

# Kinderbilder und Kindheitsdarstellungen in Spielfilmen für Erwachsene

## Projektionsflächen der Erwachsenen-Probleme

Werner C. Barg

**Ob als nervende Familienmitglieder, starke Begleiter von Erwachsenen oder Wesen mit einem Draht zum Übersinnlichen: Kinder spielen in Filmen die unterschiedlichsten Rollen und übernehmen Aufgaben, die ihnen in der Realität oft nicht zugetraut werden. Der Beitrag stellt bei einem Streifzug durch die Filmgeschichte einige Kinderfiguren in Spielfilmen vor.**

Wohl eine der schönsten Reflexionen darüber, worin Kindheit und Adoleszenz sich vom Erwachsenen-Dasein unterscheiden, findet sich ganz unvermutet in dem Gangsterepos *Es war einmal in Amerika* (*Once upon a time in America*, USA/1984). Im Mittelpunkt steht die komplexe Freundschaftsgeschichte der beiden Gangster Max (James Woods, als Jugendlicher: Rusty Jacobs) und Noodles (Robert de Niro, als Kind: Scott Tiler). In Sergio Leones breit angelegter Schilderung einer kriminellen Kindheit unter der Brooklyn-Brücke gibt es eine Szene, in der Patsy, eines der Gangmitglieder, das

pummelige Nachbarsmädchen Peggy besuchen will. Patsy weiß, was alle Jungen der Gegend wissen: Für ein Stückchen Sahnetorte ist Peggy zu allerlei sexuellen Dienstleistungen bereit. So hat Patsy also ein Sahnetörtchen im Gepäck, das er Peggy überreichen möchte. Doch Peggy badet noch und Patsy muss warten. Und während dieser Wartezeit beginnt er nun nach einigem Überlegen, erst die Sahnekrümel von der Verpackung, dann die Sahne vom Rand, das Cocktaillirsch-Häubchen, schließlich das ganze Törtchen zu vernaschen. Sahne oder Sex? Für Patsy, den Jungen, das

Kind, ist die Entscheidung schnell klar. Er wählt mit kindlicher Naivität den Augenblick, die süße Schleckerei in seiner Hand. Kindheit und Gegenwart, der momentane Eindruck des Augenblicks, gehören nun einmal zusammen. Die Verheißungen der Zukunft, ebenso wie ihre Sorgen, bleiben die Domänen der Erwachsenen. Als Peggy erscheint, ist das Törtchen weg, der Junge glücklich und – sehr verlegen. Schnell verschwindet er.

## Die verlorene Kindheit

Kindheit und deren Verlust bzw. deren Ende durch Gewalt, in Leones Film dargestellt an der Figur Noodles, der ein gegnerisches Gangmitglied tötet und dafür ins Gefängnis muss, ist dort Bestandteil einer fiktiven Biografie der besonderen Art – besonders deshalb, weil Leone seine Gang- und Freundschaftsgeschichte als filmische Erzählung mit epischer Breite über drei, in der Montage kunstvoll miteinander verbundene Zeitebenen anlegt und sie im publi-

tend und sinnbestimmend für den weiteren Lebenslauf dargestellt.

Die etwas deterministische Vorstellung, dass die Weichen für den Lebenszug eines Menschen fast unabänderlich und unausweichlich in seiner Kindheit, seinen dortigen Erlebnissen, Erfahrungen, Wünschen, Sehnsüchten und Ängsten gestellt werden, mag dem Hang der (Film-)Erzählung, zumeist stimmig, konsistent, sinnhaft und sinnstiftend sein zu wollen, entgegenkommen. Sie erweist sich aber als Erklärungsmuster in Spielfilmbiografien authen-

ein paar wenige Rückblenden in die Kindheit des jungen Richard zu motivieren. In ihnen entwickelt der spätere Präsident als schüchternes Kind in ärmlichen Verhältnissen eine geradezu „hündische“ Anhänglichkeit an die strenge und prinzipientreue Mutter Hannah (Mary Steenburgen), die er als eine „Heilige“ sieht, was wohl Nixons enge Hassliebe zu seiner späteren Frau Pat (Joan Allen) erklären soll. Auch durch den Vater – einen Schlachtermeister – fühlt er sich eingeschüchtert, wenn der – beim Abendessen noch mit der blutverschmierten Schürze bekleidet – martialische Botschaften an die Familienmitglieder in seine Tischgebete einbaut. Später wird Richard Nixon – so zeigt es jedenfalls Oliver Stone – ein einsamer, zwischen Minderwertigkeitsgefühlen und Größenwahn hin- und herschwankender Mann sein, den Anthony Hopkins grandios zu verkörpern weiß. Das Bild, das Stones Film von Richard Nixon zeichnet, der wenige Monate vor dem Beginn der Dreharbeiten gestorben war, wurde von dessen Familie als „verzerrend“ bezeichnet.

## Kinder als Beobachter

Kinderfiguren in episch erzählten Filmen sind Beobachter einer Welt, die sie nicht kennen und die sie deshalb gemeinsam mit dem Zuschauer erobern können, der das Handlungsgeschehen um das Kind herum stets aus dessen Erzählperspektive wahrnimmt. Solch eine Figur ist der schwedische Junge Pelle (Pelle Hvengard), den es in *Pelle, der Eroberer* (*Bille August*, DK/S 1984) mit seinem Vater (Max von Sydow) als Tagelöhner auf einen heruntergekommenen Gutshof der dänischen Insel Bornholm verschlägt. Das Kind Pelle ist in dem Historienepos von Bille August nicht Hauptfigur einer zentralen dramatischen Handlung, sondern eine Figur unter mehreren, deren Handlungen aber aus der Perspektive des Kindes gesehen und hinterfragt werden. Filmfiguren wie Pelle stellen mit kindlicher Naivität und Neugierde genau die Fragen, die auch der Zuschauer über die historische Welt, die der Film ihm gerade zeigt, beantwortet wissen möchte. Insofern nutzen Filmemacher kindliche Entdeckerlust als Kunstgriff, um mit ihren Kinderfiguren im epischen Film Kunstfiguren zu erschaffen, die als Beobachter die Perspektive und die Interessen des erwachsenen Publikums auf der Ebene der Filmhandlung repräsentie-



Pelle, der Eroberer

kumswirksamen Gewand des Gangsterfilm-Genres zu einer breit angelegten philosophischen Kinomeditation über Erinnerung, verlorene Zeit und das Medium Film als Zeitmaschine selbst verdichtet.

Leones Vermittlung des Lebensgefühls der erwachsenen Hauptfigur als Grundstimmung seines Films prägt auch seine Sichtweise auf Noodles' Kindheit. Damit befolgt sein Film eine wesentliche Genreregeln des biografischen Films, denn im sogenannten „biographic picture“ (BioPic) wird die Kindheit des dargestellten Protagonisten retrospektiv zumeist als sinnstif-

tischer Personen angesichts der komplexen, vielfältigen und facettenreichen Fakten der jeweiligen Lebensläufe als oft nicht hinreichend, zumal diese Darstellung in BioPics oft mit dem Topos der verlorenen oder verpfuschten Kindheit verbunden wird, wenn die porträtierte Person als erwachsener Mensch Verfehlungen begangen hat.

So macht es sich Oliver Stone in seiner Präsidentenbiografie *Nixon – Untergang eines Präsidenten* (*Nixon*, USA 1995) ziemlich einfach, das Psychogramm des über den Watergate-Skandal stürzenden US-Präsidenten durch

ren. Dabei besteht die Handlung aus verschiedenen Subplots, die durch die Figur des beobachtenden Kindes verklammert sind. Das Kind beobachtet die Welt der Erwachsenen, sieht z. T. heftige gewalttätige, amouröse und tragisch-komische Konflikte, die es zu verstehen versucht, wo der erwachsene Zuschauer natürlich längst weiß, worum es geht.

Ein weiterer Reiz an Kinderfiguren im Kino mag für das Publikum schließlich aber auch darin liegen, sie im Kino, das wie eine Zeitmaschine funktioniert, schnell heranwachsen zu se-

hen. Figuren wie Pelle treten in ihrer eigenen Geschichte im Laufe des Films aus der Beobachterrolle heraus und werden als junge Erwachsene zu aktiven dramatischen Figuren: So entscheidet sich Pelle am Ende, Bornholm zu verlassen und nach Amerika auszuwandern.

### Kind und Familie

Naivität, Neugierde und Entdeckersinn sind keinesfalls die einzigen Attribute, die Kinderfiguren in Filmen für Erwachsene auszeichnet.

Besonders in Familiendramen erscheinen Kinder oft als manchmal nervtötende, unüberlegte, aber von den Erwachsenen letztlich geliebte Störenfriede mit viel Phantasie und Hang zu Chaos und Anarchie, manchmal aber auch als Belastung der ohnehin gestressten und überarbeiteten Erwachsenen oder sogar als Zankapfel im Trennungsstreit der Eltern.

Das Komödien-Serial *Im Dutzend billiger* (*Cheaper by the dozen*, USA 2003) gründet sich auf die erste Variante und zeigt die zwölf Kinder der Familie Baker als Rasselbande, die Tom (Steve Martin), Coach einer drittklassigen College-Football-Mannschaft, und seine Frau Kate (Bonnie Hunt) oft kaum bändigen können. Wie so oft im US-Familienfilm, führt auch hier Regisseur Shawn Levy seine Kinderdarsteller wie kleine Erwachsene, lässt sie allzu oft altkluge Dialoge führen und präsentiert sie als Identifikationsfiguren entweder smart und clever oder als Außenseiterfiguren, die Mitleid erregen sollen. Dabei dienen die Aktionen der Kinder sehr oft als Anlass, um Komiker Steve Martin in spaßiger Aktion zu präsentieren.

Ganz anders dagegen das Kinderbild in dem Familiendrama *Die Tür der Versuchung* (*The Door in the Floor*, USA 2004) von Tod Williams. Familie Cole hat den Unfalltod zweier Söhne zu verkraften: Vater Ted, ein erfolgreicher Kinderbuchautor (Jeff Bridges) und seine Frau Marion (Kim Basinger) befinden sich im Prozess der Trennung und suchen jeweils mit anderen Partnern Trost in amourösen Abenteuern, um ihren Schmerz zu verdrängen. Subtil erzählt der Regisseur, wie demgegenüber die kleine Tochter Ruth (Elle Fanning) den Tod ihrer Brüder für sich zu verkraften sucht. Stundenlang betrachtet das Kind die Fotos der Brüder im Flur des Elternhauses und denkt sich hierzu kleine Geschichten aus, von denen der Zuschauer nicht erfährt, ob sie wohl wahr oder von dem Kind erfunden sind. Die Eltern sind zu sehr mit sich selbst beschäftigt und können auf die besondere Phantasiewelt, die sich das Kind zur Überwindung des Verlusts der Geschwister ausmalt, nicht recht eingehen – eine moderne Variante des Elends, das Kinder erleben müssen, wenn ihre Eltern auseinandergehen. Robert Benton hatte es 1979 in seinem Scheidungs-drama *Kramer gegen Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, USA 1979) schon eindringlich beschrieben. Doch während Bentons Film stark auf die äußeren Umstände der Scheidungssituation und deren Konsequenzen für die be-



*Im Dutzend billiger*



*Die Tür der Versuchung*

troffenen Kinder abhebt, legt Regisseur Tod Williams in seinem Film das Augenmerk stärker auch auf die psychologische Befindlichkeit eines Kindes in einer extremen emotionalen Situation.

### Mann und Kind

Der Urfilm der Figurenkonstellation „Mann trifft Kind“ ist Charlie Chaplins Klassiker *The Kid* (USA 1921). Chaplin nimmt sich hier in seiner Figur des Tramps eines Findelkindes an, das

Das emotionale Kraftfeld zwischen Mann und Kind, das sich bei Chaplin noch sehr stark auf das den Zuschauer unmittelbar anrührende „Kindheitsschema“ gründet, hat sich im Laufe der Filmgeschichte ausdifferenziert und ist zu einer der psychologischen Grundtypen filmischen Erzählens in allen Filmgenres geworden. Hierbei hat der französische Kultregisseur Luc Besson in dem Actionthriller *Léon, der Profi* (*Léon*, F/USA 1994) wohl eine der radikalsten Neuinterpretationen von Chaplins *Kid* geschaffen: Der gutmütige Profikiller Léon (Jean

Kindfrau Mathilda will sich von Léon, dessen Haltung zu ihr zwischen Mitleid und Zurückweisung hin und her schwankt, zum Killer ausbilden lassen, um dann aktiv den Mord an ihrem 4-jährigen Bruder zu rächen. In dieser Absicht trifft sie sich schließlich nach einigen Verwicklungen doch noch mit Léon, der durch den Familienmord seinen Killer-Ehrenkodex: „Keine Frauen, keine Kinder“ verletzt sieht. Er hilft dem Mädchen, die Täter, den korrupten Polizisten Stansfield (Gary Oldman) und seine Kumpane, zur Strecke zu bringen, wobei er sich



*Léon, der Profi*

*The Kid*

seine arme Mutter ausgesetzt hat. Er zieht das Kind groß und wird dessen Beschützer. Fünf Jahre später sind das Kind und der Tramp ein eingespieltes Team. Das Kind wirft mit großer Freude die Fensterscheiben ein, die der Tramp als wandernder Glaser wieder kittet. Als die Behörden auf das Kind aufmerksam werden, entreißen sie dem Tramp den kindlichen Begleiter. Die Trennung von Kind und Mann wird von Chaplin mit großem Pathos, sentimental und emotional inszeniert. Durch diese Sequenz gilt *The Kid* als Geburtsstunde der Tragikomödie im Kino.

Reno) freundet sich hier mit dem 12-jährigen Nachbarsmädchen Mathilda an, einem Kind aus einer kaputten Drogendealer-Familie, das die Schule schwänzt, sich mit Lolita-Attitüden durchs Leben schlägt und mit coolen Sprüchen wie: „Ich bin schon längst erwachsen, ich werde nur nicht älter“ ihre eigenen Unsicherheiten an der Schwelle zwischen Mädchen und Frau – auch gegenüber Léon, in den „sie irgendwie verliebt ist“ –, zu überspielen versucht. Mathilda – mutig, direkt und impulsiv verkörpert von der jungen Natalie Portman – sprengt die Konventionen filmischer Kinderbilder.

für Mathilda opfert. Sie kehrt am Ende in das anfangs verschmähte Internat zurück und versucht einen Neuanfang, finanziell abgesichert durch Léons Erbe, das dessen Auftraggeber Tony (Danny Aiello) ihr widerwillig in kleinen monatlichen Raten auszuzahlen verspricht. Durch diese vermeintliche Rückkehr Mathildas in die Normalität vollzieht Bessons Film am Ende eine überraschende moralische Wendung. Besson löst das genrespezifische Konstrukt seiner weiblichen Hauptfigur augenzwinkernd und macht dem Zuschauer nicht ohne Ironie sinnfällig, dass seine Stilisierung des Kindes zur

Genrefigur Bestandteil eines Kinomärchens war, das nun – am Ende des Films – auf die realistischen Koordinaten des alltäglichen Lebens zurückgeführt wird.

In anderer Hinsicht sehr differenziert und reflektiert hatte ein Jahr zuvor schon ein anderer Meisterregisseur, Clint Eastwood, in seiner Mann-trifft-Kind-Variante *Perfect World* (A Perfect World, USA 1993) die Nöte und Sehnsüchte eines Kindes geschildert, das als Geisel in die Hand eines Gewohnheitsverbrechers fällt. Eastwood plädiert in seinem Film, der Anfang

sich der 10-jährige Elliott (Henry Thomas) mit einem Kind aus dem Weltall an: E. T. (Tamara de Treaux) wurde von seinen extraterrestrischen Eltern auf der Erde „vergessen“. Das Kind ist einsam – genauso einsam wie der 10-jährige Erdenbewohner Elliott, der sich nach seinem Vater sehnt. Doch der hat die Familie verlassen und wird kaum zurückkehren. Im Laufe des Films entwickelt Elliott sogar telepathische Fähigkeiten, um sich mit E. T. zu verständigen, der immer stärker von staatlichen Alienjägern verfolgt und bedroht wird.

phen King in seinem Roman *Shining*, dessen gleichnamige Verfilmung durch Regisseur Stanley Kubrick zu einem Klassiker des Horrorfilm-Genres wurde. In *Shining* (*The Shining*, GB 1980) kommt der kleine Danny (Danny Lloyd) mit seiner Mutter Wendy (Shelley Duvall) und seinem Vater Jack Torrance (Jack Nicholson) in das Overlook-Hotel in den Bergen Colorados. Dannys Vater, ein Schriftsteller, wird hier über Winter Hausmeister und will die Ruhe nutzen, um an seinem neuen Buch zu arbeiten. Danny hat das „Shining“, das „Zweite Gesicht“. Im-



*Perfect World*



*Shining*



*E. T. – Der Außerirdische*

der 1960er-Jahre in den Südstaaten der USA spielt, für einen differenzierten Umgang mit der Gewalt und ihren Tätern. Er fragt in der publikumswirksamen Form eines anrührenden Dramas nach den Ursachen für Gewalt und findet sie in menschenverachtenden Erziehungsdoktrinen, die aus gestrauchelten Kindern gewalttätige Erwachsene machen.

### Kind als Medium

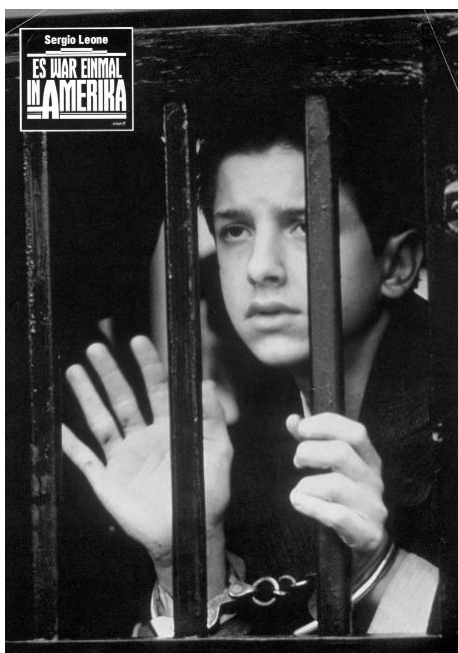
In Steven Spielbergs *E. T. – Der Außerirdische* (*E. T. the Extra-Terrestrial*, USA 1982) freundet

Spielberg zeigt das Erdenkind Elliott als sensibel und offen für alles Neue. Es ist – ganz anders als die Erwachsenen – zu einer Begegnung mit etwas Fremdem bereit und besitzt (noch) die Fähigkeit zu staunen, wo die Erwachsenen nur abgeklärt festgefahrene Erklärungsmuster bemühen. So zeigen Regisseure im Genre der Science-Fiction oder des Fantasyfilms Kinder oft als Sinnbild für die Utopie einer menschlicheren, offenen Gesellschaft.

Dass Kinder auf ihrer Suche nach Weltkontakt und -aneignung übersinnliche Begabungen entwickeln können, behauptet auch Ste-

mer wieder überfallen ihn schreckliche Bilder, Visionen von Gewalttaten, die sich in dem Hotel zugetragen haben. Auch ahnt er voraus, dass sein Vater – langsam wahnsinnig geworden – versuchen wird, die ganze Familie umzubringen. Seine Gabe überfordert den kleinen Jungen. Er reagiert ängstlich und mit weit aufgerissenen Augen. Das Schreckliche, das er zu sehen gezwungen ist, lässt ihn erstarren. Der Junge zieht sich in sich zurück und wird immer stärker von den grausamen Bildern übermannt, während zugleich die äußere Bedrohung der Familie durch den wahnsinnigen Vater wächst.

Kubricks Bildnis einer bedrohten Kindheit in *Shining* mag immer wieder Anlass geben, über die Wirkung von krassen Gewaltbildern auf die Mentalität und seelische Befindlichkeit von Kindern nachzudenken, so wie Kubrick in all seinen Filmen, die Gewalt thematisieren, deren Wahrnehmung und Wirkung in seiner filmischen Darstellung stets mitgedacht und reflektiert hat. Kubricks Horrorfilm macht aber zudem geradezu idealtypisch sinnfällig, wie stark der Topos des übersinnlich begabten Kindes zugleich auf die vor-aufklärerische „Kindheit“



*Es war einmal in Amerika*

westlicher Zivilisationen zurückverweist, in der im Alltagsleben auch der erwachsenen Menschen die Vorstellung einer Existenz von Geistern, Trolen und anderen Fabelwesen sowie das Zwiegespräch mit den Toten ganz selbstverständliches Gedankengut waren.

So erinnern gerade in Filmgenres, die mit dem Übernatürlichen erzählerisch umgehen, die Kinderfiguren die Erwachsenen stets an die möglichen Potenziale anderer Wahrnehmungsebenen, sei es der Telepathie oder der Welt der Geister und Toten. Diese Begegnung mit einer anderen Welt jenseits des „gesunden

Menschenverstandes“ über Kinder als geistige Vermittler und Medium fasziniert viele Erwachsene und begründet ihre Angstlust beim Betrachten von Horrorfilmen und Psychothrillern, in denen Kinder zentrale Rollen spielen. Die enormen Publikumserfolge und Einspielergebnisse, die Filme wie *Shining* haben, sind daher nicht verwunderlich.

### Fazit: verwandelte Kindheit

Die Ausführungen zeigen, dass die Verheißungen einer traditionellen Kindheit, wie sie Sergio Leone trotz aller Gewaltdarstellung in seinem Film *Es war einmal in Amerika* in der Patsy-Peggy-Szene noch erzählt, im modernen Kino kaum noch stattfinden können. Moderne Familiendramen zeigen Kinder in Charakterdarstellungen, die über das, was Kinder im Film früher zu spielen hatten, weit hinausgehen. In Filmen wie *Shining* oder – um ein aktuelles Beispiel zu bemühen – *Hide and Seek* (2005) erweisen sich die Väter der Kinder als wahn-sinnig und zwingen die Kinder zu einer Reaktion. In Filmen wie *Léon*, *der Profi* werden Kinder zu wichtigen Bezugspersonen für Erwachsene, schließen sie emotional auf und verändern sie.

Kinderfiguren in Spielfilmen für Erwachsene sind so immer stärker auch zu Projektionsflächen der Erwachsenen-Probleme geworden, wobei berücksichtigt werden muss, dass die filmischen Darstellungen natürlich dazu neigen, Extremsituationen zu präsentieren. Dennoch spiegeln sie durchweg eine gewandelte Kindheit, da Kinder heutzutage – schon aufgrund sozialer Rahmenbedingungen (Stichwort Patchworkfamilien) – oftmals bereits in frühem Alter mit den Problemen der Erwachsenen konfrontiert sind.

Und weil Kinder heute schneller mit der Welt der Erwachsenen konfrontiert werden, wollen sie neugierig die Geheimnisse des Lebens entschlüsseln. Hierfür aber brauchen sie die Orientierungshilfe und das Verständnis der Erwachsenen. Viele Filme werben für dieses Verständnis. Die Erziehenden wären deshalb nicht schlecht beraten, wenn sie sich auch mit jenem Einfühlungsvermögen, mit dem Regisseure den jungen Darstellern die Welt ihrer Filme erklären, auf die Fragen ihrer Kinder einlassen und so deren Leben als Film verstehen würden, den sie helfen, ein Stück weit mit zu inszenieren.<sup>1</sup>

### Anmerkung:

1 Ausführlicher und mit weiteren Beispielen behandelt der Autor das Thema in dem Buch *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland*, das im UVK-Verlag erscheint und von Horst Schäfer und Claudia Wegener herausgegeben wird.

Dr. Werner C. Barg ist Autor und Dramaturg für Kino und Fernsehen. Außerdem ist er Produzent und Regisseur von Kurz- und Dokumentarfilmen sowie Filmjournalist.

