

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Henzler, Bettina. 2022. Filmische Kindheitsfiguren. Bewegung – Fremdheit – Spiel. Berlin: Vorwerk 8.

Ralf Junkerjürgen

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2024, 12

pp. 104-108

ISSN: 2627-3446



Zitierweise

Junkerjürgen, Ralf. 2024. „Henzler, Bettina. 2022. Filmische Kindheitsfiguren. Bewegung – Fremdheit – Spiel. Berlin: Vorwerk 8.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 12, 104-108.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.12.2278>

© Ralf Junkerjürgen. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Ralf Junkerjürgen

Rezension

HENZLER, Bettina. 2022. *Filmische Kindheitsfiguren. Bewegung – Fremdheit – Spiel*. Berlin: Vorwerk 8.

Ralf Junkerjürgen

ist Professor für Romanische Kulturwissenschaft
an der Universität Regensburg.

ralf.junkerjuergen@sprachlit.uni-regensburg.de

Keywords

Französisch – Film – Kindheit – Figuren – Bewegung

Seit Beginn der Filmgeschichte faszinieren Bilder von Kindern, ihren Blicken, Bewegungen und (spielerischen) Grenzüberschreitungen. Haben die *Childhood Studies* die vermeintliche Antinomie von Kindern und Erwachsenen hinterfragt und medial inszenierte Kindheit als Projektionsfläche des erwachsenen Subjekts gedeutet, so heben kulturwissenschaftliche Filmstudien vor allem auf die Konstruiertheit der Kindheit als Kategorie ab. Bettina Henzler, Professorin an der Internationalen Filmschule Köln, geht in ihrer Habilitationsschrift *Filmische Kindheitsfiguren. Bewegung – Fremdheit – Spiel* einen anderen Weg und verfolgt einen innovativen phänomenologischen Ansatz, der Körperlichkeit und Erfahrung der Kinder ins Zentrum setzt. Wenn nach Merleau-Ponty der Leib Objekt und Subjekt in sich vereint, weil er Werkzeug des Verstehens ist und jeder Aspekt der menschlichen Existenz körperlich verankert bleibt, stellt sich filmwissenschaftlich die Frage, wie der kindlicher Körper ästhetisch aufgefasst wurde. Henzler geht dem an „filmischen Kindheitsfiguren“ nach, ein für sie zentraler Begriff, der zwar etwas vage bleibt, dafür aber alle Formen und Topoi der Kindheitsdarstellung im Film umfassen kann, darunter das Kleinsein, die ersten Schritte, Laufen und Tanzen, Verwandlungen, Spiel oder filmästhetische Verfahren wie die Kamera auf Augenhöhe der Kinder bspw. Mit diesem Ansatz lasse sich zeigen, so Henzler, wie Filme ein eigenes Wissen über Kinder produzieren, indem sie deren Eigensinn sichtbar machen, ohne sie biologisch, psychologisch oder soziologisch festzulegen.

Diese Kindheitsfiguren ordnet Henzler drei Bereichen kindlicher Aktivitäten zu, die von erwachsenen Mustern abweichen, nämlich Bewegung, Wahrnehmung und Spiel, die dementsprechend drei Großkapitel der Studie bilden. Der phänomenologische Ansatz bedeutet indes nicht, dass psychoanalytische, kultur- oder sozialwissenschaftliche Theorien unnötig wären oder unberücksichtigt blieben. Henzlers

Untersuchung zeichnet vielmehr aus, dass sie auch die Schnittstellen sichtbar macht und aus der Verbindung der verschiedenen Perspektiven ein eindrucksvolles Gesamtbild zu zeichnen vermag. Trotz solcher Berührungspunkte bleibt Kindheit bei ihr dezidiert eine filmästhetische Kategorie, nicht zuletzt dadurch, dass sie immer wieder deren selbstreflexive Aspekte aufzeigt, sei es in produktions- oder rezeptionsästhetischer Hinsicht.

Das Korpus bilden demnach nicht Kinderfilme, sondern Kindheitsfilme, aber nicht internationale, was beim Thema Kindheit durchaus denkbar wäre, sondern französische seit Mitte des 20. Jh.s. Henzler begründet dies mit der besonderen Rolle der Kindheitsdarstellungen für die französische Filmgeschichte seit den ersten laufenden Bildern der Brüder Lumière. Trotz dieser nationalen Eingrenzung verfolgt die Autorin keine kulturspezifischen Erkenntnisse (von punktuellen Hinweisen zur Erziehungsrolle der Schule in der Republik abgesehen) und lässt die sozio-historischen Kontexte weitgehend offen. Sie vermeidet engere filmhistorische Periodisierungen in Form von Epochen wie der Nouvelle Vague, obwohl Truffauts *Les quatre cents coups* (1959) exemplarisch für die ihr wichtige Selbstreflexivität steht, und verwendet die zeitliche offene Kategorie des „Modernen Kinos“ ab Ende des Zweiten Weltkriegs. Damit entscheidet sie sich für ein nicht-lineares Vorgehen, das Filmgeschichte eher als Netzwerk denn als Abfolge versteht. Ganz ohne historische Orientierungen will sie jedoch auch nicht auskommen und skizziert grob drei Entwicklungsphasen: erstens die Bewegung von Kindern als Gegenstand der Schaulust im frühen Film, zweitens die Inszenierung von Kindern als Figuren des Neuanfangs nach dem Zweiten Weltkrieg und drittens die zunehmende Ausdifferenzierung von Kinderfiguren nach Geschlecht, sozialen Kontexten und Alter in den 1970er Jahren.

Wenn laut Henzler Kinderprotagonisten im populären Kino „zur emotionalen Ansprache der Zuschauer“ (461) vereinnahmt werden, so kann der transgressive Aspekt des Kindheitsfilms nur im *cinéma d’auteurs* aufgezeigt werden, das dementsprechend – sei es fiktional, semi- oder dokumentarisch – die Auswahl prägt. Die Analyse des Korpus gehorcht qualitativen Perspektiven, was wenig überraschend ist, dennoch wünscht man sich mitunter ein paar quantitative Hinweise in Bezug auf die Verhältnisse der Beispiele untereinander. Das mag für Henzlers Herangehensweise zwar nicht zwingend sein, es verunsichert jedoch bezüglich der Reichweite der Erkenntnisse, wenn unklar bleibt, ob die Beobachtungen vor allem auf besonders prominente Beispiele zurückgehen oder für das gesamte Korpus gelten. Denn in der Entwicklung von Argumentationen und Analysen treten jeweils einzelne Titel von insgesamt ca. zwanzig in den Vordergrund, welche die Ergebnisse nachhaltig geprägt haben dürften, darunter *Le ballon rouge*, *Demi-Tarif*, *La Drôlesse*, *Faute à Fidel*, *Innocence* oder *Tomboy*.

Wenden wir uns nun den drei Großbereichen der Analyse zu. Der Teil zu Kindern in Bewegung (S. 69-162) untersucht, wie Filme die eigensinnige Bewegung von Kindern darstellen, als Gestaltungsmittel einsetzen und dabei auf sich selbst als Bewegtbilder verweisen. Kindheitsfiguren der Bewegung sind die ersten Schritte, mühevollen Fortbewegungen, Missgeschicke oder die Rastlosigkeit. Im Bereich der Bewegung zeichnen sich auch Genderaspekte ab, da im Falle von Mädchenfiguren

der Bewegungsspielraum häufig eingeschränkt erscheint, während andererseits das Tanzen als Ausdruck weiblicher Identitätsbildung verstanden wird (S. 106 und 108).

Das Kapitel zur Inszenierung kindlicher Wahrnehmungen (S. 163-297) lotet stärker eine rezeptionsästhetische Tiefe aus, weil der kindliche Blick für Henzler als Metapher für den Film und für ästhetische Strategien steht, die ungewohnte Seiten der Wirklichkeit erschließen (S. 164). Ist gemäß Merleau-Ponty die Wahrnehmung von Kindern anders strukturiert als die der Erwachsenen, so könnten Kinderfiguren in Filmen eine Zwischenposition und Mittlerrolle einnehmen, weil sie gleichermaßen das Fremde wie auch das Selbst verkörpern, das Fremdheit erfährt. *Demi-Tarif* bswp., der quasi ohne Dramaturgie drei Kindern ohne Eltern auf ihren Streifzügen durch Paris folgt, fordert Zuschauer dazu heraus, die Wahrnehmungen der Kinder zu teilen, obwohl sie keine Identifikationsfiguren sind. Oft gerät der Körperkontakt dabei in den Vordergrund und verschiebt die Aufmerksamkeit auf Berührungen. Dabei entstehen „synästhetische Kindheitsfiguren“ wie die Berührung der Hände, Formen der körperlichen Umhüllung, Körperkontakte zur Umgebung, die eine klare Differenzierung von Figur und Hintergrund erschweren oder Spiele mit Wasser, die sich symbolisch als Motiv unablässiger Transformation lesen lassen. Darin werde die Verflochtenheit des Ichs mit der Welt, des Eigenen mit dem Fremden vor Augen geführt und den Zuschauern als Erfahrung spürbar gemacht (S. 296).

Das letzte große Kapitel widmet sich der Ästhetik des Spiels (S. 299-451) und behandelt produktionsästhetische Fragen. Das Spiel erscheint dabei als Differenzphänomen, das genuin zur Kindheit gehört, und ist zugleich Teil und Abbild der filmischen Medialität. Es geht Henzler aber nicht darum, den Film als Spiel zu beschreiben, sondern zu untersuchen, wie Spielaktivitäten von Kinderprotagonisten aufgegriffen und gespiegelt werden. Einen wesentlichen Bezugspunkt bildet dabei die bisher kaum beachtete phänomenologische Spieltheorie des Verhaltensforschers Frederik J. J. Buytendijk (*Wesen und Sinn des Spiels*, 1933), die das Spiel als Bewegungsphänomen eines Hin und Her deutet, das sich aus der Interaktion zwischen Menschen und bildhaften Dingen entfaltet. Die im Film inszenierten Spiele liest die Autorin vor allem am Beispiel von *Récréations* im Hinblick auf ihre Räumlichkeit im Sinne einer Spielsphäre (z.B. dem Pausenhof) sowie der Regelmäßigkeit von Spielen, die sich in Bewegungen, Gesten und Worten vermittelt. Ein weiterer Aspekt sind Spielobjekte als Requisiten und Handlungsträger, die in ihrer Wandelbarkeit, Flüchtigkeit oder Performativität erfasst werden. Gerade die Inszenierung des Spiels erweist sich laut Henzler in besonderer Hinsicht als Präsenzerfahrung, da Materialitäten und Zufälle Gegenwärtigkeit suggerieren (S. 367).

Das Spiel als filmästhetische Kategorie steht sinnigerweise am Ende der Studie, weil darin die Merkmale filmischer Kindheitsdarstellungen zusammenlaufen, und bestätigt zugleich die phänomenologische Perspektive als Ergänzung zu hermeneutischen Herangehensweisen: „Denn das Spielen ist eine Form, Kindern zu begegnen, ohne ihre Perspektive für sich zu beanspruchen oder danach zu fragen, was sie für uns Erwachsene bedeuten“ (462). Damit bietet die filmische

Auseinandersetzung mit Kindheit immer auch eine Fremdheitserfahrung, wenn Filme sich auf den Eigensinn kindlicher Darsteller einlassen und auf ihre prinzipielle Fremdheit antworten. Dieser Eigensinn – der einen (undefinierten) zentralen Begriff von Henzlers Ansatz bildet – ist schon der spezifischen Körperlichkeit von Kindern und ihrem Schauspiel inhärent, in dem sich die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation verwischen.

Bettina Henzler hat eine beeindruckende Studie vorgelegt, die methodisch neue Wege geht, sich aber nicht in theoretischen Diskursen verstrickt, sondern stilistisch flüssig und sprachlich klar voranschreitet. Dabei schreibt sie immer wieder neu gegen die eigenen Fragestellungen an und kann ihnen immer wieder neue Formulierungen und dadurch neue Perspektiven abringen. Ein Nachteil dieser Vorgehensweise sind mitunter kürzere Wiederholungen. Insgesamt ist der Text recht lang ausgefallen, zugleich aber argumentativ so festgezurr, dass die Einzelteile eng beieinander stehen. Lediglich die etwas steifen Beschreibungen der eigenen Vorgehensweise zu Beginn der größeren Kapitel wären verzichtbar gewesen.

Fragt man nach dem spezifisch romanistischen Interesse der Studie, so bietet Henzler neben dem französischen Korpus an Kindheitsfilmen detaillierte Interpretationen vieler Titel, die in der Filmgeschichtsschreibung bislang kaum beachtet wurden. Eine kulturspezifische Perspektive spielt jedoch, wie gesagt, keine Rolle, soziale Kontexte Frankreichs sind nur punktuell von Bedeutung. Auf die in Deutschland bedauerlicherweise rückläufigen Kenntnisse des Französischen reagiert die Autorin mit eigenen Übersetzungen von Zitaten ins Deutsche, während das Englische nicht übersetzt wird. Bedauerlich ist, dass auf den ersten 120 S. das Original nicht mitzitiert wird, so dass man mit einigen Zitaten nur bedingt weiterarbeiten kann.

Dem Verlag Vorwerk 8 möchte man raten, Einrückungen am Abschnittsanfang einzufügen, um das Schriftbild aufzulockern und die Lektüre zu erleichtern. Ärgerlich ist, dass die Standbilder in seitenlangen Bildteilen zusammenstehen, obwohl sie besser bei den eigentlichen Textstellen aufgehoben wären, zumal sie nicht mit Seitenzahlen sondern mit einer umständlichen Doppelnummerierung versehen sind, die das Auffinden erschwert. Es wäre auch wünschenswert gewesen, die besprochenen Filmszenen mit Minutenangaben zu versehen, um die weitere Arbeit mit dem filmischen Material zu erleichtern.

Auch wenn die Kriterien des Korpus noch hätten weiter definiert werden können, ist Henzler eine starke Syntheseleistung gelungen, die unseren Blick und unsere Sensibilität für filmische Kindheitsdarstellungen verfeinert und für zukünftige Forschungen interessante Perspektiven eröffnet. So ließe sich ihr Kanon an Kindheitsfiguren bspw. erweitern über die Inszenierung von Nacktheit oder kindlicher Sprache, darunter Quietschen und Schreien als kindheitstypische Ausdrucksformen. Auf eine Nähe von Kindheitsfilmen zu bestimmten Genres wie etwa des Slapstick weist Henzler selbst schon hin, evtl. gilt dies auch für andere bewegungsintensive Gattungen wie den Abenteuerfilm, darunter der französische Klassiker *L'Homme de Rio*, in dem Belmondo quasi unablässig in Bewegung ist und

sich aller möglichen Fortbewegungsmittel bedient. Anzuwenden wäre die Herangehensweise natürlich auch auf Kindheitsfilme anderer Provenienz. So verfügt auch die spanische Filmgeschichte über eine lange Tradition des *cine con niño*, die bis in die Gegenwart fortgeschrieben wird. Wer sich in Zukunft mit Kindheit im Film beschäftigt, wird in Henzlers Studie innovative methodische Herangehensweisen, vertiefte Erkenntnisse über die Spezifität des Kindes im Film und viel Inspiration finden.