krise der Fabrik, sondern die

Ehe mit einer Frau, die zwischen Chanel-Boutique und Schönheitssalon lebt, und eine Tochter, die von Standesdünkeln geplagt ist. Der Held schlüpft in eine neue Identität, das Vorleben bleibt zurück. Radikaler Bruch [7].

Gemeinsame und eigene Projekte: Chöre...

Ein anderer Topos, der mehrfach bearbeitet worden ist, erzählt von *gemeinsamen Projekten*. Oft sind es kollektive Performances, die für getrennte (und einsame) Einzelne zu einem neuen Sozialverbund werden. Mehrfach sind Chöre in diesem Funktionshorizont dramatisiert worden. Insbesondere der Dokumentarfilm *Young@Heart* (2008, Stephen Walker) über einen amerikanischen Laienchor, dessen 30 Sängerinnen und Sänger im Alter zwischen 70 und 100 Jahren sind, ist sehr populär geworden; der Film folgt den Proben des Chors über sieben Wochen, er endet mit dem öffentlichen Auftritt der Gruppe. Gesungen werden klassische Rock- und Pop-Songs, ausschließlich monophon vorgetragen; eine instrumentale Begleitung, Mikrophone und choreographische Inszenierung (abgestimmt auf die physischen Möglichkeiten der Mitglieder) treten hinzu.

Überraschend war die Energie und der Enthusiasmus der Senioren-Sänger – eine Qualität, die auch den Chor in der TV-Komödie *Die Spätzünder* (2010, Wolfgang Murnberger) auszeichnete. Der Film spielt in einem Altersheim, das von der Leitung unter rigoroser Kontrolle gehalten wird. Gegen die verborgene Entmündigung regt sich immer wieder individueller Widerstand, der sich aber erst zu einem kollektiven Aufstand formiert, als ein erfolgloser Rockmusiker eine Bewährungsstrafe als sozialen Dienst in einem Seniorenheim abdiene. Er wirkt wie ein Katalysator, in dessen Folge sich eine Alten-Rockband formiert („Rocco und die Herzschriftmacher“), die gegen alle Versuche der Heimleiterin mit einem Auftritt des Liedes „Life Is Life“ sogar einen öffentlichen Wettbewerb gewinnen kann. Es ist die Riege altgedienter Schauspieler, die der Differenz zwischen Alt-Sein und der Lebendigkeit des Musikmachens Ausdruck gibt, ein vermeintlicher Widerspruch, der die aufgezwungene Passivität des Alters und die strikte Vereinzelung der Alten gegen die überspringende, manchmal mit Verzweiflung gemischte Lebensfreude der Akteure beim gemeinsamen Musizieren radikal gegenüberstellt.

Auch in *Song for Marion* (2013, Paul Andrew Williams) öffnet der Eintritt in einen Chor neue Optionen für das Selbstverständnis des Protagonisten wie für sein Netz sozialer Beziehungen. Im Zentrum steht ein schüchterner wie aber auch starrköpfiger und mürrischer Rentner (gespielt von Terence Stamp), dessen Frau (Vanessa Redgrave) krebserkrankt ist und im Verlauf der Handlung stirbt. Sie singt in einem Kirchenchor, der gelegentlich auch Heavy-Metal-Nummern einstudiert. Nach dem Tod seiner Frau lässt sich der inzwischen resignierende Held von der Chorleiterin (gespielt vom ehemaligen Bond-Girl Gemma Arterton) zum Mitsingen überreden – und entgegen seiner Erwartungen erwacht beinahe vergessene Lebensfreude in ihm. Er wird im Chor bleiben und für einen anstehenden Wettbewerb mitüben.

Eine Rentnerkommune in Phoenix, Georgia, der Beginn des Films *Dancing Queens* (2019, Zara Hayes); drei ältere Freundinnen – gespielt von Jacki Weaver, Pam Grier und Rhea Perlman – verbringen einen entspannten (und eben: spannungslosen) Lebensabend. Als eine krebserkrankte vierte (Diane Keaton) dazukommt, beschließt das Quartett, mehr Spaß zu haben und nimmt sich vor, die älteste Cheerleader-Gruppe der USA zu werden. Nachdem sie Unterricht bei einer Schülerin genommen haben, melden die vier sich zum „South Coast Classic“-Wettbewerb an. In

einem Interview wurde Diane Keaton gefragt, ob der Filme eine Aufforderung sei, das Leben zu genießen; ihre Antwort verweist auf die eigentliche Moral der Geschichte: „Und Freundschaften zu feiern! Wenn meine Figur Martha in dieser Seniorensiedlung einzieht, will sie einfach alleine gelassen werden und in Ruhe sterben. Aber Sheryl macht ihr einen Strich durch die Rechnung und zwingt sie mit ihrer Freundschaft zurück ins Leben. Es ist genau diese Botschaft, die ich an *Dancing Queens* so liebe: Freunde sind wichtig!“ [8] Bei aller Euphorie, die Keaton ausdrückt: Dem Film wurde in der Kritik mehrfach Peinlichkeit vorgeworfen, weil er seine Darstellerinnen auf billige Art ausbeute – und der finale Gewinn des Wettbewerbs sei angesichts der Performance einfach lächerlich. Das negative Urteil aus der Kritik ist deshalb interessant, weil es auf eine offenbar als natürlich empfundene Inkompatibilität zwischen dramatischem Projekt – ein Teenie-Format öffentlicher Performance – und dessen Realisatorinnen hinweist. Sie zielt auf ein Bild der „jugendlichen Alten“ ab, das keinesfalls die Wiederkehr von Jugendlichkeit sein kann und das angesichts der schwebenden Leichtigkeit des schon im Titel angespielten Abba-Titels „Dancing Queen“ kaum einzulösen ist. Vielleicht aus diesem Grund wirkt der finale Auftritt wie eine Parodie oder gar Karikatur tatsächlicher Cheerleader-Performances [11].

...und Wohngemeinschaften...

Die multigenerationelle Familie mag man als Ideal ansehen. Doch steht ihr nicht nur die Größe der Wohnungen und Häuser, sondern vor allem die Praxis der Trennung der Generationen entgegen. Alt-Werden ist in vielen Lebensläufen markiert durch den Auszug der Kinder, manchmal durch den Bezug neuer Wohnungen, oft durch Umzug ins Altersheim (was in vielen Erzählungen als Bevormundung empfunden wird und Gegenwehr hervorruft). Wenige Geschichten greifen auf das Konzept der Wohngemeinschaft zurück, das in den 1960ern und 1970ern als Zweckmodell vor allem unter Studierenden entstanden ist, sich aber schon in damals als monogenerationelle Praxis des Zusammenlebens erwiesen hatte. *Wir sind die Neuen* (2014, Ralf Westhoff) greift explizit auf die WG-Erfahrungen dreier im Alter verarmter Ex-Studenten (Gisela Schneeberger, Heiner Lauterbach, Michael Wittenborn) zurück, die nach über 30 Jahren erneut zusammenziehen; sie betreten ein ganzes Feld von Aufgaben, müssen ihre eigenen Bedürfnisse aufeinander abstimmen, sich zudem mit einer jungen Studenten-WG arrangieren, die im anderen Stockwerk logiert; der strukturierte, ordentliche und arbeitsorientierte Lebensstil der Jungen konfliktiert scharf mit dem lustorientierten, dem Rausch aufgeschlossenen und improvisiert wirkenden der Alten, bevor die Alten zu Helfern der Jungen werden (ein Umschlag ins Imaginär-Märchenhafte, der aber nach dem Konflikt der beiden so unterschiedlichen Alters-WGs den komödiantischen Kern der Geschichte ausmacht).

Besonders interessant ist *Et si on vivait tous ensemble?* (2012, Stéphane Robelin) über eine Alten-WG, die von einem jungen Ethnologen teilnehmend beobachtet wird, so dass den Alten eine Instanz zur Seite gestellt ist, die es dem Zuschauer erleichtert, die sich selbst zu verwalten suchende Wohngemeinschaft als eigenständiges Soziotop wahrzunehmen, so dass der sich manchmal einstellende Eindruck der Putzigkeit der Figuren mindert. Wie in *Wir sind die Neuen* kommen die WG-Mitglieder aus Not zusammen, um dem Altersheim zu entgehen – sie kennen sich seit Jahren: der ewige Liebhaber (Claude Rich), eine Bürgerlich-Angepasste (Geraldine Chaplin) und ein politischer Aktivist (Guy Bedos), eine Feministin (Jane Fonda) und ein Bonvivant (Pierre Richard). Es ist gerade die Anwesenheit des jungen Soziologen, der verborgene Wünsche und bislang streng gehütete Geheimnisse besprechbar macht. Die WG erweist sich als

großes Labor biographischer und identitärer Reflexion (neben allen Leistungen als Alltagsgemeinschaft).

...und andere Vorhaben

Manchmal handeln Filme davon, dass die protagonale Figur sich ein Projekt vornimmt, in dem sie sich selbst verwirklichen kann. Es geht um Vorhaben, deren Adressat der Handelnde selbst ist, auch wenn es oft um Aktionen geht, die mit Zuschauern rechnen. In *The World's Fastest Indian* (2005) spielt Anthony Hopkins den kauzigen neuseeländischen Eigenbrötler und Motorrad-Freak Burt Munro, die Erzählung behandelt das große Vorhaben, das er sich im Alter von weit über 60 vornahm: mit seinem historischen „Indian“-Motorrad aus den 1920ern an den Geschwindigkeitsrennen („Speed Week“) auf den Bonneville Salt Flats in Utah teilzunehmen (tatsächlich nahm er 1967 daran teil und stellte mehrere Hochgeschwindigkeits-Weltrekorde auf). Zwar sind die Rennen das Ziel der Reise und deren Gewinn höchste Selbstausszeichnung, doch zeigt der Film auch, dass die Reise selbst das Sinnzentrum der Geschichte ist. Munro trifft auf eine ganze Reihe von anderen, die von seinem Humor und der Entschiedenheit seines Plans ebenso fasziniert sind wie von dem Mut, diesen überhaupt anzugehen; und nach der 30-jährigen Einsamkeit und Isolation, in der er in Neuseeland gelebt hatte, kommt es sogar zu einer anrührend-zärtlichen sexuellen Episode [11].

Der Erfahrung des Alt-Werdens, des Ausscheidens aus dem Arbeitsleben, des Abnehmens der körperlichen Rüstigkeit etwas entgegenzusetzen, sich selbst den Beweis zu erbringen, dass die Fähigkeit, sich etwas vorzunehmen und auch umzusetzen – es sind komplexe Motivationen, die den Altersprojekten zugrundeliegen. Zwei Beispiele: In *Sein letztes Rennen* (2013, Kilian Riedhof) spielt Dieter Hallervorden einen Alten, der mit über 70 Jahren noch einmal das Training für den Berlin-Marathon aufnimmt. In *A Walk in the Woods* (2015, Ken Kwapis) nach einem Roman von Bill Bryson beschließen zwei alte Freunde (Robert Redford und Nick Nolte), eine Wanderung über den über 3000 Kilometer langen Appalachian Trail zu machen, ein Unternehmen, das durch die Differenzen zwischen den beiden erheblich behindert wird – allerdings nehmen sie die freundschaftlichen Beziehungen während der Wanderung wieder auf. Das Ziel erreichen sie nicht, brechen die abenteuerliche Wanderung ab, bevor sie auch nur die Hälfte des Weges abgegangen sind; den anderen Zweck aber – Selbstfindung und Selbsterweisung – haben die beiden doch erlangt. Einem ähnlich extremen Unterfangen hängt eine 83-Jährige (Sheila Hancock) in *Edie* (2017, Simon Hunter) an, die – als ihre Tochter sie in ein Altersheim stecken will, nachdem sie dreißig Jahre ihren Mann im Rollstuhl gepflegt hatte – beschließt, den Berg Suilven in den schottischen Highlands zu erklimmen. Sie wird von einem jungen Bergführer begleitet, der sich zunächst mit ihrer Starr- und Eigensinnigkeit arrangieren muss, die sie aber nach und nach ablegt, ihrem Begleiter immer mehr von ihrer Lebensgeschichte erzählt, neues Vertrauen in den anderen gewinnt und schließlich mit ihm einen Freundschaftsbund schließt.

Manchmal gerät das Altersprojekt in die Nähe der Groteske. Nie etwas Bedeutsames oder Sinnvolles vollbracht zu haben, trübt das Selbstverständnis eines 78-jährigen Rentners (Héctor Noguera) ein (in dem Film *Mr. Kaplan*, 2014, Álvaro Brechner); alle seine Altersgenossen haben sich mit dem unaufgeregten und routiniert ablaufenden Rentnerdasein abgefunden. Als er in seiner jüdischen Gemeinde erfährt, dass ein früherer Nazi (Rolf Becker) schon länger an der Küste Uruguays untergetaucht sei, sieht er Gelegenheit, seinem so unauffälligen Leben einen

Höhepunkt hinzuzufügen: Den alten Nazi aufstöbern und nach Israel bringen, wie es einst Simon Wiesenthal mit Adolf Eichmann tat! Er beschließt, den Deutschen aufzuspüren und den Behörden zu übergeben. Tatsächlich findet er zusammen mit einem Ex-Polizisten (Néstor Guzzini), einer ziemlich verkrachten Existenz, den Gesuchten, der ein heruntergekommenes Café am Strand betreibt. Allerdings gehen fast alle kriminologischen Untersuchungen, die mehr auf Annahmen als auf Tatsachen beruhen, in ein Desaster über, das Unternehmen endet fatal; und der Held muss sich wieder den banalen Niederungen von Alter und Krankheit stellen. Ein tieferer Sinn der burlesken Komödie erschließt sich, wenn man weiß, dass der Großvater des Regisseurs aus Polen stammte und nach Uruguay geflüchtet war; er benutzt die Konventionen der Komödie nur, um voller Sympathie von zwei Männern zu erzählen, die sich verrannt haben und dabei auch noch eine melancholische Bestandsaufnahme seiner Heimat und der eigenen Vorgeschichten zu machen (vgl. *Die Zeit*, 13.7.2015).

Alle diese Filme nehmen das hohe Alter der Helden als Gelegenheit, ihnen das Altersprojekt als Möglichkeit der Selbstbestätigung und später Selbstermächtigung zu gewähren. Einen Durchgang, wie es das *Coming-of-Late-Age*-Motiv verlangt, ermöglichen sie nicht (oder nur im Ausnahmefall).

Brüche nach langen Bindungen

Manchmal ist es der gemeinsame Tanz wie in *Finding Your Feet* (2017, Richard Loncraine), der die Transition des Lebensweges anstößt: Zwei Schwestern, die eine kleinbürgerlich-versnobt, die andere ein ehemaliges ebenso rebellisches wie freizügiges Hippiemädchen; die eine in einer Ehe gefangen, die andere unverheiratet und sexuell aktiv. Zwar haben die beiden kaum Kontakt gehabt, aber als die eine nach 35 Jahren Ehe erfährt, dass ihr Mann sie seit Jahren mit ihrer besten Freundin betrügt, sucht sie die andere auf, die mit ihr zusammen eine Senioren-Tanzgruppe gründet, um sie aufzuheitern und über die Lebensenttäuschung hinwegzuhelfen. Tatsächlich findet sie im Tanz zu ihrer eigenen Körperlichkeit zurück und findet neue romantische Kontakte. *Finding Your Feet* spricht ein zweites Thema an, das mehrfach im Rahmen des Coming-to-Age-Zusammenhangs behandelt wurde: des sich nach langer Beziehung einstellenden Eindrucks des Gefangenseins in einer Beziehung und dem daraus resultierenden Versuch, sich aus der symbolischen Fesselung durch den anderen (und das soziale Umfeld) zu lösen – auch, um die Energie wiederzufinden, der die Bemühung um Selbstbestimmung des Lebensentwurfs in der Hoch- und Nachpubertät entspringt. Ein bemerkenswertes Beispiel ist der in Deutschland noch nicht gelaufene dänische Film *Nøgle hus spejl* (IT: *Key House Mirror*; 2015, Michael Noer), der von einer im Pflegeheim aufbrechenden Ehekrise 50 Jahre nach der Hochzeit erzählt: Nach dem Schlaganfall ihres Mannes ist der Tag der Frau ganz mit seiner Pflege ausgefüllt; zunehmend verzweifelt versucht sie, ihre Bedürfnisse (nach Unterhaltung und Intimität) gegen die so erdrückende Pflicht zu retten – und verliebt sich sofort in den Mann, den sie den „Piloten“ nennen und der große Lebenslust ausstrahlt. Allerdings stößt sie auf die rigide Abwehr ihrer neuen Bekanntschaft, gegen die sie sich durchsetzen muss, wenn sie neue Freiheit gewinnen will.

Der Neugewinn von Lebensperspektiven und Sinnhorizonten war schon in *Kotch* (1971, Jack Lemmon) regierendes Thema: Hier bricht der von Walter Matthau gespielte Titelheld aus der Wohngemeinschaft mit Sohn und Schwiegertochter, die ihn aus dem Familienleben herauszudrängen und in einem Altersheim unterzubringen versucht, zu neuen Ufern aus, als er die an sei-

ner Stelle engagierte schwangere Babysitterin aufsucht, ein gemeinsames Haus mietet. Er kümmert sich um die junge Frau, wird am Ende gar eine Art von „Großvater“ für das Neugeborene. Der Austritt aus der Familiensphäre und der Eintritt in eine *patchwork*-artige neue ist praktischer Protest gegen Entmündigung und Bevormundung, zugleich Eintritt in eine neue Identität als Verantwortung tragendes Pseudo-Familienmitglied. Allerdings tritt der Held in eine der traditionellen Familienrollen ein, geht nicht den Schritt darüber hinaus.

...und neue Lieben

Es war oben schon davon die Rede, dass das *coming of age* sich im Sprechen über Film eigentlich auf Darstellungen der Pubertät und des Übergangs vom Jugendlichen zum Erwachsenen bezieht. Allerdings findet sich ein Thema der Teen-Filme auch in den Filmen des *coming of late age*: das manchmal blitzartige Sich-Verlieben, die Aufnahme einer tiefen Bindung an einen anderen oder eine andere, das Erwachen von Begehren und die Erfahrung sexueller Befriedigung. Ein Tiefenthema vieler hier berichteter Filme ist der Umgang Älterer mit ihrer eigenen Sexualität, die mit dem Übergang in eine neue biographische Phase neu erwacht (und oft genug den Übergang erst antreibt). Ein Beispiel ist der österreichische Spielfilm *Anfang 80!* (2012, Sabine Hiebler, Gerhard Ertl), der mehrfach auf dem World Film Festival in Montreal 2012 ausgezeichnet wurde: Er und sie (Christine Ostermayer, Karl Merkatz), beide um die 80, nach einer Zufallsbegegnung, er seit Jahrzehnten verheiratet, sie todkrank, fassen die Begegnung als Glücksmoment, folgen ihm bedingungslos, ziehen gegen alle äußeren Umstände zusammen. Ein anderes Beispiel stammt aus Spanien: *Elsa & Fred* (2005, Marcos Carnevale) spielt in einem Mietshaus, er (Manuel Alexandre) ist der neue Nachbar, auch sie (China Zorrilla) ist schwerkrank; aber sie hat den Schalk im Nacken, schwindelt ihm ein falsches Alter vor, verschweigt die Krankheit; die beiden machen wie die Teenager Madrid unsicher, prellen die Zeche und ähnliches. Die Nähe des Paares gipfelt in einem Rom-Besuch, in dem sie im römischen Trevi-Brunnen stehen und den Geliebten im Arm halten kann, so, wie es es von Anita Ekberg in Federico Fellinis Film *La dolce vita* (1960) gesehen hatte [12]. Ein letztes Beispiel stammt aus den USA: Der Protagonist in *Something's Gotta Give* (2003, Nancy Myers) ist ein in die Jahre gekommener Musikmanager (Jack Nicholson), der gewohnheitsmäßig Liebschaften mit jüngeren Frauen eingeht; ausgerechnet im Hause einer seiner Geliebten erleidet er eine Herzattacke – und verliebt sich in die Mutter der jungen Frau (Diane Keaton), die ihn pflegt und nach einigem Zögern den ungeliebten Gast als späte Liebe akzeptiert.

Nicht alle Filme enden mit dem neuen Paar. Manchmal ist die erotische Episode Stück eines Weges, über die ältere Beziehung nachzudenken. Eine Zahnärztin (Fanny Ardant) – seit kurzem im Ruhestand – nimmt an einem Schnupperkurs in einem Club für Senioren, der „Die schönen Tage“ heißt (wie auch der Film: *Les beaux jours*, 2013, Marion Vernoux), den ihre Töchter ihr geschenkt hatten; im Club macht ihr der attraktive, aber deutlich jüngere Julien (Laurent Lafitte) schöne Augen, sie lässt sich darauf ein, beginnt ein Verhältnis mit ihm; ausgerechnet am Beginn einer Reise, die die beiden planen, wird sie sich des Werts der Beziehung zu ihrem Ehemann klar und beendet die Affäre. Auch *Wolke 9* (2008, Andreas Dresen) endet, wo er begonnen hatte: Eine Änderungsschneiderin (Ursula Werner), seit 30 Jahren verheiratet, verliebt sich in einen Kunden (Horst Westphal), verlässt ihren Mann (Horst Rehberg), gibt die Affäre auf, der Verlassene begeht Selbstmord, sie zieht zurück zum Ehemann. Eine biographische Anekdote, ein Ausbruch, der ebenso unerklärt bleibt wie seine Implikationen. Die Geschichte wirkt wie ein Ein-

griff des so mächtigen amourösen Schicksals, als würden die Figuren durch die Verwicklungen des Geschehens getrieben, ohne erkennbar eigene (biographische) Motivationen zu verfolgen, weshalb der Film so auffallend aus dem Korpus herausfällt [13].

Reisen: Allegorien des Wünschens und der Lebensoptionen

Schon in *The Best Exotic Marigold Hotel* (2011) war einer der Protagonisten ein pensionierter Richter am Obersten Gerichtshof (gespielt von Tom Wilkinson), der in seinem langen Berufsleben seine Homosexualität immer unterdrückt hatte und erst nun nach Indien gebrochen war, um seine Jugendliebe wiederzufinden – ein indischer Mann. Die Figur des Richters kommt in der Romanvorlage gar nicht vor, wurde erst durch die Drehbuchautoren (Ol Parker, John Madden) in das Skript eingefügt. Allerdings ist die Erweiterung deshalb so interessant, weil sie das Kaleidoskop an englischen Lebensgeschichten und der diversen Unterdrückungen, die alle Figuren an ihren Bedürfnissen und Wünschen haben vornehmen müssen, um eine wichtige Facette erweitert. *Marigold Hotel* erweist sich schnell nicht etwa als ein Soziogramm der englischen Gesellschaft, sondern vielmehr als eines der Verzichte, Blockierungen und Wunschennergien. Die Reise und die neue Lebenswelt erweisen sich schnell als Bedingungen einer Befreiung [14].

Ähnlich allegorische Qualitäten hat auch Jim Jarmuschs Film *Broken Flowers* (2005). Sein Held (gespielt von dem damals 55jährigen Bill Murray) ist IT-Fachmann, passiv und antriebs-schwach, ewiger Junggeselle; er erhält einen anonymen Brief, der ihn darüber informiert, dass er einen 19-jährigen Sohn habe, den er nicht kennt und von dem er nichts weiß; er begibt sich auf die Reise zu vier Frauen, mit denen er sexuelle Beziehungen hatte, die alle als mögliche Mutter in Frage kommen. Schnell zeigt es sich, dass die vier Frauen vier grundverschiedene Lebensstile amerikanischer Normalität repräsentieren – und jede von ihnen könnte als eine Option für 20 Jahre Biographie des Helden stehen, von denen keine sich als reizvoll oder gar verlockend ansehen ließe. Hätte der Protagonist die Beziehung zu einer der Frauen seinerzeit versteigt, so hätte er sich immer unter das Diktat einer repressiven Lebensform stellen müssen. *Broken Flowers* ist keine Bildungsgeschichte, der Held wird kein anderer, sondern bleibt so rat- und bewegungslos wie am Anfang. Allerdings zeigt der Film auch, dass die Passivität des Helden auch eine Antwort darauf ist, dass es keine wirklichen Optionen für einen anderen Lebensentwurf gegeben hätte [15].

Der Alte, der seiner Alltagsrealität zu entkommen sucht, auf der Suche nach Sinn und Kontinuität, ist mehrfach als allegorische Reise angelegt worden. In *About Schmidt* (2005) bricht ein von Jack Nicholson gespielter 66-jähriger Versicherungsstatistiker nach dem Verlust seiner Arbeit und dem plötzlichen Tod seiner Frau zu einer Reise zu den Stationen der eigenen Kindheit im amerikanischen Mittelwesten auf, später zur Hochzeit der ihm lange entfremdeten Tochter. Es wird eine Reise durch Hoffnung und Verzweiflung, durch Erinnerung und Nostalgie, immer schwankend zwischen Komik und Tragik. Das Ende scheint in Resignation zu enden, weil der Protagonist überall auf Desinteresse gestoßen ist, nirgends auf Spuren seines Lebens getroffen ist, bevor ein überraschender Brief aus Afrika zumindest das Drama zu einem versöhnlichen Ende führt; allerdings sind es nicht die Personen aus dem Nahfeld, die Schmidt verbunden und dankbar sind, sondern ein Adoptivkind aus Afrika, das er noch nie gesehen hat – eine eigentlich bittere Kritik an der Unverbindlichkeit der sozialen Beziehungen, in die man während des Lebens verstrickt ist und von denen doch nichts zu bleiben scheint. Eine Transition in einen ande-

ren Entwurf von Identität und in neue Horizonte des biographischen Entwurfs ist in der Sicht von *About Schmidt* nicht vorgesehen [16].

Immer wieder sind es Reisen, die den Anstoß zu einer Revision des Alltagslebens geben. Schon die oben erwähnten *Harry and Tonto* (1974) und *Broken Flowers* (2005) gewannen ihre dramatische Energie aus der Bewegung des Helden heraus aus dem erdrückenden Alltag. Einen ähnlichen Weg schlägt die Komödie *Omamamia* (2012, Tomy Wigand) ein, in dem Marianne Sägebrecth eine Großmutter kurz vor der Abschiebung ins Altersheim spielt, die eine Audienz beim Papst plant, dem sie eine Jugendsünde beichten will; zugleich will sie ihre Enkelin besuchen, die angeblich als Au-Pair in Rom lebt. Es stellt sich aber heraus, dass die junge Frau in wilder Ehe mit einem Rock-Musiker lebt. Als die so widerborstige alte Dame auch noch einen von Giancarlo Giannini dargestellten Charmeur kennenlernt, steht der endgültigen Abkehr vom Fortgang der Geschichte zuhause nichts mehr im Weg.

Manche Reisen sind Reisen in die eigene Biographie. Und zugleich Gelegenheiten, über vergangene Lebensentwürfe nachzudenken, verpasste Chancen zu reflektieren, endlich mit Verlusten ins Reine zu kommen – und vielleicht ein Bildungserlebnis zu erfahren, das das Selbstverständnis neu grundiert. Der „Mammuth“ genannte Rentner (Gérard Depardieu) aus *Mammuth* (2010, Gustave Kervern, Benoît Delépine) wird nur geringe Rente erhalten, weil von einem Teil seiner Arbeitgeber keine Rentenbescheinigungen vorliegen. Auf Drängen seiner Frau macht er sich auf seinem Motorrad – einer „Münch Mammuth“ aus dem Jahr 1973 – auf eine Fahrt durch das französische Hinterland. Tatsächlich habe ihn viele Firmen gar nicht rentenversichert, um Geld zu sparen. Zwar gelingt es ihm, einige Bescheinigungen zu bekommen, doch werden ihm diese von einer Beischlafdiebin unterwegs gestohlen. Er wird am Ende sein Motorrad verkaufen, um die Rente aufzubessern. Er hatte unterwegs immer wieder erfahren, dass man ihn zeit seines Lebens für dumm, ja für geistig minderbemittelt gehalten hatten. Aber begegnet auf seiner Fahrt immer wieder Erinnerungsbildern an seine große Jugendliebe (Isabelle Adjani), die bei einem Motorradunfall ums Leben kam. Und er begegnet seiner Nichte (Miss Ming), die als Künstlerin tätig ist und die ihn dazu ermutigt, ein Gedicht über sein Leben zu verfassen, das er im Finale in einer Zentralabiturprüfung abgibt. Vom Schlachtergesellen zum Dichter – diese Wandlung war am Beginn der Reise nicht absehbar gewesen [17].

Dass Bettina Oberlis Alte-Frauen-Dorfkomödie *Die Herbstzeitlosen* (Schweiz 2006) zum zweiterfolgreichsten Schweizer Film der Filmgeschichte wurde und dass nach der Fernsehstrahlung zwei Drittel der Schweizer ihn kannten, hängt sicher mit dem Charme der Geschichte und der Schauspielerinnen zusammen, auch mit der Pikanterie des Geschehens: Die Heldin, eine 80-Jährige (Stephanie Glaser), hatte nach dem Tod ihres Mannes einen kleinen Kolonialwarenladen weitergeführt, ohne davon leben zu können. Sie hatte einst in Paris als Schneiderin gelernt, hatte dort luxuriöse Damenunterwäsche genäht. In einem Stoff- und Wäschegeschäft in Bern sieht sie die zeitgenössischen Waren, ist entsetzt über deren Qualität. Und – ange-regt durch ihre beste Freundin (Heidi Maria Glössner) – sie beschließt, das vor vielen Jahren Gelernte erneut umzusetzen. Zwei andere Freundinnen schließen sich dem Projekt an. Natürlich stoßen die vier auf erbitterten Widerstand im Ort. Erst als sie die Idee umsetzen, die Lingerie-Waren mit Stickereien zu schmücken, die sie den Trachten der Gegend abgucken, und ihre Waren im Internet anbieten, zeigt sich, wie erfolgreich ihr Start-Up ist. Um so schärfer gehen die ausschließlich männlichen Dorfmächtigen gegen sie vor. Vor allem der Vertreter der konservativen Partei sucht das Wäsche-geschäft als „Schande“ zu diffamieren; selbst Frauen des Ortes schließen sich der so künstlichen Empörung an. Am Ende werden sie selbst aber – nach der öffentlichen Diffamierung des Politikers – am Dessousstand Marthas stehen und neugierig die

Schönheit und Eleganz der Mieder, BHs usw. mustern. *Die Herbstzeitlosen* ist eine Emanzipationsgeschichte, eine Befreiung, die fast ein ganzes Leben erduldet wurde und erst als Altersprojekt Gestalt gewinnen konnte (zur Begeisterung der jungen Frauen des Dorfes, die die politische Bedeutung des Unternehmens verstehen und begeistert feiern) [18].

Kombiniert *Die Herbstzeitlosen* die Ausgrenzung der Alten aus dem Wirtschaftsleben mit der Unterdrückung weiblicher Sensibilität, inszeniert die TV-Produktion *Side by Side* (1988, Jack Bender) eine verwandte Konfliktlage als Sturmlauf gegen die Exterritorialisierung alter Entrepreneurs aus den Optionen von Start-Up, Firmengründung und Risikokapital: Hier wartet das Abenteuer des Altersprojekts nicht – wie bei so vielen anderen Altersgeschichten – im kriminellen Außen der Gesellschaft, sondern wird verbunden mit einem ökonomischen Neubeginn (auch wenn es dazu nötig ist, sich gelegentlich außerhalb des Gesetzes zu bewegen). Der Film erzählt von drei Rentnern, die ihre Lebensversicherungen zusammenlegen und dazu noch einen Bankkredit erflunkern müssen, um eine gemeinsame Firma für Seniorenjeans zu gründen – ein großer Erfolg, wie sich nach kurzer Zeit herausstellt. Die Firma intensiviert die Freundschaft der Männer, und als sie sich gegen die brutalen Methoden der Konkurrenz wehren müssen, schweißt es sie sogar noch enger aneinander. Die gemeinsame Unternehmung als eigentlich soziales Projekt, als Beweis dafür, dass auch im Alter Marktnischen entdeckt und beliefert werden können, als Kritik an den Banken schließlich, die solche Altersprojekte nicht bereit sind zu finanzieren. Und der Film ist auch lesbar als scharfe Kritik an der in der neoliberalen Wirtschaftsordnung zu bedeutsamen Wertschätzung einer ökonomisch-kreativen Energie, die den Alten gerade abgesprochen wird.

Dass der Film auch eine kriminelle Teilhandlung der Figuren nötig macht, greift ein zweites Motiv des „agilen Alters“ auf – die Straftat ist nicht nur Mittel, ökonomischer Not zu begegnen [19], sondern auch ein eigenes Abenteuer. Darum tragen viele Filme über Alterskriminalität – die meist von Banküberfällen, Einbrüchen, Diebstählen und ähnlichem handeln – auch das Signum des Übertritts in ein gesellschaftlich geächtetes Außen und des Selbsterlebnisses als *persona non grata* in sich. Ein neueres Beispiel ist *The Old Man & the Gun* (2018, David Lowery), in dem Robert Redford einen Alt-Einbrecher spielt, der nach seiner letzten Haftstrafe scheinbar von seiner Sucht, Banken auszurauben, geheilt zu sein scheint und friedlich mit seiner Freundin (Sissy Spacek) auf einer Farm lebt. Allerdings bricht er ohne Ankündigung zu einem neuen Überfall auf. Signifikant ist das letzte Telefonat, das er mit seiner Freundin führt: Er ruft einen Freund an, der ihn fragt ob es ihm gut gehe. Er antwortet, dass dies gleich der Fall sein werde – ein deutlicher Hinweis auf die subjektive Qualität des Einbruchs [20].

Senioren als Medium der Kritik

Der Ausstieg aus dem Arbeitsleben ist in vielen Filmen (wie in der Realität) ein harter Einschnitt in den Lebensalltag, ein Verlust der täglichen Routinen und der Selbstkontrolle. Eine ganze Reihe von Filmen erzählen davon, dass die Firmen in die Krise geraten und die pensionierten Chefs als „Retter“ re-installiert werden. In dem ZDF-Vierteiler *Der große Bellheim* (1992, Dieter Wedel) spielt Mario Adorf einen alten Wirtschafts-Boss, der mit seinen alten Freunden und Mitarbeitern ein Kaufhaus vor dem drohenden Diskurs bewahrt. In *Schokolade für den Chef* (2008, Manfred Stelzer) schleicht sich der rentierte Chef eines Konzerns (gespielt von Götz George) als Fahrer des Geschäftsführers in die Firma ein und deckt einen Plan des Ge-

schäftsführers auf, der aus dem Verkauf der Fabrik Provisionsgewinne erzielen will. Allerdings ist nicht „Alter“ das eigentliche Thema dieser Filme, sondern vielmehr eine Kritik an den neuen Formen des Wirtschaftssystems: Der Held dieser Filme ist Verkörperung der älteren Figur des „Patriarchen“, die klar gegen die jüngeren Managertypen gestellt werden, denen es nicht um den „Betrieb“ (als Modell eines auch sozialen Gebildes mit allen Verpflichtungen, die die Leitenden gegenüber den Arbeitnehmern haben), sondern um die „Firma“ geht (das Modell einer Produktionsmaschinerie, die zur Erzeugung von Gewinnen dient, ohne Achtung derjenigen, die dort arbeiten). Es geht nicht darum, dass Alte konkurrenzfähige Leistungen erbringen können, sondern um eine Kritik der sozialen Verbindlichkeit und der Verantwortung, die Firmenleitungen mit ihren Betrieben und den Angestellten verbinden. „Patriarch“: das meint auch ein Rekurs auf „Väterlichkeit“ und die damit involvierten Bindungskräfte, die in die Welt von „Arbeit“ hineinwirken (können und – so die Filme: – und sollen).

Eine andere dramaturgische Strategie verfolgt *The Interns* (2015, Nancy Myers): Der Film beginnt mit einem als Voice-Over vorgetragenen Statusbericht des von Robert de Niro gespielten verwitweten Rentners, der nach dem Ausscheiden aus dem Arbeitsleben Probleme hat, sinnvoll seine Zeit zu verbringen. Zufällig sieht er einen Handzettel, in dem ein Start-Up-Versandhaus für Kleidung nach „Alterspraktikanten“ sucht; er bewirbt sich, wird genommen und zum Praktikanten der Chefin; er kommt ihr näher, lernt ihre Familie kennen, wird zu ihrem väterlichen Freund. Die junge Frau ist rund um die Uhr mit ihrem rasend schnell gewachsenen Unternehmen verbunden, weshalb die Beziehungen zu ihrer Familie in eine tiefe Krise geraten sind. Am Ende bestärkt der Praktikant die Chefin darin, an ihrem Projekt der Firma festzuhalten – aber er bietet sich selbst als Modell an, eine andere Balance zwischen dem Selbst, der eigenen Körperlichkeit und der privaten sozialen Bindungen zu finden. Der Film erweist sich schnell als rabiate Kritik an den fehlenden Identitätsangeboten der „neuen Ökonomie“, die Arbeit, Erfolg der Firma und Selbstbeweis im Erfolg über alle anderen Sphären des Lebens stellt. Die Schäden, die ein Eintreten in die Sinnhorizonte der Start-Up-Produktion verursacht, sind eklatant: die Unterdrückung der eigenen Körperlichkeit, die Unfähigkeit zum sexuellen Genuss, die Verdrängung von Rausch und Schlaf als Austrittsphasen aus dem (durch Arbeit dominierten) Alltagsleben, ja sogar die Thematisierung des Privaten im Gespräch mit anderen (signifikanterweise im Film als „Erwachsenengespräche“ deklariert). Der Alterspraktikant setzt all dem seine Ruhe und Gelassenheit, seine Fähigkeit, soziale Beziehungen über die Arbeitsbeziehungen hinaus einzugehen, entgegen. Das Patriarchalische, das in vielen Geschichten über Alte in der Arbeitswelt zugeschrieben wird, wird in *The Interns* als Rolle des Beschützers, Mentors und Helfers, ja sogar des Lebensberaters und sozialen Vorbilds ausgelegt; das Thema ist dementsprechend nur mittelbar die des (Coming-of-Late-Age-)Durchgangs zu einer neuen sozialen Rolle (auch wenn der Held selbst in der Beschäftigung in der Firma eine neue sexuelle Beziehung findet), sondern die Kritik einer durch Hektik, Erfolgsdruck und Extremisierung der identitären Bedeutung von Arbeit dominierten Lebenswelt.

Summa

Mit *The Interns* endet die Durchmusterung des schnell wachsenden Korpus der Coming-of-Late-Age-Geschichten – ausgerechnet mit einem Beispiel, in dem die Veränderungen der immer atemlosere Herausforderungen stellende Arbeitswelt und der damit bedingten Instabilisierungen der konventionellen Muster familiärer Rollenverteilung und des Zusammenlebens im weiteren

Sinne selbst thematisiert werden. Identitäre Krisen der Jüngeren stoßen auf die Präsenz von Alten, die den Härten aktueller Zumutungen nur mittelbar ausgesetzt sind, die aber ihrerseits das Bewusstsein eigenen Alt-Werdens oder -Seins reflektieren und in Lebensform umsetzen müssen. Die Filme zeigen auch, dass die Rede vom „dritten Alter“ oder von den „jungen Alten“ nur grobe Kategorisierungen sind, die auf den (latenten oder offenen) Konflikt zwischen den Generationen ebensowenig reflektieren wie auf die daraus erwachsenden motivationalen Impulse der Suche nach Selbstbestimmung, des Protests und manchmal sogar der Rebellion gegen Bevormundung, der Auflehnung gegen die Leugnung und Absprache sexueller Aktivität. Die Filme des Korpus zeigen, welche Bedeutung die Reise hat und wie wichtig in vielen Fällen das Herausstreten aus den Alltagsroutinen ist, die ihren Charakter als symbolische Einkerkelungen des Ichs erst aus der Distanz heraus erkennen lassen. Alter ist in der aktuellen Erfahrungswelt auch verbunden mit der Auslieferung an Isolation und Einsamkeit (so dass das Anknüpfen neuer sozialer Beziehungen und Tätigkeitsfelder zu einem immer präsenten Thema wird – ein Thema, das die Filme des Coming-of-Late-Age durchaus mit dem Ringen um das Erwachsenwerden der Coming-of-Age-Filme verbindet). Es sind „Lebensläufe in Bewegung“, auf die man stößt, die sich nicht mehr auf die Sicherheit sozial verbindlicher biographischer Verläufe verlassen können. Das unterscheidet die Filme des Korpus, die seit den 1970ern entstanden sind, von allen anderen vorher.

Anmerkungen

[1] In der deutschen Altersforschung wurde die Rede vom „dritten Alter“ wohl von Peter Laslett (in seinem: *Das Dritte Alter. Historische Soziologie des Alterns*. Weinheim/München: Juventa 1995) eingeführt – als Phase der persönlichen Errungenschaften und Erfüllung –, der eine bis dahin nicht weiter differenzierte Phase der unabänderlichen Abhängigkeit, Altersschwäche & des Todes („viertes Alter“) folgt. Selten wird auch von einem *golden age* gesprochen. Das „dritte Alter“ dagegen wird in den Bestimmungselementen „fit, fashionable, functional and flexible“ gefasst (wie in Marshall, Barbara L. / Rahman, Momin: *Celebrity, Ageing and the Construction of ‘Third Age’ Identities*. In: *International Journal of Cultural Studies* 18,6, 2015, S. 577-593).

[2] Dass die Geschichte 2009 neu verfilmt wurde (*Dinosaurier – Gegen uns seht ihr alt aus!*; 2009, Leander Haußmann), deutet auf die unveränderte Modernität des Stoffs hin. Die Thematik hat nach der Finanzkrise neue Aktualität gewonnen, die in Filmen wie *Crashkurs* (2012, Anika Wangard) gerade mit alten Figuren, die der Entfesselung der Finanzmärkte besonders hilflos ausgeliefert sind, dramatisiert wurden.

[3] Das Motiv eines Charakterwandels durch familiäre Liebe ist älter, findet sich bereits in der Literatur

des 19. Jahrhunderts und ist auch von der Filmindustrie adaptiert worden. Ein bekanntes Beispiel ist der vielfach im Weihnachtsprogramm gespielte Film *Little Lord Fauntleroy* (1980, Jack Gold) nach dem gleichnamigen Roman von Frances Hodgson Burnett aus dem Jahr 1886, der von einem Charakterwandel eines mürrischen und arroganten Alten erzählt, der durch das Hinzutreten eines jungen – in diesem Fall kindlichen – Verwandten ausgelöst wird. Das Motiv spielt bis heute eine Rolle; ein neueres Beispiel ist *The Etruscan Smile* (2018, Oded Binnun, Mihal Brezis), der von einem rauhbeinigen und mürrischen Witwer (Brian Fox) erzählt, der zeitlebens auf der Insel Vallasay (sie gehört zu den Hebriden) gewesen ist. Er reist in die USA, um sich untersuchen zu lassen, und kommt dort bei seinem Sohn und seiner Familie unter. Weder das großstädtische Leben wie auch die Erziehungsmethoden für seinem kleinen Enkel behagen ihm nicht; aber er sieht sich in der Pflicht, dem Kind die Wurzeln seiner gälischen Herkunft vertraut zu machen, lernt die ihm so fremde Rolle als Großvater und lernt sogar eine neue Liebe kennen.

[4] Zum Film vgl. Bell, Claudia: *The Best Exotic Marigold Hotel: International Retirement Migration on Film*. In: *Ageing & Society* 37,10, 2017, S. 1975-1986; Chivers, Sally: *What's Exotic About the Best Exotic Marigold Hotel?* Cinema,

Everyday Life and the Materialization of Aging. In: *Ageing in Everyday Life. Materialities and Embodiments*. Ed. by Stephen Katz. Bristol: Policy Press 2018, S. 83-98; Ciafone, Amanda: The Third Age in the Third World: Outsourcing and Outrunning Old Age to *The Best Exotic Marigold Hotel*. In: *Care Home Stories: Aging, Disability, and Long-Term Residential Care*. Ed. by Sally Chivers & Ulla Kriebner. Bielefeld: Transcript 2018, S. 155-174; Williams, Melanie: The Best Exotic Graceful Ager: Dame Judi Dench and Older Female Celebrity. In: *Women, Celebrity and Cultures of Ageing: Freeze Frame*. Ed. by Deborah Jermyn & Su Holmes. London: Palgrave Macmillan, London 2015, S. 146-161.

[5] Schon *Morte a Venezia* (1971, Luchino Visconti) ist lesbar als „letzte Reise“ und Vorbereitung des Todes – verbunden mit dem späten Eingeständnis der Homosexualität des Helden und eingebettet in einen ganzen Kranz von Todessymboliken. Zudem verweist der Stoff auf die Todesmetaphoriken der Décadence-Jahre vor dem ersten Weltkrieg.

[6] Dass gerade aus Schweden eine ganze Reihe von Filmen neueren Datums stammt (mehrfach gestützt auf die Bestseller-Romane Backmanns) – zu ihnen gehört neben den schon genannten auch das Doppel von *Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann* (2014, Felix Herngren) nach einem Roman von Jonas Jonasson, der 2016 für den Oscar nominiert wurde, und dessen Sequel *Hundraåttåringen som smet från notan och försvann* (2016, Felix Herngren, Måns Herngren) nach einem Originaldrehbuch –, mag insofern interessant sein, weil die Filme aus einer Gesellschaft stammen, die durch den öffentlichen Diskurs über Überalterung und zudem durch problematischen Umgang mit der Migranten gekennzeichnet ist. Allerdings gehören die Filme natürlich auch dem viel allgemeineren Trend der „Vergrauung“ der Filmproduktion zu, die in allen Produktionsnationen zu beobachten ist (vgl. Whelehan, Imelda / Gwynne, Joel: The ‚Greying‘ of Popular Culture? In: *Ageing, popular culture and contemporary feminism. Harleys and hormones*. Basingstoke [...]: Palgrave Macmillan 2014, S. 1-13, bes. 2f; vgl. dazu auch Chivers, Sally: *The Silvering Screen. Old Age and Disability in Cinema*. Toronto: University of Toronto Press 2011, S. XVI, die die Veralterung von Populationen mit den Themen der Filmproduktion zusammenbringt).

Erwähnung verdient auch Clint Eastwoods Altersdrama *Gran Torino* (2008), der von einem verbit- terten Rentner (gespielt von Eastwood selbst) er- zählt, der seine rassistischen Voreinstellungen durch

den Kontakt zu seinen chinesischen Nachbarn neue Orientierung gewinnt, in der Auseinander- setzung mit einer Weißen-Gang die Partei seiner Nachbarn einnimmt und sich demonstrativ von der Gang erschießen lässt. Das Ende des selbst todkranken Mannes ist als Kreuzhaltung seiner Leiche auf der Straße inszeniert, so am Ende noch einmal symbolisch die Werthaltung des Helden wie des Films artikulierend. Vgl. dazu Davis, Oliver: Eastwood Reading Beauvoir Reading Eastwood: Ageing and Combative Self-As- sertation in *Gran Torino* and *Old Age*. In: Tidd, Ursula & Boulé, Jean-Pierre (eds.): *Existentialism and Contemporary Cinema. A Sartrean Perspective*. New York: Berghahn Books 2011, S. 135- 147, bes. 142f, sowie Corkery, Diane (2012) "Walt Kowalski A Christ-Figure? Christic Reso- nances in *Gran Torino*. In: *Journal of Religion & Film* 15,2,2012, Article 5 (online).

[7] Von einem Identitäts- und Rollentausch er- zählt auch *L'Homme du train* (2002, Patrice Le- conte) – in einer verschlafenen französischen Stadt, ein wortkarger Fremder (Johnny Halliday) quartiert sich bei einem pensionierten Lehrer (Jean Rochefort) ein; er ist Bankräuber auf der Flucht; als die beiden die Rollen tauschen, kann sich der Lehrer in räuberischen Phantasien erge- hen, der andere wird zum kleinbürgerlichen Ru- heständler.

[8] Anon.: „Dancing Queen“ Diane Keaton: Ich bin noch nicht bereit, Abschied zu nehmen (URL: <https://www.goldenekamera.de/kino/artic- le226283551/Dancing-Queens-Interview-Diane-Keaton.html>).

[9] Vgl. etwa *Westfälische Nachrichten*, 26.9.2019.

[10] Das Argument verdient natürlich genauere Diskussion, weil es eine Altersbindung medialer Formate behauptet, die nur als (enge und ein- schnürende) Konvention gefasst sein kann; es würde sich anbieten, Filme wie *Calendar Girls* (2003, Nigel Cole), in dem sich eine Gruppe älter- er Hausfrauen für einen Pin-Up-Kalender ab- lichten lässt, mit dessen Erlösen sie den Besu- cherraum eines Krankenhauses erneuern wollen. Vgl. dazu etwa Wearing, Sadie: Exemplary or Exceptional Embodiment? Discourses of Aging in the Case of Helen Mirren and *Calendar Girls*. In: Dolan, Josephine / Tincknell, Estella (eds.): *Ageing Femininities. Troubling Representations*.

Cambridge: Cambridge Scholars Press 2012, S. 146-161.

Zur Bedeutung des Tanzens als Medium eigener Körpererfahrung im Alter vgl. auch den Spielfilm *Mr. Morgan's Last Love* (2013, Sandra Nettelbeck), in dem ein verwitweter Professor sich in eine tiefe Verstrickung mit einer jungen Tanzlehrerin verliert, die seiner verstorbenen Frau sehr ähnlich sieht; die Tanzstunden beenden die Depressionen, die sein Alleinsein begleitet haben. Vgl. zum Themenkomplex auch die Dokumentarfilme *Die mit dem Bauch tanzen* (2013, Carolin Genreith) über eine Bauchtanzgruppe älterer Frauen und *Trockenschwimmen* (2016, Susanne Kim) über sieben Ältere, die in Leipzig beschließen, innerhalb von zehn Tagen das Schwimmen zu lernen; auch hier geht es um Körpererfahrung der Protagonisten.

[11] Ob man Küppers These, dass der Film „das Alter unmittelbar mit der Ästhetik der Geschwindigkeit verknüpft“ (Küpper, Thomas: *Filmreif. Das Alter in Kino und Fernsehen*. Berlin: Bertz + Fischer 2010, S. 20), teilen muss, sei in Frage gestellt, weil es dem Film eher um die Demonstration einer Erlebnisfähigkeit geht, die gemeinhin jugendlichen Akteuren zugeschrieben wird (etwa als Suche nach dem „Kick“ bzw. der Grenzerfahrung).

[12] Das Buch wurde unter gleichem Titel mit identischer Erzählung noch einmal verfilmt (USA/Kanada/ Mexiko/Puerto Rico 2014, Michael Radford).

[13] Vgl. Eckert, Lena / Martin, Silke: Bilder des Begehrens - *doing age / doing desire*. In: Herwig, Henriette / Hülsen-Esch, Andrea von (Hrsg.): *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 119-135, v.a., die die explizite Darstellung von Sex und Nacktheit auf die Differenz photographischen Realismus zu dramatischer Inszenierung reduzieren. Vgl. dazu die viel sensiblere Beschreibung in Küpper, *Filmreif* [11], S. 66ff. Vgl. Zordan, Davide: Too Old for That Kind of Thing? Sexuality and Unshareable Desire in Dresen's *Cloud 9*. In: *Theology & Sexuality* 15,3, 2009, S. 283-292, der die tiefere Reflexion über die Verdauerung sexuell motivierter Bindung herausarbeitet, die der Film auch anstellt. Vgl. dazu auch den in Kuba spielenden Film *Candelaria* (2017, Jhonny Hendrix Hinestroza), der durch die Körperlichkeit der Darstellung der zentralen Figuren (Alden Knighth, Verónica Lynn) und den reflexiven Umgang mit der Repräsentation der Alterssexualität auffällt.

Wolke 9 nimmt formale Impulse der *amour fou* auf, in deren Filmerzählungen manchmal auch Ältere eine Rolle spielen; man denke an *Professor Unrat* (1930, Josef von Sternberg), der die Konstellation bis in die identitären Katastrophen hinein durch buchstabiert, die dem Titelhelden zustoßen und in seinen Tod einmünden.

[14] Gerade die fast lebenslange Unterdrückung der eigenen Sexualität ist in Filmen des *queer cinema* mehrfach thematisiert worden. *Beginners* (2010, Mike Mills) erzählt in Rückblenden des Sohnes von einem 75-jährigen Vater (Christopher Plummer, der 2012 für seine Rolle einen Oscar zugesprochen bekam), der sich erst nach 44 Jahren Ehe und dem Tod der Frau zu seiner Homosexualität bekennt und erst danach sein Leben genießt, viele Freunde und sogar einen jugendlichen Liebhaber hat. Er tritt erst jetzt in eine enge Beziehung zu seinem Sohn ein, seine veränderte Lebenshaltung wird dessen Vorbild. Vgl. zu diesem Film Hess, Linda M.: 'New Stories About Gay Aging: Mike Mills's *Beginners* (2010). In: *Queer Aging in North American Fiction*. Ed. by Linda M. Hess. Cham: Palgrave Macmillan 2019, S. 175-198.

Auch *Cloudburst* (2011, Thom Fitzgerald) verdient Erwähnung. Der Film erzählt von einem lesbischen Paar (Olympia Dukakis, Brenda Fricker), das seit vielen Jahren heimlich, unbescholten und glücklich in Maine, an der Grenze zu Kanada, zusammenlebt. Als die eine von ihrer Enkelin in ein Pflegeheim gesteckt werden soll, entführt die andere sie; die beiden fliehen nach Kanada, wo sie heiraten wollen. Von später Entdeckung lesbischer Neigungen erzählt (*Happy Ending*, 2018, Hella Joof): Nach fast 50 Jahren Ehe trennt sich ein Paar (Birthe Neumann, Kurt Ravn); gerade für die Frau ist das Leben als Single ungewohnt, sie findet erst durch die Unterstützung und Nähe einer viel jüngeren Erfolgsfrau zu sich selbst. Die beiden verlieben sich ineinander, und obwohl sie die Fortsetzung ihrer Beziehung zu ihrem Mann in Erwägung zieht, kehrt sie in ihre neue Beziehung zurück.

[15] Vgl. Minerbo, Marion: Two Faces of Thanatos. *Broken Flowers* (2005) and *Ai no corrida* (1976). In: *The International Journal of Psychoanalysis* 88,3, 2007, S. 777-790, die die Reise des Helden als Annäherung an den und Rettung vor dem Tod zu lesen sucht.

[16] Vgl. die ausführliche Analyse von Küpper, Thomas: Zur Altersdarstellung in Alexander Paynes Film *About Schmidt*. In: *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Hrsg. v. Henriette Herwig u. Andrea von Hülsen-Esch. Bielefeld: Transcript 2016, S. 281-300.

[17] Dépardieu hatte schon in *La tête en friche* (2010, Jean Becker) einen tölpelhaften 45-Jährigen gespielt, der von einer 94-Jährigen in die Welt der Bücher und der Literatur eingeführt wird – ein langsamer Bildungsprozess, der durch zufällige Begegnung in Gang kam.

[18] Vgl. Hans J. Wulff: Ländler und das Versprechen auf das gute Ende. In: *Film-Bulletin* 61,5 [380], 2019, S. 58-59.

[19] Ein Beispiel ist *Paulette* (2012, Jérôme Enrico), in dem die Titelheldin (Bernadette Lafont) nach dem Tod ihres Mannes zur Drogenhändlerin wird.

[20] Zur Alterkriminalität im Film vgl. Wulff, Hans J.: Alte Leute sind gefährlich: Sie haben nichts mehr zu verlieren! Alterskriminalität im Film. In: *Medien & Altern*, 6, 2015, S. 49-63.

Filmographische Angaben

About Schmidt (Jack Nicholson ist Schmidt; aka: Schmidt); USA 2002, Alexander Payne.

Altes Herz wird wieder jung; Deutschland 1942, Erich Engel.

Anfang 80!; Österreich 2012, Sabine Hiebler, Gerhard Ertl.

Les beaux jours (Die schönen Tage); Frankreich 2013, Marion Vernoux.

Beginners (Beginners); USA 2010, Mike Mills.

The Best Exotic Marigold Hotel (Best Exotic Marigold Hotel); Großbritannien 2011, John Madden.

Le bonheur est dans le pré (Das Glück liegt in der Wiese); Frankreich 1995, Etienne Chatiliez.

Britt Marie var här (Britt-Marie war hier); Schweden 2019, Tuva Novotny.

Broken Flowers (Broken Flowers); USA 2005, Jim Jarmusch.

The Bucket List (Das Beste kommt zum Schluss); USA 2007, Rob Reiner.

Calendar Girls (Kalender Girls); Großbritannien/USA 2003, Nigel Cole.

Candelaria (Candelaria - Ein kubanischer Sommer); Kolumbien/Argentinien/Norwegen/Kuba/BRD 2017, Jhonny Hendrix Hinestroza.

Cloudburst (Cloudburst); USA/Kanada 2011, Thom Fitzgerald.

Crashkurs; BRD 2012, Anika Wangard.

Dancing Queens (Dancing Queens); USA 2019, Zara Hayes.

Die mit dem Bauch tanzen; BRD 2013, Carolin Genreith.

Dinosaurier – Gegen uns seht ihr alt aus!; BRD 2009, Leander Haußmann.

Edie (Edie - Für Träume ist es nie zu spät); Großbritannien 2017, Simon Hunter.

Elsa & Fred (Elsa & Fred); Spanien/Argentinien, 2005, Marcos Carnevale.

Elsa & Fred (Elsa & Fred); USA/Kanada/ Mexiko/Puerto Rico 2014, Michael Radford.

Et si on vivait tous ensemble? (Und wenn wir alle zusammenziehen?); Frankreich/BRD 2012, Stéphane Robelin.

The Etruscan Smile (Das etruskische Lächeln); USA 2018, Oded Binnun, Mihal Brezis.

Finding Your Feet (Tanz ins Leben); Großbritannien 2017, Richard Loncraine.

Gran Torino (Gran Torino); USA 2008, Clint Eastwood.

Der große Bellheim; BRD 1992, Dieter Wedel.

Happy Ending (Happy Ending - 70 ist das neue 70), Dänemark 2018, Hella Joof .

Harold and Maude (Harold und Maude); USA 1971, Hal Ashby.

Harry and Tonto (Harry und Tonto); USA 1974, Paul Mazursky.

L'Homme du train (Das zweite Leben des Monsieur Manesquier); Frankreich/Großbritannien 2002, Patrice Leconte.

Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann (Der Hundertjährige, der aus dem Fenster stieg und verschwand); Schweden 2014, Felix Herngren.

Hundraettåringen som smet från notan och försvann (Der Hunderteinjährige, der die Rechnung nicht bezahlte und verschwand); Schweden 2016, Felix Herngren, Måns Herngren.

The Interns (Man lernt nie aus); USA 2015, Nancy Myers.

Kotch (Opa kann's nicht lassen; aka: Kotch - Mit Volldampf aus der Sackgasse); USA 1971, Jack Lemmon.

Lina Braake oder Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat; BRD 1975, Bernhard Sinkel.

Little Lord Fauntleroy (Der kleine Lord); Großbritannien 1980, Jack Gold.

Mammuth (Mammuth); Frankreich 2010, Gustave Kervern, Benoît Delépine.

En man so heter Ove (Ein Mann namens Ove); Schweden 2016, Hannes Holm.

O Melissokomos (Der Bienenzüchter); Griechenland/Frankreich 1986, Theo Angelopoulos.

Mr. Kaplan (Señor Kaplan); Uruguay/BRD 2014, Álvaro Brechner.

Mr. Morgan's Last Love (Mr. Morgans letzte Liebe); BRD/Belgien/Frankreich/USA 2013, Sandra Nettelbeck.

Morte a Venezia (Tod in Venedig); Italien 1971, Luchino Visconti.

Nøgle hus spejl (IT: Key House Mirror); Dänemark 2015, Michael Noer.

The Old Man & the Gun (Ein Gauner & Gentleman); USA 2018, David Lowery.

Omamamia; BRD 2012, Tomy Wigand.

Paulette (Paulette); Frankreich 2012, Jérôme Enrico.

Les petites fugues (Kleine Fluchten); Schweiz 1979, Yves Yersin.

Professor Unrat; Deutschland 1930, Josef von Sternberg.

Schokolade für den Chef; BRD 2008, Manfred Stelzer.

Sein letztes Rennen; BRD 2013, Kilian Riedhof.

Side by Side (Drei Rentner bügeln alles nieder); USA 1988, Jack Bender.

Something's Gotta Give (Was das Herz begehrt); USA 2003, Nancy Myers.

Song for Marion (Song for Marion); USA 2013, Paul Andrew Williams.

Die Spätzünder; Österreich/BRD 2010, Wolfgang Murnberger.

The Straight Story (Eine wahre Geschichte – The Straight Story); USA 1999, David Lynch.

La tête en friche (Das Labyrinth der Wörter); Frankreich 2010, Jean Becker.

The Trip to Bountiful (A Trip to Bountiful - Reise ins Glück; aka: Heimweh nach Bountiful); USA 1985, Peter Masterson.

Trockenschwimmen; BRD 2016, Susanne Kim.

A Walk in the Woods (Picknick mit Bären); USA 2015, Ken Kwapis.

Wir sind die Neuen; BRD 2014, Ralf Westhoff.

Wolke 9; BRD 2008, Andreas Dresen.

The World's Fastest Indian (Mit Herz und Hand); Neuseeland/USA 2005, Roger Donaldson.

Young@Heart (Young@Heart); Großbritannien 2008, Stephen Walker.