

Christian Stewen

Framing the children: Fantasie, Unschuld und Geschichte als Momente der Konstruktion von Kindheit im US-amerikanischen Spielfilm der Gegenwart

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14504>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stewen, Christian: Framing the children: Fantasie, Unschuld und Geschichte als Momente der Konstruktion von Kindheit im US-amerikanischen Spielfilm der Gegenwart. In: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey u.a. (Hg.): *Medien - Diskurse – Deutungen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 20), S. 239–246. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14504>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Framing the children:
Fantasie, Unschuld und Geschichte als Momente der Konstruktion
von Kindheit im US-amerikanischen Spielfilm der Gegenwart

Christian Stewen

Philippe Aries' kulturhistorische Darstellung *Geschichte der Kindheit*¹ hat veranschaulicht, dass soziale Rollen von Kindern und kulturelle Diskurse über Kindheit historischem Wandel unterworfen sind. Merkmale, die heute in gesellschaftlichen Kontexten mit Kindheit verbunden werden, erscheinen demnach nicht als natürlich und angeboren, sondern als in sozialen Praktiken und kulturellen Diskursen konstruiert.² Anschließend soziologische und kulturhistorische Studien haben sowohl den alltäglichen Lebensraum von Kindern (Kinderzimmer, Spielplätze³) als auch mediale Repräsentationen von Kindern (Darstellungen in der Kunst und in der Werbung⁴) daraufhin untersucht, wie Kinder in unserer Gesellschaft positioniert werden, welche Attribute erwachsene Vorstellungen mit Kindheit verbinden und welche Aktions- und Entwicklungsmöglichkeiten sich daraus für Kinder im sozialen Raum ergeben.

Die folgende medienwissenschaftliche Perspektivierung versucht, populäre Kindheitsbilder im aktuellen US-amerikanischen Spielfilm aufzuzeigen. Mithilfe filmwissenschaftlicher Analysemethoden lässt sich die filmische Darstellung von Kindheit als mediale Konstruktion des Anderen thematisieren: Wird Kindheit als das Fremde konstruiert, so definiert sich dieser Begriff in Relation zum ‚natürlichen‘⁵, ‚selbstverständlichen‘ Status des Erwachsenen-Seins. Kinderfilme erscheinen als Verhandlungsorte gesellschaftlicher Machtverhältnisse und erhalten in diesem theoretischen Kontext politische Relevanz. Projekt der ideologiekritischen Filmanalyse ist, die in Dichotomien inszenierten Vorstellungen von Kindheit und Erwachsen-Sein sowie die Initiationsprozesse, also die ‚zwangsläufige‘ Einführung des Kindes in die ‚erwachsene‘ Welt, auf narrativer und formal-ästhetischer Ebene herauszustellen.

Aus den Filmbetrachtungen ergeben sich die folgenden drei Momente der filmischen Konstruktion von Kindheit, die sich jeweils anhand eines anderen filmischen Genres bestimmen lassen. Die hier in Dichotomien entworfenen Vorstellungen von Kindheit und Erwachsen-Sein werden schließlich im Genre des Horrorfilms herausgefordert und infragegestellt.

1) Die Flucht aus der ‚erwachsenen Realität‘ in die ‚kindliche Fantasie‘

Traditionelle Formen der filmischen wie literarischen Kindergeschichte bedienen sich des Motivs der Reise in ein fantastisches, fremdes Land, so beispielsweise *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (*Harry Potter und der Stein der Weisen*, 1999), *Peter Pan* (2003) und *The Chronicles of Narnia* (*Die Chroniken von Narnia*, 2005), aber auch ‚klassische‘ Literaturverfilmungen wie *The Wizard of Oz* (*Das zauberhafte Land/Der Zauberer von Oz*, 1939) und *Alice in Wonderland* (*Alice im Wunderland*, 1951). In dieser Dramaturgie flieht das Kind aus einer als repressiv erlebten sozialen ‚Wirklichkeit‘ in ein nicht ‚real‘ existentes ‚Wunderland‘. Erscheint dieser Lebensraum als Ort der kindlichen Fantasie, so definiert sich der (narrative) Rahmen als erwachsener Ort der Realität. Die beiden Erlebniswelten folgen jedoch nur scheinbar gegensätzlichen Gesetzmäßigkeiten: Auch im ‚imaginierten‘ Wunderland werden rationale Grenzen gesetzt (auch die Wunscherfüllung, das Zaubern ist beispielsweise beschränkenden Regeln unterworfen); Figuren und Ereignisse orientieren sich an der ‚Wirklichkeit‘ (Fantasiewesen sind beispielsweise sprechende Tiere oder Kombinationen aus zwei bekannten Lebewesen) und auch hier ‚herrschen‘ ‚erwachsene‘ Gesetze (die Lehrer in Harry Potters Internat sind wiederum erwachsene Autoritätspersonen; die familiären Hierarchien der Tiere entsprechen den menschlichen; Konflikte werden mit ‚erwachsenen‘ Mechanismen wie Gewalt gelöst et cetera). Unterschiede zwischen ‚Realität‘ und ‚Fantasie‘ bestehen demnach nicht in der Abschaffung von Regeln, sondern in ihrer Umkehr (so wird in Alices Wunderland der „Nicht-Geburtstag“ gefeiert). In diesem Sinne wendet sich auch die soziale Rolle des Kindes von der (narrativ) nutz- und machtlosen Nebenfigur, die von wichtigen Entscheidungen und Ereignissen ausgeschlossen ist, zum ‚erwachsen‘ Denkenden (Alice ist der einzige ‚rational‘ handelnde Mensch im Wunderland), der als ‚Retter‘ mit gesellschaftlicher Macht und politischem Einfluss erwartet wird. Das Kind besiegt schließlich erfolgreich den Bösewicht, kehrt bereitwillig in die alten Verhältnisse zurück und nimmt hier auch die zugeteilte, zuvor als repressiv erlebte Rolle wieder ein, weil es sich nach der Geborgenheit des elterlichen Schutzes und damit einhergehender Abhängigkeit zurück sehnt. Es ist nun mit den Machtstrukturen der ‚Wirklichkeit‘ versöhnt; das auch deshalb, weil erwachsene Regeln als ‚natürliche‘ Lebensbedingungen aus den kindlichen Fantasien hervorzugehen scheinen: So wird Krieg nicht nur als erwachsene, sondern auch als fantastische, kindliche Maßnahme zur Konfliktlösung

vorgestellt; familiäre Machtstrukturen werden durch Entsprechungen im Tierreich naturalisiert.

Kindheitsfantasien scheinen in diesem Kontext nicht den Subjektivitäten eines kindlichen Protagonisten/Zuschauers gerecht zu werden, sondern von Erwachsenen erfunden zu sein, um Kinder als Ohnmächtige in ‚erwachsene‘ Machtstrukturen zurück zu binden, die als ‚natürliche Wirklichkeiten‘ bereits in vorgeblich kindlichen Imaginationen implementiert sind.⁶

Formal-ästhetisch wie narrativ definieren diese Filme ‚erwachsene‘ Darstellungsformen der ‚Realität‘ sowie einen spezifisch ‚kindlichen‘ Inszenierungsstil, der sich durch Gestaltungsmerkmale wie Farbe, Animationen, Tanz und Gesang, filmische *Special Effects*, (Kamera-) Bewegungen und episodische Narrationsformen auszeichnet. In diese Gegensätze schreiben sich auch Wertungen im Sinne von ‚Richtig – Falsch‘ ein, zwischen denen das Kind im Film und vor der Leinwand unter- und entscheiden lernen muss.

2) Der Verlust der kindlichen Unschuld durch die Beobachtung ‚erwachsener‘ Handlungen

Untersuchungsgegenstand sind hier Kriminal- und Gangsterfilme, die den kindlichen Blick in eine erwachsene Welt thematisieren, *Child-Witness-Dramaturgien* wie *A Bronx Tale (In den Straßen der Bronx, 1993)*, *Domestic Disturbance (Tödliches Vertrauen, 2001)* und *Road to Perdition (2002)*. Die Erfahrungswelt des Kindes zeichnet sich zu Filmbeginn durch Spiele, ‚Fantasien‘, Unwissenheit in Bezug auf die ‚Realitäten‘ der Erwachsenen, Geborgenheit der mütterlichen Häuslichkeit und dementsprechende episodische Narrationsformen aus. Erwachsen ist hingegen die ‚harte Realität‘ des vornehmlich männlichen (Arbeits-)Alltags, der von Gewalt und Sexualität geprägt ist. Dem erwachsenen ‚Weitblick‘ entsprechen komplexe Narrationsformen. Das Kind wird unerlaubt Zeuge dieser ‚erwachsenen‘ Welt, indem es eine Bezugsperson bei der Ausführung eines gewalttätigen Verbrechens beobachtet. Es folgt die filmische Initiation des Kindes anhand von Blickstrukturen: Der Einblick in ‚erwachsene Realitäten‘ wird mithilfe verschiedener Zuschreibungen mit kindlicher Schuld und somit dem Verlust der Unschuld verbunden: Das Kind empfindet Schuld, weil es die elterlichen Verbote missachtet hat, weil es einen Zusammenhang herstellt zwischen der Gewalttat und dem eigenen Blick (in *Tödliches Vertrauen* wird das Opfer gerade in dem Moment ermordet, in dem es das Kind in seinem Versteck

verraten will), weil es die Verantwortung für die teilweise traumatischen Konsequenzen seines Wissens übernimmt (für die folgende Ermordung der Familie in *Road to Perdition*) oder weil es der Lüge und der übermäßigen Fantasie ‚be-schuld-igt‘ wird. Vor Gericht steht in diesen Geschichten weniger der erwachsene Gewalt-Täter der eigentlichen Mordtat als vielmehr das Kind, dessen Eindringen in die Welt der Erwachsenen als Störung der bestehenden Ordnung und somit als Verbrechen verhandelt wird. Ziel der filmischen Inszenierungen ist es, das Kind in erwachsene Blick- und Machtstrukturen einzuführen: Es lernt, dass sich mit Blicken Wissen und soziale Macht verbinden. Erwachsene lernen hingegen, das Kind als Träger des Blickes zu akzeptieren. Die Vaterfigur schützt das Kind schließlich vor den Konsequenzen seines Wissens, glaubt ihm und funktioniert als Identifikationsfigur. So wandelt sich das Kind im Verlauf des Filmes wie im Prozess der Initiation vom passiven Beobachter zum aktiven Handlungsträger.

Unschuld funktioniert in diesem theoretischen Kontext weniger als Konzept zum Schutze des Kindes denn als Schutz der erwachsenen Machtstrukturen, die nicht gestört werden, solange das Kind im unschuldigen Rahmen der kindlichen Unwissenheit und der elterlichen Gesetze festgehalten wird, in diesem Sinne sicher(gestellt) ist.⁷

Die Blickstrukturen innerhalb der Diegese erfahren eine Dopplung in der Konstitution des Zuschauerblicks: Seine Macht über den kindlichen Protagonisten schreibt sich ein in die filmische Blickführung und die narrative Distribution von Informationen, bis sich die Figur des Kindes im Prozess des Erwachsenwerdens auch von den Restriktionen des Zuschauers befreien kann.⁸

3) Die Verortung der Kindheit innerhalb der ‚erwachsenen‘

Lebensgeschichte

Gegenstand der folgenden Analyse sind Geschichtsfilme über die jüngere Vergangenheit, die mithilfe des narrativen Musters der Kindheitserinnerung strukturiert sind, wie *The Legend of Bagger Vance* (*Die Legende von Bagger Vance*, 2000) oder *Hearts in Atlantis* (2001) und Biographiefilme wie *Ray* (2004) oder *Walk the Line* (2005). Das Verhältnis zwischen Kind und Erwachsenen erscheint in diesen Filmen als zeitliches Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Aus der retrospektiven Sicht des Erzählers

wird das Stadium der Kindheit in der Lebensgeschichte des Erwachsenen verortet. Die Erinnerung folgt hierbei bestimmten Mechanismen: Ereignisse der Kindheit werden dergestalt narrativ organisiert, dass die Lebensgeschichte ‚Sinn macht‘ („Alles begann mit...“). Der Erzähler und die Zuschauer haben Macht über die Vergangenheit, weil sie aufgrund des Rahmens oder aufgrund der Bekanntheit der Geschichte im Gegensatz zum Kind wissen, was geschehen wird: Sie können sich der Bedeutung ihrer Vergangenheit und Kindheit ‚sicher‘ sein. Ebenso, wie die Gegenwart der (Erklärungs-)Rahmen für die Vergangenheit ist, ist Erwachsen-Sein der Rahmen, innerhalb dessen Kindheit bedeutsam wird. Filmische Entsprechungen finden sich in der Rück-Blende und dem *Voice-Over*, der sich erklärend über die Bilder der Vergangenheit legt. Das Kind ist hier nicht der Erzähler und meist auch nicht die Hauptperson der Erzählung. Die historische Gegenwärtigkeit des Kindes mit seinen spezifischen subjektiven Wahrnehmungen und Befindlichkeiten bleibt oftmals unberücksichtigt. Vielmehr zeichnen sich die Kindheitserinnerungen durch eine inszenatorische Distanz aus, die auf eine Versöhnung mit den sozialen wie individuellen Konflikten der Kindheitszeit verweist. In dieser Logik bestimmt Nostalgie die Retrospektion mithilfe filmischer Inszenierungsmittel wie ‚goldener‘ Bildfärbung und zeitgenössischer Musik und funktioniert als Mechanismus, der die damaligen Zustände idealisiert und zum Gegenstand erwachsener Sehnsucht werden lässt. Das Kind wird in diesem Kontext zum Objekt der erwachsenen Anschauung im historischen Erinnerungsfoto, dem im narrativen Rahmen eine bedeutsame Rolle des Vermittlers zwischen Vergangenheit und Gegenwart zukommt. Kindheit wird hier still gestellt und greifbar gemacht. Fotografie hält die Entwicklung, den Lauf der Zeiten und des Filmes mithilfe von Zeitlupen und Standbildern auf oder ‚zurück‘.

Vorstellungen von Vergangenheit werden hier über das Konzept Kindheit mit Unschuld verbunden. Dementsprechend erscheinen politische Verhältnisse aus kindlich ‚naiver‘ Sicht: Rassendiskriminierung wirkt beispielsweise ‚kindisch‘; heute glaubt man, ‚aufgeklärt‘ zu sein. Sowohl in der Entwicklung des Kindes zum Erwachsenen, als auch in der historischen Entwicklung der politischen und sozialen Lebensbedingungen zeigt sich eine teleologische Geschichtsvorstellung: Das Ziel des Kindes ist es, ‚ausgewachsen‘ zu sein, das Ziel der historischen Entwicklung ist die ‚fortschrittliche‘ Gegenwart, die aus der Vergangenheit ‚gelernt‘ hat.⁹

4) Die Angst vor dem Kind als Angst vor dem erwachsenen Selbst

In den Horrorfilmen *The Sixth Sense* (1999), *The Others* (2001) und *Hide and Seek* (2005) findet sich im narrativen *Twist* am Filmende auch eine Dekonstruktion der bisher aufgezeigten Kindheitsmythen.

Während des Handlungsverlaufs diagnostizieren die erwachsenen Autoritäten bei den Kindern eine übergroße, pathologische Vorstellungskraft und verstehen ihre Aussagen dementsprechend als Fantastereien, als Lügen. Die narrative Wendung entlarvt schließlich die vermeintlichen Imaginationen des Kindes als Wirklichkeiten, die Wahrnehmungen der Erwachsenen erscheinen hingegen als vorgestellt. Zudem zeichnet sich das Kind durch einen Wissensvorsprung aus, Autoritäten wie der Kinderpsychologe oder die Erzieherin werden infragegestellt. Innerhalb dieser Logik ist das Kind nicht der Täter, sondern es gibt ‚seine‘ Schuld durch das kindliche Geständnis der erwachsenen Untat an diesen zurück. Früh haben die kindlichen Protagonisten bereits Einblicke in traumatische ‚Wirklichkeiten‘ erhalten („Ich sehe tote Menschen.“), verarbeiten diese allerdings erfolgreicher als die Eltern, die mit Verdrängung und ‚Realitätsverlust‘ reagieren. Kinder wirken in den Filmen mysteriös und bedrohlich, weil sie die Geheimnisse der Erwachsenen verbergen: Das Kind, das zu Beginn des Films als das Andere erscheint, entpuppt sich schließlich als Spiegel des erwachsenen Selbst: Die elterlichen Konstruktionen von Kindheit erweisen sich als Projektion der eigenen Fehler und Ängste, die elterlichen Bezugspersonen sind selbst die ‚Anderen‘ (*The Others*). Die Erkenntnis der Richtigkeit der kindlichen Fantasie und die Entlarvung der erwachsenen repressiven Vorstellungen von Selbst und Anderem werden als erschreckende Wahrnehmungsänderung inszeniert.

In den aktuellen Horrorfilmen manifestieren sich erwachsene Ängste vor der Infragestellung gesellschaftlicher ‚Gewissheiten‘ wie dem tradierten Machtverhältnis zwischen Kind und Erwachsenem und seinen pädagogischen Implikationen.

5) Zusammenfassung

Kindheit erscheint in den betrachteten Filmen als von Erwachsenen eng definierter Bedeutungsraum (*ideological space*): Die filmischen Blicke der erwachsenen Protagonisten wie Zuschauer kontrollieren das Kind, setzen es fest, sind sich seiner ‚sicher‘. Innerhalb dieser Konstruktionen erscheinen Kindheit und Erwachsen-Sein als eindeutig definierte, von einander

getrennte, in Dichotomien beschreibbare Gegensätze. Kindheit versteht sich hier als das ‚Andere‘ in Relation zu dem ‚natürlichen‘ Status des Erwachsen-Seins; ‚natürlich‘ sind in diesem Verständnis die ‚Wirklichkeit‘ und die ‚Gegenwart‘. Die Trennung kann nur dadurch aufgehoben werden, dass sich das Kind mit den erwachsenen Mechanismen der Sinnstiftung ‚identifiziert‘. Die kindliche Initiation definiert sich somit als notwendige Einführung des Kindes in erwachsene (Be-)Deutungskontexte. Dementsprechend erzählen die Filme auch weniger Geschichten der Kindheit als vielmehr Geschichten des erfolgreichen Erwachsenwerdens.

Die ersten drei Perspektivierungen haben gezeigt, dass Kindheit in erwachsenen Vorstellungen mit Fantasie, Unschuld und Vergangenheit verknüpft ist: Kindliche Machtbestrebungen werden in fantastische Parallelwelten ausgelagert; Grenzüberschreitungen werden mit Schuldgefühlen bestraft, bis kindliche Blicke durch eine Einführung in ‚erwachsene‘ Gesellschaftsvorstellungen ‚unschädlich‘ gemacht werden; zeitliche Konstruktionen verstehen das Kind schließlich als noch nicht ‚ausgewachsen‘ und als idealisiertes Objekt erwachsener Vergangenheits-Sehnsucht.

In den filmischen Darstellungen zeigen sich viel weniger ‚reale‘ Subjektivitäten und Bedürfnisse von Kindern als vielmehr die repressiven erwachsenen Vorstellungen von Kindheit, die ganz anderen Gesetzmäßigkeiten gehorchen: In dieser Logik funktionieren die Inszenierungen als von Erwachsenen errichtete Rahmungen, die das Kind in ihren gesellschaftspolitischen Vorstellungen und bestehenden Machtstrukturen festhalten. Die filmischen Darstellungsformen sind in den Prozess der Reproduktion der bestehenden Machtverhältnisse eingebunden: So werden Inszenierungsformen einer ‚erwachsenen Realität‘ Darstellungsmitteln einer ‚kindlichen Fantasie‘ übergeordnet (Abschnitt 1) und der machtvolle Blick des erwachsenen Protagonisten erfährt eine Dopplung in der Blickkonstruktion des Filmzuschauers (Abschnitt 2).

Bei genauerer Betrachtung der Filme und dem Blick auf den Horrorfilm zeigen sich jedoch Unsicherheiten bezüglich der Konstruktionen von Kindheit und Erwachsen-Sein in ideologischen Widersprüchen: Kinder sollen sich nicht in ihren Fantasien ‚verlieren‘ (Abschnitt 1), dürfen diese hingegen auch nicht verlieren, indem sie Zeugen ‚erwachsener‘ Realitäten werden (Abschnitt 2). Auch wenn die Protagonisten das Kind für schuldig befinden, lässt das *Child-Witness*-Drama den erwachsenen Zuschauer von Beginn an wissen, dass es ‚recht‘ hat (Abschnitt 2). Kindheit ist Idealzustand in der

Erinnerung von Erwachsenen, dennoch ist es ihr Ziel, sie zu Erwachsenen zu erziehen (Abschnitt 3). Kindheit wird im amerikanischen Spielfilm in erwachsenen Imaginationen von Realitätsferne, Unschuld und Vergangenheit festgehalten, jedoch nicht ohne die Befürchtung einer damit verbundenen (medialen) Kindesmiss-ver-handlung.

¹ Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit*. München: Carl Hanser Verlag 1978.

² Vgl. James, Allison und Alan Prout (Hg.): *Constructing and reconstructing childhood: contemporary issues in the sociological studies of childhood*. London, Philadelphia: RoutledgeFalmer 2001.

³ Mitchell, Claudia / Reid-Walsh, Jacqueline: *Researching children's popular culture: the cultural spaces of childhood*. London, New York: Routledge 2002.

⁴ Higonnet, Anne: *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. London: Thames and Hudson 1998; Holland, Patricia: *Picturing childhood: the myth of the child in popular imagery*. London, New York: I.B. Tauris 2004.

⁵ Die einfachen Anführungszeichen weisen im Folgenden auf den Konstruktionscharakter der Bezeichnung hin.

⁶ Theoretische Grundlage bildet hier Althusser, Louis: „Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung)“. In: Ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg, Berlin: VSA 1977, S. 108-153.

⁷ Vgl. Kitzinger, Jenny: „Who are you kidding? Children, power and the struggle against sexual abuse“. In: James / Prout (Hg.): *Constructing and reconstructing childhood*, S. 165-189.

⁸ Theoretische Grundlage bildet hier Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 1998, S. 389-408.

⁹ Vgl. Archard, David: „The modern conception of childhood“. In: Ders.: *Children: rights and childhood*. London, New York: Routledge 1993, S. 29-41.