GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Bilder des Begehrens - doing age/ doing desire

Eckert, Lena; Martin, Silke

2016

https://doi.org/10.25595/969

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

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 (Bielefeld: transcript Verlag, 2016), 119-135. DOI: https://doi.org/10.25595/969.

Dieser Text wurde im Rahmen des Best Publication Award Gender und Medien der Gesellschaft für Medienwissenschaften (GfM) lobend erwähnt.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Bilder des Begehrens – doing age/doing desire

Lena Eckert, Silke Martin

Einleitung

Der Film verfügt über viele Möglichkeiten, Begehren und Körperlichkeit älterer Menschen nicht nur dar-, sondern auch herzustellen. Anhand ausgewählter Filme wird im Folgenden untersucht, wie filmische Strategien Materialität und Sensualität erzeugen und performativ Altersprozesse hervorbringen und gestalten. Dabei drängen sich folgende Fragen auf: Wie wird Begehren im Alter inszeniert? Wie wird Geschlecht hergestellt und inwiefern kreuzt oder bedingt dies die Darstellung von Alter? Welche filmischen Strategien lassen sich bei der Darstellung älterer Körper ausmachen? Wie kann Begehren im Alter als eigenständige filmische Inszenierung gelingen, ohne Altersstereotype zu reproduzieren? Wie können Filme stereotype Vorstellungen von Sexualität unterlaufen und ein anderes Begehren nicht nur andeuten, sondern als Möglichkeit entwerfen und in den Zuschauenden ein Begehren nach diesem Begehren hervorrufen? Ziel dieses Beitrags ist es, anhand ausgewählter Filme einen Einblick in filmische Altersrepräsentationen im Kontext von Begehren und Körperlichkeit im gegenwärtigen europäischen Film zu geben und dabei das Potenzial des Films herauszuarbeiten, stereotype Entwürfe von Alter und Begehren zu unterlaufen.

Für die Analyse von Judi Denchs Inszenierung als ›M‹ in Sam Mendes' *Skyfall* (dt. *James Bond 007 – Skyfall*, GB/US 2012) als hochattraktive und altersschöne Frau, die Macht über (jüngere) Männer hat, bieten sich zunächst zwei wesentliche Begriffe aus den Gender und Ageing Studies an: das *doing gender/age* und das *gender/ageing trouble*. Diese Konzepte betonen, dass Alter und Geschlecht nicht etwas ist, das man hat, sondern etwas ist, das man tut. Sie lassen sich ergänzen durch ein *doing desire*, das jenseits einer Naturalisierung von Alter und Geschlecht liegt und anhand dessen sich zeigen lässt, wie Begehren älterer Menschen im Film dar- und hergestellt wird.[1] Ausgehend von der stereotypen, vermeintlich authenti-

1 | *Doing desire* wurde bisher von Deborah Tolman in Zusammenhang mit der sich ändernden Sexualität von adoleszenten Frauen verwendet (vgl. D. L. Tolman: Doing desire:

zitätsnahen Inszenierung der Sexualität eines älteren Paars in *Wolke 9* (D 2008) von Andreas Dresen formulieren wir im Durchgang durch das Filmmaterial – es handelt sich um die Filme *Vergiss mein nicht* (D 2012) von David Sieveking, Michael Hanekes *Amour* (dt. *Liebe*, F/D/A 2012), Stéphane Robelins *Et si on vivait tous ensemble?* (dt. *Und wenn wir alle zusammenziehen?*, F/D 2012) sowie *Irina Palm* (B/D/LUX/GB/F 2007) von Sam Garbarski[2] – eine Bildtypologie des Begehrens, die von vier Kategorien ausgeht: von Bildern des Entzugs, der Imagination, der Erinnerung und der Unvollständigkeit. Diese stellen potenzielle, bloß mögliche Bilder dar, die nicht aktualisiert werden, die sich jedoch in die Leihkörperschaft der Zuschauenden sensitiv-affektiv einlagern. Es handelt sich dabei um Bilder, die etwas zeigen könnten, es aber nicht zeigen, und die subversiv ein herkömmliches und normatives Bild von Sexualität unterlaufen. Damit wird, so die These, in den (Leihkörpern der) Zuschauenden ein Begehren nach diesem Begehren erzeugt. Wie dieses Begehren ästhetisch hergestellt wird, bildet den Fokus der folgenden Ausführungen.

Die kinematographische Schönheit und Macht älterer Frauen: *Skyfall*

Die über 80-jährige Schauspielerin Judy Dench wird in *Skyfall* als langjährige Vorgesetzte und Vertraute von James Bond (Daniel Craig) und dabei als alternde und zugleich hochattraktive Frau inszeniert. Ihre Erhabenheit und Schönheit wird mit der filmischen Mise-en-Scène gleichermaßen herausgearbeitet. So gelangt der Film mit dem Motiv der altersschönen Frau zu gänzlich neuen ästhetischen Möglichkeiten. In der Szene, um die es uns hier geht, fährt die Kamera langsam und im Gegenschnitt zur Verfolgungsjagd auf M zu. Während sich das Geschehen seinem Höhepunkt nähert, wird M's Gesicht größer und größer, bis das Bild in eine Nahaufnahme mündet. M gibt den Befehl zu schießen. Metallische Rhythmen verweben sich mit Klängen, die an Zuggeräusche erinnern. Sind die Aufnahmen der Verfolgungsjagd in bräunlich-hellen Farben gehalten, so be-

---

Adolescent girls' strugle for/ with sexuality, in: *Gender & Society* 8 (1994) H. 3, S.324-342). Unser Konzept des *doing desire* lehnt sich hier an das Konzept des *doing gender* von Candace West und Don Zimmerman (Doing Gender, in: *Gender & Society* 1 (1987) H. 2, S. 125-151) an sowie an das *doing age* von Karin Lövgren (Celebrating or Denying Age? On Cultural Studies as an Analytical Approach in Gerontology, in: Ulla Kriebernegg, Roberta Maierhofer (Hg.): *The Ages of Life. Living and Aging in Conflict?*, Bielefeld 2013, S. 37-59).

2 | In unserer Analyse spielt es keine Rolle, ob es sich um einen Spielfilm oder einen Dokumentarfilm handelt, da es uns um filmästhetische Strategien geht, die Begehren zeigen und produzieren. Diese filmästhetischen Strategien setzen sich durch Mise-en-Scène, Kadrierung, Montage und Ton zusammen und werden jenseits von Zuschreibungen filmischer Formen eingesetzt.

stechen die Aufnahmen von M mit grau-silbernen Nuancen und kalt-bläulichem Licht. Indes die Verfolgungsjagd in einem rasanten Tempo geschnitten ist und die Bewegungen der Figuren und Gegenstände in die unterschiedlichsten Richtungen des Bildkaders weisen, ist die Kamerafahrt auf M hingegen langsam und gleichmäßig; sie bildet mit ihrer horizontalen Bewegung auf einen vertikalen Fokus – die stehende Figur – das Zentrum und den Ruhepol der Szene und spiegelt das Fadenkreuz der Verfolgungsjagd wider.

Die Inszenierung von M präsentiert nicht nur eine alternde Frau, die hochattraktiv ist, sondern auch eine Frau, die Macht über (jüngere) Männer hat. Macht wird hier nicht mit Männlichkeit und Jugend, sondern mit Weiblichkeit und Alter assoziiert. Man könnte in diesem Kontext von einer filmischen Utopie sprechen, die die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern und den Lebensaltern verkehrt. Interessanterweise bleibt diese Art von Schönheit aber dem Alter und den Frauen vorbehalten; sie basiert auf körperlichen Alterserscheinungen wie Falten, grauen Haaren und körperlicher Gebrechlichkeit. Mit genuin filmischen Mitteln wie Maske und Kostüm sowie Farbreflexen, Lichtverhältnissen und Einstellungsgrößen hervorgehoben, kommen diese Altersmerkmale in einer besonderen Weise zur Geltung und entfalten dabei ihren ganz eigenen kinematographischen Reiz.

Insbesondere die Maske und das Kostüm von Judi Dench lassen an Susan Sontags Artikel *The Double Standard of Aging* denken. Laut Sontag dient Schminken den Frauen als Mittel, jünger auszusehen, um so – im Gegensatz zu den Männern – ihr kalendarisches Alter verbergen zu können. Sontag schlägt deshalb vor, weibliche Gesichter so zu zeigen, wie sie tatsächlich sind – authentisch und voller Lebensspuren: »Woman should tell the truth«.[3] Jedoch ist jene vermeintliche Authentizität und Natürlichkeit, von der Sontag spricht, immer schon inszeniert, wie Miriam Haller mit Referenz auf Judith Butler anmerkt, gerade auch dann, wenn es sich um einen Film handelt.[4] So geht es in *Skyfall* nicht darum, durch Schminken das Alter zu verdecken; vielmehr soll das Alter gezeigt werden, in seiner ganzen Schönheit, jenseits von stereotypen Altersdarstellungen, wie sie uns in anderen Filmen begegnen. Was in *Skyfall* entfaltet wird, ist eine kinematographische Schönheit des Alters. Interessanterweise geht es dabei aber nicht um die Auflösung von Alterszuschreibungen, wie Haller argumentieren würde, sondern vielmehr, ganz im Gegenteil, um eine Verfestigung und zugleich eine Verkehrung dieser Zuschreibungen. Denn Kostüm und Make-up verdecken nicht das Alter, sondern bringen es erst hervor bzw. überhaupt erst zur Geltung.

---

3 | Susan Sontag: The Double Standard of Aging, in: Lawrence R. Allman, Dennis T. Jaffe (Hg.): *Readings in Adult Psychology*, New York 1977, S. 285-294, hier S. 294.

4 | Vgl. Miriam Haller: ›Unwürdige Greisinnen‹. ›Ageing trouble‹ im literarischen Text, in: Heike Hartung (Hg.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*, Bielefeld 2005, S. 45-63, hier S. 60. Dazu auch: Thomas Küpper: *Filmreif. Das Alter in Kino und Fernsehen*, Berlin 2010, S. 79.

Wäre nicht M mit ihrem umwerfend schönen, faltenbesetzten Gesicht und ihrem glitzernden, silbergrauen Haar das optische Zentrum des Films, so wären die Filmbilder auch nicht zu einer solchen Brillanz gelangt. *Skyfall* dokumentiert nicht das Leben im Alter, wie es alltagsweltlich assoziiert wird, sondern er schreibt es um bzw. neu. Der Raum zwischen Film, Alter und Leben wird hier mit Macht und Schönheit gefüllt. Im Zuge dessen wird nicht nur das Alter, sondern auch Gender und Begehren im Alter neu entworfen. In diesem Zusammenhang ist vor allem die Frage zu stellen, welche medialen Darstellungsmodi das Alter üblicherweise hat – etwa in der Literatur, im Film oder in anderen Künsten. Wie wird Alter dargestellt, welche Stereotype lassen sich ausmachen und wie können diese in Hinblick auf Gender und Begehren subversiv unterlaufen werden?

Topologie des Alters: Alterslob, Altersspott, Altersklage

Miriam Haller differenziert in Folge Gerd Göckenjans die literarische Topologie des Alters in drei Kategorien: »Strukturell lassen sich die Topoi des Alterslobs, der Altersklage und des Altersspotts unterscheiden, innerhalb derer die kulturellen Normierungen von ›altersgemäßen‹ Verhaltensweisen ausagiert werden.«[5] Während die »Topoi des Alterslobs und der Altersklage« in der Literatur »weitgehend stereotyp« verhandelt werden, so Haller, erscheint der »Topos des Altersspotts« in der Literatur hingegen »als entwicklungsfähiges Medium, um Alternativen zum herrschenden Altersbild zu entwickeln«.[6]

Der Film verfährt ganz ähnlich wie die Literatur beim Altersspott, wenn er die Topologie des Alters performativ unterläuft und dabei eine Um- und Neuschreibung von Alterskonstrukten bewirkt. Oft grenzt er sich dabei nicht von der Jugend ab, wie es zum Beispiel der Topos des Alterslobs verlangen würde. Vielmehr gleicht er sich der Jugend an, um Alterskonstrukte zu unterlaufen. Im Gegensatz zur Literatur scheint es dem Film jedoch eher um eine Ausdifferenzierung, oder vielleicht besser: um eine Überholung und Überwindung der drei Topoi zu gehen, um so »Neueinschreibungen eines differenzierteren und vielfältigeren kulturellen Alter(n)skonstrukts«[7] zuzulassen. Dieser filmischen Bewegung möchten wir im Sinne des *doing age/doing desire* – und somit jenseits einer Naturalisierung von Alter, Körperlichkeit und Begehren – nachgehen.

5 | Haller: ›Unwürdige Greisinnen‹. S. 46.

6 | Haller: ›Unwürdige Greisinnen‹, S. 47.

7 | Haller: ›Unwürdige Greisinnen‹, S. 47.

Doing gender/doing age

Wie in einer Gender-orientierten Welt auch immer ein *doing gender* zu identifizieren ist,[8] so ist in einer altersstrukturierten Welt auch immer ein *doing age* zu entdecken.[9] ›*Doing gender*‹ bezeichnet die Art und Weise, wie Gender hergestellt wird. Es wird bei diesem Konzept davon ausgegangen, dass Gender nicht etwas ist, was man natürlicherweise oder biologisch hat, sondern etwas ist, das man konstant tut (bzw. mit einem getan wird). So nehmen wir uns gegenseitig immer als Männer oder Frauen wahr und gehen auch entsprechend dieser Kategorien miteinander um. Wir fügen uns aktiv in die Zweigeschlechtlichkeit ein und (re-) produzieren sie kontinuierlich durch unsere Wahrnehmungen und Handlungen. Übertragen auf das Alter heißt das, dass auch das Alter keine naturgegebene Sache ist, die kulturübergreifend das Gleiche bedeutet, sondern die immer nur im jeweiligen Kontext auf eine spezifische Art und Weise entsteht und zu bestimmten Klassifizierungen führt. ›*Doing age*‹ bezeichnet demnach Prozesse, anhand derer Alter auf verschiedenen Ebenen als solches hergestellt wird. Das Konzept des *doing age* betont den aktiven Prozess des Herstellens, der auf der Art und Weise beruht, wie Alter gesehen wird, wie die Umwelt mit Alter umgeht und welche Stereotype damit verbunden werden. Wenn ein *doing age* stattfindet, kommen all diese Aspekte zusammen und bewirken, dass Menschen sich selbst und andere in die Ordnungen des Alter(n)s einteilen. Dieses *doing age* macht auch der Film in Bezug auf unterschiedliche Themen. Doch wie funktioniert ein *doing age* – insbesondere in Hinblick auf ein *doing gender* – im Film? Wie werden Alter und Gender filmisch hergestellt?

Doing age/doing gender im Film *The Expendables*

Interessanterweise steht das Verhalten der filmischen Figuren oftmals ihrem kalendarischen Alter entgegen. In zeitgenössischen Filmen werden kaum alte, gebrechliche Menschen gezeigt, die krank sind oder sterben; vielmehr ist es gerade deren Jugendlichkeit, Lebenslust und Aktivität, die die filmische Darstellung bestimmen – etwa in Form von alternativen Wohnmodellen wie Alters-WGs oder Altersheimen für Künstlerinnen und Künstler; auch neue Liebschaften oder gemeinsames Kochen mit Freunden steht im Mittelpunkt des Alters. Die kinematographische Vielfalt der Lebensformen älterer Menschen konterkariert dabei altersspezifische Verhaltens- und Erscheinungsweisen, die älteren Menschen alltagsweltlich zugeschrieben werden.

Diese spezifische Form des *doing age/doing gender* findet sich in dem Film *The Expendables* (US 2010) bei dem der Schauspieler Sylvester Stallone sowohl eine

8 | Vgl. West, Zimmerman: Doing Gender, S. 125-151.

9 | Vgl. Lövgren: Celebrating or Denying Age?, S. 37.

Rolle übernahm als auch Regie führte. Die Differenzen, die das *doing gender* produziert, strukturieren auch grundlegend das *doing age*. Dies haben wir in unserer Einleitung mit der Beschreibung von Judi Dench in *Skyfall* in Bezug auf Weiblichkeit gezeigt. Ivo Ritzer hingegen kommt bei seiner Analyse des Zukunftsentwurfs alternder männlicher Körper in *The Expendables* zu dem Schluss, dass hier neue Formen des Alterns entstehen, insbesondere solche, in denen Körper produktiv und nutzbar gemacht werden.[10] Mit dem Verweis auf Foucaults Konzept der Bio-Macht, mit der dieser die kontrollierenden Prozesse über Körper in modernen Gesellschaften beschreibt, folgert Ritzer, dass alternde Körper kaschiert werden müssen und durch »kompensatorische Körpertechniken« beeinflusst werden sollen. Alter wird »unsichtbar« gemacht und gerät aus dem Blick. »Stattdessen« (dif-)fundieren »ehemals mit Jugend konnotierte Kompetenzen wie Mobilität, Spontanität und Expressivität in spätere Lebensphasen«.[11] Diese Nutzbarmachung von alternden männlichen Körpern als eine spezifische Wirkungsweise des *doing age*/*doing gender* lässt sich in diesem Film identifizieren.

Andere Identitätskategorien

Neben dem *doing age* und dem *doing gender* sind auch andere Aspekte in der filmischen Herstellung von Körperlichkeit präsent. So werden im Film auch sehr spezifische Körperlichkeiten und Identitätskategorien wie Gender, *race* oder *class*, sexuelle Orientierung, Nation, Ethnie oder Religion in Bezug zum Alter relevant. Clemens Schwender betont, dass Alter ein ›relatives‹ Merkmal ist.

> Ähnlich wie die Zugehörigkeit zu anderen Gruppen wie Geschlecht, Nationalität, Glaubens- oder Ideologiezugehörigkeit, Ethnie, Regionalität oder der sozial-ökonomische Status ist auch Alter identitätsbildend. Dabei ist es im Vergleich zu den anderen das einzige Konstrukt, das sich in der Zeit ohne unser aktives Eingreifen unabänderlich verändert und uns immer wieder neu klassifiziert.[12]

Auch der Film klassifiziert. Durch Filme werden Identitätskategorien und -klassifikationen neu geordnet. Der Film verhält sich mit und zu den genannten Grup-

10 | Ivo Ritzer (Are they expendable? Der alternde Körper im Aktionsbild, in: ders., Marcus Stiglegger (Hg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*, Berlin 2012, S. 311- 327, hier S. 319) spricht davon, dass Kino darauf abzielt, Bewegung auch in den Geist zu bringen und die Betrachtenden zu einer kinästhetischen Antwort, d.h. zu »Immersion und affektiv-somatischen Reaktionen«, auffordert.

11 | Ritzer: Are they expendable, S. 319.

12 | Clemens Schwender: Altern als Analysedimension filmwissenschaftlicher Interpretation. (K)ein Thema in der Wissenschaft?, in: Anja Hartung (Hg.): *Lieben und Altern. Die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*, München 2011, S. 57-72, hier S. 61.

penzugehörigkeiten, er zitiert und repräsentiert sie nicht nur, sondern er trägt sie als solche auch, als ihre eigene Erfahrung und Materialisierung, in die Welt.

Allerdings finden wir in den von uns untersuchten Filmen eine sehr homogene Gruppe von Alten vor. Alle Filme, mit Ausnahme von *Irina Palm*, bewegen sich im bürgerlichen Milieu. Es finden sich nur weiße Europäerinnen und Europäer, die aufgrund ihrer guten Lebenssituation und Berufsbiographie das Alter genießen können. *Irina Palm* spiegelt zwar die britische Tradition des Arbeiterfilms wider, allerdings tut der Film dies nicht in kritischer Weise, sondern lediglich, um den Plot des sozialen Abstiegs einer älteren Frau und die Beschäftigung in und mit dem Rotlicht-Milieu zu legitimieren. Insofern betreiben die Filme, die wir untersuchen, immer auch ein *doing whiteness*, ein *doing bourgeoisie*, ein *doing working-class*, ein *doing heterosexuality* etc. Im Folgenden werden wir nicht auf all diese Konzepte eingehen können, dennoch wollen wir ein besonderes Konzept des *doing* hervorheben: das Potenzial des *doing desire*, das sich in erster Linie auf stereotype Vorstellungen von (Hetero-)Sexualität im Alter richtet. Auch wenn hier Heteronormativität als solche nicht unterlaufen wird, meinen wir dennoch einen Queer-Aspekt im *doing desire* der besprochenen Filme ausmachen zu können. Zumindest wird in und durch die Filme ein leiblich-somatisches Erleben möglich, das jenseits einer einfachen und normierten Sexualitätsvorstellung von Alter liegt. Allerdings muss zunächst auch ausgelotet werden, wie die Herstellung von Alter – das *doing age* – Unbehagen und Irritation erzeugen kann.

Ageing trouble

Miriam Haller spricht in diesem Zusammenhang auch von *ageing trouble* – in Anlehnung und Erweiterung von Judith Butlers Begriff des *gender trouble* –, einer Theoriefigur, die die Zuschreibung von Geschlecht als vermeintlich unhintergehbare Naturgegebenheit kritisiert: »Auch die Kategorien, die das Denken über Alte und Alter bestimmen, können das Unbehagen, die Verstörung und Beunruhigung, aber auch die Rebellion und die Unruhestiftung auslösen, die Judith Butler im Begriff des ›Gender Trouble‹ zusammenfasst.«[13] Die Zuschreibung von Alter erzeugt ähnliche Unruhe wie die Zuschreibung von Geschlecht, sie setzt Alter als naturgegeben voraus und bestimmt die Verhaltensmuster älterer Menschen. In der Kategorie des Alters ist somit auch Butlers Theoriefigur der Performativität von Interesse, als Möglichkeit, Zuschreibungen zu dynamisieren und ins Gleiten zu bringen. Durch Altersspott – wie wir ihn in Texten Bertolt Brechts und Thomas Manns finden – kann eine normative Vorstellung altersgerechten Verhaltens »im Grotesken zwar zitiert, aber gleichzeitig subversiv unterlaufen« werden, wie

13 | Haller: ›Unwürdige Greisinnen‹, S. 61. Vgl. auch Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991.

Haller zu Recht betont.[14] Auch im Film werden subversive Bewegungen spürbar, die gängige Altersbilder unterlaufen und infrage stellen – allerdings weniger in Form von Altersspott, Alterslob oder Altersklage als in Form einer filmischen Bewegung, die über eine solche Wertung hinausgeht und mehr eine Möglichkeit als eine Faktizität bezeichnet. Dies kann in unterschiedlicher Weise geschehen, uns interessiert hier vor allem die filmische Bewegung des *doing desire*, die durch Bilder des Begehrens Potenzialitäten eines ›anderen Alters‹ herstellt.

Doch was bedeutet das für das Verhältnis von Alter und Film? Wo findet sich das *ageing trouble* in Filmen in Bezug auf Begehren und Körperlichkeit? Wie kommt der Film zu einem *doing age/doing desire* jenseits der Alterstopologie, ohne jedoch in die Falle der Nutzbarmachung älterer Körper oder ihrer Verabschiedung zu treten? Im Folgenden werden wir anhand von fünf Filmen herausarbeiten, wie Alterssstereotype dynamisiert werden können. Wichtig ist dabei vor allem die Frage, auf welche Art und Weise ein *doing desire* mit einem *doing age* zusammengedacht werden kann.

Doing desire: Begehren und Körperlichkeit

Wir verstehen Begehren als eine Bewegung, die sich nur innerhalb von gesellschaftlichen Diskursen und Praxen bilden kann und somit auch nicht dem Individuum innewohnt oder ihm eigen wäre. Begehren lässt sich nach Elspeth Probyn eher fassen als ein Netz von Verbindungen, das den sozialen Raum gestaltet und von ihm gestaltet wird.[15]

Begehren als Bewegung braucht die Phantasie – das mit Begehren aufgeladene Bild – um überhaupt entstehen zu können. Durch die Phantasie, durch die es entstanden ist, wird das Begehren ein Wünschen, das auf die Zukunft verweist – auf eine Potenzialität, die erfüllt oder nicht erfüllt werden kann. Hier wird auch das Paradoxale des Begehrens deutlich, denn in seiner Erfüllung verschwindet es und existiert nicht mehr, zumindest nicht in der Form, in der es vorher bestand. Daher gibt es Begehren nur in Form seiner Nicht-Erfüllung, in Gestalt einer Potenzialität, die auf Zukünftiges verweist. Potenzialität ist damit für Begehren nicht nur grundlegend, sondern konstituierend. Das heißt, das Begehren, das wir meinen, ist nur so lange ein Begehren, solange es nicht erfüllt wird. Dieses Nicht-erfüllt-Sein macht aus dem Begehren eine Bewegung, einen dynamischen Verlauf, der nicht statisch ist, sondern einen Prozess des Werdens darstellt. Diese Form des Begehrens ist kein Zustand, es kann das Begehrte nie erreichen. Es ist somit eine Potenzialität und keine Faktizität.

Darüber hinaus muss Begehren doppelt gefasst werden: erstens als Begehren, das auf der ästhetisch-diegetischen Ebene des Films evoziert wird. Als ein Be-

14 | Haller: ›Unwürdige Greisinnen‹, S. 61.

15 | Vgl. Elspeth Probyn: *Outside Belongings*, New York 1996, S. 45.

gehren, das zwischen den Figuren entsteht, im Sinne einer Bewegung, die sich auf der Erzählebene bewegt, ein Begehren, das den bewegten Bildern innewohnt. Zweitens geht es um das Begehren, das zwischen den Zuschauenden und dem Film entsteht: jenes Begehren, das der Film in uns hervorruft, als Begehren, das wir sehen und erleben wollen, innerhalb und außerhalb des Films, mit dem Film oder nach dem Film. Eine Bewegung, die aus dem Film heraus durch uns und über den Film hinaus ein Begehren wird. Denn wenn es im Film um Begehren geht, dann wird auch die Nicht-Erfüllung unseres Begehrens zur Komplizin des Films.

Nach Probyn bewegt sich Begehren in Bildern, da sie immer ein spezifisch sozio-historisches Imaginäres ins Spiel bringen.[16] Imaginationen materialisieren sich nach diesem Verständnis in Bildern und werden zu visuellem Material. Dies kann als im Kinofilm anders intensiviert verstanden werden. Nach Christiane Voss werden Zuschauende im Kino zum Leihkörper des Films: Als Zuschauende im Kino leihen wir der zweidimensionalen Leinwand unseren dreidimensionalen spürenden Körper und werden so zum »konstitutive(n)Bestandteil der filmischen Architektur«.[17] In diesem »somatischen Bedeutungsraum«, zu dem unser Körper für den Film geworden ist, bewegt sich das Begehren der inner- und außerdiegetischen Ebenen des Filmgeschehens; denn indem wir, wie Voss schreibt, »unsererseits als Instanz einer leihkörperlichen Verräumlichung des Films kooperieren, halten wir das, was wir dergestalt somatisch (mit-)konstituieren und zugleich erleben in dieser Form für unmittelbar wahrhaftig. In der Form der Filmerzählung also erleben wir unsere somatische Erregung im Kino«.[18]

Durch diesen somatischen Bedeutungsraum herbeigeführt, finden wir in den untersuchten Filmen Bewegungen, die den amtierenden Macht- und Normierungsverhältnissen, die den Kategorisierungen des Alters innewohnen, entgegenwirken. Durch das *doing desire* wird das *doing age* gestört und wir erleben ein *ageing trouble* – im Sinne eines Unbehagens und einer Verstörung, die die filmische Herstellung von Alter und Begehren erzeugt.

16 | Vgl. Antke Engel: Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse, in: Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hg): *Inventionen I*, Zürich 2011, S. 237-252.

17 | Christiane Voss: Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos, in: Getrude Koch,dies. (Hg.): *....kraft der Illusion*, München 2006, S.71-86, hier S. 81.

18 | Voss: Filmerfahrung und Illusionsbildung, S. 85.

Normative Setzungen von Begehren oder die vermeintliche Natürlichkeit alternder Körper: *Wolke 9*

In einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren wohnen wir dem Akt eines Paares (Ursula Werner/Horst Westphal) bei. Sie sitzt auf ihm, er liegt am Boden. »Sex im Alter, auch außerhalb der Ehe, erweist sich« laut Thomas Küpper in *Wolke 9* »als kinofähig«.[19] Es geht in diesem Film, wie der Regisseur Andreas Dresen sagt, um Schönheit und Wahrhaftigkeit, um natürlich gealterte Körper, die ohne künstliche Eingriffe im Film dargestellt werden, und zwar »so wie sie sind«.[20] In dieser Vorgabe sieht Küpper jedoch ein Paradox, das »normative Setzungen, die das Alter betreffen« zugleich zurückweist und andere bestätigt.

> Anstatt ›künstlich‹ ein solches Bild abzugeben, soll die gealterte Haut mit ihren ›natürlichen‹ Falten und Flecken erscheinen. Insofern könnte der Eindruck entstehen, als dürfte sich das Alter endlich frei von fremden Vorgaben sehen lassen. Andererseits aber stellt sich die Frage, ob nicht auch in diesem Programm normative Setzungen verborgen sind, sodass dem Alter zwar einige Freiheiten zugestanden, zugleich aber andere Freiheiten vorenthalten werden. Ist nicht der ›natürlich gealterte‹ Körper eine solche Setzung? Wie lässt sich die Grenze zwischen ›Natürlichem‹ und ›Unnatürlichem‹ ziehen? Vollzieht sich das Altern nicht von vorneherein innerhalb der Kultur? Und liegt nicht in der Setzung des ›natürlichen‹ Körpers eine Herab-Setzung dessen, der so genannte ›künstliche‹ Mittel [...] in Anspruch nimmt?[21]

Insofern müsste auch der Film selbst als künstliches Mittel herabgesetzt werden. Denn auch die filmische Darstellung des Alters greift auf filmästhetische und somit auf vermeintlich ›unnatürliche‹ Mittel zurück. Dresens Annahme, alte Körper im Film so darzustellen, wie sie ›wirklich‹ sind, übersieht die Tatsache, dass Körper immer inszeniert werden, auch vermeintlich natürliche, innerhalb wie außerhalb des Films. Im Film werden alte Körper immer in Szene gesetzt, unabhängig davon, ob dies eher in einem dokumentarisierenden Stil geschieht wie in *Wolke 9* oder in einem ästhetisierenden Modus wie in *Skyfall*.

19 | Küpper: Filmreif, S. 70.

20 | Andreas Borcholte, Wolfgang Höbel: Alten-Liebesdrama in *Wolke 9*: »Ich hasse dieses Gestöhne«, in: *Spiegel Online* 2008, http://www.spiegel.de/kultur/kino/alten-liebesdrama-wolke-9-ich-hasse-dieses-gestoehne-a-575840.html [Zugriff: 11.05.2015].

21 | Küpper: Filmreif, S. 69f.

Verkörperung von Imagination: *ageist* Stereotypen

Sharon-Dale Stone beschreibt die Verkörperung von Imagination, insbesondere von *ageist* Stereotypen, als einen wichtigen Aspekt von Alter in Relation zu Behinderung.[22] Je mehr wir davon ausgehen und uns vorstellen, dass wir im Alter weniger mobil, kränker, vergesslicher etc. sind, desto wahrscheinlicher ist es, dass wir es werden. Stone fragt in diesem Zusammenhang: »How much of our bodily experience is materialized as a result of our imaginations?«[23] Für Stone sind es in erster Linie unsere Vorstellungen davon, wie wir altern, die sich verkörpern. Mit Stone gehen wir davon aus, dass die Erfahrungen, die wir machen – Film ist eine der umfassendsten Erfahrungen –, sich visuell, auditiv und kinästhetisch durch uns verkörpern und in uns materialisieren. Allerdings materialisieren sie sich in unserem Verständnis nicht nur temporär, wie Voss dies für den Leihkörper des Kinos formuliert, sondern dauerhaft. *Doing age/gender/desire* passiert insofern anhand filmischer Strategien, die sich in unserer Erfahrung materialisieren. Unsere Imagination wird durch bewegte Bilder und Ton stimuliert – ihre Materialisierung schlägt sich als Verkörperung in uns nieder – und erschafft uns immer wieder aufs Neue – als Alte aber auch als Junge, als Männer aber auch als Frauen, als schwarz aber auch als weiß, als homo- aber auch als heterosexuell.

So könnte man auch über weitere normative Setzungen in diesem Film nachdenken. Auch die Inszenierung der Sexualität älterer Menschen geschieht hier (hetero-)normativ. Der Sexualakt in *Wolke 9* kann nur im (misslungenen) heterosexuellen Koitus oder in der weiblichen Selbstbefriedigung, die hier nur als Ersatzhandlung und nicht als lustvolles Agieren inszeniert wird, enden. Alternativen zum heterosexuellen Verkehr bietet der Film nicht. Daran ändert auch die authentizitätsnahe Kameraführung und Lichtsetzung von *Wolke 9* nichts. Zwar zeigt der Film alte Körper, übersät von Altersflecken und Falten, in gleißend hellen Bildern; doch tut er dies in einer fast herkömmlichen filmischen Darstellungsweise mit den für dieses Sujet üblichen Einstellungsfolgen: Bestimmte Körperteile werden ins Zentrum gerückt, andere in Großaufnahme gezeigt, typische Geräusche sind zu hören. Auch Dresens Film unterscheidet sich nicht wesentlich von anderen filmischen Sexszenen – mit dem Unterschied allerdings, dass es sich hier nicht um junge, sondern um alternde Körper handelt. Jedoch verlangt die filmische Inszenierung, die hier beschrieben ist, nach einem Vergleich mit jungen Körpern und kann ihren eigenen Anspruch, eine neue kinematographische Ästhetik zu entfalten, nicht erfüllen. Denn es werden keine neuen oder anderen filmischen Strategien für alternde Körper präsentiert, wie es in der Besprechung des Films oft nachzulesen ist, sondern die alten Körper finden sich in der gleichen

22 | Vgl. Sharon-Dale Stone: Age-Related Disability – Believing is Seeing is Experiencing, in: Ulla Kriebernegg, Roberta Maierhofer (Hg.): *The Ages of Life. Living and Aging in Conflict?*, Bielefeld 2013, S. 57-70.

23 | Stone: Age-Related Disability, S. 68.

Stellung, im gleichen Setting und in der gleichen Inszenierung wieder, in der auch junge Körper beim Sex gezeigt werden. Die Faktizität des Gezeigten unterläuft dabei die Absicht, Alter und Begehren zusammen zu denken, indem die Inszenierung sich auf stereotype Darstellungen von Alter und Sexualität verlässt. Im Sinne eines Changierens zwischen Altersutopie und Altersdystopie finden wir hier etwas, das weder mit Alterslob noch mit Altersspott oder Altersklage zu übersetzen ist, sondern eine Leerstelle lässt. Sexualität im Alter filmisch zu denken, scheint in Dresens Film nicht gelungen. Die fehlende Identifikation älterer Menschen mit Dresens Film untermauert unsere These.[24]

Filmische Bilder für die Potenzialität von Begehren im Alter

Es gibt durchaus filmische Strategien, die Begehren im Alter als Möglichkeit und Zukunft entwerfen und damit auch Verkörperungsmodi von Begehren zeigen, wie im Folgenden exemplifiziert wird.

I. Bilder des Entzugs: Die Potenzialität von Begehren in *Vergiss mein nicht*

Vergiss mein nicht erzählt die Geschichte der an Alzheimer erkrankten Gretel und ihres Mannes Malte, der sie im gemeinsamen Haus pflegt. Die Szene, auf die es uns hier ankommt, zeigt das ältere Ehepaar gemeinsam im Bett. In einer halbnahen Einstellung und leicht von oben gefilmt legt Malte die Hand auf Gretel und streichelt sie. Als die Kamera die beiden von der Seite in den Blick nimmt und etwas näher kommt, wird spürbar, dass sich Begehren zwischen den beiden andeutet. Es könnte etwas anderes bzw. mehr geschehen, als der Film zeigt. Doch der Film hält inne und führt uns diese Möglichkeit nicht vor. Die Szene stellt vielmehr etwas her, das uns das Gefühl gibt, bei etwas dabei zu sein, was nicht für unsere Augen bestimmt ist. Es geht um mehr als um Intimität: Es geht um das Erinnern und Vergessen von Begehren und zugleich um die Möglichkeit von zukünftigem Begehren. Zwar aktualisiert sich die Möglichkeit nicht, doch könnte sie dies jederzeit tun. Jenseits von Alterslob, Altersspott oder Altersklage finden wir hier ein *doing age/desire*, das durch die filmische Bewegung einen Entwurf von Begehren im Alter zeigt, sich aber zugleich entzieht. Das Begehren als Bewegung bleibt jedoch präsent und verkörpert sich in uns.

Wichtig ist nicht die Frage, ob es eine authentische filmische Darstellung von Begehren im Alter gibt oder nicht, sondern die, wie der Film Alter als Möglichkeit

24 | Vgl. Anja Hartung: ›Not really a spectator sport‹. Liebende Alte im zeitgenössischen Film in der Wahrnehmung eines älteren Publikums, in: dies. (Hg.): *Lieben und Altern*, S. 203-228.

entwirft und dabei eine Verschaltung von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart performativ – im Sinne eines *doing age/doing desire* – herstellt. Denn das Entwerfen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist im Film nicht zu trennen. Alle drei Zeitebenen sind ineinander verschränkt. Das Performative als Konzept hilft uns hier, Zeitlichkeit anders zu denken, nämlich nicht linear, sondern simultan.

II. Bilder der Imagination: Die Potenzialität von Begehren in *Amour*

Die Komplexion von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft findet sich auch in *Amour*, einem Film von Michael Haneke, der vom zunehmenden Verfall einer älteren Frau (Emmanuelle Riva) und der Pflege durch ihren Mann (Jean-Louis Trintignant) erzählt. Begehren scheint hier – in der Konstellation von Alter, Krankheit und Sterben – nicht mehr möglich. Das Gespräch, in dem die Tochter (Isabelle Huppert) ihrem Vater erzählt, wie beruhigend es für sie als Kind war, den Eltern beim Sex zuzuhören, wird abgelöst von einem harten Schnitt auf das Krankenbett der Mutter. Körperlichkeit findet hier nicht mehr in Form von Begehren, sondern in Form von Fürsorge statt, etwa wenn der Mann seiner kranken Frau die Hand streichelt, ihren Körper wäscht oder ihr beim Toilettengang hilft. Wo ist das Begehren jetzt? Ist es nicht mehr existent oder nicht mehr relevant? Ist es in die Erinnerung verschoben? Oder findet es sich in der imaginären Szene am Schluss des Films, als das ältere Ehepaar aus der Tür geht und den mit Blumen geschmückten Leichnam in der Wohnung zurücklässt? Wo gehen sie hin? In ein neues, zukünftiges Leben, in dem es wieder ein gemeinsames und selbstbestimmtes Leben gibt, ohne Krankheit und Verfall? In ein Leben, in dem Begehren wieder möglich ist? Gehen die beiden in eine Zukunft, die auf die Vergangenheit verweist, auf ihre Vergangenheit als Paar, in dem es Begehren gab und Begehren gelebt wurde? Vielleicht verweisen diese imaginären Bilder aber auch in eine neue Vergangenheit, in der die beiden Begehren anders und neu leben werden. Dies allerdings zeigt der Film nicht, er stellt diese Bilder vielmehr als Möglichkeit dar bzw. her, in einem imaginären Raum, der sich der linearen Zeitlichkeit und dem realen Status der Bilder entzieht. Etwas ganz Ähnliches passiert auch in dem Film *Und wenn wir alle zusammenziehen?*, in dem Begehren ebenfalls im Modus des Erinnerns hergestellt wird, allerdings nicht in Gestalt imaginärer, sondern realer Bilder.

III. Bilder der Erinnerung: Die Potenzialität von Begehren in *Und wenn wir alle zusammenziehen?*

In diesem Film geht es um fünf ältere Menschen, die in einer Wohngemeinschaft zusammenleben. Eine der beiden Frauen, Jeanne (Jane Fonda), spricht über ihre sexuellen Erlebnisse aus der Vergangenheit und über ihre Phantasien und Wünsche für die Zukunft. Sie erzählt Dirk (Daniel Brühl), einem Promovierenden der

Anthropologie, der den älteren Menschen bei täglichen Erledigungen hilft und sie im Rahmen seiner Forschungsarbeit beobachtet, von ihren Erfahrungen mit Selbstbefriedigung. Auch wenn dies dem jungen Mann sichtlich peinlich ist, fordert sie ihn auf, sie zu ihrem Sexleben zu interviewen. Er fragt, an wen sie denkt, wenn sie masturbiert, an bekannte oder unbekannte Männer. Bei älteren Männern, so Jeanne, denkt sie an Bekannte, bei jüngeren Männern an Unbekannte. Vor allem aber denkt sie an ihren Liebhaber Claude (Claude Rich), mit dem sie vor über 40 Jahren ein Verhältnis hatte. Begehren deutet sich hier mehrfach an, aktualisiert sich aber nicht, zumindest nicht bei Jeanne. So gibt es zwar mehrere kurze Sexszenen, etwa die zwischen Annie (Geraldine Chaplin) und ihrem Mann Jean (Guy Bedos) auf dem Sofa, die in einer Totalen gefilmt ist und in der die Figuren beim Akt nur schemenhaft von hinten zu sehen sind. Überwiegend aber findet das Begehren retrospektiv in der Erinnerung oder als Zukunftsvision und somit nicht visualisiert statt. In einer längeren Szene zwischen Jeanne und ihrem ehemaligen Liebhaber Claude deutet sich dieses Begehren an. Die beiden sitzen sich im Wohnzimmer auf dem Sofa gegenüber, während Jeannes Mann Albert (Pierre Richard) neben ihnen schläft. Claude fotografiert Jeanne, während sie eindeutige Posen für ihn einnimmt. Schließlich flüstert sie ihm zu: »Ich träume von dir«, und er antwortet: »Und ich von dir.« (TC: 00:45:38-00:45:46) Sie streckt ihm die Zunge heraus, es folgt ein Schnitt in den Garten.

In diesen Bildern der Erinnerung erleben wir, wie Begehren zwischen Jeanne und Claude gewesen ist, oder besser: vor 40 Jahren gewesen sein könnte, und spüren, was zwischen ihnen passieren könnte, in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. Die Potenzialität, die sich hier materialisiert, wird auch für Annie spürbar, die das Gespräch zufällig hört, sich aber sofort zurückzieht, als sie das Geschehen bemerkt. Dies ist umso interessanter, wenn man bedenkt, dass nicht nur Jeanne, sondern auch Annie ein Verhältnis mit Claude hatte, ebenfalls vor 40 Jahren. Sie traf sich mit ihm im selben Hotel wie Jeanne, allerdings nicht montags, sondern donnerstags.

In dieser Szene finden wir nicht nur Bilder der Erinnerung, sondern auch wie in *Vergiss mein nicht* Bilder des Entzugs, die in die Vergangenheit verweisen. D.h. das Begehren, das sich hier aufbaut, wird nicht entladen, es bleibt in seiner Bewegung im Film vorhanden und trägt uns durch das Filmgeschehen hindurch. Jeanne, die von Jane Fonda dargestellt wird, wird uns durch ihren Tod entzogen, wodurch das Begehren bis zum Ende des Films aufrechterhalten wird. Nach ihrer Beerdigung, in der letzten Einstellung des Films, helfen alle gemeinsam dem verwirrten Albert bei der Suche nach Jeanne und rufen nach ihr im Park, während der Abspann über die Bilder läuft. In gewisser Weise suchen auch die Zuschauenden in dieser Einstellung Jeanne bzw. ihr Begehren, über den Film hinaus. Jeanne hat bis zuletzt begehrt und wird – so zeigen es uns die Bilder – begehrt.

Der letzte Bildtypus, den wir Bilder der Unvollständigkeit nennen möchten, zeigt in ganz ähnlicher Weise Begehren, allerdings in einer Art und Weise, die – überwiegend – unerfüllbar bleibt.

IV. Bilder der Unvollständigkeit: Die Potenzialität von Begehren in *Irina Palm*

Irina Palm erzählt von Maggie (Marianne Faithful), die auf der Suche nach einem Job ist, um eine lebensrettende Operation für ihren Enkel (Corey Burke) zu finanzieren. Maggie findet, da die Zeit drängt, einen unverhältnismäßig gut bezahlten Job in einem Sexclub. Hier avanciert sie zur »besten Hand« der Stadt. In einer Kabine sitzend befriedigt sie Männer durch ein Loch in der Wand. Hier schließt sich in gewissem Sinn der Kreis zu *Skyfall*. Auch in *Irina Palm* geht es um eine Frau, um Marianne Faithfull, die als altersschöne Frau inszeniert wird und die Macht über (jüngere) Männer hat. Maggie bewegt sich in diesem Sinne ebenso selbstbewusst wie M in *Skyfall* in der ungewohnten Umgebung und findet sich auf einer Ebene mit Miki (Predrag Manojlovic), ihrem Zuhälter. Zugleich definiert sie sich aber auch stark über ihre Rolle als Großmutter. Unterlaufen wird hier das Stereotyp junger Frauen, die Männer sexuelle Lust bereiten. Was hier zu sehen – oder besser zu hören – ist, ist nicht das weibliche, sondern das männliche Begehren. Männer begehren, so zeigt es uns der Film, von einer Frau befriedigt zu werden. Interessanterweise ist diese Frau aber weitaus älter, als es die Männer hinter der Wand vermuten würden. Wir haben es hier mit einer Großmutter zu tun, die von jüngeren Männern begehrt wird. *Irina Palm* unterläuft somit gängige Altersvorstellungen von begehrenswerten weiblichen ›Objekten‹ durch Bilder der Unvollständigkeit. Unvollständig sind diese Begehrensbilder vor allem deshalb, weil sie nur eine Seite des Begehrens, nämlich das männliche Begehren zeigen – bzw. das Begehren der Freundinnen, denen Maggie beim Tee von ihrer Tätigkeit erzählt. Deren Begehren deutet sich hier an. Was aber ist mit Maggie? Was empfindet sie, wenn sie Männern Lust bereitet? Wo ist ihr Begehren? Insofern stellen diese Bilder auch Bilder des Entzugs dar, wobei auch Maggie Begehren verspürt. Allerdings wird auch dieses Begehren lediglich potenziell, nicht aber als Faktizität gezeigt. Sie verliebt sich in ihren Zuhälter Miki und er sich in sie. Außerhalb der sexuell aufgeladenen Umgebung des Etablissements gestehen die beiden sich ihr Begehren ein: Sie mag sein Lächeln und er ihren Gang. Allerdings entlädt sich auch hier das Begehren nicht, es wird nicht aktualisiert. Das Begehren, das sich zwischen den beiden entfaltet, trägt sich aus der Atmosphäre des Sexclubs heraus und wieder hinein, ohne sichtbar zu werden. Als die beiden sich am Ende des Films schließlich auf der Straße küssen, geht das Bild in eine Schwarzblende über, ins Außen jenseits der Geschichte und des Schnitts. In welche Zukunft die beiden gehen, auf welche Weise das Begehren ausgelebt wird, sehen wir nicht. Die Bilder sind unvollständig, deuten das Begehren an und münden ins Schwarzbild des Abspanns.

In den beschriebenen Filmen werden keine Tatsächlichkeiten gezeigt, sondern Möglichkeiten – Potenzialitäten dessen, was passieren könnte, was aber nicht passiert, was wir wissen könnten, was wir aber nicht wissen. Filmisches Begehren im Alter dar- und herzustellen bedeutet hier, Bilder zu zeigen, die sich entziehen, die

imaginär sind, die in der Erinnerung existieren oder die fehlen. In der filmischen Darstellung von Begehren im Alter, im Sinne eines subversiven *doing age/desire*, das *ageing trouble* erzeugt, ist immer das Potenzielle, das Mögliche zu finden und nicht das Tatsächliche. Jenseits von stereotypen Darstellungen von Sexualität im Alter lässt sich ein filmisches Begehren ausmachen, das sich filmästhetisch wie narrativ in Bildern des Entzugs, der Imagination, der Erinnerung und der Unvollständigkeit äußert. *Doing age/doing gender/doing desire* ist in den besprochenen Filmen verschränkt und kann nicht stereotypisiert bzw. mit den gängigen Mitteln filmischer Sexszenen dargestellt werden, wie in *Wolke 9*, sondern bringt vielmehr Potenzialitäten und Verkörperungen hervor, die uns Begehren als Bewegung und Prozess des Werdens erfassen lassen. Nur in der Bewegung, so unser Schluss, ist Begehren im Alter filmisch erfahrbar, für die Figuren wie für die Zuschauenden.

Quellenverzeichnis

Filme

Amour (dt. *Liebe*, F/D/A 2012, Regie: Michael Haneke).
Et si on vivait tous ensemble? (dt. *Und wenn wir alle zusammenziehen?*, F/D 2012, Regie: Stéphane Robelin).
Irina Palm (B/D/LUX/GB/F 2007, Regie: Sam Garbarski).
Skyfall (dt. *James Bond 007 – Skyfall*, GB/US 2012, Regie: Sam Mendes).
The Expendables (US 2010, Regie: Sylvester Stallone).
Vergiss mein nicht (D 2012, Regie: David Sieveking).
Wolke 9 (D 2008, Regie: Andreas Dresen).

Sekundärtexte

Borcholte, Andreas; Höbel, Wolfgang: Alten-Liebesdrama in *Wolke 9*: »Ich hasse dieses Gestöhne«, in: *Spiegel Online* 2008, http://www.spiegel.de/kultur/kino/alten-liebesdrama-wolke-9-ich-hasse-dieses-gestoehne-a-575840.html [Zugriff: 11.05.2015].
Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991.
Engel, Antke: Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse, in: Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hg): *Inventionen I*, Zürich 2011, S. 237-252.
Haller, Miriam: ›Unwürdige Greisinnen‹. ›Ageing trouble‹ im literarischen Text, in: Heike Hartung (Hg.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*, Bielefeld 2005, S. 45-63.
Hartung, Anja (Hg.): *Lieben und Altern. Die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*, München, 2011.

Hartung, Anja: ›Not really a spectator sport‹. Liebende Alte im zeitgenössischen Film in der Wahrnehmung eines älteren Publikums, in: dies. (Hg.): *Lieben und Altern. Die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*, München, 2011, S. 203-228.

Küpper, Thomas: *Filmreif. Das Alter in Kino und Fernsehen*, Berlin 2010.

Lövgren, Karin: Celebrating or Denying Age? On Cultural Studies as an Analytical Approach in Gerontology, in: Ulla Kriebernegg, Roberta Maierhofer (Hg.): *The Ages of Life. Living and Aging in Conflict?*, Bielefeld 2013, S. 37-56.

Probyn, Elspeth: *Outside Belongings*, New York 1996.

Ritzer, Ivo: Are they expendable? Der alternde Körper im Aktionsbild, in: ders., Marcus Stiglegger (Hg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*, Berlin 2012, S. 311- 327.

Schwender, Clemens: Altern als Analysedimension filmwissenschaftlicher Interpretation. (K)ein Thema in der Wissenschaft?, in: Anja Hartung (Hg.): *Lieben und Altern. Die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*, München 2011, S. 57-72.

Sontag, Susan: The Double Standard of Aging, in: Lawrence R. Allman, Dennis T. Jaffe (Hg.): *Readings in Adult Psychology*, New York 1977, S. 285-294.

Stone, Sharon-Dale: Age-Related Disability – Believing is Seeing is Experiencing, in: Ulla Kriebernegg, Roberta Maierhofer (Hg.): *The Ages of Life. Living and Aging in Conflict?*, Bielefeld 2013, S. 57-70.

Tolman, D. L.: Doing desire: Adolescent girls' struggles for/ with sexuality, in: *Gender & Society* 8 (1994) H. 3, S. 324-342.

Voss, Christiane: Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos, in: Gertrude Koch, dies. (Hg.): *... kraft der Illusion*, München 2006, S. 71-86.

West, Candace; Zimmerman, Don: Doing Gender, in: *Gender & Society* 1 (1987) H. 2, S. 125-151.