

„Können Sie mich hier rauslassen?!“

—
Generationenkonflikte im aktuellen deutschen Spielfilm

STEFANIE MATHILDE FRANK

Geboren 1981 in Erfurt, Studium der Theaterwissenschaft / Kulturellen Kommunikation, Philosophie und Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2008 Doktorandin am Seminar für Medienwissenschaft. Ihr Forschungsschwerpunkt ist die deutsche Film- und Mediengeschichte.

Selten waren die Lebenswelten jüngerer und älterer Menschen ähnlicher und verschiedener zugleich. Die alten Milieus und festgezurrtten Generationsmuster, die sich über Lifestyle, Musik und Konsumgüter definierten, haben sich in ihren Erscheinungsbildern aufgelöst. Im Kontrast dazu divergieren die Zukunftsperspektiven und Realitäten zwischen Jung und Alt fundamental: Während sich Arbeitswelten in Ost und West – so unterschiedlich sie auch waren – bis in die 1990er-Jahre mit lebenslangen Arbeitverhältnissen und einer Aussicht auf eine „sichere“ persönliche Zukunft verbanden, geistern die Ansprüche



des mobilen Arbeitsmarkts, ungewisse Rentenaussichten und die Veränderungen traditioneller Familien durch die gegenwärtigen Lebenswelten der Kindergeneration. Damit stehen solidarische Konzepte wie der Generationenvertrag, Zukunft und Sicherheit zur Debatte. Tiefe Verunsicherung erzeugt zudem die Zerstörung der natürlichen Umwelt. Diese Themen betreffen verbindend und trennend die Auseinandersetzung zwischen den Generationen. Es mögen inhaltliche Fragestellungen sein, die bis dato vor allem dem Dokumentarfilm vorbehalten gewesen sind, doch jetzt finden sie sich – in aller Ambivalenz – auch im aktuellen Spielfilm.

Die deutschen oder amerikanischen Filme, die einst die Schwierigkeiten und Probleme zwischen den Generationen inszenierten, sind längst zu etablierten Klassikern avanciert: *Rebel Without A Cause* (1955), *Die Halbstarken* (1956) oder *Berlin – Ecke Schönhauser* (1957). Sie konnten in der filmischen Umsetzung auf die Codes der Mode und Musik rekurren. Im deutschen Kino übersetzten sodann der Autorenfilm und – nach der Wiedervereinigung – die Beziehungskomödie Aktualität ins Filmische. Das hat sich seit einigen Jahren geändert. Der deutsche Spielfilm

glänzt derzeit im In- und Ausland durch die Hinwendung zu Stoffen der deutschen Vergangenheit – genannt seien hier nur *Sophie Scholl* (2005), *Das Leben der Anderen* (2006) oder jüngst *Russendisko* und *Barbara* (2012). Die Perspektiven junger Menschen jedoch bleiben in diesen deutschen Erfolgsfilmen bestenfalls im historischen Gewand ernst oder heiter verkleidet.

VORBEI DIE ZEITEN, IN DENEN DIE ÄLTEREN UNBEDINGT ELTERN WAREN!

Ferner dominieren die kürzlich viel diskutierten „Alte-Leute“-Themen: *Wolke 9* etwa, „eine leidenschaftliche und tragische Lebensgeschichte von alten Menschen in Berlin“, jubelte die *Süddeutsche Zeitung*, als Andreas Dresens Film 2008 in Cannes Premiere feierte. Dieser Film verortet das Thema Senioren außerhalb der familiären Funktionalität und verweist damit auf einen wichtigen Punkt des Problems: Der Film verarbeitet die Ausdifferenzierung der Gesellschaft, was bedeutet, dass Generationenkonflikte heute nicht mehr als konzeptuell übergreifende Eltern-Kind-Kontroversen inszeniert werden können. Vorbei die Zeiten, in denen die Älteren unbedingt Eltern waren! Vorbei die Zeiten, in denen Adoleszenz als Kriterium des jungen Protagonisten fungierte! Denn es sind grundlegend neue Protagonisten: der suchende oder fordernde Jugendliche und das erwachsene Kind der Wohlstandsjahre, das die alten Sicherheiten und Lebensweisheiten nicht einzulösen vermag. In einem Streifzug durch das vergangene deutsche Kinojahr lassen sich genau diese Differenzierungen exemplarisch aufspüren.

Bereits auf der Berlinale im Februar 2012 prägte in einem der drei deutschen Wettbewerbsbeiträge die Auseinandersetzung zwischen Eltern und Kindern die Filmhandlung. Regisseur Hans-Christian Schmid legte mit *Was bleibt* einen Film vor, der einen Wochenendbesuch der erwachsenen Söhne bei den Eltern im Ruhestand zum Anlass nimmt, alte und neue Familienkonflikte auszuloten. Während die beiden Söhne ihre Rivalitäten und ihre Lebensstile zwischen schreibendem Wahlberliner mit Kind und biederem Landzahnarzt aushandeln, beschließt die Mutter – dargestellt von Corinna Harfouch –, ihre Psychopharmaka abzusetzen und damit den Schritt in ein neues Leben zu wagen. Es wird viel geredet, gestritten und – in einer der rührendsten Szenen – gemeinsam Charles Aznavour gesungen.

HYPOTHEKEN GLÜCKLICHER FAMILIEN

Als die Mutter verschwindet, bricht die heile Welt endgültig zusammen, die Familie wird vergeblich im großen deutschen (und gesunden) Wald nach ihr suchen. Der dominante Vater, gespielt von Ernst Stötzner, verbirgt nun seine langjährige Liebesaffäre nicht mehr vor den Söhnen. Der dramatische Konflikt löst sich auf, die Konflikte der Familie bleiben virulent. Es bleiben den Kindern und mit ihnen den Zuschauern nur Rat- und Sprachlosigkeit. Die Erben des inszenierten Wohlstands der 1970er-Jahre erscheinen als erwachsene Kinder, die mit den unausgesprochenen Hypotheken der glücklichen Familie

zu kämpfen haben: Während den angepassten Sohn die Schulden seiner Praxis und das Scheitern gegenüber dem erfolgreichen Verleger-Vater erdrücken, wagt selbst der Berlinflüchtling nicht, den Eltern das Scheitern seiner eigenen Familie einzugestehen.

All jene unbewältigten, unausgesprochenen Gefühle zeigt der Regisseur in kühlen Farben, vielsagenden Blicken und einsamen Protagonisten. Interessant ist dabei, dass der Typ des dominanten und wenig vorbildhaften Vaters an eine Tradition des Vater-Sohn-Konflikts anknüpft, der in der künstlerischen und performativen Ausgestaltung über die Halbstarkenkonflikte im Kino, den literarischen Expressionismus (Hasenclever und Bronnen) bis ins Theater des Naturalismus (Ibsen und Strindberg) zurückreicht.

Ganz anders die Hauptfigur in dem Film *Die Vermissten*, der ebenfalls auf der Berlinale seine Premiere feierte, allerdings in der Sektion „Perspektive Deutsches Kino“. Jan Speckenbach inszenierte in seinem ersten Spielfilm einen Vater (André Hennicke), der seine Vaterschaft über Jahre verdrängt hat, sich aber nun auf den Weg macht, um seine verschwundene vierzehnjährige Tochter zu suchen. Der Ingenieur für Strahlenschutz, der am Beginn des Films müde im kühlen Scanner seinen Körper nach nuklearen Resten checken lässt, begibt sich in eine Art „Coming-of-Age-Roadmovie“. Scheint sich der Film zunächst noch auf Familienkonflikte zu fokussieren, verliert er sich leider zusehends im Fahnden des Vaters, den die Bilder als ziellos Suchenden ausstellen. Seine Tochter wird er sehen, aber nicht sprechen. Am Ende lässt er sie ziehen.

ANACHRONISTISCHE FREIHEIT UND EIGENSINN

Stattdessen begegnet er dem Mädchen Lou, das ihn – und den Zuschauer – in knappen Formulierungen in die Lebenswelt der vermissten Kinder einführt. Die erste gemeinsame Szene, in der er sie in seinem Wagen gen Wolfsburg mitnimmt, endet im trotzigen „Können Sie mich hier rauslassen?!“, an einer Kreuzung im Irgendwo. Das scheint paradigmatisch für die Haltung der Jugendlichen, wie sie Jan Speckenbach beschreibt.

Eigensinnig flüchten Jugendliche vor den Erwachsenen in ein selbst organisiertes Leben und finden – in den leeren Landschaften Niedersachsens – Gemeinsamkeit untereinander. Als sie noch innerhalb der Gesellschaft lebten, diente Facebook ihrer Kommunikation. Nun als Outlaws stellen sie die modernen Medien in einen schroffen Gegensatz zum anachronistisch gewordenen „Leben in Freiheit“: Eine Ratte mit Flügeln haben sie zu ihrem gemeinsamen Symbol gemacht! Aus den Tauben, die als altmodische Brieftauben den „ausgestiegenen Kindern“ wieder als Träger von Freiheit und Kommunikation dienen, werden in der Tat „Ratten der Lüfte“, wie sie in verschmutzten Großstädten allgegenwärtig sind.

SICHERHEIT IM OUTLAW-LEBEN

Der Protagonist steigt sukzessive ab in die Ohnmacht der ausgebrochenen Kinder, die von den Staatsorganen der Erwachsenen verfolgt und eingesperrt werden. Er

selbst gerät mit ihnen in Konflikt und flieht mit Lou. Ihr wirft er vor, das Leben so zu nehmen, „als ob es endlos Nachschub gibt“. „Besser als selbst Nachschub zu sein“, kontert sie knapp.

So wie diese dialogischen Passagen deuten die Bildkontraste zwischen den sorgsam eingerichteten Wohnungen der Erwachsenen und der kalten, unbarmherzigen Freiheit der Natur, in die sich die Jugendlichen zurückgezogen haben, auf das grundlegende Thema der generationellen Auseinandersetzung hin: Wir folgen einem Ingenieur für die Atomkraftsicherheit in ein Outlaw-Leben, das den Jugendlichen offensichtlich sicherer erscheint als das vorgelebte Leben der Erwachsenen. Die von Verkehr und Industrialisierung zerklüfteten Landschaften, rauchende Kraftwerke und der groteske Tanz des Vaters mit einer ebenfalls nach ihrem Kind suchenden Mutter – zum Alexandra-Ökoschlager „Mein Freund der Baum ist tot“ – künden von einer tiefen Sorge um die verwundete Natur.

AUFKÜNDIGUNG DES GESELLSCHAFTLICHEN DIALOGS

Damit verraten die Andeutungen mehr über die Beweggründe der Vermissten als die kargen Dialoge und umschiffen agitatorische Eindeutigkeit. Nur bleibt der Film dabei stets dem Blick des Vaters verhaftet, den die Kamera in endlos erscheinende Nahaufnahmen verfolgt. Die Bilder der Kameratotalen betten ihn ein – meist dezidiert klein im Raum, vor allem immer wieder durch Scheiben und Spiegel von der Welt um ihn getrennt. Die Jugendlichen

sind es, die diese Glasbarrieren mit ihren Steinen splintern lassen. Schließlich erblickt der Vater das Kindercamp der Vermissten, das durch die flüchtenden Vorschulkinder inmitten der Menge umso schockierender wirkt. Die Gewalt der herannahenden Bürgerwehr erscheint umso bösartiger. Aber gerät der Film nicht eben durch die Konzentration auf den Vater zu einem Paradox? Es erscheint konsequent, die titelgebenden Vermissten in ihren Motiven und Gedanken zurücktreten zu lassen; konsequent auch, mehr Fragen und Assoziationen als Antworten zu inszenieren. Die Jugendlichen dieses Films haben den Generationenvertrag gekündigt, sie steigen aus und verweigern damit den gesellschaftlichen Dialog. Diese Verweigerung wird nicht romantisch verklärt, sondern erscheint – in der Aufkündigung jeglicher Solidarität – ebenso fürchterlich wie die nackte Gewalt der Erwachsenenwelt. Doch mit diesem beobachtenden, positiven Vater und dessen unbedingtem Willen, zu verstehen, gerät eben auch die Perspektive von jungen Menschen ins Abseits.

An diesem Punkt begegnen sich beide Filme. Zwar folgt *Die Vermissten* – im Kontrast zum dominanten Vater aus *Was bleibt* – einem ohnmächtigen Protagonisten. Doch entfaltet die von ihm mitgestaltete Lebenswirklichkeit ein ungeheures Bedrohungspotenzial, aus dem diese jugendlichen Kinder aussteigen. Die dezidiert „junge“ Perspektive wird in beiden Filmen ins Sprachlose radikalisiert. Die Suche nach Bildern, die Differenzen und Themen erfahrbar zu machen, das Ausloten der Stummheit sind in diesem Kontext möglicherweise das, was der Spielfilm leisten kann. So spiegeln die Filme bei allen dramaturgischen Eigenarten trotz höchst divergierender Handlungen und Protagonisten deutlich die Themen und die Ambivalenzen, die aktuelle filmische Inszenierungen von Generationen und ihren Konflikten an Wirklichkeitsdeutung leisten und aushalten können.

Fotos:

Stills aus „Die Vermissten“ von Jan Speckenbach
© JUNIFILM/Jenny Lou Ziegel

