

Kino, Kindheit, Filmästhetik

Ein Forschungsfeld

Von Bettina Henzler

Angesichts der Vielzahl von Filmen mit Kindern in Hauptrollen sprach André Bazin 1949 in einem Zeitungsartikel von den »nahezu spezifischen Affinitäten« des Kinos zur Kindheit.¹ Diese »Affinitäten« wurden seit der Frühzeit der Filmgeschichte immer wieder von Filmschaffenden, Kritiker*innen, Pädagog*innen und Wissenschaftler*innen – je nach Blickwinkel – beschworen oder bekämpft. Es ging dabei nicht nur um Kinderfiguren und die Thematik der Kindheit, sondern auch um die Ästhetik und Medialität des Films, dem vielfach eine Nähe zur Kindheit zugeschrieben wurde.

In den Diskursen zu Kino und Kindheit wird der Film immer wieder als ein Medium bezeichnet, das besonders gut geeignet sei, Kindheit darzustellen und erfahrbar zu machen. Im Umkehrschluss dient der Bezug zum Kind und zum Blick des Kindes vielfach dazu, die Eigenschaften des Mediums zu bestimmen: Das Kind als Darsteller verweist auf das Verhältnis von Kamera und Schauspieler, der Blick des Kindes wird einerseits mit den Zuschauern und andererseits mit der Haltung der Regie in Verbindung gebracht.

Anhand von Filmen und Texten möchte ich im Folgenden beispielhaft die Geschichte und Logik dieser Diskurse zu Kino und Kindheit umreißen. Zum Ersten soll damit ein bisher wenig erforschter Aspekt der Diskurs- und Kulturgeschichte des Films – das Paradigma der Kindheit – thematisiert werden. Zum Zweiten lassen sich davon ausgehend Fragen formulieren, die für zeitgenössische

Forschungen zu Kindheit und Film wegweisend sind und die bisher in der deutschen Filmwissenschaft nur wenig Beachtung gefunden haben.² Zum Dritten möchte ich ein Forschungsdesiderat für die Untersuchung filmästhetischer Formen der Kindheit formulieren.

Die Kategorie Kindheit

Die internationale Geschichts-, Sozial- und Kulturwissenschaft hat sich seit den 1960er Jahren mit Kindheit als einer historischen, sozialen und kulturellen Kategorie befasst.³ Unter anderem wurde dabei nachgewiesen, dass die Vorstellung von Kindheit als einer eigenständigen, vom Erwachsensein getrennten Lebensphase erst im Zuge der bürgerlichen Gesellschaft in Europa entstanden ist. Diese hat entsprechende Bilder und Erzählungen der Kindheit hervorgebracht, aber auch Räume und Institutionen – Waisenhäuser, Schulen, Spielplätze – geschaffen, die die Lebensrealität von Kindern seither bestimmen. Kindheit wird in dieser Perspektive – wie auch die Kategorien Gender oder Rasse – nicht als ein naturgegebener Zustand begriffen, sondern als ein kulturelles und soziales Konstrukt, das sich im Verhältnis (und meist in Abgrenzung) zum Erwachsenen definiert. Der Erforschung dieser Konstruktion von Kindheit innerhalb verschiedener gesellschaftlicher und historischer Kontexte widmet sich die heutige interdisziplinäre Kindheitsforschung (Childhood Studies). Im Zuge dieser Kindheitsforschung hat sich vor allem die angloamerikanische Filmwissenschaft mit der Frage befasst, wie das Medium Film an den kulturellen Konstruktionen von Kindheit teilhat: welche Bilder von Kindern und welche Narrative der Kindheit in Filmen vermittelt werden und wie die filmische Darstellung von Kindern und Kindheit zu kulturellen Diskursen der Erinnerung, des Verlusts, der Zukunft, der Nation usw. beiträgt.⁴ In jüngerer Zeit entstanden auch Forschungsarbeiten, welche die medien-spezifische Dimension von Kindheit ins Auge fassen. Letztere bilden einen wesentlichen Bezugspunkt meiner weiteren Ausführungen.



Erste Filme mit Kindern (1): REPAS DE BÉBÉ (1895) und BATAILLE D'OREILLERS (1898)

Ich möchte im Folgenden das Forschungsfeld Kino und Kindheit anhand eines erweiterten Begriffs der Kindheit skizzieren, den der Soziologe Sebastian Honig in *Entwurf einer Theorie der Kindheit* formuliert hat.⁵ Demnach wäre Kindheit nicht nur als kulturelles und soziales Konstrukt, sondern auch als Kategorie der Selbstreflexion von Erwachsenen und als Leiblichkeit und Erfahrung von Kindern zu bestimmen. Diese drei Ebenen sind nicht getrennt zu denken, sondern bedingen einander: Kinder leben in einem Umfeld, das durch Bilder und Modelle der Kindheit geprägt ist. Und wenn von Kindheit die Rede ist, geht es immer auch um die Beziehung vom Erwachsenen zum Kind.

Bezogen auf das Forschungsfeld Film und Kindheit wäre dementsprechend festzustellen: Filme sind Teil eines gesellschaftlichen Kommunikationssystems und konstruieren als solche kulturelle Bilder und Vorstellungen von Kindern und Kindheit. Filme sind aber auch Medien der Selbstreflexion von Erwachsenen: Filmschaffende können in ihren Filmen die Erinnerung an die eigene Kindheit bearbeiten, und Zuschauer*innen können anhand von Filmen die eigene Kindheit erinnern. Schließlich sind Filme auch geeignet, die Leiblichkeit und Lebenswirklichkeit von Kindern aufzuzeichnen und ihnen Raum zu geben, ihre Bilder im Produktionsprozess – sei es als Schauspieler*innen oder als Filmschaffende – mitzugestalten.

Grundlegend für alle drei genannten Ebenen ist die Filmästhetik: und zwar die Frage danach, wie, mit welchen ästhetischen Strategien Kindheit dargestellt und erfahrbar gemacht wird und inwieweit Filme anderes von Kindern und Kindheit vermitteln als andere Medien oder wissenschaftliche Modelle. Die Frage wäre dann auch, inwiefern Kindheit nicht nur etwas dem Film Äußerliches ist, auf das sich Filme beziehen, sondern inwieweit Kindheit als eine Kategorie der Filmästhetik verstanden werden kann, die bestimmte filmästhetische Formen umfasst, Formen, die unsere Vorstellungen von Kindheit mitgestalten und definieren – und zwar ergänzend zu den Kategorien der Pädagogik, der Psychologie oder auch der Soziologie.

Das Kind als Darsteller*in

Seit der Frühzeit der Filmgeschichte sind Kinder beliebte Protagonist*innen in Filmen. Schon Vorformen des Films wurden zur Erforschung der Bewegung von Kindern eingesetzt: die Chronofotografien von Eadward Muybridge machten das Laufen, das Hocken, das Greifen von Kindern in verschiedenen Bewegungsstadien sichtbar. Aber auch in den frühen Unterhaltungsfilmen treten Kinder auf. Schon das erste Filmprogramm, das die Brüder Lumière 1895 im Grand Café in Paris zeigten, enthielt drei (von zehn) Szenen mit



Erste Filme mit Kindern (2): DÉJEUNER DU CHAT (1897) und LE VILLAGE DE NAMO (1900)

Kindern: ein Baby an einem Goldfischglas, eine Familie beim Frühstück und Kinder beim Baden.⁶ In diesen und zahlreichen anderen Lumière-Filmen finden sich bereits wesentliche Motive, die bis heute die Dokumentar- oder Spielfilmproduktionen mit Kindern prägen. Es gibt Familienszenen – wie in REPAS DE BÉBÉ (1895; R: Louis Lumière) – die Homemovies ähneln und einerseits der Selbstdarstellung der bürgerlichen Familie (und der Zurschaustellung der Kinder) zu dienen scheinen, andererseits aber auch vom Wunsch zeugen mögen, das Verhalten des Nachwuchses zu dokumentieren und die flüchtige Phase der Kindheit aufzuzeichnen.⁷ Andere

Filme zeigen Kinder »unter sich«, wie sie hinter dem Rücken der Erwachsenen scheinbar frei agieren – Kissenschlachten als Vorläufer der unzähligen Kinderbandenfilme (beispielsweise in BATAILLE D'OREILLERS, 1898). Es gibt Filme von Kindern mit Tieren (DÉJEUNER DU CHAT [1897, R: Louis Lumière]), bis heute ein beliebtes Motiv gerade in Spielfilmen, und solche, in denen Kinder Zugang zu fremden Ländern vermitteln – wie beispielsweise in LE VILLAGE DE NAMO (1900; R: Gabriel Veyre).

Abgesehen von diesen verschiedenen thematischen Achsen erproben die Lumière-Filme unterschiedliche Haltungen im Umgang mit Kindern vor der Kamera. Auch in dokumentarischen Szenen – wie in ENFANTS JOUANT AUX BILLES (1896; Louis Lumière) und LA PETITE FILLE ET SON CHAT (1899; R: Louis Lumière) – zeigt sich dabei eine Spannung zwischen Dokument und Inszenierung, die als eine Reflexion des Verhältnisses von Darsteller*in, Kamera und Zuschauer*in verstanden werden kann.

ENFANTS JOUANT AUX BILLES zeigt eine Pariser Straßenszene mit einer Gruppe von Kindern, Jungen und Mädchen verschiedenen Alters und aus verschiedenen sozialen Schichten, die Murmeln spielen. Auffallend ist die Bewegungsfreiheit der Kinder. Der Film dokumentiert aus einer gewissen Distanz (Halbtotale) das Murmelspiel auf der Straße, die Dynamik von Bewegungen,



Kinder schauen Kindern beim Murmelspielen zu: ENFANTS JOUANT AUX BILLES (1896)

das Kommen und Gehen in alle Richtungen. Die Kinder scheinen so absorbiert in ihr Spiel, dass sie sich nicht an das begrenzte Blickfeld halten, sondern immer wieder ihren Murmeln (oder anderen Eingebungen) folgend ins Off laufen.

In *LA PETITE FILLE ET SON CHAT* füttert ein bürgerlich gekleidetes Mädchen eine Katze. Im Unterschied zur Bewegungsfreiheit der Kinder in *ENFANTS JOUANT AUX BILLES* ist das Mädchen auf einem Stuhl fixiert und kann sich dem Blick der nahen Kamera nicht entziehen. Hier treten die Eingriffe der Regie deutlicher hervor. Das Füttern der Katze scheint einer Regieanweisung zu folgen: Wenn die Katze aus der Aufnahme springt, dann wird sie in einem anderen Winkel wieder in das Blickfeld befördert. Wir haben es gewissermaßen schon mit der Inszenierung einer minimal

dramatischen Situation zu tun, der Konfrontation eines Kindes mit einem domestizierten (aber auch bedrohlichen) Tier.

Aber auch in *LA PETITE FILLE ET SON CHAT* gibt es Freiheitsgrade, etwas, das sich der Kontrolle der Regie entzieht und als »Schauwert« ausgestellt wird: die spontane Interaktion zwischen Mädchen und Katze, die Mimik und Gestik des Mädchens, das wir aus der Nähe beobachten können. Wenn sich das lachende Gesicht kurzzeitig schmerzverzieht, als das Kind von der Katze gekratzt wird, deutet sich darin auch die Gewalt-samkeit an, die einer solchen Schauanordnung innewohnt. Zugleich zeugt auch *ENFANTS JOUANT AUX BILLES* von einer ordnenden Hand. Die zuschauenden Kinder sind so angeordnet, dass sie den Bildrahmen füllen und in der schrägen



Das Kind ist fixiert für unseren Blick: *LA PETITE FILLE ET SON CHAT* (1899)

Anordnung den Blick auf den Horizont freilassen. Es gibt immer wieder flüchtige Blicke in die Kamera, die zeigen, dass sich – zumindest einige der Kinder – durchaus bewusst sind, dass sie beobachtet werden. Nicht zuletzt verweist der frontale Blick auf das zuschauende Publikum auf die Zuschauer zurück: Wir spiegeln uns als Zuschauer in den Blicken der Kinder.

An diesen beiden Beispielen zeigt sich das Beziehungsgeflecht, das es in der Auseinandersetzung mit Kinderfiguren in Filmen zu berücksichtigen gilt: zwischen den Kindern, die als Darsteller etwas von sich in den Film einbringen, der Regie beziehungsweise Kamera, die die Aufnahme steuert, und den Zuschauer*innen, die auf die Figur des Kindes ihre eigenen Vorstellungen und Wahrnehmungen projizieren.

Filme mit Kindern zählten zu den kommerziell erfolgreichsten des frühen Kinos. Wie Vicky Lebeau anhand der Diskurse zum frühen Film aufgezeigt hat, diente der Verweis auf Kinder als Darsteller*innen dazu, das neue Medium zu bewerben, seine besonderen Qualitäten herauszustellen. Die Natürlichkeit des scheinbar von äußeren Eingriffen unbeeinflussten Verhaltens, der Bewegung und der Mimik von Kindern diente der Beglaubigung des filmischen Realismus und war ein Schauwert des Bewegtbildes.⁸ Diese Vorstellung findet sich auch in frühen filmtheoretischen Überlegungen, in Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch* etwa⁹, oder später bei André Bazin, der in dem bereits zitierten Zeitungsartikel mit dem Titel *L'enfance et le cinéma* schreibt:

»Das Kind hört endlich auf ein kleiner Mensch zu sein, und behauptet sich uns gegenüber in seinem psychologisch fast unzugänglichen Universum, für das wir dennoch verantwortlich sind. Es ist unzugänglich für unsere Analyse, die verdorben ist durch unsere Begriffe von Erwachsenen, unzugänglich für unsere Erinnerung, die unfähig ist zu unserer eigenen Kindheit zurückzugehen. Das Kind kann nur von außen gekannt werden, es ist das geheimnisvollste, faszinierendste, verstörendste Naturphänomen. [...] Wie könnte der Romanschriftsteller,

der die Worte vom ›Stamme der Erwachsenen‹ verwendet, oder gar der Maler, der dieses reine Verhalten, diese wechselnde Dauer in eine unmögliche Synthese [...] zusammenfügen muss, wie könnten sie Anspruch erheben auf das, was die Kamera uns endlich enthüllt: das geheimnisvolle Gesicht der Kindheit. Alle diese Gesichter, die von Sommersprossen gefleckt sind, wie Seewasser von toten Blättern, diese frechen Augen, die sich darbieten, uns auflauern und entwischen wie das Eichhörnchen im Wald, diese Gesten, die so überraschend und selbstverständlich sind, wie die Natur selbst, nur das Kino konnte sie zum ersten Mal in seinen Lichtstrahlen einfangen und uns zum ersten Mal der Kindheit gegenüberstellen.«¹⁰

Mit der Betonung einer Differenz von Erwachsenen und Kindern und mit der Behauptung einer besonderen Naturnähe des Kindes knüpft Bazin an Vorstellungen an, die seit der Aufklärung – spätestens seit Rousseaus *Émile*¹¹ (1762) – in Europa verbreitet sind.¹² Zugleich thematisiert Bazin aber selbst die Problematik solcher Zuschreibungen. Denn er verweist darauf, dass jeder Versuch, Kinder / Kindheit zu beschreiben oder zu malen, zu analysieren und zu deuten, auf Begriffen und Vorstellungen von Erwachsenen beruhen und daher für eine Annäherung an Kinder unzulänglich sind. Er nimmt damit Thesen der bereits erwähnten Kindheitsforschung vorweg, die sich seit den 1990er Jahren mit der kulturspezifischen Konstruktion von Kindheit befasst, und führt diese im Artikel weiter aus, indem er den Erfolg von Kinderfiguren im Kino auch auf ihre mythischen Dimension als Verkörperungen der Unschuld (die vor dem Bösen gerettet werden muss oder dieses bekämpft) zurückführt.

Darüber hinausgehend versucht Bazin mit der metaphorischen Sprache die filmische Erfahrung wiederzugeben und eine ästhetische Wahrnehmung von Kindheit zu artikulieren. Er schreibt dem Medium Film das Potenzial zu, sich Kindern und Kindheit *anders* (als in Worten und Bildern) anzunähern. Das heißt, ihr Verhalten und dessen

zeitlichen Wandel »von außen« zu zeigen: ihre Mimik, Gestik und Bewegung aufzuzeichnen. Diese These steht im Einklang mit seiner phänomenologischen Filmtheorie, die das Wesen des Films in der Apparatur der Kamera verortet: die Kamera – so Bazins These – zeichnet immer auch etwas auf, was sich der Kontrolle der Regie entzieht, und kann somit auch etwas von Kindern zeigen, was sich den Zuschreibungen der Erwachsenen, den kulturellen Bildern der Kindheit widersetzt. Implizit verweist er damit auch auf eine spezifische Filmästhetik, die Ästhetik des modernen Kinos, die diesen unkontrollierten Aspekten der Dreharbeiten Raum gegeben hat.

Diese These von Bazin kann – vor dem Hintergrund des eingangs angeführten Kindheitsbegriffs von Honig und den Beobachtungen zu den Lumière-Filmen – in einer Reihe weiterführender Forschungsfragen ausdifferenziert werden. Erstens zum Spannungsfeld von kulturellen Kinderbildern und den Performances von Kindern in Filmen: Inwieweit sind Kinderfiguren in Filmen Teil der Produktion von kulturellen Kinderbildern, inwieweit widersetzen sie sich diesen? Wie zeigen Filme Kinder, und wie verändert(e) das Medium Film den Blick auf die Kindheit? Zweitens zum Verhältnis von Regie und Schauspiel: Wie »natürlich« ist das Verhalten von Kindern, das ein Film uns zeigt? Inwiefern sind sich Kinder der Aufnahmesituation bewusst? Wie stark ist ihre Rolle durch Drehbuch und Regie vorgegeben? Unter welchen Bedingungen werden sie – wie François Truffaut einmal gesagt hat – zu einem »Mitarbeiter, den man auffordert, Leben, Plausibilität, Fantasie einzubringen«?¹³ Drittens stellt sich auch die Frage nach dem Verhältnis von erwachsenen Zuschauern und Kindern als Darstellern: Inwiefern spiegeln wir als erwachsene Zuschauer uns in Kinderfiguren, was sehen wir an ihnen, was uns selbst betrifft?

Nachdem Studien zur Konstruktion von Kinderbildern in Filmen oder zur Figur des Kinderstars lange Zeit dominiert haben,¹⁴ gibt es erste Forschungsarbeiten zum Kind als Schauspieler, die das Verhältnis von Konstruktion und Realität,

Spiel und Sein, in den Blick nehmen: beispielsweise von Nicolas Livecchi, der in *L'enfant acteur* die Regiearbeit mit Kindern untersucht, und Karen Lury, die sich mit dem Verhältnis der Zuschauer zu Kindern auf der Leinwand befasst. In *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales* diskutiert sie die in Diskursen zu kindlichen Darsteller*innen häufig aufgeworfene Frage, ob Kinder im Film spielen oder nicht.¹⁵ Sie begründet dies unter anderem mit der Verunsicherung darüber, ob Kinder als Objekte oder Subjekte der Darstellung verstanden werden können. An Kindern als Schauspielern werden somit grundsätzliche Fragen nach dem Menschsein, nach den Grenzen und Möglichkeiten bewussten Handelns aufgeworfen, und – so ließe sich mit Livecchi ergänzen – auch grundlegende Fragen zur »Kunst des Schauspielers im Film«.¹⁶ Wie auch bei Bazin berührt also die Frage nach der Darstellung von Kindern in Filmen medientheoretische und medienästhetische Überlegungen. Sie erfordert aber auch Untersuchungen der konkreten filmästhetischen Gestaltung von Kindheit: Welche ästhetischen Strategien ermöglichen das »Mitspielen« von Kindern und bringen Kinder in ihrer Eigenart zur Geltung? Und wie prägen Kinder als Darsteller die Ästhetik von Filmen?

Das Kind als Zuschauer*in

Kinder im Kino – das ist ein wiederkehrendes Motiv des europäischen Autorenfilms seit den 1950er Jahren. Indem Filme – wie *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (Der Geist des Bienenstocks; 1973; R: Victor Erice), *LES QUATRE CENTS COUPS* (Sie küßten und sie schlugen ihn; 1959; R: François Truffaut), *JACQUOT DE NANTES* (1991, R: Agnès Varda), *NUOVO CINEMA PARADISO* (Cinema Paradiso; 1988; R: Giuseppe Tornatore) – Kinder als Zuschauer*innen zeigen, thematisieren sie die Rolle des Kinos in der Kindheit und die Orte und Bedingungen der Filmerfahrung in einer Zeit, in der der Kinobesuch bereits seine Selbstverständlichkeit verlor. Ein Beispiel findet sich in Wim Wenders' Roadmovie *IM LAUF DER ZEIT* (1976), einer Hommage an das Kino, in der zwei Männer (Rüdiger Vogler



Kinder – Lehrer – Leinwand: Eine Dreiecksbeziehung in Wim Wenders' IM LAUF DER ZEIT (1976)

und Hanns Zischler) entlang der deutsch-deutschen Grenze fahren, um die noch verbliebenen Landkinos zu warten. In einer Szene treffen sie auf eine Schulklasse, die ungeduldig auf den Film wartet, der nicht vorgeführt werden kann, weil die Projektorlampe kaputt ist.

Die Szene ist zweigeteilt: Sie zeigt den Kinosaal in einer »Dreieckskonstellation« aus Kinderpublikum, Lehrer und Leinwand sowie den Raum hinter der Leinwand, wo die beiden Protagonisten zunächst die Lampe reparieren, dann aber – angesichts der begeisterten Reaktionen der Kinder – beginnen, ein Schattenspiel im Stil des

Slapsticks aufzuführen. Diese Szene verhandelt dreierlei: Sie *dokumentiert* das Kinderpublikum, das sehr unmittelbar und emotional, zunächst voller Ungeduld, dann mit Lachen und Beifall auf die Leinwand reagiert. Sie *inszeniert* (schon in der visuellen Anordnung) eine Konkurrenz zwischen der Leinwand und dem Lehrer, der von den Kindern ausgebuht, und später von den Schattenfiguren »getreten« wird. Und sie *führt* den Ort und die Apparatur des Kinos vor: den Saal, die Leinwand, die Scheinwerfer (die während der Reparatur plötzlich angehen), die Musik (ein Klavier hinter der Leinwand) – das Schild »Rauchen

verboten« verweist sogar auf das leicht entflammbare Celluloid.

Die Kinder, als ein privilegiertes Publikum, das für die Reize des Kinos empfänglich ist, werden hier mit der Frühzeit der Filmgeschichte, dem Schattenspiel als Vorform der Filmprojektion und den Slapstickkomödien des Stummfilms zusammen gebracht. Sie dienen als Reflexionsfiguren für das Medium Film. IM LAUF DER ZEIT schließt damit an eine Denktradition an, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts eine Analogie von Kinozuschauer und Kind behauptet.

Die frühen Kinodebatten und die Pädagogik

Die in IM LAUF DER ZEIT inszenierte Konkurrenz von Lehrer und Film prägte die Filmgeschichte von Anfang an. Die ersten Debatten zum Film waren pädagogische Debatten, die sich mit Kindern als begeistertem und zahlreichem Publikum der frühen Filme befassten und die (potenziell schädliche) körperliche, moralische und psychische Wirkung des Kinos verhandelten.¹⁷ Die daraus gefolgerten Forderungen und Maßnahmen finden sich bis heute in der Film- und Medienpädagogik. Es ging um das Bewahren der Kinder vor dem schädlichen Einfluss der sogenannten »Schundfilme« und um die Kinoreform, die Produktion, den Vertrieb und Einsatz von »pädagogisch wertvollen« Filmen in speziellen Kindervorführungen und im Unterricht.¹⁸ Dies trug unter anderem zur Gründung der ersten kommunalen Kinos und der ersten nichtkommerziellen Produktions- und Vertriebsnetze, der sogenannten Landesbildstellen, bei.¹⁹ Und es führte zur Entstehung der Filmwirkungsforschung – die die deutsche Kommunikationswissenschaft entscheidend prägen sollte.

Scott Curtis verweist darauf, dass in den Debatten zum frühen Kino in Deutschland die Kinder häufig für das Kinopublikum an sich standen:

»[...] anhand der Metapher des ›Kindes‹ dachten Reformer über das Kino (und sich selbst) nach. Da sie Erzieher und Lehrer waren, ist das vielleicht zu erwarten. Aber es ist dennoch bemerkenswert, dass sie dieses sprachliche Bild auf erwachsene

Zuschauer anwandten. Bezüge zu ihrem Publikum als ›Kindern‹, insbesondere in Verbindung mit der Erwähnung ›der Massen‹, sind im ganzen Diskurs verstreut.«²⁰

An Kindern als Zuschauern wurde der Umgang mit einem fundamentalen Kulturwandel verhandelt, den das Massenmedium Film, neben anderen Erregenschaften des Industriezeitalters, mit sich brachte und der das aufklärerische Bildungsideal – die Vorstellung von einem die Affekte kontrollierenden, autonomen Individuum – infrage stellte.²¹ In ganz ähnlicher Weise dienen auch heute, angesichts der Digitalisierung, Kinder erneut als »Sensoren« für den durch die Digitalisierung bedingten Wandel der Mediennutzung und der Öffentlichkeit – wenn auch vor dem Hintergrund anderer Vorstellungen von Kindern, Bildung und Gesellschaft, die stärker die aktive Teilhabe als die passive Beeinflussung, das Filmemachen und -handhaben statt das Filmeschauen betonen.

Wie Karin Kenkel anmerkt, hatten diese frühen pädagogisch argumentierenden Kinodebatten zur »Manipulierbarkeit« der kindlichen Zuschauer darüber hinaus entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Filmkritik und Theorie des 20. Jahrhunderts.²² Bereits in der frühen Filmtheorie findet sich beiläufig und verstreut der Vergleich des Zuschauers mit dem Kind: Laut Georg Lukács wird im Kino »das Kind, das in jedem Zuschauer lebendig ist, freigelassen und zum Herrn über die Psyche des Zuschauers.«²³ Bezieht Lukács diese Vorstellung auf einen (a)sozialen Status der Selbstvergessenheit und Verantwortungslosigkeit, so assoziiert Siegfried Kracauer mit dem Kind eher einen psychischen Zustand, die Fähigkeit, »vermöge von Träumen, die das hartnäckig Seiende überwuchern, magisch die Welt [zu] beherrsch[en]«. ²⁴ Im Vorwort von *Theorie des Films* bringt Kracauer auch die Dimension der Kindheitserinnerung ins Spiel, die Erinnerungen an die eigene Kinoerfahrung in der Stummfilmzeit, aber auch das Aufrufen von Erinnerungen an die Kindheit beim Filmeschauen.²⁵ Beide Momente, die Erinnerung an die Kindheit und der

Zuschauer, der im Kino wieder zum Kind wird, wurden zu wiederkehrenden Motiven der einflussreichen cinephilen und filmtheoretischen Diskurse der Nachkriegszeit.²⁶

Cinephile Erinnerungen an die Kinokindheit

Die oben erwähnten Filme des modernen Kinos, die Kinder als Filmzuschauer*innen zeigen, stehen im Kontext von cinephilen Diskursen, die sich vielfach auf Kinoerfahrungen in der Kindheit beziehen. Als Beispiel zitiere ich hier die französische Cinephilie, vertreten durch die in den 1930er–50er Jahren geborenen Generationen, die mit dem Kinofilm als maßgeblichem Unterhaltungsmedium aufgewachsen sind und die »Liebe zum Kino« zu ihrem Beruf gemacht haben: als Kritiker, Kulturschaffende oder Filmschaffende. Mit der Erzählung der eigenen Biografie anhand von Filmen betonten sie die Zugehörigkeit zum Kreis der Cinephilen, also derjenigen, die vom Kino geprägt wurden: Begriffe wie das »Kino-Kind« oder der »Kino-Sohn« konstruieren einen imaginären Ursprung im Kino.²⁷ Zugleich sind diese Äußerungen auch Zeugnisse der Bildung durch Filmserfahrungen und können damit gewissermaßen als ein Pendant zu den bereits erwähnten pädagogischen Diskursen gelesen werden – nur eben mit umgekehrtem Vorzeichen.

Das Kino wird in cinephilen Texten – wie im Film von Wenders – vielfach als Ort einer anderen Bildung beschrieben, die zu Schule und Familie in Konkurrenz tritt. So schreibt beispielsweise der Filmkritiker Serge Daney: »Die Cinephilie bestand einfach darin, parallel zum Stundenplan am Gymnasium einen anderen Stoff herunter zu schlingen.«²⁸ Es geht um eine Bildung fürs Leben, durch den Zugang zu fremden Welten – seien es reale oder imaginäre, wie der Filmwissenschaftler Christian Metz betont: »Ich habe praktisch *alles* in den Filmen gelernt. Natürlich hat das Leben alles umgestaltet, aber Ausgangspunkt waren die Filme.«²⁹ Es geht um eine Prägung des Blicks, um eine ästhetische Bildung, die auch eine Haltung zur Welt bedingt, wie die Regisseurin Jeanne Labrune hervorhebt: »Das Kino hat mich ins Leben eingeführt [...] als andere Annäherung an Lebewesen

und Dinge, als ob es immer eine andere mögliche Perspektive auf dieselbe Sache gäbe.«³⁰ Und es geht um die Umformung der Erinnerung durch filmische Bilder, die – wie es der Kulturtheoretiker Jean-Louis Schefer formuliert – »uns während unserer Kindheit fotografiert« haben.³¹

Diese cinephilen und filmischen Diskurse zu Kino und Kindheit bieten sich auf verschiedenen Ebenen für eine systematische Untersuchung an. Ersten können aus diskursanalytischer Perspektive ihre Funktionsweise, ihre Vorannahmen über das Kino und die Kindheit in verschiedenen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen untersucht werden. Beispielsweise analysiert Francis Desbarats das Verhältnis der Cinephilen zu Kino und Schule, um ihre Rolle in der Entwicklung der französischen Filmpädagogik herauszuarbeiten. Und Dimitris Eleftheriotis beleuchtet anhand der filmischen Hommage an den Kinematografen LUMIÈRE ET COMPAGNIE (1995; R: Theodoros Angelopoulos, Vicente Aranda, Wim Wenders u.a.) die Metapher vom frühen Kino als Kind in cinephilen und filmhistorischen Diskursen.³² Christian Stewen wiederum widmet sein Buch *The Cinematic Child* zeitgenössischen Hollywoodproduktionen und weist nach, wie in der Inszenierung von Kindheit und Kinderfiguren medienpädagogische Diskurse aufgegriffen werden.³³ Zweitens kann man die cinephilen Kindheitserinnerungen auch auf ihr Wissen über die prägende und bildende Dimension des Kinos, über filmkulturelle und soziale Praktiken der Kulturgeschichte befragen und die individuellen Zeugnisse beispielsweise in der Biografieforschung auf eine breitere Basis stellen. So haben Elisabeth Prommer und Annette Kuhn Umfragen zur Erinnerung von Kinogänger*innen durchgeführt und damit einen Beitrag zur Erforschung der Zuschauerkultur als Teil der Sozial- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts geleistet.³⁴ Drittens stellt sich auch die Frage nach dem theoretischen Gehalt der cinephilen Filmreflexionen. Jüngst erst haben Catherine Grant und Christian Keathly die These formuliert, dass Cinephile im Bezug zur Kindheit eine spezifische Haltung zum Film artikulieren,

welche die in der Wissenschaft übliche Trennung von subjektiv-objektiv, Ich-Gegenstand unterläuft und sich auch in der zeitgenössischen cinephilen Praxis des Videoessays wiederfindet. Die in der Kindheit verortete ästhetische Erfahrung wird hier zum Ausgangspunkt der forschenden Reflexion.³⁵ Damit drängt sich viertens auch eine filmästhetische Erforschung von Kindheitserinnerungen auf, wie sie Kuhn in einem Artikel zu MANDY (1952; R: Alexander Mackendrick) vorgeführt hat: Darin zeigt sie, wie ihre Kindheitserinnerungen an den Film für die Auseinandersetzung mit seiner ästhetischen Gestaltung und seiner spezifischen Adressierung kindlicher Wahrnehmungsmuster fruchtbar gemacht werden kann, als Erweiterung einer semiotischen Filmanalyse.³⁶

Der Zuschauer als Kind

Die von cinephilen Autor*innen, wie auch bereits von Kracauer und Lukács vermutete Analogie des Zuschauers und des Kindes bezieht sich nicht nur auf Kindheit als eine Lebensphase, sondern auf einen Zustand, der im Erwachsenen (re)aktiviert wird, wenn er/sie ins Kino geht. Sie dient damit auch der filmtheoretischen Reflexion der Zuschauererfahrung und des Dispositivs Kino. Dieser Gedanke wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem im Rückgriff auf die Psychoanalyse theoretisch konzeptualisiert. Die prominentesten Vertreter der psychoanalytischen Filmtheorie Jean-Louis Baudry und Christian Metz zogen das psychoanalytische Entwicklungsmodell hinzu, um die Situation der Zuschauer im Kino und die psychische Wirkung von Filmen zu fassen. Grundgedanke ist, dass der Zuschauer im dunklen Kinosaal, abgetrennt von der äußeren Realität, an das Geschehen auf der Leinwand glaubt – ähnlich einem Kind, das noch nicht zwischen Vorstellung und Wirklichkeit unterscheiden kann und seine Wünsche in der Imagination realisiert. »Der Wunsch, der als solcher vom Subjekt freilich nicht anerkannt wird, diese Position, ein frühes Entwicklungsstadium mit seinen eigenen Befriedigungsformen wiederzufinden, könnte im

Kino-Wunsch und der Lust, die er darin findet, bestimmend sein.«³⁷ Auch in der Dispositivtheorie ging es um eine Kritik am Kino, als einer Institution, die einen machtvollen, ideologischen Einfluss auf das Unbewusste ausübt. In der Analogie zum Kind wird hier wie in den frühen Kinodebatten eine tendenziell paternalistische Haltung sichtbar. Der Zuschauer steht demnach hilflos wie ein Kind unter der Einwirkung von mächtigen Bildern, die die (Selbst-)Wahrnehmung prägen und von sich und der Wirklichkeit entfremden.³⁸

Diese einflussreiche Dispositivtheorie wurde seit den 1990er Jahren dafür kritisiert, dass sie die Ästhetik und Zuschauerkultur des klassischen Hollywoodkinos verallgemeinert und im Fokus auf den Blick und das Bild die sinnlich-körperliche Erfahrung des Kinos ausblendet. Eine frühe körpertheoretische Gegenposition hat der Kunsthistoriker Jean-Louis Schefer bereits 1980 in *Der gewöhnliche Mensch des Kinos* formuliert. Er versucht darin, die Kinoerfahrung, die flüchtigen Spuren, die Filme im Gedächtnis und im Körper hinterlassen, literarisch zu fassen. Im wiederholten Verweis auf die Kindheit thematisiert er die Rolle der Erinnerung: wie im Gedächtnis eingelagerte Bilder in jede Filmfahrung eingehen. Andererseits bestimmt er damit ebenfalls die Kinosituation, die er mit den Worten beschreibt: »als ob ein Kind, das in uns sitzt, noch unsere Hand halten würde.«³⁹ Dabei geht es aber nicht um eine imaginäre Subjektconstitution über Bilder – wie sie die psychoanalytische Theorie nahelegt –, sondern um einen Ich-Verlust in der Öffnung zu radikal fremden Erfahrungen: Wir verlassen im Kino unsere räumliche, soziale, kulturelle Verortung im Hier und Jetzt, wir treten aus uns heraus, unsere Wahrnehmung wird fragmentiert und verunsichert, wir erfahren andere Orte, andere Zeiten, andere Gefühle, andere Möglichkeiten unserer Selbst – das Ich wird zu einem Experimentierfeld.⁴⁰ Diesen Verlust festgefügtter Ordnungen des Ichs und der Welt bestimmt Schefer als den Zustand einer »ewigen Jugend«, in der (noch oder wieder) alles möglich erscheint.⁴¹

Die Betonung der Körperlichkeit der Zuschauererfahrung kennzeichnet auch phänomenologische

Ansätze, die, statt den Blick nach innen, auf die Psyche zu richten, sich stärker für die (nach außen gewandte) sinnliche Wahrnehmung interessieren und die statt des Kinos als Ort der Zuschauererfahrung die audiovisuelle Form des Films berücksichtigen. In diesem Zusammenhang dient der Bezug zum kindlichen Blick dazu, einen vorsprachlichen Zugang zur Welt zu betonen, eine Sinneserfahrung jenseits der Sinngebung. Beispielsweise bezieht sich Gertrud Koch auf den sprachlosen Säugling, um eine Erweiterung der psychoanalytischen Filmtheorie anzuregen:

»Vielleicht ist die Kamera nicht erst vom Schlüsselloch, sondern schon im Kinderwagen erfunden worden. Das Heben des Blicks, die Veränderung des Gesichtsfelds, das tastende Gefühl bei subjektiver Kamera, der jähe Fall als optisches Erlebnis wiederholen zentrale optisch-motorische Erfahrungen der ersten mühseligen Versuche, die jeder Mensch unternimmt, wenn er aus dem Kriechen heraus den aufrechten Gang erlernt. Dabei richtet sich der Blick auf die Gegenstände, die die Hand ergreifen will, aber nicht erreichen kann.«⁴²

Koch betont hier die Bewegungen der Kamera, die Kopf- und Körperbewegungen aufgreift, und den Blick auf Dinge, die noch nicht gehandhabt werden können. Ganz ähnlich bestimmt bereits Béla Balázs in den 1920er Jahren das Verweilen beim Detail, den fragmentarischen Blick auf die Außenwelt als einen »kindlichen« Blick.⁴³ Das Kind, so seine These, interessiert sich noch für die Dinge der Wirklichkeit um ihrer selbst willen, es ordnet sie nicht dem (menschlichen) Nutzen oder der Bedeutung innerhalb einer Handlung unter. Das Medium Film hat demnach das Potenzial, diesen Blick auf die Welt, diese andere Wahrnehmung wiederzufinden.

Neben diesem phänomenologischen Bezug zur kindlichen Wahrnehmung stellen sich zeitgenössische Wissenschaftlerinnen wie Lebeau oder Kuhn aber auch weiterhin die Frage danach, wie das Medium Film die psychischen Zustände der Kindheit adressiert und repräsentiert. Anders als

die Dispositivtheorie beziehen sie sich dabei nicht auf das Konzept des Unbewussten beziehungsweise des Imaginären von Freud und Lacan, sondern auf die Psychoanalyse intersubjektiver Beziehungen und transitorischer Prozesse, die Donald W. Winnicott als grundlegend für das kindliche Spiel, für Kreativität und Kulturschaffen (von Erwachsenen) beschrieben hat.⁴⁴ Statt der Kinoerfahrung fokussieren sie damit die audiovisuelle Form des Films. Lebeau bezieht sich mit dem Begriff des *infans* – des noch nicht sprachmächtigen Kindes – auf filmische Blickstrukturen, die Mechanismen der Ich-Bildung in der frühen Kindheit und deren Scheitern artikulieren.⁴⁵ Kuhn erweitert diesen Fokus auf den Blick, indem sie mit dem Raum eine für die Körpererfahrung relevante Dimension ins Spiel bringt. Demnach ähnelt die filmische Raumerfahrung sogenannten transitorischen Prozessen in der kindlichen Entwicklung, in denen das Kind anhand von Objekten und in Übergangsräumen das Verhältnis von Innen/Außen, vertraut/fremd, Ich/Welt auslotet:

»Filme können die Räume ihrer Welt in einer Weise anordnen, dass sie dazu einladen, einzutreten, sich auf sie einzulassen und ein Teil von ihnen zu werden, sie geben wieder, wie wir in transitorischen Prozessen mit den Räumen und Grenzen unserer inneren und äußeren Welten umgehen. Darüber hinaus, kann Film räumliche, liminale oder kinetische Qualitäten transitorischer Prozesse evozieren und dadurch auf einzigartige Weise, als kämen sie aus unserem Inneren, den Gefühlston und die psychischen Investitionen von Schlüsselprozessen und Aktivitäten der Kindheit, wie Spielen und Ablösung/Individuation, vermitteln. Die Erfahrung, einen Film zu sehen, vermag so die mit diesen Aktivitäten verbundenen psychischen Stadien wieder aufzurufen. Auf diese Weise können Filme die Zuschauer einladen, als Erwachsene, die Welt der Kindheit wieder zu betreten.«⁴⁶

Wenn Kuhn und Lebeau *filmtheoretisch* begründen, warum Film als Medium (und Dispositiv) eine besondere Nähe zur kindlichen Wahrnehmung

und zu psychischen Prozessen der Kindheit aufweist, argumentieren sie zugleich *filmästhetisch*, in Bezug zu konkreten Filme: Sie fragen danach, ob bestimmte Filme – wie KHANE-YE DOUST KODJAST? (Wo ist das Haus meines Freundes?; 1987; R: Abbas Kiarostami) oder JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE (1974; R: Werner Herzog) – in besonderer Weise geeignet sind, Kindheitserfahrungen anzusprechen – und zwar nicht über ihren Inhalt, sondern über ihre formale Gestaltung.

Regie und Kindheit

Neben der in den filmtheoretischen und cinephilen Diskursen besonders prominenten Analogie von Zuschauer und Kind finden sich gerade in Diskursen zu Filmschaffen und Autorschaft vielfach auch Bezüge zwischen Regie und Kindheit. Dabei geht es weniger um die prinzipielle Medialität des Films als um individuelle ästhetische Haltungen. Das bereits erwähnte Filmmotiv des Kindes als Zuschauer impliziert dementsprechend nicht nur eine Reflexion der Zuschauererfahrung oder der prägenden Rolle von Filmen in der Kindheit. Häufig thematisieren diese Szenen auch die Cinephilie als Ursprung des eigenen Filmschaffens und artikulieren Aspekte der ästhetischen Haltung der/des Regisseur*in. Wenn beispielsweise in LES QUATRE CENTS COUPS die Hauptfigur Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) ein Standbild von Ingmar Bergmans SOMMAREN MED MONIKA (Die Zeit mit Monika; 1953) aus dem Aushang eines Kinos stiehlt und später in dokumentarischen Aufnahmen ein heftig bewegtes Kinderpublikum im Puppentheater gezeigt wird, dann verweist dies nicht nur – wie in anderen seiner Filme – auf Truffauts eigene cinephilen Obsessionen als Kind. Vielmehr wird darin auch seine Regiehaltung thematisiert, die Schauspieler*innen (insbesondere Kinder) nicht in eine Rolle presst, sondern *mit* ihren Eigenheiten, Worten, Mimik und Bewegungen arbeitet. Agnès Vardas JACQUOT DE NANTES, der die Bildung des Jungen Jacques Demy (Philippe Maron, Edouard Joubeaud, Laurent Monnier) zum Filmschaffenden erzählt, zeigt wiederum das Nachwirken der

Kinobesuche im Alltag und verhandelt damit auch die für Demys wie für Vardas Filmschaffen zentrale Verbindung von Film, Kunst und Leben.⁴⁷ In manchen Filmen wird der Blick der kindlichen Hauptfigur an sich zum Spiegel der Regiehaltung und der filmischen Ästhetik. Das auf die Welt schauende Kind tritt in Wim Wenders' ALICE IN DEN STÄDTEN (1974), zum Beispiel, als Mittler einer unvoreingenommenen Schaulust auf, die sich auf die alltägliche Wirklichkeit richtet. In Marianne Rosenbaums PEPPERMINT FRIEDEN (1983) oder Victor Erices EL ESPÍRITU DE LA COLMENA geht es dagegen um eine Überformung der Realität durch die Imagination.⁴⁸

Die in diesen Beispielen aus dem modernen Kino artikulierten Beziehung von Kind und Regiehaltung wird auch in den Aussagen von Regisseur*innen betont, die sich auf das Kind als Referenz ihres Filmschaffens beziehen. Wim Wenders beispielsweise hat die zahlreichen Kinderfiguren und Verweise auf die Kindheit in seinem Werk wiederholt kommentiert. Die Kindheit bezeichnet er dabei als Inspirationsquelle⁴⁹ und das Kind als Vorbild für eine unvoreingenommene Haltung zur Welt:

»Und Kinder sind in meinen Filmen eigentlich ständig gegenwärtig als der eigene Wunschtraum der Filme, sozusagen als die Augen, die meine Filme gerne hätten. Nämlich einen Blick auf die Welt ohne jede Meinung, ein ganz ontologischer Blick. Und das ist eigentlich nur der Kinderblick. Und manchmal gelingt es einem in einem Film auch, daß man etwas anschaut, so, wie Kinder es tun.«⁵⁰

Diese Vorstellung eines von Urteilen freien Blicks findet sich auch in der Formulierung »an eye unruled by man-made laws«, das der amerikanische Avantgarderegisseur Stan Brakhage dem Säugling zuschreibt. Mit der Forderung nach einer davon inspirierten »adventure of perception« zielt er allerdings weniger auf die phänomenologische Erfassung der Wirklichkeit als auf eine Erweiterung der (nichtgegenständlichen) Sinneswahrnehmungen, eine Sensibilisierung für Farben, Licht,

Formen und Bewegungen.⁵¹ Andere wiederum betonen vor allem die imaginäre Belebung der Wirklichkeit im kindlichen Blick, die bereits Béla Balázs dem Künstler und dem Kind zugeschrieben hat: »[Das Kind] sieht in jedem Ding ein autonomes Lebewesen, das eine eigene Seele und ein eigenes Gesicht hat. Ja, das Kind und der Künstler, der die Dinge auch nicht benützen, sondern darstellen will.«⁵² Der Blick des Kindes steht hier für verschiedene Modalitäten des Sehens und des Mediums Film, für die filmische Aufzeichnung von Wirklichkeit, für das Bewegtbild als Instrument der ästhetischen Wahrnehmung und für die filmische Erschaffung imaginärer Welten. Die Analogie von Regie und Kind legt die Vorstellung nahe, dass Regisseur*innen das Medium Film einsetzen, um das dem Kind zugeschriebene ursprüngliche Staunen und den Glauben an (ihre) Weltwahrnehmung wiederzufinden oder, umgekehrt, dass der Bezug auf die Wahrnehmung des Kindes eine Rückbesinnung auf die »ursprünglichen« Potenziale des Mediums Film motivieren kann.

François Vallet hat in seinem Essay *Image de l'enfant au cinéma* auf die zentrale Vorstellung einer »ursprünglichen« Beziehung zur Welt, für die der Blick des Kindes steht, hingewiesen: »Bei allen Regisseuren, für welche die Kindheit von entscheidender Bedeutung ist, findet man diesen Sinn für das erste Bild der Welt – diesen dem Kind angehörenden, angeborenen Sinn.«⁵³ Marjorie Keller führt diese Vorstellung ebenso wie die Analogie von Künstler und Kind auf das Künstlerideal der Romantik zurück, die bereits den ursprünglichen, reinen Blick des Kindes zum Vorbild künstlerischer Sensibilität erklärte.

In ihrer psychoanalytisch ausgerichteten Studie zu Kindheit im Werk von Jean Cocteau, Joseph Cornell und Stan Brakhage stellt sie fest, dass der Bezug zur Kindheit gerade in den Werken von Avantgardenkünstler*innen zentral ist, »die das Medium nutzen, um ihre eigene Einmaligkeit zur reflektieren«.⁵⁴ Sie weist die biografischen Rückbezüge auf die Kindheit im Werk der untersuchten Regisseure nach und beschreibt ebenfalls die paradigmatische Vorstellung von

der Kindheit als einen Wahrnehmungsmodus und eine Haltung zur Welt, die der Künstler anstrebt: Das Kind steht für eine rebellische oder spielerische, noch nicht den Ordnungen der Kultur und Gesellschaft unterworfenen Haltung, aber auch für einen anderen Blick, eine besondere Sensibilität und Imaginationskraft.

Was bei dem Verweis auf den romantischen Künstlerdiskurs und mit der psychoanalytischen Deutung künstlerischen Schaffens als Bearbeitung kindlicher Erfahrungen jedoch ungeklärt bleibt, ist die Frage nach der filmspezifischen Dimension dieses Bezugs zur Kindheit. Die Thematisierung des kindlichen Blick in den Zitaten von Wenders, Balázs und anderen zielt auf spezifische Eigenschaften des Mediums Film, als Aufzeichnungsapparat und Bewegtbild, als ein Medium, das (visuelle) Sinneswahrnehmungen wiedergeben und modulieren kann. Eine weiterführende Erforschung dieser Diskurse zu Regie und Kindheit könnte somit nicht nur die Anleihen an Diskurse zum künstlerischen Schaffen untersuchen, sondern auch, worin diese sich unterscheiden. Zudem drängt sich gerade angesichts der Betonung einer *anderen* Ästhetik, einer individuellen künstlerischen Handschrift in Bezug zur Kindheit und zum Kind, die Frage auf, welche konkreten filmästhetischen Haltungen und Strategien mit dem Kind, dem kindlichen Blick in Verbindung gebracht werden und wie diese sich, unabhängig von den Selbstaussagen der Regisseure, in den einzelnen Werken artikulieren. Ist der Bezug auf den Blick des Kindes nur als eine diskursive Selbstkonstruktion als Künstler oder Regisseur zu verstehen, und gibt es hier genderspezifische Unterschiede? Oder geht es möglicherweise auch darum, ästhetische Formen zu entwickeln oder anzusprechen, welche die spezifischen Eigenschaften des Mediums Film nutzt, um sich Kindern und Kindheit (anders) anzunähern – als in konventionellen filmischen Konstruktionen der Kindheit? Und wenn ja, wären dann nicht die in der Metapher des kindlichen Blicks betonten visuellen Sinneswahrnehmungen auch um die auditiven zu erweitern, wie Lebeau es andeutet:

»[...] was die Repräsentation des Kindes betrifft, scheint das Kino mit seinem privilegierten Zugang zum Wahrnehmbaren, seinem visuellen und akustischen Reichtum den Vorteil zu haben: je näher an der Wahrnehmung, desto näher zum Kind.«⁵⁵

Filmästhetik

Meine Skizze der Diskurse und Forschungen zu Kino und Kindheit hat verdeutlicht, dass den verschiedenen Ausdeutungen der spezifischen Affinität von Film und Kindheit meist implizit Vorannahmen zur Filmästhetik zugrunde liegen. Aber eine differenzierte Erforschung der filmischen Formen der Kindheit, und somit einer Filmästhetik der Kindheit, steht bisher noch am Anfang: Mit welchen filmästhetischen Mitteln und audiovisuellen Formen erschließen Filme die Eigenheit von Kindern, wie stellen sie Kindheit dar? Dabei geht es nicht nur darum, wie Filme Kinder, ihre Bewegungen, Mimik, Verhaltensweisen, von *außen* zeigen, wie Bazin es betont hat, sondern auch inwieweit sie sich Kinder(figuren) auch *von innen* anzunähern versuchen, den Zuschauern also eine Erfahrung von Kindheit vermitteln. Ich werde abschließend an dem zeitgenössischen Beispiel MUTUM (Schwarzer Vogel, stilles Kind; 2007; R: Sandra Kogut) aufzeigen, wie gerade die Analyse der filmästhetischen Formen der Kindheit dazu beitragen können, eine differenziertere Auseinandersetzung mit den in den Diskursen aufgeworfenen Fragen zu ermöglichen.

MUTUM ist ein Dialog mit der Novelle *Miguilim* von João Guimarães Rosa (1956), Teil eines Romans der brasilianischen Moderne, der die Leser mit einem assoziativen Erzählstrom in die Innenwelt des Kindes versetzt und die Außenwelt, die Welt der brasilianischen Kleinbauern, nur erschließt, wie der Junge selbst sie sieht und versteht. Anders als in Literaturadaptionen üblich, verzichtet der Film darauf, diese Innensicht durch eine Erzählerstimme wiederzugeben. Stattdessen vermittelt er mit genuin filmischen Mitteln Lebenswelt und Wahrnehmung des Kindes.

In einer semidokumentarischen Inszenierungsweise holte die Regisseurin Sandra Kogut die zeitgenössische Realität der brasilianischen Landbevölkerung des Sertao in den Film hinein und drehte mit Laiendarsteller*innen, die während der Dreharbeiten zusammen gelebt haben. Sie äußerte sich dazu wie folgt: »[...] die Geschichte ist Fiktion, aber der Film selbst ist aus Dingen gebaut, die im realen Leben existieren.«⁵⁶ Das Zusammenspiel und die Bewegungen der Kinder werden anders als in den eingangs besprochenen Lumière-Filmen nicht durch den Rahmen des Bildes begrenzt und die Kamera fixiert, sondern die Handkamera folgt ihnen und bietet damit mehr Freiraum zur Entfaltung. Zum einen wird dadurch die vitale Dynamik der Bewegungen und der Spiele der Kinder aufgegriffen, zum anderen fokussiert sich die Kamera immer wieder auf die Gesichter, vor allem der Hauptfigur, die differenziert die unterschiedlichsten Gefühle ausdrücken: Freude, Angst, Trauer, Verzweiflung.

Im Gespräch erläutert Kogut, dass für die Arbeit mit den Schauspieler*innen der Verzicht auf ein Drehbuch entscheidend war.⁵⁷ Statt ihnen die Geschichte und die Charaktere mitzuteilen und damit ihr Spielen einem narrativen Bogen und Rollen anzupassen, arbeitete sie an Situationen und entwickelte mit den Schauspieler*innen die für diese grundlegenden Gefühle. Eine Schlüsselszene, in der die kindliche Hauptfigur Thiago (Thiago da Silva Mariz) in Tränen ausbricht, entstand beispielsweise, indem der Darsteller tagelang über einen moralischen Konflikt der Figur nachdachte und eine eigene Haltung dazu entwickelte: Soll er einen Brief des geliebten Onkels an die Mutter weitergeben, mit der dieser ein Verhältnis hat? Die entsprechende emotionale Reaktion und die Tränen als ihr Ausdruck entstanden dann in der Drehsituation, ohne dass sie durch »Tricks« herbeigeführt wurden. Die Dialoge des Drehbuchs wiederum waren nicht Ausgangspunkt der Entwicklung einer Szene, sondern fungierten eher als eine Art Beigabe, die in letzter Minute »eingeflüstert« wurde, als Hilfsmittel, den Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Diese Verfahrensweise

ermöglichte, dass die Kinder die Dialoge, statt sie »auswendig zu lernen«, mit eigenen Worten umformulierten. Auch konnten sie eigene Erfahrungen und Spiele in die Gestaltung der Szenen einbringen.⁵⁸

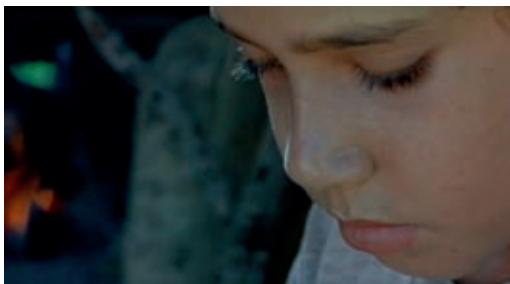
Diese Arbeitsweise, die den Einfluss des Drehbuchs auf die Gestaltung mit den Schauspieler*innen minimiert, schlägt sich unter anderem in der fragmentarischen Form des Films nieder, die auch der Wahrnehmung der kindlichen Hauptfigur zu entsprechen scheint. Denn *MUTUM* zeigt die Kinder nicht nur von außen, sondern hat auch eine subjektive Dimension, die bereits in den ersten Minuten des Films spürbar wird. Die erste Einstellung zeigt den Boden einer kargen Landschaft, davor der Hinterkopf eines Pferdes, dessen Mähne zum Greifen nah ist und dessen Schnaufen auf der Tonspur auch dann noch zu hören ist, als der Film ins Schwarze abblendet, um den Titel zu zeigen. Erst im Nachhinein und mit einiger Verzögerung kann diese Einstellung der Perspektive eines Kindes zugeordnet werden: wenn auf dem Pferd ein Mann, dann der davor sitzende Junge zu sehen ist.

Dieser Anfang ist für den weiteren Verlauf programmatisch: Der Film rückt uns an die Sinneswahrnehmungen der kindlichen Hauptfigur, Thiago, heran, die sich nicht nur im Blick, sondern vor allem im Tast- und Gehörsinn äußern. Wenn der Junge das Gesicht der Mutter berührt oder wenn er mit Rinde bastelt, dann tasten die Detailaufnahmen stellvertretend die Oberflächen ab und machen sie spürbar. Wenn die Stimme des Vaters aus dem Off die Zweisamkeit von Mutter und Sohn stört, dann werden wir davon ebenso überrascht wie das Kind. Die Figur und die Wahrnehmung des Kindes bedingen somit die Ästhetik dieses Films.⁵⁹

Diese Ästhetik entspricht nicht den gewohnten Formen filmischen Erzählens. Nicht nur, dass die semi-dokumentarische Inszenierungsweise die übliche Trennung von Dokumentar- und Spielfilm durchbricht. Der langsame Rhythmus und der fragmentarische Charakter von *MUTUM* verweigern zudem den üblichen dramaturgischen Spannungsbogen, die Entfaltung eines vollständigen Universums und des zum Verständnis der



Die ersten Einstellungen von *MUTUM* (2007) als Eintritt in die Wahrnehmung des Kindes



Die Welt auf Armeslänge: Der Tastsinn in MUTUM

Handlung notwendigen Wissens. Stattdessen betont schon die erste Einstellung von MUTUM die Begrenzung des Blickfeldes und lässt sich nicht sofort einordnen: Wo befinden wir uns? Wer sitzt auf dem Pferd? Wessen Blick teilen wir? Auch im weiteren Verlauf werden die Zuschauer immer wieder in Situationen hineinversetzt, die nicht alles zeigen, die nicht sofort zu verstehen und einzuordnen sind. Manchmal sind Ereignisse nur zu hören, die nicht gezeigt werden, oder die Figuren und Szenen werden von der Dunkelheit verschluckt, sodass sie nur in Schemen wahrzunehmen sind. Immer wieder verweisen Hindernisse und Rahmen im Blickfeld darauf, dass hier nur ein Ausschnitt aus der filmischen Wirklichkeit zu sehen ist. Erst nach und nach setzen sich diese Fragmente zusammen – bis am Ende die Lebenswelt in Thiagos Blick als Ganzes, aus einer Totalen zu sehen ist. Erst in dieser letzten Szene erfahren die Zuschauer gemeinsam mit den Figuren des Films, dass Thiago kurzsichtig ist – und dass die Verweigerung des Blicks, der Fokus auf die akustische und taktile Wahrnehmung, somit

als Ausdruck der Wahrnehmung der kindlichen Hauptfigur deutbar ist.

Sandra Kogut hat die Kurzsichtigkeit – im wörtlichen Sinne einer Begrenzung des Blickfeldes – als ein »Symbol für die Kindheit« bezeichnet⁶⁰. Diese steht – dem Roman entsprechend – für die Perspektive eines Kindes, das die Welt um es herum nicht überblickt und erst im Prozess des Aufwachsens »besser« versteht. Darüber hinaus verweist die ausgestellte Begrenzung des Blickfeldes aber auch auf den grundsätzlich fragmentarischen Charakter des Mediums Film, der in geschlossenen Erzählformen eher kaschiert wird. In der fragmentarischen Form zeigt sich eine Regiehaltung, die – ganz im Sinne des weiter oben genannten Zitats – verdeutlicht, dass Filme keine Realität abbilden, sondern aus Fragmenten der Realität konstruiert sind. In diesem Sinne überkreuzen sich in der ersten Einstellung der Blick der kindlichen Figur, der Blick der/des Zuschauer*in und der Blick der Regisseurin. Diese Einstellung führt uns in das Universum des Films ein und bedeutet uns von Anfang an, dass wir nur einen Ausschnitt

aus diesem Universum sehen werden. In der Figur und Wahrnehmung des Kindes spiegelt sich in MUTUM somit die ästhetische Haltung der Regie. Das Kind steht hier für eine *andere* Wahrnehmung, für eine *andere* Ästhetik.

MUTUM visualisiert damit die in den Diskursen thematisierten Analogien von Kind, Zuschauer und Regisseur. Umgekehrt ist er aber auch ein einzigartiges Beispiel für eine audiovisuelle Annäherung an Kindheit, die der – offenbar von filmischen und psychoanalytischen Theorien beeinflussten – Behauptung eines Primats des Blicks in der Kindheit widerspricht. Stattdessen wird Kindheit in der Präsenz der Darsteller*innen und als eine Welterfahrung spürbar, in der der Tastsinn und das Gehör, das, was man auf Armeslänge begreifen kann und was einen hinterrücks überfällt, wesentlich wichtiger ist als das, was man sieht. Das Erfassen der Welt in einem Blick steht hier erst am Ende eines Entwicklungsprozesses.

Die Ansatzpunkte, die ich in diesem Beitrag skizziert habe: die Figur des Kindes, Kindheit als Zuschauererfahrung sowie der Bezug von Kindheit und Regie, legen alle eine zweifache Perspektivierung des Verhältnisses von Kino und Kindheit nahe. Zum einen gibt es eine filmtheoretische und medienreflexive Dimension, insofern Eigenschaften des Mediums Film mit Bezug auf das Kind oder die Kindheit verhandelt werden. Zum anderen begründet gerade diese angebliche »Affinität« zwischen Film und Kindheit auch die Frage nach den filmästhetischen Dimensionen. Denn die meisten dieser Diskurse setzen mehr oder weniger explizit eine spezifische Filmästhetik voraus – sei es die »Traumfabrik« des klassischen Hollywoodkinos, die Ästhetik des Realen als Phänomenologie der Dinge, Gesichter und Gesten oder die selbstreflexiven Formen des Avantgardefilms. Wie die Analyse von MUTUM gezeigt hat, bietet sich – neben diskursanalytischen oder theoriebasierten Untersuchungen – die Erforschung der ästhetischen Formen der Kindheit an. Eine solche Erforschung der Kindheit als filmästhetische Kategorie verfolgt die Frage, welche ästhetischen Formationen der

Kindheit das Medium Film – in verschiedenen kulturellen und historischen Kontexten – hervorgebracht hat und inwiefern dabei der Bezug zu Kind und Kindheit nicht nur eine ästhetische Verschiebung der Wahrnehmung legitimiert, sondern Film auch der Erforschung und dem Zugang zu Kindern und Kindheit dient.

Anmerkungen

- 1 »[...] c'est que la permanence exceptionnelle de ce thème [enfance] est probablement lié aux affinités presque spécifique dont il témoigne pour le cinéma.«; André Bazin: *L'enfance et le cinéma*. In: *L'écran français*, 19.12.1949, S. 13.
- 2 Erste filmwissenschaftliche Arbeiten zu Kindheit im Film in Deutschland sind: Christian Stewen: *The Cinematic Child*. Kindheit in filmischen und medienpädagogischen Diskursen. Marburg 2011; Christian Exner / Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): *Von wilden Kerlen und wilden Hühnern*. Perspektiven des modernen Kinderfilms. Marburg 2012; ein Sammelband mit Beiträgen, die das Genre des Kinderfilms aus filmwissenschaftlicher Perspektive angehen; oder vereinzelte Aufsätze von Christine N. Brinckmann und Thomas Morsch zu Kindheit und Gender: Christine N. Brinckmann: *Das kleine Mädchen im Film*. In: Lynn Blattmann (Hg.): *Feministische Perspektiven in der Wissenschaft*. Zürich 1993 (Zürcher Hochschulforum, Bd. 21), S. 79–94; Thomas Morsch: *Die Erotik der Unschuld*. Kindheit und Sexualität. In: *Ästhetik und Kommunikation*, Juni 2000, S. 97–104.
- 3 Zur Kindheitsforschung in Deutschland siehe Michael-Sebastian Honig: *Entwurf einer Theorie der Kindheit*. Frankfurt/Main 1999; Honig verweist wie die meisten Kindheitsforscher*innen auf Philippe Ariès' 1960 in Frankreich, 1975 in Deutschland erschienenes Buch *Geschichte der Kindheit*, das zwar in seinen inhaltlichen Aussagen umstritten ist, jedoch erstmals mit weitreichender Wirkung die These aufstellte, dass die Vorstellung von Kindheit als eigenständige Lebensphase eine Konstruktion der bürgerlichen Gesellschaft ist. Anschließend daran entstanden eine Reihe von historisch und sozialwissenschaftlich orientierten Kindheitsforschungen. Honig 1999, a.a.O., S. 14 ff.; siehe auch Chris Jenks (Hg.): *The Sociology of Childhood*. Essential Readings. London 1982; und Chris Jenks: *Childhood* [1996]. Abingdon, New York 2005.
- 4 Zu den Pionier*innen gehören Martha Wolfenstein: *The Image of the Child in Contemporary Films*. In: Margaret Mead / Martha Wolfenstein (Hg.): *Childhood in Contemporary Cultures*. Chicago 1955, S. 277–293; Robin

- Wood: Images of Childhood. In: R.W.: Personal Views. Explorations in Film. London 1976, S. 152–172; Ruth M. Goldstein / Edith Zornow (Hg.): The Screen Image of Youth. Movies about Children and Adolescents. London 1980. Neuere kultur- und medienwissenschaftliche Publikationen zum Thema sind: Neil Sinyard: Children in The Movies. London 1992; Emma Wilson: Cinemas' Missing Children. New York 2003; Alexander N. Howe / Wynn Yarbrough (Hg.): Kidding Around. The Child in Film and Media. New York 2014; Sarah Wright: The Child in Spanish Cinema. Manchester 2013; Stephanie Hemelryk Donald / Emma Wilson / Sarah Wright (Hg.): Childhood and Nation in Contemporary World Cinema. London, Oxford 2017.
- 5 Vgl. Honig 1999, a.a.O., S. 30, 177 ff.
 - 6 Das erste Programm der Brüder Lumière ist auf folgender Website anzusehen: www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html; u.a. LA PÊCHE AUX POISSONS ROUGES (1895; R: Louis Lumière), REPAS DE BÉBÉ, BAIGNADE EN MER (1895; R: Louis Lumière)
 - 7 Alexandra Schneider verweist darauf, dass die Lumière-Filme im Unterschied zu Amateurfilmen von Anfang an für die Öffentlichkeit (und nicht nur für den Privatgebrauch) bestimmt waren und kommerziellen Interessen dienten. In Motiv und ästhetischer Gestaltung sind sie jedoch vergleichbar; siehe Alexandra Schneider: Das Kind als Motiv – »Auf schwankenden Beinchen versucht Ihr Kind seine ersten Schritte«. In: A.S.: »Die Stars sind wir«. Heimkino als filmische Praxis. Marburg 2004, S. 97–117.
 - 8 Vgl. Vicky Lebeau: Childhood and Cinema. London 2008, S. 21 ff.
 - 9 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]. Frankfurt/Main 2001.
 - 10 »L'enfant cesse enfin d'être un petit homme pour s'affirmer en face de nous dans un univers psychologiquement quasi inaccessible et dont nous sommes cependant responsables. Inaccessible à notre analyse, viciée par nos concepts d'adultes, inaccessible à notre mémoire incapable de remonter à sa propre enfance. L'enfant ne peut être connu que de l'extérieur, il est le plus mystérieux, le plus passionnant, le plus troublant des phénomènes naturels. Une sorte d'animal privilégié que nous devinons habité par des dieux. Comment le romancier qui utilise les 'mots de la tribu' des adultes ou même le peintre condamné à figer dans un impossible synthèse (synthèse de quoi ?) ce pur comportement, cette durée changeante pourraient-il prétendre à ce que la caméra vient enfin nous révéler : le visage énigmatique de l'enfance. Tous ces visages tachés de roussour comme l'eau de l'étang par les feuilles mortes, ces yeux effrontés qui s'offrent, vous guettent et vous échappent comme l'écureuil dans un bois, ces gestes
- imprévus et nécessaires comme la nature elle-même, le cinéma seul pouvait capter dans ses filets de lumières et pour la première fois nous mettre en face avec l'enfance. « Bazin 1949, a.a.O., S. 13 (Übers. B.H.).
- 11 Siehe Jean-Jacques Rousseau: Émile, ou, de l'éducation. Amsterdam 1762.
 - 12 Vgl. Dieter Richter: Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt/Main 1987, S. 155 ff.
 - 13 »il faut surtout ne pas utiliser l'enfant comme un acteur à qui l'on donne un texte, mais comme un collaborateur qu'on demande d'apporter la vie, la plausibilité, la fantaisie.« François Truffaut: »1979 année de l'enfance«. In: Revue belge du cinéma, Feb. 1980; zitiert nach: Françoise Vallet: L'image de l'enfant au cinéma. Paris 1991, S. 107.
 - 14 Siehe Anmerkung 4; zur zeitgenössischen Forschung zum Kinderstar siehe auch Kristen Hatch: Shirley Temple and the Performance of Girlhood. New Brunswick 2015; Michael Lawrence: Sabu. London 2014.
 - 15 Vgl. Karen Lury: The Child in Film. Tears, Fears and Fairy Tales. London 2010, S. 145–190.
 - 16 Nicolas Livecchi: L'enfant acteur. De Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon. Brüssel 2012, S. 12.
 - 17 Laut Luke McKernan waren in der Frühzeit 50 Prozent der Kinozuschauer*innen Kinder; Luke McKernan: »Only the Screen Was Silent ...«: Memories of Children's Cinema-Going in London before the First World War. In: Film Studies, Frühjahr 2007, S. 1–20.
 - 18 Siehe Jürgen Hüther: Wegbereiter der Medienpädagogik (6). Die Kinoreformer 1907–1920. In: merz: Medien und Erziehung, 4/2002, S. 248–251; Jürgen Hüther: Wegbereiter der Medienpädagogik (7). Die Schulfilmer. In: merz: Medien und Erziehung, 5/2002, S. 320–323.
 - 19 Vgl. Klaas Dierks: Der Kampf um die Bilder. Anmerkungen zu frühen Formen kommunaler Filmarbeit. In: Winfried Pauleit / Christine Rüffert u.a. (Hg.): Filmerfahrung und Zuschauer. Zwischen Kino, Museum und sozialen Netzwerken. Berlin 2014, S. 20–27.
 - 20 Scott Curtis: The Shape of Spectatorship. Art, Science, and Early Cinema in Germany. New York 2015, S. 162.
 - 21 »The idea of the mass audience consigns adults to permanent childhood to a state of continual influence and suggestion, and thus completely excludes them from the Enlightenment paradigm of moral autonomy, which is reserved for the self-controlling (masculine) individual.« J. Karen Kenkel: The Adult Children of Early Cinema. In: Women in German Yearbook, Sept. 2000, S. 147.
 - 22 »If the controversy surrounding film audiences functions as a structuring motif in the early debate on film, then the discussion of children's susceptibility to manipulation plays a defining role in the development of

- theories and critiques of mass culture in the twentieth century.« Kenkel 2000, a.a.O., S. 139.
- 23 Georg Lukács: Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. In: Anton Kaes (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1919. Tübingen 1978, S. 116.
- 24 Siehe Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main 2002 (8. Auflage), S. 230.
- 25 Kracauer 2002, a.a.O., S. 14.
- 26 Siehe Tom Gunning: An Aesthetics of Astonishment. Early Film and the (In)credulous Spectator. In: Leo Braudy / Marshall Cohen (Hg.): Film Theory and Criticism. New York, Oxford 2004, S. 862–876; Dimitris Eleftheriotis: Early Cinema as a Child. Historical Metaphor and European Cinephilia in LUMIÈRE & COMPANY. In: Screen, Herbst 2005, S. 315–328.
- 27 Ich beziehe mich auf Filmkritiker und Autoren wie Serge Daney, Philippe Arnaud, Alain Bergala, Jean-Louis Schefer; siehe insbesondere die Umfrage unter Cinephilen, veröffentlicht von Alain Bergala / Nathalie Bourgeois: Cet enfant de cinéma. Aix-en-Provence 1993; und die Erinnerungen an die Kinokindheit in: Trafic, Sommer 2004.
- 28 Serge Daney: Im Verborgenen. Kino Reisen Kritik [1992]. Wien 2000, S. 20.
- 29 »J'ai pratiquement tout appris dans les films. Bien sûr, la vie a ensuite tout remodelé, mais le point de départ est dans les films.« Christian Metz, zitiert nach: Bergala / Bourgeois 1993, a.a.O., S. 167 (Übers. B.H.).
- 30 »Le cinéma m'a initié à la vie [...] comme approches différentes des êtres et des choses, comme s'il y avait toujours un autre point de vue possible sur la même chose.« Jeanne Labrune, zitiert nach: Bergala / Bourgeois 1993, a.a.O., S. 146 (Übers. B.H.).
- 31 »Mais comment soutenir le caractère invraisemblable ou la formulation paradoxale d'une telle certitude, que ces images ne restent en nous et ne nous reviennent si vivement non parce que nous les avons maîtrisées dès l'abord mais parce qu'elles nous ont photographiés pendant notre enfance et hors même du malaise de cette enfance [...].« Jean Louis Schefer: L'homme ordinaire du cinéma [1980]. Paris 1997, S. 108 (Übers. B.H.).
- 32 Vgl. Francis Desbarats: Origines, conditions et perspectives idéologiques de l'enseignement du cinéma. Unveröffentlichte Diss. Toulouse 2002; Eleftheriotis 2005, a.a.O., S. 315–28.
- 33 Stewen, a.a.O.
- 34 Vgl. Annette Kuhn: An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory. London, New York 2002; Elisabeth Prommer: Kinobesuch im Lebenslauf: eine historische und medienbiografische Studie. Konstanz 1990.
- 35 Vgl. Grant Catherine / Christian Keathley: The Use of an Illusion. Childhood Cinephilia, Object Relations, and Videographic Film Studies. In: 0-Reviving Photogénie (www.photogenie.be/photogenie_blog/article/use-illusion; Vlaamse Dienst voor Filmcultuur / Flemish Service for Film Culture).
- 36 Siehe Annette Kuhn: Family Secrets. Acts of Memory and Imagination. London, New York 1995.
- 37 Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Claus Pias / Joseph Vogel / Lorenz Engell u.a. (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard [1975]. Stuttgart 2004, S. 381–404.
- 38 Siehe Christian Metz: Der imaginäre Signifikant [1977]. München 2000.
- 39 »Et par ce silence chuchoté dans les premiers images, un retour de cette poussière, en nous, de cette lumière, de ces corps gris; comme si un enfant, assis en nous, tenait encore notre main.« Schefer 1997, a.a.O., S. 79 (Übers. B.H.).
- 40 Schefer 1997, a.a.O., S. 15–18.
- 41 Ebenda., S. 141.
- 42 Gertrud Koch: Psychoanalyse des Vor-Sprachlichen. Das anthropologische Konzept der Psychoanalyse in der Kritischen Theorie. In: Frauen und Film, Feb. 1984, S. 8.
- 43 Vgl. Balázs a.a.O., S. 59, 79.
- 44 Siehe Donald W. Winnicott: Vom Spiel zur Kreativität [1971]. Stuttgart 2006.
- 45 Vgl. Lebeau 2008, a.a.O., S. 16.
- 46 »Films can lay out the spaces of their worlds in such a manner as to invite the viewer to enter them, engage with them and become part of them, echoing the ways in which we negotiate the spaces and boundaries of our inner and outer worlds through transitional processes. Furthermore, film's capacity to evoke the spatial, liminal and kinesic qualities of transitional processes enables the medium uniquely to convey, as it were from the inside, the feeling-tone and the psychological investments of key processes and activities of childhood such as playing and separation/individuation, so that the experience of watching a film may re-evolve the mental states associated with these activities. This is how films can invite viewers to re-enter, as adults, the world of childhood [...].« Annette Kuhn: Cinematic Experience, Film Space, and the Child's World. In: Canadian Journal of Film Studies, Herbst 2010, S. 96 (Übers. B.H.).
- 47 Siehe Bettina Henzler: Mit Auge und Hand: Erinnerungen an die Kindheit eines Filmemachers in JACQUOT DE NANTES. In: B.H. (Hg.): Filmästhetik und Kindheit. Filmanalysen. 2017 (im Erscheinen). www.film-und-kindheit.de (online ab März 2017).
- 48 Siehe Bettina Henzler: Der Blick eines Kindes auf die Leinwand und die Welt. DER GEIST DES BIENENSTOCKS. In: B.H. (Hg.): Filmästhetik und Kindheit. Filmanalysen.

- 2017 (im Erscheinen). www.film-und-kindheit.de (online ab März 2017).
- 49 »Ich denke, daß man heute weiß, daß eine Person sich zu einem großen Teil in der Kindheit formt und daß der Schatz von Träumen und der Schatz von Empfindungsfähigkeit doch zu einem großen Teil aus der Kindheit kommt. Und fast alle Leute, die ich kenne, die schreiben, malen oder Musik machen, zehren von diesem Schatz. Und die Frage ist, wie kommt man da ran? Und wie weit tut man so, als ob man ran käme, und macht also sozusagen eine Industrie aus seinem eigenen Kindheitsschatz.« Wim Wenders: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*. Frankfurt/Main 1992, S. 59.
- 50 Wenders 1992, a.a.O., S. 56.
- 51 Zitiert nach: Stefanie Schlüter / Volker Pantenburg: *Experimentalfilm vermitteln*. In: Oliver Fahle / Vinzenz Hediger / Gudrun Sommer (Hg.): *Orte filmischen Wissens*. Marburg 2011, S. 217.
- 52 Balázs 2001, a.a.O., S. 59.
- 53 »Chez tous les cinéastes pour lesquels l'enfance à une importance capitale, on retrouve le sens de la première image du monde – ce sens inné qui est celui de l'enfant.« Vallet 1991, a.a.O., S. 111 (Übers. B.H.).
- 54 »Childhood is a particularly central theme in a tradition where artists have used the film medium to reflect on their own uniqueness.« Marjorie Keller: *The Untutored Eye. Childhood in the Films of Cocteau, Cornell, and Brakhage*. London, Cranbury, NJ 1986, S. 14 (Übers. B.H.).
- 55 »[...] when it comes to the representation of the child, cinema, with its privileged access to the perceptual, its visual and aural richness, would seem to have the advantage: closer to perception, it can come closer to the child.« Lebeau 2008, a.a.O., S. 16 (Übers. B.H.).
- 56 Maitland Mc Donagh: *Women On Film – Global Lens* Filmmaker Sandra Kogut – Maitland McDonagh Interviews (<http://awfj.org/blog/2009/01/24/women-on-film-global-lens-filmmaker-sandra-kogut-maitland-mcdonagh-interviews>; Alliance of Women Film Journalists, 2009).
- 57 Siehe Bettina Henzler: »Wenn du ein Kind bist, ist dein Zimmer die ganze Welt...«. Gespräch mit Sandra Kogut zu den Dreharbeiten von MUTUM. In: *Filmästhetik und Kindheit. Positionen – Filmanalysen – Gespräche – Vermittlung*, www.film-und-kindheit.de (online ab März 2017).
- 58 Beispielsweise eine Papageiendusche, die die Schwester Thiogo vorführt: indem sie den Papagei mit Wasser aus dem Mund bespritzt. Siehe Henzler/Kogut 2017, a.a.O.
- 59 Carolina Rocha befasst sich ausführlich mit der Perspektive des Kindes in MUTUM, allerdings erschließt ihre narratologische Analyse nicht die spezifische Ästhetik, die die sinnliche Wahrnehmung des Kindes einholt. Caroline Rocha: *Can Children Speak in Film? Children's Subjectivity in MUTUM (2007) and O CONTADOR DE HISTÓRIAS (2009)*. In: *Luso-Brazilian Review*, Dez. 2014. S. 1–16.
- 60 »Ich glaube, dass die Kurzsichtigkeit ein herausragendes Symbol der Kindheit ist. Denn wenn du ein Kind bist, ist dein Zimmer die ganze Welt und alles, was weiter entfernt ist, ist sehr mysteriös, sehr nebulös. Genauso ist es, wenn man kurzsichtig ist. Man interessiert sich für das, was auf Armeslänge entfernt ist, für alles, was man anfassen kann. Das ist eine derart schöne Metapher für die Kindheit.« Sandra Kogut, zitiert nach: Henzler 2017, a.a.O.

Fotnachweis:

Lumière (11, 12, 13), WDR / Wim Wenders (16), Gloria Films (24, 25)

Dieser Text ist erschienen in: Bettina Henzler / Winfried Pauleit (Hg.): **Kino und Kindheit. Figur – Perspektive – Regie** ISBN 978-3-86505-252-0 | © 2017 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de