

Hans J. Wulff

Als segelte ich in die Dunkelheit... Die ästhetische und dramatische Analyse der Alzheimer-Krankheit im Film

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Jahrbuch Literatur und Medizin*. 2. Hrsg. v. Bettina von Jagow u. Florian Steger. Heidelberg: Winter 2008, S. 199-216.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-151>.

1. Die Entfernung vom Nullpunkt

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

Die Gemeinsamkeit der Liebe ist angewiesen auf das Gedächtnis, auf die Erinnerung. Der Film zwingt den Zuschauer in ein Bündnis mit Grant hinein – mehrfach zeigt er eine alte 8mm-Aufnahme der jun-

gen Fiona, mit grobem, flackerndem Korn und vom Alter gebleichten Farben. Es ist Grants Bild, auch die Musik gibt deutliche Hinweise. Schwindet die Erinnerung, schwindet die Kraft, die Liebe festzuhalten. Es bleiben Beschwörungen.

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

2. Dramaturgien

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

Die dramatische Entwicklung ist durch die Verlaufsform der Krankheit vorbestimmt. Sie impliziert eine normalerweise unumkehrbare Abwendung der Figuren von der sozialen Realität sowie von der Konsistenz der eigenen Persönlichkeit. Der Beginn der Krankheit, der sich in Schüben wachsender Verdäm-

merung durchschnittlich über zehn Jahre hinzieht, ist deshalb oft begleitet von intensiven Angsterfahrungen – das Wissen, dass der Körper den Geist überlebt, trägt traumatische Züge. Die blinde Rigorosität, mit der die Krankheit die Bindungen der Patienten in die Realität kappt, macht die Betroffenen zu puren Opfern. Es gibt keine Schuldzuweisungen (auch die Filme legen dies in keinem einzigen Fall nahe), keinen Zusammenhang mit dem vorigen Leben, mit dem Beruf, der Lebensführung, dem Bildungsniveau. Alzheimer kommt über die Betroffenen wie ein Fluch.

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

2.1 Biographisches Erinnern

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

tronstället (1957) ist das Erinnern an Jugend- und Kindheitserinnerung – also das Zurückgehen des Erinnerns auf immer entferntere Teile der Biographie - Teil der Einstimmung auf das Sterben. Es scheint als Rekurs auf frühe und tiefe und manchmal unerfüllte Wunschenergien vermeint zu sein.

Bleiben derartige Muster in den Alzheimer-Filmen erhalten?

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

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

Der Film, der sich der Thematik der biographischen Erinnerung in dieser zweiten Hinsicht am intensiv-

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

Biographische Erinnerung hält die Summe des menschlichen Lebens zusammen, verbindet das eine mit dem anderen, gibt den Entscheidungen, die irgendwann einmal getroffen wurden, ihren tiefen und langfristigen Sinn. Allie konnte sich entscheiden: für die Jugend- oder für die spätere Liebe; für die Durchsetzung gegen die Mutter und die Revolte gegen die Eltern durch Bevorzugung des Unterschicht-Jungen oder für die Zustimmung für die Heirat mit Gleichgestellten. Sie hat sich entschieden - für Noah, für die erste Regung ihrer Sexualität und einen tiefen Impuls der Selbstbestimmung. Doch die Erinnerung daran ist für die alte Frau erloschen, die tiefe dramaturgische Bedeutung - immerhin ist es ein Glückswechsel, eine Peripetie, ein Umschwung - des Geschehens verschwunden. Das Leben ist ein Drama, und wenn es gut ist, kennt es die Umschwünge. Gehen sie verloren, geht Substanz verloren. Noah ist bei Allie, als wolle er die tiefe Bedeutung der Entscheidung, die sie einmal gefällt hat, wachhalten, sie

unterstreichen, deutlich machen, dass sie radikal Stellung bezogen hat. Die Mutter, die alles getan hat, die Verbindung ihrer Tochter zu dem Arbeiter Noah zu verhindern, gesteht selbst ein, eine verlorene Jugendliebe zu haben, und sie scheint verloren und bedauernswert, weil ihr selbst klar ist, dass sie eine der reichsten Möglichkeiten, die eigene Existenz gegen alle Anforderungen der Umgebungen durchzusetzen, verschenkt hat. Allie findet am Ende ihres Lebens, bedroht vom Vergessen, zurück zu dem eigentlichen Zentrum: Als ihr Mann sich nachts in ihr Zimmer schleicht, erkennt sie ihn, läßt ihn neben sich ruhen und stirbt mit ihm zusammen.

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

2.2 Fallhöhe

Das Alter der Erkrankten ist im Film deutlich niedriger angesetzt als in der Realität, so dass der Eindruck, die Erkrankten würden „mitten aus dem Leben gerissen“, sich nur verstärkt einstellen kann. Ähnliche Aufmerksamkeit wie das Alter verdient das

Milieu, dem sie entstammen. Es sind Berufskiller (*De Zaak Alzheimer*, 2003), Komponisten (*En Sång för Martin*, 2001), Wissenschaftler (*Do You Remember Love*, 1985), Anwälte (*Forget Me Never*, 1999), Bühnenbildner (*Reise in die Dunkelheit*, 1997), Schriftsteller (*Iris*, 2001) und ähnliche Berufe, die befallen werden, oft kreative Berufe, so dass der Einbruch der Krankheit wiederum als besonders rabiat erscheint, Kreativität und Schaffenskraft unterdrückt-unterbricht. Normale Berufe sind ebenso selten wie nicht-gehobene Milieus. Das bedingt auch die Eigenstellung von *Mein Vater* (2003), der in einem proletarischen Umfeld spielt. Die Berufe der Handelnden, die Kneipe, die Sprachlosigkeit - man findet Hinweise auf die Milieubindung bis in die Anlage der Charaktere hinein. Dass der alzheimerkranke Vater vor allem körperlich eine intensive Lebendigkeit und Lebenslust ausdrückt, nicht verbal, sondern mit motorischer Aktion (indem er die Schwiegertochter über die Schwelle trägt oder indem er die anderen in einem Gartenlokal am Fluss zum Tanz animiert), hängt mit der Milieubindung des Ausdrucksverhaltens zusammen, mit „restringierten Codes“, die den Leib als Kommunikationsmedium wichtiger machen als die Sprache.

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

Meist sind es Liebespaare, Ehepaare, die von der Demenz zerstört werden. Paare sind nicht nur

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

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

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

2.3 Metaphern und Bilder

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

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

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

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

Sind Reise, Versinken und Dunkelheit Bilder, die auf eine lange kulturgeschichtliche Tradition zurückweisen, finden sich selten auch andere Bilder. „Mir läuft der Kopf leer“, sagt einmal der Held in *De Zaak Alzheimer* (2003) - das bewußte Leben als Vorstellung eines gefüllten Gefäßes, das Leben im Alzheimer als Imagination der Leere. Und gelegentlich dienen Filme dazu, aus ihrer eigenen Geschichte heraus Bildvorstellungen zu gewinnen, die das Drama in einem übersubjektiven, oft fast allegorischen Sinne erfassen können. Ein Beispiel: Maria Schell (in dem Film-Porträt *Meine Schwester Maria*, Österreich 2002, Maximilian Schell) nominiert die Alzheimer-Erkrankung nicht. Eher am Rande werden die Geschichten erzählt, in denen Maria jede finanzielle Übersicht verloren hatte, überflüssige Dinge in Auftrag gab, überzogene und überbeuerte Rechnungen zu bezahlen hatte. Am Ende war das Vermögen verspielt, das elterliche Anwesen, auf dem die Titelheldin bis zum Drehen des Films lebte (sie starb am 26.4.2005 an einer akuten Lungenentzündung),

stand zur Versteigerung. Maximilian kaufte das Haus und die Liegenschaften, geriet durch die Krankheit der Schwester wieder in nahen Kontakt zu ihr. Er führt durch den Film. Maria ist gebrechlich, reagiert langsam und manche Fragen scheint sie nicht zu verstehen. Sie gibt sich ganz den alten Filmen hin, in denen sie mitspielte, als seien sie lebendige Zeugen einer Vergangenheit, durch die hindurch sie weiterhin am Leben teilnehmen könnte. Alles „sei ganz wieder da“, sagt sie einmal, sie erinnere sich an alles, was beim Drehen geschah. Sie erinnert sich auch an eine Hütte nahe dem Wohnhaus, die in der Kindheit von Maria und Maximilian Bedeutung hatte und der die Familiengeschichte begonnen hat. Maximilian gibt ihr die Aufgabe, jeden Tag zur Hütte zu wandern, welches Wetter auch immer herrsche, und irgendwann werde sie die Hütte schon erreichen. Die Aufgabe, die zuallererst dazu dient, die alte Frau auf den Beinen zu halten und ihr regelmäßig Bewegung zu verschaffen, ist im Film mehrfach angesprochen, man sieht Maria auf dem Wege, sommers und winters bei Schnee, von hinten, der Kamera abgewandt. Dass das Bild metaphorische Qualitäten hat und ein Bild des Weges der alten Frau zurück in die Kindheit - und das heißt in den Tod - abgibt, wird schnell klar. Die Selbstzugewandtheit, die Bespiegelung der eigenen Erinnerung in den Filmen, wird noch einmal radikalisiert und als Welt-Abwendung gelesen, die in den Tod einmündet.

3. Die Auflösung des Subjekts

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

Das Subjekt verschwindet am Ende ganz. Die Patienten vergessen, wer sie sind (so wird z.B. von Ro-

nald Reagan berichtet, dass er am Ende nicht mehr sagen konnte, wer er einmal war). Als Angelo Ledda, ein Auftrags-Killer und Hauptfigur des Films *De Zaak Alzheimer* (*Totgemacht - The Alzheimer Case*, 2003) seinen Bruder besucht, der schon seit Jahren in einem Pflegeheim in Belgien ist, trifft er auf einen interesse- und regungslosen Mann, der ihn nicht erkennt, der nicht auf Zuspruch reagiert, der erst nach einer Berührung verständnislos den Kopf bewegt. Die Beziehung existiert nur noch als Bindung des einen an den anderen, der andere wird keine Antwort mehr geben. Aus dem Subjekt der Beziehung ist ein Objekt geworden. Ledda verläßt seinen Bruder, müde und resigniert, wissend, dass er selbst Alzheimer-krank ist und dass auf ihn der gleiche Zustand außerhalb jeder Kommunikation wartet.

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

Nochmals die These: Eine Kontinuität der Beziehung als einer zweiseitigen Aufgabe wird unmöglich. Beziehungshandeln umfaßt Beziehungserinnerungen - diese fallen aus, die Beziehungsdefinition wird fundamental gestört. In dem *Tatort: Herzversagen* (2004) hat die Kommissarin, die gerade ihre ei-

genen Eltern verloren hat und zudem einen Fall bearbeitet, bei dem alte Frauen umgebracht werden, Kontakt zu einer Greisin aufgenommen, hat ihr geholfen; die Frau ist zwar alt, aber offenbar bei Sinnen; als die Kommissarin am nächsten Tag vorbeikommt, eine Schachtel Pralinen vorbeibringen will (wohl auch, um die eigene Erinnerung an die Eltern zu pflegen), erkennt die Alte sie nicht mehr, kann sich an nichts vom Vortag erinnern; und die Pralinen lehnt sie brüsk ab – „An der Tür kaufe ich nichts!“ –, verschließt die Tür vor der fassungslosen Polizistin. Zuwendung muß hier einseitig bleiben, eine Rückkoppelung der Freundlichkeit findet nicht statt. Beziehungen zu Alzheimer-Patienten sind keine traditionellen sozialen Beziehungen, sondern einseitige Fürsorge-Beziehungen.

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

4. Realismus

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

- Gesetz des Paares: Das Zentrum ist fast immer eine Liebesbeziehung.
- Zentrales Thema ist der Verlust der Handlungsorientierung eines Partners.
- Damit einhergehend verliert er die Verantwortung für seine eigenen Handlungen.

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

– Die Figuren sind relativ jung.

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

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

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

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

Natürlich spielen die Dokumentarfilme eine eigene Rolle. Doch auch sie sind oft den Leitlinien der Dramaturgie verpflichtet, wie sie oben resümiert wurden. Maximilian Schells Film *Meine Schwester Maria* (2002) etwa über die Schauspielerin Maria Schell nimmt die Krankheit als Ausgangspunkt der Selbstvergewisserung des Regisseurs und Bruders über seine Beziehung zum Sujet des Films und zur Schwester. In *Complaints of a Dutiful Daughter* (USA 1994, Deborah Hoffmann) erzählt die Tochter, wie sich der Alzheimer bei ihrer Mutter entwickelte, und sie berichtet vor allem von den schwierigen Entscheidungen, vor die sie selbst gestellt war, die Pflege der Mutter vorzubereiten, sie zu organisieren und tatsächlich auch durchzuführen. Der Film endet, als die Mutter in ein Pflegeheim eingeliefert wird, dort scheint sie sich wohlzufühlen. *Complaints* ist ein Dokumentarfilm, der möglicherweise als autoreflexive Übung gedacht war – als Nachdenken der Tochter über die tiefen Veränderungen ihres eigenen Alltags. Die Tochter ist das Thema des Films, nicht die Mutter. Sie bildet nur den Grund, warum die Tochter vor ein Problem gestellt ist. Der Film ist auch ein Mittel, sich einer versinkenden sozialen Beziehung rückzuversichern. Auch der Dokumentarfilm *Quick*

Brown Fox: An Alzheimer's Story (USA 2004, Ann Hedreen, Rustin Thompson) nimmt die Familiengeschichte Ann Hedreens auf. Sie unterfüttert ihre Recherche über ihre Mutter mit privaten Super8-Familienfilmen, mit Medizinfilmern aus den 1950er Jahren und mit Interviews mit Familienangehörigen. Ihr Thema ist nicht nur die Reflexion über die Mutter, das Verhältnis ihrer einstigen Schönheit zu dem, was sie zum Zeitpunkt des Films geworden war, sondern auch die Stammzellenforschung an einem Alzheimer-Forschungszentrum in Washington und die Demenz-Pflegeindustrie, so dass es dem Film gelingt, über das private Interesse des Nachdenkens über den in der Demenz versinkenden Angehörigen zu einer allgemeineren, gesundheitspolitische und -ökonomische umfassenden Sicht voranzuschreiten.

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

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

Die erste, die sich aus dem sich beschleunigenden Niedergang der Familie herauszieht, ist die Frau, die der Alte in der Kneipe kennengelernt hat. Sie sei einig gewöhnt, aber sie sei nicht bereit, dem Kran-

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

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

5. Alzheimer, Fremdheit und Bedrohung

Alzheimer und Tod - die Krankheit als Vorphase des Todes, als Verabschiedung aus der sozialen Welt. Explizit versucht *Mein Vater* (2002, Andreas Kleinert) diese These auszuentwickeln. Kleinert behandelt den Kranken als *Fremden*, das macht den Film so eindrucksvoll. Er sucht Alzheimer nicht vom Pati-

enten aus zu verstehen, sondern aus dem, was er anrichtet – er desozialisiert, gibt die Grundlagen des sozialen Verkehrs auf. Der Film thematisiert die Hilflosigkeit der Angehörigen, die vor die Aufgabe gestellt ist, jemanden als Subjekt behandeln zu wollen und zu müssen, ihm den sozial abgeforderten Respekt zu bewahren. Angesichts einer Person, die dem nicht mehr antwortet, die aus dem Kontrakt, der sozialen Beziehungen innewohnt, ausgestiegen ist.

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

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

Weil der Demente nicht aktiv an der Beziehungsentwicklung teilnehmen kann, verändern auch die beziehungsbezogenen Handlungen der anderen ihren Charakter. In dem argentinischen Film *El Hijo de la Novia (Der Sohn der Braut; Argentinien/Spanien 2001, Juan José Campanella)* beschließt der Großvater, dessen Frau seit Jahren in einem Pflegeheim untergebracht ist, ihr den Wunsch zu erfüllen, auf den sie zu den Zeiten ihrer Ehe ihm zuliebe verzichtet hat - er will sie kirchlich heiraten. Dass die Kirche sich weigert, die Heirat zu zelebrieren und dass sie nur in einer Art von Theaterinszenierung vollzogen werden kann, soll hier nicht interessieren. Vielmehr sei die Handlung selbst bedacht: Der Mann ist bereit, etwas zu tun, von dem er weiß, dass seine Frau es

vor Jahren gern getan hätte, dass er selbst sie aber daran hinderte, es zu tun. Nun, da sie pflegebedürftig und hilflos ist, will er die Handlung tun - mit einer Partnerin, die nicht mehr versteht, was vor sich geht (während der gespielten Zeremonie drängt sie mehrfach, sie wolle gehen; das Geschehen ist ihr unangenehm). Nicht die alte Frau ist die Adressatin der Entscheidung, sondern der alte Mann selbst (und sein Sohn sowie seine Freunde). Er bespiegelt sich im Akt des Zugestehens, beglückt sich selbst im Spiegel der Reaktion der Frau, wie sie wäre, würde sie verstehen. Die Gratifikation der Hochzeit liegt im Imaginären, im Konjunktivischen. Es ist gleichwohl eine Beziehungshandlung, bestätigt sie doch in zutiefst sentimentalischer Manier die Geltung der Beziehung für den Mann (und den Sohn). Alle Beteiligten – auch die Zuschauer – wissen, dass die Hochzeit Spiel ist; und doch sind alle auch in die Bedeutung der Aktion eingewiesen: die Beteuerung einer Beziehung sogar über das Verstummen des anderen hinaus.

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

Filmographie

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

A Beautiful Mind (USA 2001, Ron Howard)

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

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

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

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

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

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

Gente di Roma (Italien 2004, Ettore Scola)

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

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

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

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

Mein Vater (BRD 2002, Andreas Kleinert)

Meine Schwester Maria (Österreich 2002, Maximilian Schell)

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

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

The Reagans (USA 2003, Robert Allan Ackerman)

Reise in die Dunkelheit (BRD 1997, Berthold Mittermayr)

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

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

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

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