

## Filmisches Erinnern und kulinarische Zukunftsentwürfe im Alter

OMA UND BELLA (USA/D 2012, Alexa Karolinski)

Für *Oma und Bella* bildet das Kochen den Lebensinhalt, die Grundlage und die Ausgestaltung ihrer Freundschaft. Über das Zubereiten jüdischer Speisen finden beide nicht nur kontinuierlich zueinander, sondern auch jeweils zu sich selbst und ihrer Vergangenheit, die vor dem Zweiten Weltkrieg liegt und in der beide ihre gesamte Familie durch den Holocaust verloren haben. Oma hat nie gelernt, die Speisen, die sie mit Bella kocht, zuzubereiten. Sie erinnert sich daran, wie ihre Mutter kochte, als sie selbst noch ein Kind war und nur zusehen durfte. Wenn die beiden in der engen Küche am Herd stehen und die Kamera Zeugin der Herstellung von Hühnersuppe und Rotem Borschtsch wird, so werden auch wir als Zuschauerinnen und Zuschauer Komplizinnen und Komplizen im Zubereiten der Speisen. Während die Kameralinse von den Dämpfen der Suppe beschlägt, erinnern wir uns an unsere eigene Kindheit, in der uns der Geruch der Speisen ein wohliges Gefühl verschaffte, in der wir fasziniert in die Töpfe sahen und uns das Wasser im Mund zusammenlief.

Wir wollen uns mit einer Analyse von *OMA UND BELLA* der filmischen Medialität des Erinnerns nähern. An ausgewählten Szenen des Films soll gezeigt werden, wie durch das Kochen jüdischer Speisen nicht nur Vergangenes und Gegenwärtiges filmisch erinnerbar und auf allen Sinneskanälen wahrnehmbar wird, sondern auch Zukunftsentwürfe gestaltet werden können.

### Filmimmanenz

Mit dem französischen Philosophen Gilles Deleuze gehen wir davon aus, dass Film die Welt nicht als etwas ihm Äußerliches oder Vorgeordnetes repräsentiert, sondern dass er in direktem Austausch mit ihr steht. Film macht, so Deleuze, die Welt zu einer Erzählung, zu etwas Irrealem, und zwar insofern, als «mit dem Film [...] die Welt ihr eigenes Bild [wird] und nicht [der Film] ein Bild [ist], das zur Welt wird.»<sup>1</sup> Doch was bezweckt Deleuze, wenn er den Film als radikal immanent und nicht als Repräsentation begreift? Wie ist dann das Verhältnis von Alter(n) und Film zu denken, wenn es kein Außen und keinen Unterschied mehr zwischen Film und Welt gibt? Und was bedeutet das für das Verhältnis von Film und Welt?

1 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1989, S. 85.

Auch der Filmwissenschaftler Malte Hagener spricht – in Anlehnung an Deleuze – von einer Umkehrung der «klassischen Hierarchie zwischen Film und Welt.» Er geht davon aus, dass «im heutigen Zeitalter der Medienimmanenz» kein Außen mehr denkbar ist, das in irgendeiner Weise als vormedial bezeichnet werden könnte. Der Film repräsentiert vielmehr

nicht länger Realität, sondern wird zur Welt in dem Sinne, in dem sich kein Ort mehr finden lässt, von dem aus ein praemediales Universum vorstellbar ist. Der Film – ob gelungen oder nicht, ob im Kino oder Fernsehen, in der Galerie oder auf dem Mobiltelefon – bietet uns immer wenigstens zwei Dinge: ein zweites Leben, das wir zeitweise bewohnen können, aber auch ein anderes Leben für uns selbst. Wenn ein Film gelungen ist, verschafft er uns für einen Moment Teilhabe an einem anderen Leben, aber er hat auch die Kraft, uns dauerhaft zu verändern.<sup>2</sup>

Wenn wir, wie Hagener betont, «immer schon in Bildern» leben, «aber die Bilder auch in uns»,<sup>3</sup> so kann auch Alter(n) nicht ohne Film und Film nicht ohne Alter(n) gedacht werden. Was aber heißt das? Welche Konsequenzen hat diese radikal filmimmanente Perspektive auf das Alter(n)? Wie lässt sich Erinnerung im Alter fassen, wenn die Bilder immer schon in uns leben?

Film bestimmt, so unsere These, das Schreiben und das Entwerfen des eigenen Lebens. Damit werden Fragen aufgeworfen, die das Schreiben von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eine neue Beziehung zum Film setzen und eine Biographie auch zur Kinematographie werden lassen. Auf welche Weise aber wird eine Biographie, also das Schreiben und Erinnern der eigenen Lebensgeschichte, zur Kinematographie? Und inwiefern verweist diese Bio-Kinematographie nicht nur auf vergangene Ereignisse, sondern gestaltet auch gegenwärtige und zukünftige Lebensprozesse mit? In welchem Zusammenhang stehen diese Prozesse mit dem Alter(n) und dem Vorgang des Erinnerns? Was hat schließlich die Lebensbeschreibung mit filmischem Erinnern bzw. Biographie mit Kinematographie zu tun?

## Mediale Historiographien – mediale Biographien

Biographien sind nicht ohne Medien denkbar. Ebenso wie Geschichtsschreibung, so findet auch die Aufzeichnung des Lebens nicht außerhalb von Medien, sondern immer in, mit und durch Medien statt. Die Analogie zwischen medialer Geschichts- und Lebensbeschreibung wird deutlich, wenn man die Aufzeichnung kollektiver historischer Ereignisse mit der Lebensschreibung individueller Personen vergleicht. Lorenz Engell und Joseph Vogl sprechen in diesem Kontext von medialen

2 Malte Hagener: Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz. In: Gudrun Sommer/Vinzenz Hediger/Oliver Fahle (Hg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg 2011, S. 58.

3 Ebd.

Historiographien, die die mediale Verfasstheit historischer und historiographischer Prozesse bezeichnen. Die Autoren verstehen unter medialen Historiographien den

Umstand, daß alle Geschichtsschreibung ihrerseits medienabhängig ist; ohne Medien des Beobachtens, Archivierens, Sortierens, Erschließens, aber auch der repräsentierenden Beschreibung, der Codierung und Darstellung in Bild, Wort und Zahl sowie schließlich solche der Verbreitung ist Geschichtsschreibung (und ist vermutlich sogar Geschichte) nicht möglich. Die Medien sind also nicht nur Gegenstand historischer Betrachtung, Codierung und Darstellung, sie setzen die historische Betrachtung, Codierung und Darstellung auch ihrerseits unter Bedingungen; so gibt es stets ein – unausgesprochenes, aber freizulegendes – Konzept des Historischen, das spezifisch ist für das jeweilige Medium, etwa ein spezifisch filmisches; ein spezifisch digitales.<sup>4</sup>

Das Konzept der medialen Historiographien kann, so unsere Argumentation, auf den Prozess der Lebensbeschreibung übertragen werden, ohne dass dabei Geschichtsschreibung allzu schnell mit Lebensbeschreibung gleichgesetzt wird. Vielmehr geht es um den Aspekt der Medialität, der beiden Vorgängen inhärent ist. Insofern kann nicht nur von medialen Historiographien, sondern auch von medialen Biographien gesprochen werden – von Aufzeichnungen des Lebens, die medienabhängig sind und die von Medien unter spezifische Bedingungen gesetzt werden. Dabei entfaltet jedes Medium ein eigenes Konzept des Biographischen, das spezifisch für das Medium ist: etwa ein televisionäres, ein digitales oder ein filmisches. Ohne mediale Archivierung, Aufzeichnung und Erschließung in Bild, Wort und Zahl ist nicht nur Historiographie, sondern auch Biographie nicht möglich, sind nicht nur das Aufzeichnen historischer Ereignisse, sondern auch das Dokumentieren des Lebens undenkbar. Ebenso, wie Medien Geschichtsschreibung (und Geschichte) beeinflussen, beeinflussen Medien auch Lebensbeschreibung (und Leben). Film und Welt durchdringen sich, affizieren einander und treten in Wechselwirkung. Dies gilt auch und gerade für das Alter(n). Der Film unterscheidet sich hier aber von den anderen Künsten, wie Deleuze konstatiert:

Mit den anderen Künsten, die durch die Welt mehr auf ein Irreales abzielen, hat er nichts gemein, sondern er macht aus der Welt selbst ein Irreales oder eine Erzählung: mit dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird.<sup>5</sup>

Indem Deleuze die Trennung zwischen Film und Welt aufhebt, wird auch das Erinnern, gleich ob in der Realität oder im Film, ein irreales, ein immer schon medialisierendes Erinnern. Wie aber kann ein spezifisch filmisches Erinnern beschrieben werden? Welche Eigenheiten hat es und in welchem Zusammenhang steht es mit

4 Lorenz Engell/Joseph Vogl: Editorial. In: dies. (Hg.): *Mediale Historiographien*, Archiv für Medien-geschichte. No. 1, 2001, S. 3.

5 Deleuze (1989), S. 85.

Lebensbeschreibungen? Inwiefern ist die Kategorie des Alter(n)s in Biographien, die auch kinematographisch sind, von Bedeutung?

### Filmische Performativität

Film ist performativ, indem er Handlungsentwürfe nicht nur repräsentiert, sondern auch als Welt filmisch inszeniert. Mit Erika Fischer-Lichte gehen wir davon aus, dass Bildern und somit auch Filmbildern Performativität zugesprochen werden kann, und zwar

insofern sie über die Fähigkeit verfügen, auf die sie Betrachtenden leiblich einzuwirken und in ihnen physiologische, affektive, energetische und motorische Veränderungen auszulösen, wobei offensichtlich der Verschränkung von Wahrnehmung, Imagination, Erinnerung eine besondere Bedeutung zukommt, mit der die jeweilige Wirklichkeit konstituiert wird, auf die sich die Veränderungen beziehen.<sup>6</sup>

So finden wir uns in der Küche von Oma und Bella wieder und erleben eine Freundschaft, die sich bis ins hohe Alter kontinuierlich neu gestaltet. Wenn wir von der Beziehung der beiden Protagonistinnen und ihrer Vergangenheit erfahren, wird das Alter nebensächlich und das Jüdisch-Sein tritt in den Vordergrund. Der Film gestaltet hier ein Jüdisch-Sein, das weniger in der Vergangenheit liegt als vielmehr einen Blick in die Zukunft konstruiert, in der die beiden Frauen in einer Wohngemeinschaft leben, auf der Spree Boot fahren und die Familie zum Essen einladen. Insofern geht es nicht nur darum, wie der Film unser Leben verdoppelt, wiederholt, dokumentiert oder fiktionalisiert, sondern auch darum, wie er die Zukunft mitgestaltet und Handlungsanweisungen und Denkmuster in die Welt spielt. So sehen wir in diesem Film nicht nur das gemeinsame Wohn- und Lebensmodell zweier älterer Frauen, sondern erkennen darin auch eine Möglichkeit für uns als Zuschauerinnen und Zuschauer, das eigene Leben im Alter zu gestalten. Indem der Film auf uns leiblich einwirkt und durch das Kochen im Sinne Fischer-Lichtes physiologische, affektive, energetische und motorische Veränderungen bewirkt und sowie die Wahrnehmung mit Erinnerung und Imagination verschränkt, konstituiert er eine zukünftige Wirklichkeit für uns, die als mögliches Lebensmodell im Alter dienen kann. Interessant ist hier vor allem die Frage, wie der Film Alterskonstrukte produziert und sie zirkulieren lässt. Denn Alter ist wie andere Identitätskonstrukte – zum Beispiel Gender, Glaubenszugehörigkeit oder Nationalität – nicht natürlich gegeben, sondern kulturell verfertigt.

6 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004, S.128f.

## Doing age

Wie in einer gegenderten Welt auch immer ein *doing gender*<sup>7</sup> zu identifizieren ist, so ist in einer altersstrukturierten Welt auch immer ein *doing age*<sup>8</sup> zu entdecken. *Doing gender* bezeichnet die Art und Weise, in der gender hergestellt wird. Es wird bei diesem Konzept davon ausgegangen, dass gender nicht etwas ist, was man hat, sondern etwas ist, das man tut. Übertragen auf das Alter heißt das, dass auch das Alter keine naturgegebene Sache ist, die überkulturell das gleiche bedeutet; vielmehr entsteht sie immer nur im jeweiligen Kontext auf eine spezifische Art und Weise und führt zu bestimmten Klassifizierungen.<sup>9</sup>

Gender ist ein Produkt kultureller und kollektiver Erinnerung. Um gender erfolgreich konstituieren zu können, muss es sowohl individuell als auch kollektiv erinnert und im gleichen Moment erinnernd re-artikuliert werden. Die Performativität von Geschlecht wurde schon von Judith Butler ausführlich beschrieben.<sup>10</sup> Auch Erinnerungen sind gegendert und somit ein Produkt der Herstellung von Gender. Inge Stephan zufolge ist die Frage, «wer, wie, was, wozu, warum und für wen erinnert»<sup>11</sup> grundlegend für die Gender Studies. Erinnern wurde zwar schon 1999 von Fischer-Lichte als «performative[s] Thema par excellence»<sup>12</sup> bezeichnet, jedoch scheint es nach wie vor theoretisch unterbelichtet zu sein. Festzuhalten bleibt, dass Erinnern ein performativer Prozess ist, ebenso wie das Altern und die Zuschreibung von gender an sich selbst und andere. Insofern ist Erinnern nicht als Archivieren und Speichern abgeschlossener und statisch gewordener Vergangenheiten zu verstehen, sondern als performativer Prozess, der seinen Gegenstand konstruiert, inszeniert und re-inszeniert. Im Moment der Iteration wird dabei das, was erinnert wird, modifiziert. Das Erinnern als Prozess bringt dabei immer wie-

7 Candace West/Don Zimmer: *Doing Gender*. In: *Gender & Society* 1, 2, 1989, S. 125–151.

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

9 Auch Heike Hartung findet grundlegende Überschneidungen in der Analyse von Gender und Alter in kulturellen Produktionen, vgl. dies. (Hg.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*. Bielefeld 2005. Thomas Küpper beschreibt ebenfalls strukturelle Analogien in den Ansätzen der Gender und Ageing Studies, vgl. ders.: *Konstruktivismus und Partizipation. Strukturelle Analogien zwischen Ageing Studies und Gender Studies*. In: Ines Maria Breinbauer et al. (Hg.): *Transdisziplinäre Alter(n)sstudien. Gegenstände und Methoden*. Würzburg 2010. Siehe hierzu auch Heike Hartung et al. (Hg.): *Graue Theorie. Die Kategorien Alter und Geschlecht im kulturellen Diskurs*. Köln/Weimar/Wien 2007.

10 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991.

11 Inge Stephan: *Gender, Geschlecht und Theorie*. In: dies./Christina von Braun (Hg.): *Gender Studies. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 58–96.

12 Erika Fischer-Lichte/Gertrud Lehnert: *Einleitung*. Der Sonderforschungsbereich «Kulturen des Performativen». In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 9, H. 2/2000: *Inszenierung des Erinnerns*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Gertrud Lehnert, S. 9–19, hier: S. 14.

der neue Modelle und Medien des Erinnerns hervor. Unser Gedächtnis wird somit durch konkrete Erinnerungsakte hervorgebracht, es passiert ein *doing memory*, das analog zum *doing gender* als performativer Prozess beschrieben werden kann, wie Meike Penkwitt ausführt.<sup>13</sup> Der Modus des Erinnerns, das *doing memory*, ist besonders interessant, wenn wir über *doing age* nachdenken. Auch der Aspekt des Performativen, der sich in den Prozessen des Erinnerns findet, stellt eine besondere Herausforderung dar, wenn wir Alter(n)skonstruktionen in Filmen untersuchen.

*Doing age*, *doing gender* und *doing memory* vollzieht sich somit anhand filmischer Strategien, die sich in unserer Erfahrung materialisieren. Sharon-Dale Stone beschreibt die Verkörperung von Imagination, die körperwerdenden Erfahrungen, die wir machen.<sup>14</sup> Film ist eine der umfassendsten Erfahrungen – visuell, auditiv und kinästhetisch. Unsere Imagination wird durch Bewegtbilder und den Ton stimuliert – ihre Materialisierung schlägt sich als Verkörperung in uns nieder, oder genauer: sie erschafft uns immer wieder aufs Neue – als Alte und als Junge, als Männer und als Frauen, als schwarz und als weiß, als homo und als hetero, oder als jüdisch und nicht-jüdisch.

### Zeitliche Formen des filmischen Erinnerns von Alter

Wir wollen demnach die Frage nach Erinnern und Alter(n) im Film nicht danach stellen, ob es eine authentische filmische Darstellung gibt oder nicht,<sup>15</sup> sondern vielmehr, wie der Film Alter(n) als Möglichkeit entwirft und eine Verschaltung von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart performativ herstellt. Insofern gehen wir davon aus, dass das Schreiben von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Film nicht zu trennen ist. Das heißt, wir finden alle drei Zeitebenen ineinander verschränkt. Das Performative als Konzept hilft uns hier, Zeitlichkeit anders zu denken, nämlich nicht linear, sondern simultan. Der Begriff des Performativen «bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird».<sup>16</sup> Das heißt, dass die Gleichzeitigkeit von Erinnern, Handlung und Zukünftigen im Performativen liegt.

13 Meike Penkwitt: Einleitung «Erinnern und Geschlecht». In: *Freiburger FrauenStudien*, Ausg. 19, Bd. 1. Freiburg 2006, S. 1–26.

14 Sharon-Dale Stone: Age-Related Disability – Believing is Seeing is Experiencing. In: Kribernegg (Hg.) 2013, S. 57–70.

15 Miriam Haller hat dafür in der Literaturwissenschaft einen interessanten Ansatz, den des Ageing Trouble, geprägt, vgl. dies.: «Unwürdige Greisinnen». Ageing trouble im literarischen Text. In: Hartung (Hg.) 2005, S. 45–64.

16 Fischer-Lichte 2004, S. 44.

Der Film *OMA UND BELLA* macht deutlich, wie sehr Erinnerung performativ ist, wenn er die Wirklichkeit, auf die verwiesen wird, in der Gegenwart erst entstehen lässt und als Vergangenes herstellt. Denn diese Wirklichkeit hat in der Vergangenheit als solches gar nicht stattgefunden. *OMA UND BELLA* zeigt die Immanenz von Film und Welt, indem die Figuren im Film iterativ ihr Leben in der Vergangenheit mit der Gegenwart und Zukunft verschränken und dieses verändern lässt. Iterabilität fußt auf den Prozessen der Erinnerung und greift gleichzeitig in die Zukunft. In der Wiederholung werden die Zeitebenen transformiert und geschehen simultan. Dieses transformatorische Potential – das bereits von Judith Butler in den Prozessen des *doing gender* nachgewiesen wurde, findet sich auch im *doing age* und im *doing memory*.

### Performativität und Kochen in *OMA UND BELLA*

Die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen und das Um- und Neuschreiben der eigenen Biographie wird beispielsweise in jener Szene deutlich, in der die Protagonistinnen in der zwei Meter breiten Küche sitzen und die Enge des Raums geradezu körperlich spürbar wird. Es drängen sich nicht nur die beiden Protagonistinnen, sondern mit der Filmkamera auch die Zuschauerinnen und Zuschauer in den Raum. Die beiden Frauen bereiten Speisen zu, die sie aus ihrer Kindheit kennen. Sie schneiden Fleisch und Gemüse und rühren in großen Edelstahltopfen. Eine Detailaufnahme von Bellas Hand zeigt Altersflecken und hervorstehende Adern unter dünner Haut. Der vom kochenden Fleisch aufsteigende Dampf beschlägt die Kamera und lässt das Bild unter einem Nebelschleier verschwinden. Oma und Bella kochen, sie reden über Rezepte und ihre Kindheit. Über Murmeln, Hühnerbrühe und jüdisches Penicillin. Bella hat das Kochen nie gelernt, sie war zu jung, um ihrer Mutter in der Küche zu helfen. Sie hat ihre gesamte Familie durch den Holocaust verloren.

Was hier wiederholt wird, hat eigentlich niemals stattgefunden. Das Kochen ist die performative Herstellung einer Vergangenheit, die es nicht gibt. Über das Kochen und den Geschmack der Speisen stellen Oma und Bella die Vergangenheit wieder her, die wir synästhetisch miterleben dürfen. Die Verschiebung der Differenzen, nämlich der Kindheit, des Altseins, der Erinnerung, der Gegenwart und der Zukunft, verschmilzt im Moment des Kochens und Kostens zu einem performativen Akt, der nicht nur das Erinnern, sondern auch das Altsein filmisch erfahrbar macht. Hier entsteht eine Form der Erinnerungsproduktion, die die Vergangenheit fühl- und spürbar werden lässt – nicht nur für die beiden Protagonistinnen, sondern auch für die Zuschauerinnen und Zuschauer.

Im Sinne einer allumfassenden körperlichen Wahrnehmung finden wir hier das Zusammenspiel von taktilen, visuellen, akustischen, olfaktorischen und gustatorischen Reizen. Wir sind als Zuschauerinnen und Zuschauer in der Küche leiblich anwesend und erleben die Gerüche der Speisen, sehen deren Farben, hören das Klappern der Töpfe, fühlen die Beschaffenheit der Zutaten und bekommen Appetit, wäh-

rend wir Oma und Bella beim Kochen zusehen. Wir werden zugleich als Rezipierende in die Position der Figuren versetzt, indem wir – wie Bella als Kind – in der Küche nur zusehen dürfen. Dabei erinnern wir uns an unsere eigene Kindheit und stellen sie in diesem Moment, im Moment des *doing memory*, durch den Film her. Die Wahrnehmungen entstehen, indem der Film unsere Sinne berührt und wir uns somatisch erinnern, wie Essen schmeckt, wie es sich anfühlt und wie es uns befriedigt. Der Film ist im Sinne eines *doing memory* zu einer Materialität geworden, die Erinnerung hervorbringt und eine Sehnsucht gestaltet. Wie sehr Oma und Bella unser Begehren – unseren Appetit – wecken können, zeigt sich auch in dem Kochbuch, in dem die Regisseurin und Enkelin der Protagonistin die Rezepte zum Nachkochen der jüdischen Speisen veröffentlicht hat.

Indem der Film den Geruchs- und Geschmackssinn aufruft, schreibt er das Leben der beiden älteren Damen immer wieder neu. In diesem taktilen, gustatorischen und olfaktorischen Wiederholen von Lebensbeschreibung wird der Film zur Biographie und das Vergangene schwimmt mit dem Gegenwärtigen; die Erinnerung an die jüdische Kindheit der beiden älteren Damen entsteht zunächst durch die performative Wiederholung und setzt sich schließlich im Zukünftigen fort, als Entwurf eines gemeinsamen Lebens, das in der Küche von Oma und Bella stattfindet und sich im gemeinsamen Zubereiten jüdischer Speisen materialisiert. Es geht hier um eine filmische Strategie, die das Vergangene, die Kindheit der älteren Damen, mit dem Gegenwärtigen und dem Zukünftigen, dem gemeinsamen Wohnen und Kochen korrelieren lässt.



1–3 Stills aus OMA UND BELLA



Es geht um Sinnlichkeit und Sinne, um Kochen und Essen, die die Erinnerung im Film spürbar werden lassen. Film wird zum Leben und zum Zukunftsentwurf, indem er in seiner medialen Spezifik das Biographische nicht als Chronologie der Ereignisse, sondern als Komplexion der Zeitebenen erzählt und die Figuren wie die Zuschauerinnen und Zuschauer beim Zubereiten der jüdischen Speisen gleichermaßen auf der Ebene des Riechens, Schmeckens und Tastens anspricht wie auf der Ebene der Erinnerungen, die diese Wahrnehmungen hervorrufen. Durch das *doing memory* des Films wird eine Zukunft gestaltet, die die Biographie zur Kinetographie werden lässt. Für uns Zuschauerinnen und Zuschauer stellt sie eine Erinnerung an unsere eigene Kindheit und zugleich einen Entwurf unseres Lebens im Alter dar.

### Fazit

Der Film OMA UND BELLA stellt eine Möglichkeit dar, das Leben filmisch fortzuschreiben. Ein Leben, das durch das Zubereiten der Speisen die Vergangenheit einer jüdischen Kindheit gleichermaßen aufscheinen und erinnern lässt wie eine Zukunft, die das Alter in einer Wohngemeinschaft neu schreibt. Es werden Prozesse des *doing memory* und des *doing gender* ebenso wahrnehmbar wie die Herstellung einer jüdischen Identität – allerdings als eine spezifisch alte Identität. So stellt OMA UND BELLA im Sinne des *doing age* auch ein Alter(n)sbild her, das nicht nur die Vergangenheit reproduziert und variiert, sondern auch in die Zukunft wirkt, als filmischer Entwurf einer zukünftigen Biographie. Es ist eine Biographie, die nicht nur das Leben der Protagonistinnen immer wieder neu und weiter schreibt, sondern auch eine Handlungsanweisung und ein Denkmuster für die Zuschauerinnen und Zuschauer bietet und im Sinne einer Lebensbeschreibung fungieren kann, die zwar innerfilmisch entworfen wird, jedoch auch außerfilmisch wirken kann.