

**Hans J. Wulff:**

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

Die Druckfassung des folgenden Artikels erschien in: *Alte im Film. 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.).

URL der Onlinefassung: <http://www.derwulff.de/2-217>.

### **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 Vergangenen. Altersvorstellungen bemessen sich an Gliederungen des Lebenslaufs, die sich historisch wandeln. Und es verändern sich die Attribute, die den verschiedenen Altersstufen zugehören. Erinnert 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 Sin-

kel), 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 auseinander setzen, 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 interpersonellen 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 muss. 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 je-

weils 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 forterzählen. Ein neueres Beispiel ist *The Best Exotic Marigold 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 Sozietop wahrzunehmen, so dass der sich manchmal einstel-

lende 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 Jugendrollen. 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 verdient).

### **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 Nacken, 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 Wachsfigurenkabinette 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 sei-

nen 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 Autobielerin 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 Lecontes 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 nahekommt). 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 nahekommen (die Rollen wurden gespielt von Marko Marković [18] und der famosen Aleksandra Manasijević [16]). Die Geschichte von Romeo und Julia ist ungemein 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 Kindlichkeitsgetue, die Kleidung, die Blindheit der anderen im Umgang mit dem falschen Kind – auf Kriegs-

fuß 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 verbündet. 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 ge-

schrieben 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 ekelregende 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 geschmäckerliche (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 Schauspielers- 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 versichernd. 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 Erschei-

nung 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 vorbereitend. 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 Rotas 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 kommen-

tierend). 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 Malles *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 Liebespiel [...] 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 ak-

zeptieren, 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 (Brinkmann 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 vorgeherrschte 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 gegol-

ten 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 initiativ 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 enthalten 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's 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 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 Rollen-

konzepte 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 wirkungsästhe-

tischen 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-Marshall, 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 Satelliten 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. Erinnert sei auch an kuriose Altersverwirrungen: In Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (*Der unsichtbare Dritte*, USA 1959) spielte Cary Grant (55) die männliche Hauptrolle; seine Film Mutter 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 Helden 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 Zurück-

gehen 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 Lahiti 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/](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.

Poullos, Apostolos (2012) Aging Actresses/Actors in Greece: „Let's (Not) Talk about Age“. In: *Aging, Performance, and Stardom. Doing Age on the Stage of Consumer 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 Früchtel u. Jörg Zimmermann. Frankfurt, S. 276-295 (Edition Suhrkamp. 2196.)/(Aesthetica.).