1 Einleitung

Jugend als diskursiver Topos des Films

Der Kinder- und Jugendfilm stellt aus filmnarratologischer Sicht eine Nullposition dar. Dieser Zustand wird in der Geschichte des Kinder- und Jugendfilms immer wieder festgestellt und bemängelt, jedoch fehlt es nach wie vor an fundierten und substantiellen Definitionen, was unter Kinder- und Jugendfilm zu verstehen ist und daraus resultierend, ob von einem eigenständigen Genre zu sprechen sei. Die bisherigen Versuche, sich dem Kinder- und Jugendfilm zu nähern, haben einen rezeptionsorientierten Fokus, was bedeutet, dass die Filme als Kinder- und Jugendfilme benannt werden, die zum einen für eine gewisse Alterszielgruppe produziert werden und zum anderen auch die, die von eben dieser Zielgruppe rezipiert werden. Hierdurch kommt es zu den willkürlich anmutenden Zuschreibungen, dass jegliche Comic- und Fantasy-Verfilmung, von „Spiderman“ über „Harry Potter“ bis hin zu Road Movies wie „Easy Rider“¹ als Kinder- und Jugendfilme definiert werden, auf Grundlage des Kriteriums, dass sie dem Rezeptionsinteresse von Kindern und Jugendlichen entsprechen.² Nähert man sich dem unspezifisch anmutenden Korpus des Kinder- und Jugendfilms jedoch unter inhaltsanalytischen Gesichtspunkten, kristallisiert sich heraus, dass Jugend selbst als eigenständiger filmnarratologischer Topos gefasst werden kann, der als diskursives Element den Konfliktaufbau innerhalb der Narration bestimmt und eigene Semantiken erzeugt und damit auf eine Metaebene verweist.

Doch um den Topos „Jugend“ fassen und diesen eingrenzen zu können, bedarf es zunächst einer schrittweisen Annäherung an den Begriff und seine impliziten Se-

1 Spider-Man [Spider-Man, USA 2002, Regie: Sam Raimi], Harry Potter und der Stein der Weisen [Harry Potter and the Philosopher's Stone, USA/UK 2001, Regie: Chris Columbus. 1. Film von 8 der Reihe], Easy Rider [Easy Rider, USA 1969, Regie: Dennis Hopper. Die neuesten Spider-Man-Verfilmungen versetzen den hier 16-jährigen Helden tatsächlich in das Setting einer Highschool. Inwieweit diese eine Homologisierung des Fantasy-/Superheldenfilms mit dem Jugendfilm darstellt, muss hier offenbleiben. [Spider-Man: Homecoming, USA 2017, Regie: Jon Watts].

2 Vgl. z. B. Schäfer 1985: 28, Doherty 1988: 191, Papenbroock 2023: 71 ff.

mantiken aus unterschiedlichen Richtungen, die als erstes Suchraster dienen können, um den diskursiven Gehalt von Jugend im Film analysieren zu können.

Jugend stellt innerhalb zivilisatorischer Ordnung eine eigenständige Phase in der individuellen Entwicklung dar, die der Findung dient. Findung ist hierbei auf den Prozess der Identitätsfindung bezogen. Der Mensch ist der unbedarften Kindheit entwachsen, in der ihm vorgegeben wird, was richtig und falsch ist, wie man sich in der Gesellschaft zu verhalten hat, was von einem erwartet wird. In der Jugend soll nun dieses Erlernte selbstständig angewandt werden und man soll sich aktiv in die Gesellschaftsordnung eingliedern. Diese Selbstbestimmtheit wird begleitet von eigener Reflexion dessen, was als richtig und falsch vorgegeben wird. Damit wohnt dieser Phase des Findens auch immer die Möglichkeit zur Veränderung inne. Zum einen ist jugendliches Aufbegehren und In-Frage-stellen kulturell legitimiert, indem der Phase der Jugend eine eigene Bedeutung beigemessen wird, andererseits wird mit der Problematisierung von Jugend dieser Phase auch eine gewisse Unerwünschtheit eingepflanzt, da die Kritik an bestehenden Werte- und Normensystemen und deren Wandel an sich nicht gewünscht ist in der dominierenden Kultur. Durch diese Zwitterposition kommt Jugend die Bedeutung einer Grenz- und gleichzeitig Randstellung, aber auch einer augenscheinlich marginalisierten und unterlegenen Gegenkultur zu, der jedoch das Potenzial innewohnt, die dominante Kultur zu verändern, im weitesten Sinne sogar selbst zur dominanten Kultur zu werden (indem neu aufkommende Normen als allgemeingültig anerkannt werden).³ In dem Schwellenzustand der Jugend, der dem Übergang von Kindheit zum Erwachsenenalter dient, kommt es zur Konfrontation und damit auch zur Offenlegung dessen, was unter der Oberfläche brodelt, was nicht von gesellschaftlichen Konventionen beherrscht und in Form gebracht wird. Eine besondere Bedeutung kommt der Grenze zu, für deren Überwindung Arnold van Genepp kulturell festgelegte Übergangsriten („les rites de passage“) beschreibt, die für die Analyse der filmischen Konzeption von Jugend fruchtbar gemacht werden können. Übergangsriten beschreibt Van Genepp als „teils profane, teils sakrale Aktionen und Reaktionen [wie bspw. bei Schulabschluss oder Hochzeit/Paarbindung], die reglementiert und überwacht werden müssen, damit die Gesellschaft als Ganzes weder in Konflikt gerät, noch Schaden nimmt“⁴. Seiner Definition nach bestehen die Übergangsriten aus drei Phasen, die durch damit verbundene Riten begleitet werden: „Trennungsriten kennzeichnen die Ablösungspha-

3 Doherty bezieht sich in diesem Zusammenhang auf J. Milton Yinger: „The term counterculture was suggested in 1960 by sociologist J. Milton Yinger, to apply when, among other conditions, ‚the normative system of a group contains, as a primary element, a theme of conflict with the values of the total society‘. Doherty 1988: 37.

4 Van Genepp 2009: 15 (Anm. in Klammern: C. H.), vgl. zur Bedeutung der Grenze auch Van Genepp 1986: 72, 78.

se, Schwellen- bzw. Umwandelungsriten die Zwischenphase [...] und Angliederungsriten die Integrationsphase⁵. Diese Ausführungen beschreiben die für Jugend und Jugendfilme häufig als im Zentrum stehend definierte Transformationsphase, die in Jugendfilmen als Konflikt inszeniert wird, und lassen das Thema der jugendlichen Transformation in einem ersten differenzierteren Licht erscheinen. Diese Transformationsphase, in der sich die Jugendliche⁶ „schweb[end] zwischen zwei Welten“⁷ befindet, benennt Van Genepp als „Schwellenphase“. Die damit verbundenen benannten kulturellen Riten würden ausdrücken, was in einer Gesellschaft als gewollt definiert werde. Im Gegensatz dazu könnten Tabus – sozusagen als gesellschaftlich negative Riten des ‚Nicht-Tuns‘ – ebenfalls als Ausdruck des Wollens verstanden werden, so Van Genepp. Hierbei stellten Tabus genauso Handlungen dar und eben nicht die Negation von Handlungen⁸ – ihre Abwesenheit ist ebenso bedeutungstragend wie konventionalisierte positive Riten. Dies ist für die Betrachtung des Jugendfilms insofern interessant, da Jugend in Filmen gerade dadurch thematisiert wird, dass der Übergang von Jugend zum Erwachsenenalter mit diesen negativen Riten, also tabuisierten Handlungen, verknüpft wird und in Erscheinung tritt, und damit das vermeintlich „Nicht-Gewollte“ (das sonst nicht in Erscheinung tritt/treten darf) verhandelt wird. Der Grenze und ihrer Überschreitung kommen somit in zweierlei Hinsicht Bedeutung zu. Zum einen kann nur durch Grenzüberschreitungen hinsichtlich bestehender Konventionen jugendliche Rebellion Gestalt annehmen und zum Topos werden, in dessen Gestalt Weltbilder auf ihre Sinnhaftigkeit überprüft werden. Der Blick der Rezipientin wird so mittels des konkret verhandelten Konflikts auf Ebene der Diegese auf opak verlaufende Grenzen innerhalb der Gesellschaft der jeweiligen (Filmproduktions-)Zeit gelenkt, die dadurch auf einer Metaebene mitverhandelt werden. Zum anderen wird aber auch die Bedeutung konventionalisierter Grenzübertritte innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung (Volljährigkeit, Heirat o. dgl.) von der Adoleszenz hin zum Erwachsenenstatus thematisiert. Gerade diese Opposition der Grenzübertretungen und das damit verbundene Spannungsverhältnis zwischen individuellen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Verpflichtungen in deren filmischer Verhandlung und Auflösung lässt Rückschlüsse auf die Bedeutung im gesamtgesellschaftlichen Diskurs der Zeit zu.⁹

5 Van Genepp 2009: 21.

6 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden auf die gleichzeitige Verwendung weiblicher und männlicher Sprachformen verzichtet und das generische Femininum verwendet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für alle Geschlechter. Nur in den Fällen, in denen ausschließlich männliche Personen bzw. Figuren gemeint sind, wird dieser Umstand durch die explizite Verwendung des Maskulinums gekennzeichnet.

7 Ebd.: 27 f.

8 Vgl. ebd.: 18.

9 Zur medialen Konstruktion als „Teil eines von der Gesellschaft produzierten Selbst- und Weltbildes“ vgl. Gräf 2010: 11 f. und auch 25 f.

Ein Blick auf Victor W. Turners kulturwissenschaftliche Definition von „Jugend“ und ihrer gesellschaftlichen Funktion unterstützt die Konzeption von Jugend, wie sie im Film als diskursiven Topos offenbar wird: Jugend breche aus dem gesellschaftlichen Rahmen aus und desintegriere sich damit ein Stück weit selbst, schaffe eine eigene Subkultur mit eigenen Werten und Normen und stelle somit einen Experimentierraum dar, in dem neue Konzepte und Haltungen des zwischenmenschlichen Zusammenlebens und der individuellen Entfaltung erprobt werden könnten. Damit seien Paradoxie und Mehrdeutigkeit typische Merkmale dieses Experimentierraums. Dennoch bleibe dieser Experimentierraum stets im Austausch mit der Kultur, aus der er stamme. Er stelle die herrschende Ordnung auf den Prüfstein, aber niemals die Grundstruktur der Gesellschaft in Frage.¹⁰ Führt man diese Ausführungen weiter und überträgt den hierin liegenden semantischen Gehalt von Jugend auf die filmische Verhandlung von Jugend, kann der Film als Spiegel schon unterschwellig in der Kultur angelegter Veränderungstendenzen, Wunschbilder und Hoffnungen dienen, die der Jugend als Gegenkultur zugeschrieben und als jugendtypische Renitenz klassifiziert werden, solange die gesellschaftliche Akzeptanz für den Wandel fehlt. Wenn man folglich davon ausgeht, dass durch Jugend Gesellschaft sich selbst reproduzieren und definieren kann, dient Jugend der „gesellschaftliche[n] Sinnkonstruktion“¹¹. Jugenddebatten, wie sie im Film stattfinden, sind damit letzten Endes Auseinandersetzungen der Gesellschaft mit sich selbst, der Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Identität. Im Besonderen in Jugendfilmen kann man diese Stellvertreterdiskussionen beobachten, in denen auf zeichenhafter Ebene ein „Was wäre wenn“ diskutiert wird. Diese Stellvertreterdiskussionen sind nie ein Gegenkonzept des „ganz Neuen“, das das vorherige vollständig auflöst und ersetzt. Sie sind maximal Quelle für die Erneuerung der Strukturen.¹² Wenn man davon ausgeht, dass Filme als kulturelle Erzeugnisse die Gesellschaft, aus der sie stammen, rekonstruieren und einen Beitrag zu virulenten Diskursen der Zeit darstellen, kann die Konstruktion von Jugend im Film verborgene Entwicklungstendenzen oder -möglichkeiten der Gesellschaft offenbaren, die an anderer Stelle nicht sichtbar bleiben und nur durch den Topos der Jugend in ihrer originären Bedeutung verhandelt werden können.

Hier zeichnet sich ab, dass der Topos „Jugend“ im Film nicht durch gemeingültige Altersgrenzen oder Entwicklungsaufgaben zu definieren ist, was im Besonderen in Bezug auf die bis dato vorliegenden Definitionen des Jugendfilms (siehe Kap. 2) noch von Bedeutung sein wird.¹³ Gerade wenn man davon ausgeht, dass sich Jugend

¹⁰ Vgl. zur Schwellenphase aus kulturwissenschaftlichen Sicht nach Turner: Bräunlein 2006: 154.

¹¹ Kübler 1985: 249.

¹² Vgl. Bräunlein 2006: 156.

¹³ Aus dieser Tatsache schließt Kübler, dass man auch für den Jugendfilm zu keiner Definition kommen könne, die „den Jugendfilm“ als solchen festschreiben lässt, was jedoch den semantischen Gehalt von Jugend völlig außer Acht lässt und so nicht haltbar ist. Siehe: Kübler 1985: 253.

als Topos durch die originär innewohnende Metaebene dazu eignet, um gesellschaftliche Veränderungs-, Selbstbestätigungs- und Selbstvergewisserungsprozesse plastisch zu vergegenwärtigen und virulente kulturelle Themen darin einzubetten, immer unter dem Deckmantel der jugendlichen Renitenz, dann geht es nicht in erster Linie darum, zu definieren, welche Attribute (wie Kleidung, Sprache oder Alter) Jugendliche definiert. Diese dienen nur dazu, den Topos „Jugend“ semantisch anzureichern bzw. den durch sie verkörperten semantischen Raum von seinem Gegenraum abzugrenzen und Grenzübertritte zu markieren.¹⁴ Jugend dient vielmehr als semantischer Rahmen dazu, auf ein Meta-Narrativ zu verweisen, das eine bestimmte Aussage über die Wirklichkeit und seine Veränderung trifft. Dazu ist es unerheblich, welchem konkreten Alter oder welchen konkreten gesellschaftlichen Aufgaben Jugend zugeschrieben wird. Auch wenn die mediale Auseinandersetzung mit Jugend in den folgenden Ausführungen von Oerter und Montada nicht mitgedacht wurde, sondern einer entwicklungspsychologischen Perspektive entstammen, stützen sie diese Sichtweise und können als weiterer Baustein dienen, sich dem Topos „Jugend“ zu nähern:

Das heutige Verständnis [...] der Lebensspanne akzentuiert u.a. Richtung und Funktionalität von Veränderungen als Dimensionen menschlicher Plastizität. [...] Kontextuelle Einbettung und dynamische Interaktion verschiedener Ebenen des Individuum-Umwelt-Systems konstituieren Rahmenkonzepte, unter denen Veränderungsfacetten spezifiziert werden. Unter dieser Perspektive würde eine kürzere oder längere Jugendphase nicht per se mit weniger oder mehr, sondern primär mit qualitativ anderen Entwicklungsmöglichkeiten gleichgesetzt werden, aus denen divergente Verlaufsmuster hervorgehen können. Die Übernahme berufsbezogener Aufgaben und sozialer Verantwortung beispielsweise stellt sich dann nicht als Frage des generell früheren oder späteren Abschiednehmens von Entwicklungsfreiräumen, sondern akzentuiert den Stellenwert von Aktivitäten in unterschiedlichen Kontexten und betont die Verarbeitung der resultierenden Erfahrungen.¹⁵

Ein weiterer essentieller Punkt, warum sich Jugend als Verhandlungsgegenstand von gesellschaftlichen Werten eignet, ist, dass Themen, die in späteren Lebensphasen zum klassischen Bereich des Privaten gehören und durch Sittlichkeitsregeln konventionalisiert sind, in der Jugendphase noch der Obhut gesellschaftlicher Ordnung obliegen (vertreten durch Autoritätsinstanzen bspw. die Eltern) und damit de facto nicht oder nur eingeschränkt Privatsache der Jugendlichen sind. Sexualmoral, Kontakte, das äußere Erscheinungsbild, die Berufs- oder Partnerwahl werden durch

¹⁴ Zur dieser Arbeit zugrunde liegenden wissenschaftlichen Methode der Filmsemiotik siehe: Gräf/Großmann/Klimczak et. al. 2014.

¹⁵ Oerter/Montada 2002: 260.

normative gesellschaftliche Verständigungsprozesse bestimmt und Jugendlichen von Eltern, Lehrern usw. vermittelt und ggf. reglementiert. Dieser Eingriff in die Privatsphäre, in ganz persönliche Entscheidungen, ist nur während der Jugend legitimiert. So können Themen wie eine sich wandelnde Sexualmoral, Individualisierungstendenzen oder Genderkonventionen über Jugend thematisiert werden, wenn sie an anderer Stelle noch nicht gesellschaftsfähig oder deren Thematisierung tabuisiert wären. Inwieweit und bei welchen Aspekten über Jugendliche bestimmt werden darf, welche Anforderungen an das Individuum vonseiten der Gesellschaft gestellt werden, sich in diese zu integrieren und ein funktionierendes Mitglied zu werden, ist in seiner Gewichtung historischem, kulturellem und ideologischem Wandel unterworfen, genauso wie die Bedeutung und Definition von Privatheit oder dem, was als privat bezeichnet wird.¹⁶ Die Bedeutung von Privatsphäre hat wiederum direkten Einfluss auf die Bedeutung von Autonomie – einem zentralen Wert in der filmischen Verhandlung von Jugend, wie sich zeigen wird. Damit deutet sich schon an, dass über Jugend als zentral gesetzten Konflikt im filmischen Diskurs und der damit verbundenen Selbstbestimmung grundlegende gesellschaftliche Werte im kulturellen Kontext nicht nur dargestellt, sondern diskutiert werden. Greift man abschließend Meads Zuschreibung von Jugend als „im Wesentlichen Bindung an Sinnkonzepte, kulturelle Werte und Orientierung an Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft innerhalb der Gesellschaft“¹⁷ auf, kann die filmische Verhandlung individueller Abgrenzungs- und Transformationsprozesse verbunden mit dem Kampf um Orientierung und Anerkennung eines selbstbestimmten Selbst von Jugend als wiederkehrender Topos beschrieben werden. Jugend dient paradigmatisch nicht nur als Spiegel herrschender Sinnkonzepte und Werte, sondern auch als Spiegel ihres Wandels.

¹⁶ Zur Bedeutung von Privatheit im sozialen Kontext vgl. bspw. Hahn/Koppetsch 2011.

¹⁷ Oerter/Montada 2002: 260.

2 Der Jugendfilm als Forschungsdesiderat

„[D]en Jugendfilm [gibt es] nicht.“¹⁸ proklamiert Horst Schäfer in „Die Geschichte des Jugendfilms in der Bundesrepublik Deutschland“ 1985. Er begründet seine Feststellung damit, dass Jugendliche unterschiedlichen Charakters auf unterschiedliche Ansprachen reagieren würden und deshalb kein einheitlicher Jugendfilm definiert werden könne. Diese rezeptionsorientierte, zielgruppenfokussierte Herangehensweise prägt über viele Jahre die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Jugendfilm, dem seine Eigenständigkeit auf dieser Grundlage abgesprochen wird. Verknüpft wird damit die Aussage, dass der Jugendfilm kein in sich kohärentes Genre darstelle, ohne jedoch filmwissenschaftliche Genretheorie (wie in Kap. 3 dargestellt) einzubeziehen. Auch die Jugend-Arbeitsgruppe „Filmothek der Jugend Oberhausen“ legte als Ergebnis einer Arbeitstagung Mitte der 80er Jahre eine Definition aus Zielgruppensicht vor: Jugendfilme, also Filme, die von Jugendlichen rezipiert werden sollen, müssten folglich glaubwürdig sein, indem die Inhalte ihrer Alltagsrealität entspringen, ihrem Lebensgefühl entsprechen und Stellung beziehen.¹⁹ Schäfer vermischt in seiner Betrachtung von Jugendfilmen vermeintlich wissenschaftliche Ergebnisse mit Werturteilen. So bewertet er Filme als „synthetisch“, die Klischees von Jugend wie Highschool-Leben und Gewalt zur Problemlösung mit dem moralisch erhobenen Zeigefinger thematisieren und als „voyeuristisch“, wenn sie Jugendliche bspw. im Drogenmilieu aus Distanz zur Schau stellen.²⁰ Schäfer betrachtet den Jugendfilm folglich nicht aus einer filmtheoretischen, textanalytischen, künstlerischen Perspektive, sondern als Werkzeug zur Erziehung oder als Lebensratgeber. Wenn man allerdings den Filmkanon an Jugendfilmen in seiner Gesamtschau betrachtet, stellt man, wie Kübler richtig bemerkt, fest, dass es aufgrund der Heterogenität von Jugendlichkeit gar nicht möglich ist, ästhetische oder inhaltliche Voraus-

¹⁸ Schäfer 1985: 23. Widersprüchlich ist nach dieser Aussage, dass Schäfer in der Folge vom „Genre Jugendfilm“ spricht, das das „zeitgenössische Lebensgefühl junger Leute ausdrückt“. Siehe: 23 f.

¹⁹ Vgl. ebd.: 23.

²⁰ Vgl. ebd.: 127.

setzungen eines Jugendfilms aus Sicht der Rezipientinnen zu formulieren.²¹ Dennoch finden, wie auch bei Kümmerling-Meibauer 2010 zu lesen, derartige Definitionen des Jugendfilms einen breiten Konsens.²² Auch sie schließt sich dieser Definition an und unterscheidet zwischen dem intentionalen Kinder- und Jugendfilm (Filme, die von Kindern und Jugendlichen wie auch Erwachsenen rezipiert werden) und Familienfilmen, die von vornherein kindgerecht gestaltet sind.²³ Auf einer ähnlichen Definition basiert auch Kurwinkels und Schmerheims „Kinder- und Jugendfilmanalyse“ von 2013, bei der die Autoren sogar so weit gehen, konkrete Altersangaben an die Definition des Kinder- bzw. Jugendfilms zu koppeln (je nach „implizitem Rezipienten“) und den sog. „Family Entertainment-Film“ dann auch konsequenter Weise als „All-Age-Phänomen“ bezeichnen, der sich dennoch vornehmlich an Kinder- und Jugendliche richtet.²⁴ Eine treffende Zusammenfassung der Forschungslage bis hierhin formuliert Schumacher:

Beide [Kinder- und Jugendfilm] werden als gesonderte Produktions- und Rezeptionszweige geführt, die sich vor allem über ihre Zielgruppe und *nicht* über formal-ästhetische Merkmale definieren. Die Auswahl, ob ein Film der Sparte Kinder- und/oder Jugendfilm zugeordnet werden kann, erfolgt also danach, ob der Film (1) heranwachsende Protagonisten und (2) deren Handlungen, Erlebnisse und Erfahrungen ins Zentrum seines Narrativs rückt, somit (3a) seiner primären Zielgruppe direkte Identifikationsmöglichkeiten bietet und (im Umkehrschluss) (3b) ein erwachsenes Publikum weniger anzusprechen vermag.²⁵

Auf eine Betrachtung des Jugendfilms nach inhaltsanalytischen Aspekten verweisen Kuhn, Scheidgen und Weber mit einem Hinweis auf Steve Neale,²⁶ der zu den tradierten Hollywoodgenres auch den Jugendfilm zählt. Er beschreibt die „Teenpics“ als dadurch charakterisiert, dass eine elterliche Moral stets präsent ist, obwohl keine direkte Auseinandersetzung mit den Eltern stattfindet, Elternfiguren in den meisten Fällen vielmehr nahezu vollständig abwesend sind.²⁷ Dennoch charakterisiert Neale Jugendfilme als inhaltlich so heterogen, dass er als einziges genrekonstituierendes Merkmal die Konzentration auf jugendliche Protagonistinnen formuliert.

21 Vgl. Kübler 1985: 253.

22 Vgl. Kümmerling-Meibauer 2010: 10. Siehe bspw. auch: Kurwinkel/Schmerheim 2013: 16 f.; Kinder- und Jugendfilmzentrum in Deutschland 2006: 3.

23 Vgl. Kümmerling-Meibauer 2010: 12.

24 Vgl. Kurwinkel/Schmerheim 2013: 18 f. Für den Kinderfilm mit ähnlicher Definition vgl. auch Kinder- und Jugendfilmzentrum in Deutschland 2006: 3.

25 Schumacher 2013: 296 f.

26 Vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber 2013: 24.

27 Vgl. Neale 2000: 122.

Explizit gegen eine Definition des Jugendfilms als eigenständiges Genre wendet sich Dieter Wiedemann. Seines Erachtens sind Jugendfilme die „Projektionen Erwachsener auf die eigene oder fremde Jugendzeit“²⁸, da sie nur in seltenen Fällen von Jugendlichen selbst produziert seien. Hierbei unterscheidet er nicht zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen. Seiner Definition nach zeigen Jugendfilme Protagonistinnen im Alter von zwölf bis 18 Jahren, wie sie vor vorgegebenen Traditionen und festen Strukturen fliehen und ihre Grenzen austesten, da sie Probleme haben, die „Spielregeln der ‚Erwachsenen-Gesellschaft‘“²⁹ zu erlernen. Das ästhetische Repertoire der Filme wie Musik, Kleidung etc. sei jugendlichen Subkulturen entlehnt. Diese deskriptiven Merkmale seien Wiedemanns Ansicht nach nicht ausreichend, um den Jugendfilm als eigenständiges Genre zu definieren, vielmehr werde mit dem „Genrewissen und den jugendkulturellen Erfahrungen [des] Zielpublikums“³⁰ gespielt. Richtig ist, dass Wiedemanns Definition sicherlich nicht die These rechtfertigen würde, den Jugendfilm als eigenständiges Genre zu definieren. Abgesehen von der unzulässigen Zusammenfassung des Dokumentar- und fiktionalen Films, lässt er im Film enthaltene Semantiken, die über die Oberflächenstruktur gerade durch den Rückgriff auf typisch jugendliche Individualitätsmerkmale (Kleidung, Musik, jugendtypische Räume) und die Narrationsstruktur vermittelt werden, völlig außer Acht. Dementsprechend kann er auch nicht zu dem Ergebnis kommen, dass Jugend funktionalisiert und als Topos im Film genutzt wird, um gesellschaftliche Diskurse abzubilden. Mit welchem „Genrewissen“ gespielt wird, wenn Jugendfilme Wiedemanns Ansicht nach nur „eine durch spezifische Erzähl- und Darstellungsweisen bestimmte Filmart mit klarer Zielgruppenorientierung“ sind, bleibt offen. Überraschend ist der Ansatz, dass Jugendfilme von Jugendlichen produziert sein sollten, um als solche gelten zu können. Wenn man diesen Ansatz auf andere Genres überträgt, würde das ja zugespitzt bedeuten, dass Western von Cowboys oder Spionagethriller von Geheimdienstmitarbeiterinnen produziert werden müssten, um „authentisch“ zu sein und nicht nur eine Projektion eigener Vorstellungen von Metier-Fremden. Wie diese Pointierung deutlich macht, kann dieses Kriterium nicht als hinreichend gesetzt werden, um den Jugendfilm als solchen festzuschreiben zu können. An fiktionale Filme kann nie der Anspruch erhoben werden, dass diese authentisch sind, also die Wirklichkeit dokumentieren. Fiktionale Filme sind immer eine Konstruktion der Welt und Kultur, aus der diese stammen. Anhand der Art und Weise, wie ein Thema, wie z. B. Jugend, (re)konstruiert und thematisiert wird, kann man dahinterliegende gesellschaftliche Diskurse ablesen. Damit sind Filme in gewisser Weise durchaus Spiegel einer Gesellschaft, aber nicht in dem Sinne, wie es Wiedemann einfordert. Darüber hinaus sei auch, mit Blick auf Kap. 3, vorweg-

28 Wiedemann 1995: 189.

29 Ebd.

30 Ebd.

zunehmen, dass Zielgruppenorientierung als grundlegendes gestalterisches Merkmal hinsichtlich der Definition eines Genres bzw. der zugehörigen Filme keine Rolle spielt – der Film mit seinem semantischen Gehalt steht für sich selbst und legt durch seine spezifische Machart auch die Lesart nahe, wie die Zuschauerin den Film verstehen soll, unabhängig davon, für welches Alter, Geschlecht etc. der Film von Produktionsfirmen o. dgl. beabsichtigt war oder gar, ob der Film eine bestimmte Funktion erfüllen sollte (wie es bei den Filmen der NS-Zeit festzustellen ist, siehe Kap. 3.2).

Gegen Wiedemanns Definition richtet sich auch Dennis Maciuszek³¹, der sich jedoch zudem gegen die Genrebezeichnung „Jugendfilm“ ausspricht und stattdessen für die Bezeichnung „Coming-of-Age-Film“ plädiert, allerdings selbst zu keiner definierten Definition kommt. Dennoch wagt er eine Genreanalyse. Zur Begrifflichkeit „Coming-of-Age-Film“ ist festzustellen, dass diese besonders bei der Vermarktung bestimmter Jugendfilme³² Verwendung findet, in der Forschungslandschaft wird die Begrifflichkeit jedoch immer nur ‚mitgenannt‘, also am Rande erwähnt. Einen Definitionsversuch legt Frank Münschke vor:

In den Coming-of-Age-Filmen wird der Übergang von einer Lebensphase in eine andere oder von einem Lebensstandpunkt zu einem anderen verhandelt. Die Figuren haben am Ende des Films einen anderen Blick auf die Welt und ihr Leben. [...] Eine zweite zentrale Konvention ist die Verhandlung typischer Themen der Adoleszenz, mit denen sich die Figuren auseinandersetzen: Abgrenzung (in jeglicher Form, also etwa von bekannten Lebensmustern), Außenseitertum, Drogenerfahrungen, Freundschaft, Geschlechterrollen, Gewalt, Identitätsfindung, (individuelle und soziale) Konflikte, Kriminalität, Liebe, Scheitern, Sexualität, Tod, Verlust.³³

Auch Maciuszek merkt an, dass die Genre-Bezeichnung „Coming-of-Age“ eher auf Seiten der Filmproduktion gängig ist, auch wenn – parallel zum Jugendfilm – keine Definition besteht. Dennoch spricht er sich für die Genrebenennung des „Coming-of-Age-Films“ anstelle des „Jugendfilms“ aus, da sich seine Genredefinition im Kern auf den dargestellten Schwellenübergang stützt, den die filmischen Protagonistinnen nach einer Sinnkrise im Zuge der Identitätsfindung vollziehen. Hier hält er die Begrifflichkeit „Jugend“ für irreführend, da, wie er richtig feststellt, in den Filmen dieses Genres nicht nur die Identitätsfindung Jugendlicher (wenn man von einem altersbezogenen Verständnis von Jugend ausgeht) dargestellt wird, sondern ein individueller Transformations-/Reifungsprozess unabhängig vom Alter, thematisch ge-

³¹ Maciuszek 2010.

³² Gemeinhin als Coming-of-Age-Filme benannt werden z. B. Kids [USA 1995, Regie: Larry Clark], Moonlight [USA 2016, Regie: Barry Jenkins], Reality Bites – Voll das Leben [Reality Bites, USA 1994, Regie: Ben Stiller].

³³ Münschke 2018.

bunden an die Frage: Wer will ich sein, wenn Eltern bzw. Autoritäten nicht mehr bestimmen, wer ich sein soll? Hiermit benennt Maciuszek durchaus Kernelemente des Jugendfilms (wie sich bei den Filmanalysen zeigen wird), die er anhand von semiotischen Kriterien wie Aktanten, semantischen Räumen und Grenzüberschreitungen als genretypisch definieren will. Als „semantisch[e] Kriterien“ bezieht er hierbei auch das „Format“³⁴, den „Tonfall“ (womit Elemente von Komödie, Drama etc. gemeint ist) oder die „Zielgruppe“ ein (was man schwerlich als semantisches Kriterium bezeichnen kann). Diesen Kriterien stellt er „syntaktische Kriterien“ an die Seite, zu denen er u. a. die „Erzähldauer“ (hier meint er die erzählte Zeit), die „Charaktere“, die „Erzählperspektive“ oder die „Erzählstrategie“³⁵ zählt.³⁶ Wie sich an diesem cursorischen Blick auf Maciuszeks Kriterien schon andeutet, bleiben diese viel zu ungenau und definitorisch unzureichend. Seine Untersuchung soll zwar auf einer semiotischen Analyse fußen, die Vielzahl an unterschiedlichen Kriterien, die er hierzu heranzieht, und eine nicht stringent durchgeführte, zu oberflächliche Analyse sowie ein willkürlich erscheinender Untersuchungskorpus führen jedoch dazu, dass auch der von ihm als Genrefilm definierte Korpus völlig diffus bleibt und Maciuszek diverse Subgenres des Coming-of-Age-Films definieren muss, um der Diversität der Filme gerecht zu werden.³⁷ So sei z. B. der Film „American Pie – Wie ein heißer Apfelkuchen“³⁸ nicht dem Coming-of-Age-Film zuzurechnen, da dieser keine reine Komödie sei, sondern auch „ernsthafte Momente wie in einem Drama“³⁹ aufweisen würde.⁴⁰ Dagegen sei der Film „Grüne Tomaten“⁴¹ als Grenzfilm dem Genre zuzurechnen, auch wenn hier die komplette Lebensgeschichte der Protagonistin erzählt werde und nicht, wie gemeinhin im Coming-of-Age-Film üblich, ein abgeschlossener Lebensabschnitt. Dennoch sei der Plot durch die „Coming-of-Age-Bausteine“ geprägt. An diesem Beispiel deutet sich sicherlich schon ausreichend an, dass Maciuszeks Herangehensweise keine praktikable und genügend scharfe, aber dennoch ausreichend dynamische Definition eines Genres herausbildet, als dass man hier von einer Genredefinition sprechen könnte.

Dennoch bleibt Maciuszeks Argument zu prüfen, ob die Bezeichnung des Coming-of-Age-Films die Spezifität des Genres besser bezeichnet als die Titulie-

34 Hier bezieht sich Maciuszek auf fiktive und reale Elemente des Films.

35 Maciuszek fasst unter der Erzählstrategie die im Jugendfilm dargestellten Konfliktsituationen der Jugendlichen mit ihrem sozialen Umfeld und bezeichnet diese als Dualitäten, was nicht weiter ausgeführt wird und damit sehr unscharf bleibt.

36 Vgl. Maciuszek 2018: 73 ff.

37 Z. B. Rebellenfilm, Ausreißerfilm, Übernatürlicher Film, Soziale Tragödie, Kindertraum, Freundeskreis. Vgl. ebd.: 85 ff.

38 *American Pie – Wie ein heißer Apfelkuchen* (*American Pie*), USA 1999, Regie: Paul Weitz.

39 Maciuszek 2018: 74.

40 Warum dies ein Argument dafür ist, dass der Film kein „reiner“ Coming-of-Age-Film ist, bleibt unzureichend ausgeführt bzw. un schlüssig.

41 *Grüne Tomaten* (*Fried Green Tomatoes (at the Whistle Stop Cafe)*), USA 1991, Regie: Jon Avnet.

rung als Jugendfilm. Im deutschen Sprachraum hat der Begriff des Jugendfilms eine lange Tradition, so wurden bereits in der NS-Zeit dezidiert Jugendfilme produziert und auch in der Forschung wird gemeinhin von Jugendfilm gesprochen.⁴² Zudem ist die Jugend, wie in der Einleitung dargestellt, in verschiedenen Fachrichtungen Forschungsthema und auch traditionell mit einer Vielzahl an Semantiken verknüpft, die auch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film eine Rolle spielen. All die dem Begriff „Jugend“ innewohnenden kulturellen Implikationen, die für den semantischen Gehalt des Jugendfilms entscheidend sind, werden durch den Begriff „Coming-of-Age-Film“ im deutschen Sprachgebrauch nicht aktiviert und erfasst. Der Begriff des Coming-of-Age-Films wird zwar definitorisch auf Van Geneppes „rites de passage“⁴³ zurückgeführt, ist selbst aber ein moderner Begriff, unter den bestimmte Filme gefasst werden.⁴⁴ Da die Bezeichnung, ähnlich wie „Teen Movie“, in der deutschsprachigen Forschung keine Tradition hat und zumeist keine Anwendung auf Filme vor den 80er Jahren findet, soll an der Bezeichnung „Jugendfilm“ im Weiteren festgehalten werden. Darüber hinaus ist, wie die Filmanalysen zeigen werden, der Metadiskurs – auf den durch den Topos „Jugend“ verwiesen und der jeweils in verschiedenen wiederkehrenden Narrativen verhandelt wird – mit der Begrifflichkeit „Coming-of-Age“ unzureichend zu fassen.

Eine weitere Definition, die den Jugendfilm nach inhaltsanalytischen Merkmalen als solchen definiert, legt Juliane Schumacher vor. Sie hält typische Gestaltungsmerkmale fest, die sie als im Jugendfilm dominant herausarbeitet, worauf aufbauend sie abschließend zu dem Schluss kommt, dass man von einem Genre des Jugendfilms sprechen könne.⁴⁵ Ihrer Ansicht nach stellt der Jugendfilm die für die Übergangsphase vom Kind zum Erwachsenen typischen „Identitätsfindungsprozesse“ dar, „die sich grundtypisch als Reise der Selbstfindung oder als komödiantisch angelegte Abfolge von sozialen Wettbewerbssituationen ausdrücken“⁴⁶. Sie begreift die deskriptive und normative Ebene des Jugendfilms als untrennbar miteinander verknüpft:

42 Auch in englischsprachigen Publikationen zum Thema wird nicht vom Coming-of-Age-Film gesprochen, was ggf. zur Vereinheitlichung des Forschungsgegenstandes hätte beitragen können, sondern vom Teen Movie, Teenpic o. Ä.

43 Siehe hierzu Kap. 1.

44 So ist die Ansicht, was ein „Coming-of-Age-Film“ ist, noch diffuser, als es beim Jugendfilm der Fall ist, was man zum einen an dem Filmkorpus bei Maciuszek selbst sieht, oder auch am Überblick der Forschungslage bei Münschke (2018), der ausführt, dass der Coming-of-Age-Film auch als Meta-Genre (so nennt er Genre-Hybridisierung) oder als Subgenre des Jugendfilms betrachtet werden kann.

45 Inwieweit ihre Genredefinition auf einer umfassenden Filmanalyse fußt oder auf einer stichprobenartigen Untersuchung, bleibt offen. Schumacher beschreibt jedoch als Forschungsdesiderat ihrer Arbeit, dass nun festzustellen sei, welche Filme dem Genre des Jugendfilms zugeordnet werden können, weshalb man von Zweitem ausgehen kann.

46 Schumacher 2013: 305f.