Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film

Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst

Band: 46 (1994)

Heft: 4

Artikel: Bilder der Unschuld und des Zerfalls : Wandlungen der Familien-Darstellung im Hollywood-Film

Autor: Everschor, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932111

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bilder der Unschul

1994 ist das «Jahr der Familie», und das Thema des diesjährigen Mediensonntags (15. Mai) der katholischen Kirche befasst sich mit den Medien und der Familie. Die Familie, oft als Keimzelle des Staates, als Hort der Geborgenheit, aber auch als Brutstätte individueller und gesellschaftlicher Fehlentwicklungen apostrophiert, ist selbstverständlich auch ein häufiges Filmthema. Nimmt man das Bild der Familie im Film genauer unter die Lupe, zeigt sich bald, dass Filme nicht nur Veränderungen des Familienbildes im engeren Sinn vermitteln, sondern dass sich in den «Filmfamilien» geradezu exemplarisch Veränderungen der Gesellschaft und ihrer Werte spiegeln. Dies belegen die folgenden Beiträge über den amerikanischen und Schweizer Film.

und des Zerfalls

Wandlungen der Familien-Darstellung im Hollywood-Film

Ein halbes Jahrhundert filmischer und gesellschaftlicher Entwicklung liegt zwischen diesen beiden Familienbildern des amerikanischen Films: John Fords «Grapes of Wrath» (1940) und Martin Scorseses «Cape Fear» (1991)

TITEL FAMILIE IM FILM

Franz Everschor

1962 drehte J. Lee Thompson einen Film, der im Gewand eines Thrillers die aufkommende Bedrohung amerikanischen Lebensstils und amerikanischen Selbstwertgefühls durch die immer deutlicher um sich greifende Alltagskriminalität thematisiert. *«Cape Fear»* – oder mt deutschem Verleihtitel «Ein Köder für die Bestie» – folgte damit einem Trend, der Hollywoods Reaktion auf eine gewalttätiger gewordene Umwelt darstellt und den zuvor William Wylers «The Desperate Hours» (An einem Tag wie jeder andere, 1955) am prominentesten verkörpert hatte. «Cape Fear» wurde knapp 30 Jahre später (1991, ZOOM 3/92) von Martin Scorsese neu verfilmt und reflektiert auch in dieser Version gesellschaftliche Zustände der Zeit. Der Attentäter und die Methoden seiner einschüchternden Attacken haben sich verändert, doch interessanter noch als sein ins Satanische gesteigertes Profil ist die Darstellung der Familie, an der der Ex-Häftling seine aufgestaute Wut auslässt.

Thompsons Film entwirft ein idyllisches Bild von der heilen amerikanischen Kleinstadtfamilie: der aus dem Gerichtssaal heimkehrende Anwalt, der zu seinem blumenumrankten Haus zurückkommt wie zu einer Oase der Ruhe und des Friedens; das halbwüchsige Töchterchen, das ihm in die Arme fliegt; die liebende Frau, die ihn mit einem Kuss begrüsst; der treue Hund, der unverbrüchlich an ihm hängt. Der Rechtsanwalt und Strafverteidiger Sam Bowden ist ein respektierter Bürger, getreuer Ehemann und sorgender Vater, der auch in der Ausübung seines Berufs ohne Fehl und Tadel ist. Die Familie, die er gegründet hat und in der er Halt und Zuneigung findet, ist die Idealfamilie des bürgerlichen Amerikas nach dem Zweiten Weltkrieg, nicht mehr die kinderreiche Grossfamilie der Immigrationszeit, sondern die behütete kleine Zelle, die unangefochten die moralischen Traditionen einer von Puritanismus und individuellem Glücksanspruch beseelten Nation verkörpert. Anfechtungen kommen nur von aussen.

Wie anders sieht das 30 Jahre später aus! Aus dem vorbildhaften Rechtsanwalt ist ein beruflich zwielichtiger Karrierist geworden, der einst als Pflichtverteidiger des Gewalttäters wesentliches Entlastungsmaterial unterdrückt hat. Die Familie, zu der er heimkehrt, bewohnt zwar eine im Zug der Zeit noch grösser und luxuriöser gewordene Villa, doch der Empfang, der ihm bereitet wird, ist kalt und zynisch. Die Ehe ist seit langem schon an den «schmutzigen kleinen Geheimnissen» kaputtgegangen. Auch Therapiesitzungen konnten nicht verhindern, dass emotionale Gespräche regelmässig in lautstarke Wort- und Faustgefechte ausarten. Über die pubertierende Tochter hört man die Mutter sagen: «Sie müssen im Krankenhaus die Babys verwechselt haben», und der erste spontane Gedanke der Eheleute bei der Erwähnung eines Revolvers zum Schutz vor der Bedrohung ist: «Wir könnten ihn ja gegen uns selbst richten.» Aus der behüteten kleinen Zelle ist ein häusliches Schlachtfeld geworden, Spiegelbild eines zerrütteten Bürgertums, in dem die Anfechtungen von aussen kaum katastrophaler sind als die Anfechtungen von innen.

In Thompsons Film rückt die Familie unter der Bedrohung des Ex-Häftlings enger zusammen, in Scorseses Neuverfilmung bricht sie nur noch mehr auseinander. Die völlig verschiedene Porträtierung der Familie in den zwei Fassungen desselben Stoffes deutet an, was Hollywood-Filme im allgemeinen bestätigen: Obwohl sie grundsätzlich nichts anderes als erfolgssichere Unterhaltung vermitteln wollen, reflektieren sie im Detail stets den gesellschaftlichen Hintergrund, vor dem sie entstanden sind. Thompsons «Cape Fear» artikuliert zum Beispiel die Problematik, wie weit öffentliche Organe verpflichtet sind, die Rechte des Beschuldigten zu respektieren, und illustriert damit ein heisses Thema der sechziger Jahre, wie es sich u.a. in mehreren, in den USA vieldiskutierten Präzedenzentscheidungen der Gerichte (z.B. Mapp vs. Ohio) niedergeschlagen hat.

Scorseses «Cape Fear» hingegen rückt – momentaner Aktualität entsprechend – die Vergewaltigungsthematik in den Vordergrund. So wie das Thema mit jeder Variation andere Perspektiven eröffnet, unterscheidet sich auch das Bild, das von der Familie entworfen wird. Insoweit folgt der amerikanische Film stets der historischen Entwicklung oder setzt ihr – oftmals idealistische, oftmals illusionäre – Modelle entgegen, die ihrerseits aber auch stets Nahrung in den Denk- und Wunschvorstellungen der Zeit finden. Andere Beispiele mehrfach verfilmter Stoffe sind etwa das von King Vidor zweimal verfilmte Melodrama «Stella Dallas» (1925 und 1937) und John Ermanns Remake unter dem Titel «Stella» (1990) oder die beiden Fassungen der Komödie «Father of the Bride» (1950 und 1991).

Optimismus und Selbstvertrauen

Der amerikanische Bürger hat die Familie stets als einen Mikrokosmos des gesellschaftlichen Lebens schlechthin verstanden. Was um so schwerer wiegt in einem Land, das auf eine lange Tradition des unverbrüchlichen Optimismus zurückblickt. Die Zeitspanne vom noch jungen Tonfilm bis zum digitalen Multi-Media-Zeitalter war jedoch beherrscht von Umwälzungen, die keineswegs stets geeignet schienen, diesen traditionellen Zukunftsoptimismus weiter zu nähren. Negative Konsequenzen der fortschreitenden Industrialisierung (wie häufiger Wechsel des Arbeitsplatzes und damit auch des Wohnsitzes, zunehmende Frauenbeschäftigung), eine einschneidende wirtschaftliche Depression, mehrere die Nation erschütternde Kriege, die Atombombe und der jahrzehntelange Kalte Krieg, die Ermordung Kennedys, die Watergate-Affäre, Inflation, rapide steigende Lebenshaltungskosten und schliesslich die zu spät erkannten Folgen der «Reaganomics»

Von Kindern überforderte Eltern: «The Miracle Worker» (1962)

haben ihre Rückwirkungen auf alle Bereiche des öffentlichen Lebens gehabt, vor allem aber auf dessen Kernstück, die amerikanische Familie.

Die amerikanische Nation, im Unterschied zu europäischen Ländern ohne lange historische Tradition, existierte stets aus dem Glauben an ihre Gegenwart und Zukunft. Der vielzitierte *frontier spirit* des 19. Jahrhunderts, der offenes oder unterschwelliges Thema auch einer ganzen Generation von Gründerdramen in Literatur und Theater gewesen ist, kann nur als ein typisch amerikanisches Lebensgefühl definiert werden, das keiner anderen Nation der Welt jemals eigen war. Unbeeinflusst von nationalen oder individuellen Schuldgefühlen, war der Aufbruch des jungen Immigrantenvolkes in die Zukunft in einmaliger Weise von dem beherrscht, was Ralph Waldo Emerson, Henry Thoreau und Walt Whitman als *innocence* bezeichneten: Arglosigkeit, Naivität, Unschuld.

In den Filmen der frühen Tonfilmzeit standen Kind und Familie als wiederkehrende Symbole dieser *innocence* im Mittelpunkt. Sie konnten sich dabei auf eine ganze Generation von Romanen berufen, die um die Jahrhundertwende entstanden waren und demselben Gefühl Ausdruck verliehen, von Mark Twains «Huckleberry Finn» und Harriet Beecher Stowes «Uncle Tom's Cabin» bis zu Alice Hegan Rices «Mrs. Wiggs of the Cabbuge Patch» und Lucy Montgomerys «Anne of Green Gables». Die typischsten Beispiele für die filmische Umsetzung der *innocence* waren die Filme Mary Pickfords und Shirley Temples. Die meisten Shirley-Temple-Filme folgten demselben Schema: Sie spielt ein Waisenkind oder das Kind eines verwitweten Elternteils (Scheidung entsprach nicht dem moralischen Kodex des damaligen Hollywood), das mit Selbstvertrauen, Zielbewusstsein und Witz anderen und sich selbst das Glück bringt.

Die Botschaft der Shirley-Temple-Filme war auf einer naiven, gefühlsbetonten Ebene identisch mit der Botschaft von Roosevelts *New Deal*, der Amerika durch Selbstvertrauen und harte Arbeit aus dem Elend der Depression herausführen wollte. Mit einem Viertel der Familien ohne regelmässiges Einkommen lechzte die amerikanische Bevölkerung der dreissiger Jahre nach optimistischen Filmen, die einen Ausweg aus dem Elend wiesen, und sei es auch nur einen illusionären. Die besten Filme der Zeit waren jene, die Amerikas Realität nicht beschönigten oder verschwiegen, dennoch aber in ihrem Porträt von Familie und Kindern das Bedürfnis des Publikums nach Hoffnung befriedigten. John Fords *«Grapes of Wrath»* (Früchte des Zorns, 1940) mag als Beispiel für viele stehen.

Trotz aller Vorsicht bei der Formulierung sozialer Reformgedanken (Ford war kein politischer Neuerer) geht «Grapes of Wrath» dank der Bewahrung vieler Motive des zugrundeliegenden Steinbeck-Romans weit über das hinaus, was Hollywood zu jener Zeit gemeinhin zu tolerieren pflegte. Der Film ist sozusagen das Gegenstück zu den zahlreichen Treck- und Siedlerfilmen, die ins vergangene Jahrhundert zurückführen, als das Land im Westen noch frei und offen für jedermann war. Nun, zur Zeit der Depression, ist es längst verteilt unter eine Handvoll Grossgrundbesitzer, die den Einwanderern aus Oklahoma keine Chance geben.

Wenn der Schluss des Film mit dem ebenso berühmt gewordenen wie umstrittenen *We're the people*-Monolog

Hoffnung lässt für eine bessere Zukunft, dann untermauert der Film diesen Optimismus nicht durch die Ereignisse der Handlung, sondern ausschliesslich durch das Porträt der Familie, das er zeichnet. In seinen Grundzügen mag es dem Familienbild ähneln, das der Zuschauer auch aus den patriotischen Gründerfilmen bis hin zu allen frühen Western gewohnt war, doch Steinbeck und Ford gehen im Detail weit darüber hinaus.

Mit einer der stärksten Frauenfiguren der Filmgeschichte im Mittelpunkt (der Ma Joad, dargestellt von der grossartigen Jane Darwell), stehen Schicksal und Verhalten dieser Familie stellvertretend für die Zerrissenheit des Landes und die unzerstörbare Überzeugung der Amerikaner von der alle Anfeindungen überwindenden Kraft der Familie. Was wir hier vorgeführt bekommen, ist die Familie als Generationsverbund (Großeltern, Eltern und Kinder leben und arbeiten zusammen), ist das Gefühl der Unzertrennlichkeit und der bedingungslosen Liebe, die auch durch Verhaltensweisen nicht in Frage gestellt wird, die nach den Gesetzen der Gesellschaft intolerabel sind. Diese Familie garantiert nicht nur Rückhalt und Geborgenheit selbst unter unsichersten Verhältnissen, sie ist auch Keimzelle einer neuen Ordnung, die am Horizont aufscheint. Damit bestätigt «Früchte des Zorns» das Idealbild, an dem Amerika in den dreissiger Jahren und noch lange darüber hinaus festgehalten hat, das Idealbild der Familie als einziges verlässliches Element gegenüber so relativ empfundenen Grössenordnungen wie industrieller Fortschritt und politische Weitsicht.

Die Strukturen beginnen zu bröckeln

Diese Darstellung der Familie bleibt im Hollywood-Film über die Jahre des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit unverändert. Sie erfüllt die Funktion des Trostes und der Gewisseit enger Zusammengehörigkeit während des Krieges und der Hoffnung auf eine bessere Zukunft nach dessen Ende. Sie beschränkt sich auch nicht auf ein bestimmtes Genre, sondern ist in allen damals populären Gattungen anzutreffen, im Sozialdrama («A Tree Grows in Brooklyn», Elia Kazan, 1945), im Western («My Darling Clementine», John Ford, 1946), im Musical («Meet Me in St. Louis», Vincente Minelli, 1944) und in der Komödie («Life with Father», Michael Curtiz, 1947, «Father of the Bride», Vincente Minelli, 1950).

Doch noch bevor die amerikanische Familie sich von dieser Tradition zu entfernen begann und ihre Strukturen anfingen zu bröckeln, formulierten einzelne Filme die Auswirkungen gesellschaftlicher Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg, zunächst noch ohne das Grundmodell anzutasten. *«Meet Me in St. Louis»* führt zum Beispiel die Bedrohung der familiären Koexistenz durch einen Jobwechsel des Vaters vor. Der Vater wird befördert und soll nach New York ziehen, in der damaligen Zeit eine ungeheure Veränderung der seit Generationen ortsgebundenen Existenz bürgerlicher Familien. Der innere Aufruhr, der dadurch entsteht und der die Unverbrüchlichkeit des familiären Zusammenhalts in ernste Erschütterung versetzt, manifestiert sich am deutlichsten an der Reaktion der kleinen Tochter Tootie. In einer dramatischen Szene zerstört sie die Schneemänner, die sie zuvor im Garten gebaut hat. Robin Wood deutet die Szene in «Personal Views: Explorations in Film» (London 1976): «Die Schneemänner, angezogen mit Erwachsenenkleidung, Hüten und Schals, sind offensichtliche Elternfiguren. Mr. Smith (der Vater) sieht hilflos von einem Fenster im oberen Stockwerk zu (wie aus einer Theaterloge), wie Tootie den Vater, der die Wünsche seiner Familie missachtet, und die Mutter, die nichts dagegen unternimmt, mit einer Schaufel zerhackt. Am Ende der Szene geht der Vater, zutiefst getroffen, nach unten, versammelt die ganze Familie im Wohnzimmer und verkündet, dass man in St. Louis bleiben werde.» Obwohl in ihrem Fundament bedroht, bleibt die Familie vorerst intakt. Dem aufbegehrenden Kind wird zwar die (symbolische) Protestgebärde gestattet, doch es ist noch Lichtjahre entfernt von den Monsterkindern späterer Jahrzehnte, die Rache nehmen für den Zerfall der Sicherheit spendenden Ordnung.

Trotz Arbeitslosigkeit und sozialer Ungerechtigkeit während der Depressionszeit, trotz Gefahr und Tod während des Krieges hat es keine Periode in der amerikanischen Geschichte gegeben, die den Familienverbund und seine Idealisierung stärker bedroht hätte als die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg. Der geradezu religiöse Fortschrittsglaube der Amerikaner wurde plötzlich durch den Eintritt in das Atomzeitalter in Zweifel gezogen. Die moralische Überzeugung vom segenbringenden technologischen Fortschritt wandelte sich in Skepsis. Der dem Krieg folgende Baby-Boom ging einher mit zunehmender Angst vor der Zukunft. Die Familie blieb davon nicht unbelastet. Gleichzeitig wurde sie einer anderen Zerreissprobe ausgesetzt. Der Krieg hatte die Frauenarbeit gleichsam legitimiert, und nach dem Krieg blieben viele Frauen berufstätig, zumal ihnen die endlich wieder aufstrebende Wirtschaft eine Menge Chancen bot. Der Lebensstil begann sich zu verändern. Mit fortschreitender Industrialisierung wurde aus der Agrarstruktur eine Stadtkultur. Es war eine rapide sich wandelnde Gesellschaft.

Filme dieser Zeit spiegelten viele der Auswirkungen, formulierten sozusagen die Abweichungen vom bis dahin gewohnten optimistischen Idealbild, immer noch ohne auf den Modellcharakter der amerikanischen Familie ganz zu verzichten. *«The Yearling»* (Die Wildnis ruft, Clarence Brown, 1946), einer der erfolgreichsten Filme der ersten Nachkriegsjahre, ist im Grunde nichts anderes als die erneute Bestätigung der Familie als alle Schwierigkeiten des Lebens meisternde Einheit. Doch irritierende Elemente schieben sich dazwischen: Die scheinbare Lieblosigkeit der Mutter hat ihren Grund in der Erfahrung des schmerzlichen Verlustes und in der Angst vor einer Wiederholung dieser Erfahrung. Die Grabsteine in der Nähe des Hauses sind Symbole für die Opfer im soeben zu Ende gegangenen Krieg. Gerade die Mutter, bis dahin stets Sinnbild und Inbegriff der herzlichen Fürsorge und Umsicht,

zeigt sich in ihrer Funktion beeinflusst und derangiert

«Cheaper by the Dozen» (Im Dutzend billiger, Walter Lang, 1950) siedelte seine Geschichte von der kinderreichen Familie zwar in den zwanziger Jahren an, hatte jedoch viel mehr auszusagen über die Nachkriegszeit, in welcher der Film entstanden war. In heiterer Form wird der Kinderreichtum des Baby-Booms mit all seinen Begleiterscheinungen bis hin zur Empfängnisverhütung karikiert. *«Miracle on 34th Street»* (Das Wunder von Manhattan, George Seaton, 1947) unterlief in seiner höchst konservativen Wunschvorstellungen gehorchenden Weihnachtsmann-Geschichte dennoch manche Traditionen der Vorkriegsfilme. Die Mutter ist geschieden, sie verfolgt ihre eigene berufliche Karriere, und sie lebt mit ihrem Kind in der Stadt. Nichts erscheint falsch an der auf einen Elternteil reduzierten Familie: Die Berufstätigkeit der Frau wird keineswegs als aussergewöhnlich oder unangemessen dargestellt; und das Häuschen im Vorort der Grossstadt erscheint als Abbild des Begehrenswerten.

Einen Schritt weiter ging *«Houseboat»* (Melville Shavelson, 1958) und konfrontierte sein Publikum bereits mit der totalen Fragmentation der Familie. Sollen die drei Kinder des Witwers, dessen Frau während der Scheidung gestorben ist, aufgeteilt werden oder wird er selbst, ein in der Kindererziehung total unerfahrener und unbegabter Vater, mit ihnen fertig werden? Es ist nicht nur die Abwesenheit der Familie im traditionellen Sinn, sondern auch die Entfremdung und Aufsässigkeit der Kinder, die in den fünfziger Jahren zum Thema eines ganzen Genres geworden ist («East of Eden», Elia Kazan, 1954, «The Blackboard Jungle», Richard Brooks, 1955, und andere).

Und um noch weitere Beispiele zu geben: *«The Miracle Worker»* (Licht im Dunkel, Arthur Penn, 1962), die Geschichte der blinden und taubstummen Helen Keller, zeichnet Helens Eltern als hilflos und unfähig im Umgang mit ihrem zur Gewalttätigkeit neigenden Kind. Angesichts aussergewöhnlicher Forderungen versagt die traditionelle Familie; Verständnis und Hilfe kommt nur noch von wohlmeinenden Aussenstehenden. Es ist folgerichtig, dass auch in einem Genre, das bisher weitgehend vom Konflikt des Einbruchs der Gesetzlosigkeit in eine festgefügte Ordnung gelebt hatte, die so leicht zu identifizierenden Vorzeichen ausgetauscht werden. Im Western *«Shane»*, (George Stevens, 1953) bleibt die Familie als Keimzelle zwar unangetastet, doch der kleine Joey findet sein Vorbild nicht mehr in der eigenen Familie, sondern muss nach einem anderen Ausschau halten, der ihm nacheifernswert erscheint. Das Idealbild der amerikanischen Familie ist in vielfacher Hinsicht zerbrochen.

Von Kind-Monstern und Karrieristen

Dabei stehen wir erst am Vorabend des Vietnamkriegs, der Inflation der siebziger Jahre und der anschwellenden Grossstadtkriminalität. Je mehr die Familie als verlässliche Einheit in Frage gestellt wird, je mehr sich die Erfahrungen von

Von der Ideal-Familie zur Fragment-Familie: «Cheaper by the Dozen» (1950)...

...und «Houseboat» (1958)

Verlust der Familie als Hort der Geborgenheit: «Kramer versus Kramer» (1979)

Gewalttätigkeit im politischen und privaten Alltag in den Vordergrund schieben, umso mehr verwittert auch das Bild vom unschuldigen, in der Familie geborgenen Kind. Das unschuldige Kind, einst Markenzeichen der Shirley-Temple- und Walt-Disney-Filme, wandelt sich zur Horrorfigur, zu einem kleinen Monster, das in seiner Familie nur noch Opfer sieht. Die Wandlung begann mit Filmen wie «The Bad Seed» (Böse Saat, Mervyn Le Roy, 1956) und setzte sich fort in «The Exorcist» (William Friedkin, 1973), «It's Alive» (Wiege des Bösen, Larry Cohen, 1974), «The Omen» (Richard Donner, 1976), «Children of the Corn» (Kinder des Zorns, 1983) und einer Menge ähnlicher Filme, die ihr Thema letztlich zu Tode ritten – Chance für einen Steven Spielberg, dem inzwischen in eine Sackgasse des eigenen Ekels geratenen Publikum das alte idealistische Konzept im Gewand eines utopisch verbrämten Märchens neu anzubieten. Der Massenerfolg von *«E.T. - The Extra-Terrestrial»* (1982) ist nicht zuletzt aus diesem Phänomen heraus zu erklären.

Aber die Kindermonster leben auch nach «E.T.» in abgewandelter Gestalt weiter. Und die inzwischen zu inkompetenten Randfiguren degenerierten Eltern mit ihnen. In Filmen wie «Home Alone» (1990) und «Home Alone 2» (1992, beide von Chris Columbus) haben sie nur ein komisches und konsumfreundlicheres Aussehen angenommen. Doch dieser Seitenblick auf die Kinderfiguren eilt der Zeit bereits ungebührlich voraus. Vom Zerbrechen des optimistischen Familienbildes im Hollywood-Film der fünfziger und sechziger Jahre bis zu den Darstellungen der desintegrierten oder in ihrer traditionellen Funktion problematisch gewordenen Familie war es noch ein weiter Weg.

Es war ein unaufwendiger Film, der Ende der siebziger Jahre für dieses Thema grosse Aufmerksamkeit beim amerikanischen Publikum fand, weil er sich konsequent mit nichts anderem beschäftigte, und weil die desintegrierte Familie zu jener Zeit eines der brennendsten gesellschaftlichen Probleme war. Der Film, der hier stellvertretend stehen kann für all die vielen anderen Versuche, des Themas Herr zu werden, ist *«Kramer versus Kramer»* (Robert Benton, 1979). Die Story hält sich erst gar nicht mit der Vorgeschichte der achtjährigen Ehe auf; der Film beginnt sofort mit den schmerzhaften Bildern der Trennung. Die Familie ist schon zerstört, als der Titelvorspann endet. Ein Mann, absorbiert von seiner Karriere; eine Frau, ohne Möglichkeiten der Selbstverwirklichung; ein Kind, das nichts ist als ein Opfer. Vielleicht das bezeichnendste Element des Films ist die erstaunliche Tatsache, dass das siebenjährige Kind hier wieder alle Charakteristika der *innocence* trägt, die in den Jahren zuvor unter dem Ballast zerstörerischer Umwelteinflüsse begraben worden war. Um so dramatischer und verhängnisvoller stellt sich dadurch der Verlust der Familie als Hort der Geborgenheit heraus.

Die Wirkung auf das Kind erlebt der Zuschauer wie die Horrorversion eines banalen Alltags. Und es ist niemand da, dem man schnell und einfach die Schuld zusprechen könnte. Sie hat versucht, über ihre Probleme mit ihm zu sprechen, aber er hat nicht zugehört; er war ganz damit beschäftigt, eine dauerhafte berufliche Existenz aufzubauen, aber sie konnte mit seiner zwangsläufig nur noch peripheren privaten Aufmerksamkeit nicht leben. Als der Film endet (mit einer Lösung, die keine ist), bleibt für den Zuschauer nichts als der Befund einer Gesellschaft zurück, die Wert und Bedeutung der Familie auf dem Weg in eine neue Zeit verloren hat.

Andere Filme können zur Ausfüllung des Puzzles zitiert werden, das die Auffindung von Ursachen für die «aus der Mode gekommene» Familie und damit für das gewandelte Familienbild im Hollywood-Film sichtbar macht. Pädagogen, Theologen, Psychologen, Soziologen haben nach den Gründen geforscht und die Kurz- und Langzeitfolgen für die Gesellschaft darzustellen versucht – Hollywood ist ihnen auf dem Fuss gefolgt. *«Irreconcilable Differences»* (Charles Shyer, 1983) macht den Verlust der Familie an der Erfolgsorientiertheit beider Elternteile fest, deren Ehe und deren Familie daran allmählich zugrundegeht, bis ihre neunjährige Tochter schliesslich auf Scheidung von den Eltern klagt.

«At Close Range» (Auf kurze Distanz, James Foley, 1986) konzentriert sich auf die Verhältnisse im ländlichen Amerika, auf den Zerfall der Traditionen und Wertvorstellungen, auf die vaterlosen Familien, deren matriarchalische Existenz nicht einmal mehr einen Abglanz von den einst so stabilen Frauenfiguren zu vermitteln vermag, wie sie etwa John Fords «Früchte des Zorns» vorzeigte. *«Blue Velvet»* (David Lynch, 1986) beschwört die verlogene Postkartenidylle der amerikanischen Provinz als Brutstätte des Destruktiven, in der alles Patriarchalische verkümmert und die Mütter keine Rolle mehr spielen. *«The Deer Hunter»* (Michael Cimino, 1979) macht den Vietnamkrieg dafür verantwortlich, dass die Männer zu keinen Frauenbeziehungen mehr fähig sind und die – zu Anfang noch einmal ergreifend beschworenen – Bindungen in nichts zerfallen. *«Born on the Fourth of July»* (Oliver Stone, 1989) paraphrasiert die unangebrachten patriotischen Erwartungen einer Elterngeneration, die hinnehmen muss, dass ihre illusionären Vorstellungen durch die Erfahrung der Kriegsrealität (Vietnam) ins Gegenteil verkehrt werden. Und *«Back to the Future»* (Robert Zemeckis, 1985) lässt die Reise in der Zeitmaschine, zurück ins heile Jahr 1955, als die einzige Möglichkeit erscheinen, der total verrückten Familie der Gegenwart in eine bessere Welt zu entkommen...

Eine Stimme in der Wüste

Während all diese Filme die amerikanische Familie und ihre Probleme nur am Rande behandeln, hat «Kramer versus Kramer» in den achtziger Jahren auch eine Reihe von Hollywood-Produktionen ausgelöst, die sich ganz ausschliesslich dem Zusammenleben in Ehe und Familie widmen, die versuchen, das äusserliche Scheinbild der harmonischen Familie zu durchstossen, die zwar nicht immer in der Lage sind, plausible Gründe für die innere Zerrissenheit auszumachen, die sich aber

in ihrer Konzentration auf die Unzulänglichkeiten und Verwundungen der Personen um ein ehrliches Abbild der modernen amerikanischen Familie bemühen. Bud Yorkins «Twice in a Lifetime» (1985) ist einer dieser Filme, und vor allem Robert Redfords *«Ordinary People»* (Eine ganz normale Familie, 1980).

Die Familie, die der Titel bereits als eine «normale», d.h. repräsentative, beschreibt, nimmt sich an der Aussenseite wie die Wunschexistenz aus einem der hochglänzenden Luxusmagazine aus. Es fehlt ihr an nichts: Der Vater ist ein erfolgreicher Chicagoer Anwalt, die Mutter eine jener eleganten Hausfrauen des oberen Mittelstandes, die Selbstbewusstsein und distanzierten Frohsinn ausstrahlt, aktiv in der Gemeinde und scheinbar um ihre Ausgeglichenheit zu beneiden. Doch der Film beginnt mit einem Ereignis, in dessen Folge das wohlgeordnete Leben im schönen Schein einen nachhaltig sichtbaren Bruch erhält. Der ältere Sohn ist bei einem Bootsunfall ums Leben gekommen. Die Rückwirkungen dieses Vorfalls auf jedes einzelne Mitglied der Familie offenbaren die Kehrseite des Ideallebens. Der Vater ist unfähig, seine Liebe für den jüngeren Sohn zum Ausdruck zu bringen, die Mutter verweigert sich jeder Störung ihres so perfekt arrangierten Lebens, der Sohn leidet unter dem Mangel an Zuwendung und einem tiefsitzenden Schuldkomplex.

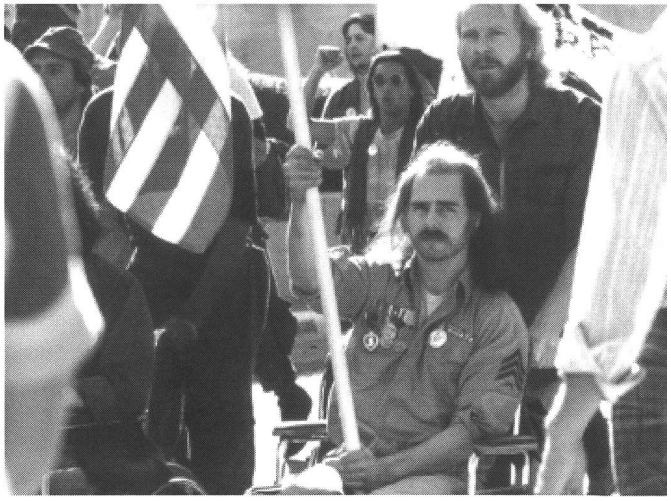
Der Film widmet sich mit Umsicht und Anteilnahme diesen Charakteren, die über der Konvenienz eines von traditionellem Optimismus und wirtschaftlicher Saturiertheit bestimmten Daseins die Hohlheit ihrer Beziehung zu den ihnen am nächsten stehenden Menschen nicht erkennen wollen und können, die damit ihr ganzes eigenes Leben auf einem uneingestandenen Selbstbetrug aufbauen. Folgerichtig nimmt die immer wichtigere Rolle, die Psychotherapeuten im Leben der Amerikaner eingenommen haben, mehr als beiläufige Bedeutung an. Doch es ist letztlich nur der Sohn, der davon profitiert. Die Mutter, unfähig, sich den Egoismus ihrer Haltung einzugestehen, verlässt Haus und Familie und läßt den Vater mit der unbeantworteten Frage zurück, ob es in seiner Ehe und Familie überhaupt jemals echte, bedingungslose Liebe gegeben hat.

«Ordinary People» war in Amerika ein grosser Erfolg, beim Publikum und bei der Kritik. Es waren nicht nur die populären Darsteller und die Attraktion von Redfords erster Regiearbeit, die dazu beigetragen hatten, sondern ganz offensichtlich auch die Aktualität und Allgemeinverbindlichkeit des Sujets. Dass jemand sich dem Thema so offen, so wenig kompromisslerisch und mit solcher Ehrlichkeit näherte, war vielen Amerikanern jedoch derart fremd, daß der Chicagoer Kritiker Roger Ebert schrieb, er sei beim Anschauen des Films stets auf der Suche nach den Untertiteln gewesen, damit andeutend, dass so viel Offenheit in der Kommunikation zwischenmenschlicher Beziehungen eigentlich nur von einem nicht-amerikanischen Film zu erwarten wäre.

Es ist derselbe Regisseur, der gut ein Jahrzehnt später mit einem weiteren Film sozusagen den historischen Unterbau

«E.T.» (1982) als tröstende Antwort auf die unheilen Familienmonster...

...wie die besessene Tochter in «The Exorcist» (1973)



Vietnamkrieg als Ursache für Beziehungsunfähigkeit: «Born on the Fourth of July» (1989)

dafür zu liefern versucht hat, warum amerikanische Familien mit den Anforderungen des modernen Lebens so oft nicht fertig werden können. In *«A River Runs Through It»* (Aus der Mitte entspringt ein Fluss, 1992; ZOOM 5/93) greift er zurück auf die Erinnerungen des Chicagoer Literaturprofessors Norman Maclean an dessen Jugend im einsamen Montana der zwanziger Jahre. Schon dort, in der Weltabgeschiedenheit naturverbundenen Lebens, in der Familie eines presbyterianischen Pfarrers, entdeckt Redford die Keimzelle für den Zerfall der amerikanischen Familie: die verlorene Begabung des Menschen, seine Gefühle offen auszusprechen. Gleichzeitig versucht er auch eine Antwort: die Rückkehr zur Einfachheit und Innerlichkeit und das Bewusstsein eigener Verantwortung. Eine gewiss nicht sehr populäre Botschaft, die – in ganz verschieden gearteter Artikulation jedoch auch in anderen Filmen der jüngsten Zeit zaghaft aufscheint, bis hin zu John Singletons Inner-City-Drama «Boyz N the Hood».

Der Abstand zwischen dem eingangs erwähnten «Cape Fear» von 1962 und dem 1991 entstandenen *«Boyz N the Hood»* (ZOOM 17/91) demonstriert eindrucksvoll die Veränderungen in der amerikanischen Gesellschaft, von denen die Familie nicht unbeeinflusst geblieben ist. Beide Filme verstehen sich – zu ihrer Zeit und mit unterschiedlichem Anspruch – als Beschreibungen fortschreitender Kriminalisierung der bürgerlichen Umwelt. Doch nicht nur die Kriminalität und ihr Ausmass, sondern auch die Umwelt hat sich verändert. Hollywood kann nicht mehr übersehen, dass die USA ein Sammelbecken multi-ethnischer Kulturen sind, und es kann sich nicht mehr leisten, den Lebensbereich der farbigen Minorität einfach auszuklammern, als ob er nicht vorhanden sei. Die Kriminalität andererseits, die Anfang der sechziger Jahre noch als Umtriebe einzelner gesetzloser Elemente darstellbar war, hat längst das Ausmass einer bedrohlichen Verseuchung aller Lebensbereiche angenommen.

«Boyz N the Hood» beschreibt den Status am Beispiel eines schwarzen Jungen, der ohne Mutter in einer Umgebung von Gangs und Rauschgiftsüchtigen aufwächst, jeden Tag seines Lebens in Gefahr, genauso zu werden wie die längst kriminellen Altersgenossen in seiner Strasse. Es ist die Vaterfigur, einzige verbliebene Familieninstanz, die der Film als Hoffnungsträger ausbaut: Stimme in der Wüste, die um Gehör in einer alles übertönenden Umwelt kämpft. Im Getto des Stadtbezirks, den sie in Los Angeles The Hood nennen, ist Familie gleichbedeutend mit einer Reminiszenz an die Vergangenheit, für die Kinder, die keine Zukunft haben – einer Legende gleich.

Illusionäre und demontierte Familie

Familie als Legende – das ist auch die Summe dessen, was den Alltag der auf eine multimediale Zukunft übergreifenden Hollywood-Produktion der neunziger Jahre ausmacht. Die Studios, die unter der emphatisch verbreiteten, sogar von amerikanischen Regierungskreisen unterstützten Vision eines digitalen *Superhighways* in die interaktive Telekommunikation ihre Produktion über den Filmtheaterbereich hinaus ausweiten, beschäftigen sich mit der Familie nur noch an den extremen Enden des ideologischen Spektrums. In ihren billig für den Massenkonsum zubereiteten Fernseh- und Videofilmen folgen sie entweder der Disney- oder der *Soap Opera*-Mentalität: Familie als Wunschtraum oder als Schlachtfeld der Gefühle. Entfremdung, Scheidung, Kinder mit nur einem Elternteil, in *Foster Homes* abgeschobene Jugendliche sind zu routinehaften Bestandteilen aller TV-Dramen geworden. Ihnen wird ebenso unbekümmert und unreflektiert die Illusionswelt festgefügter Familienbande in historisch verklärten Umgebungen entgegengesetzt, wie zum Beispiel im Gründerdrama *«One More Mountain»*, das die enge Verbundenheit einer Familie unter den strapaziösen Umständen eines Wagentrecks nach Kalifornien beschreibt. Es sind austauschbare Klischees optimistischer oder scheinrealistischer Betrachtungsweisen, die

Keimzelle für den Zerfall der Familie: «A River Runs Through It» (1992)

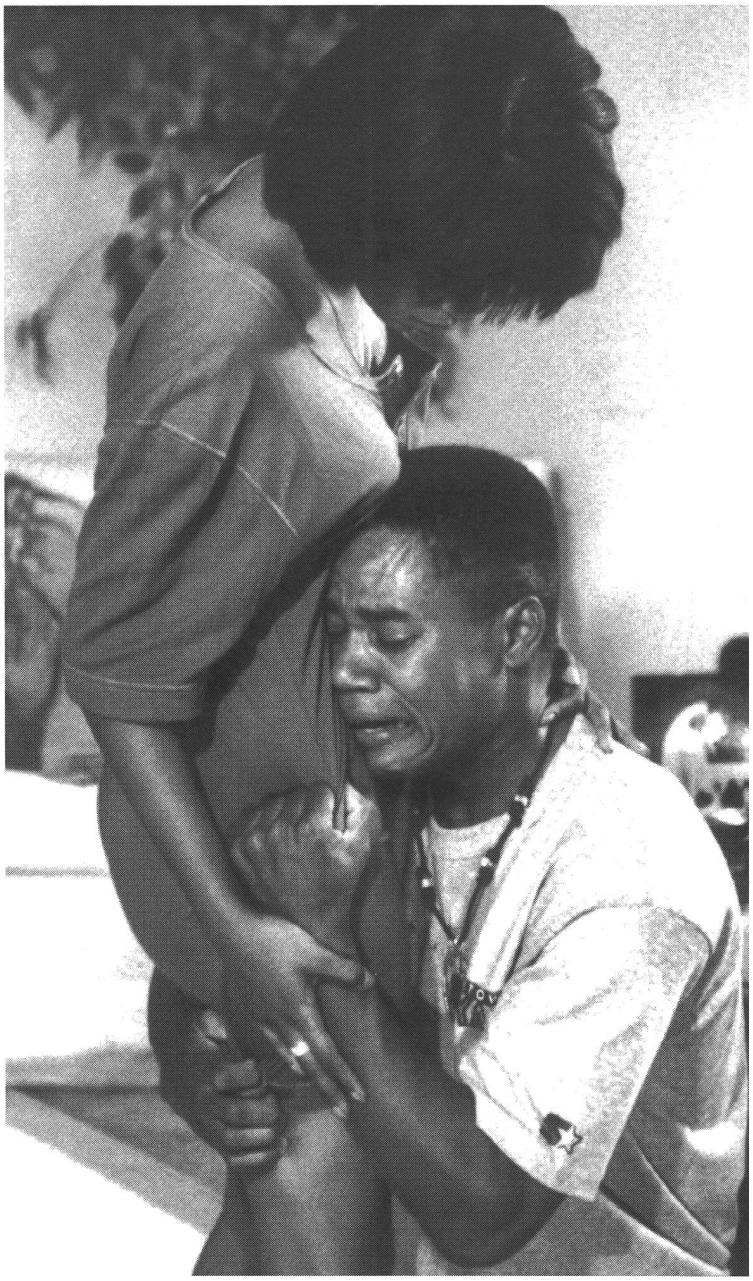
das breite Feld der B-Produktionen beherrschen, weniger reflektiert als auf die aus Sehbeteiligungen ablesbare (scheinbare) Zuschauererwartung zugeschnitten.

Während in früheren Jahrzehnten die Wechselwirkung von Kino- und Fernsehfilm vornehmlich in eine Richtung verlief, ist schon seit geraumer Zeit eine Rückwirkung der simplifizierenden Tendenzen des Pantoffelkinos auf die immer stärker automatisierte und standardisierte Hollywood-Produktion auszumachen. Vor allem Komödien wie (der bereits erwähnte) «Home Alone», «My Girl» (Howard Zieff, 1991) und «Mrs. Doubtfire» (Chris Columbus, 1993) funktionieren nach den dramaturgischen Grundmustern uniformer

Fernsehunterhaltung. Sie übernehmen denn auch die Abziehbilder der ramponierten Familie ohne den geringsten Versuch eines motivierenden Unterbaus. Andere, etwa «Beethoven» (Brian Levant, 1991) und die Fortsetzung «Beethoven's 2d» (Rod Daniel, 1993) oder «Homeward Bound» (Duwayne Dunham, 1993), verlassen sich auf die Bestätigungsfunktion von vor dem Bildschirm eingeübten Illusionsklischees.

Familie als Legende, als demontierte, bankrotte Gesellschaftsform des Zusammenlebens verschiedener Geschlechter, vermittelte jüngst auch ein Film höheren Anspruchs, Robert Altmans *«Short Cuts»* (1993, ZOOM 1/94). Altman, dessen frühere Filme bereits von einer durchgehenden Skepsis gegenüber der Funktionsfähigkeit von Ehe und Familie unter den Prämissen moderner Gesellschaftsstrukturen geprägt waren, interpoliert die neun Kurzgeschichten Raymond Carvers zu einer apokalyptischen Zustandsbeschreibung des *Homo Californiensis*, in der Familien nurmehr am Rande emotionaler Erdbeben existieren, täglich von neuen Schocks geschüttelt und allenfalls überlebend wie die Katastrophenopfer eines unregulierbaren Naturereignisses. Hinter der Satire, mit der Altman seine Anthologie des Lebens im zivilisationsgeschädigten Los Angeles tränkt, hinter der artistischen Distanziertheit der Form, in der sich Geschichten und Schicksale nur aus einer Vielzahl von Fragmenten zusammensetzen, tritt dem Zuschauer in «Short Cuts» ein denkender und besorgter Humanist entgegen. Altman, der seine Filme immer mehr gegen als mit dem Studiobetrieb der amerikanischen Filmmetropole gemacht hat, liefert inmitten der immer uniformer werdenden Pauschalität der Hollywood-Industrie ein Beispiel engagierten Filmmachens, kein Sozialporträt zum Mitbuchstabieren, sondern eine Collage satirischer *Americana* und poetischen Naturalismus', die mehr über die Befindlichkeit der amerikanischen Gesellschaft kalifornischer Prägung und der zwischenmenschlichen Bindungen unter der verdunkelten Sonne des Rezessionsklimas auszusagen weiss als die auf dramaturgische Autopiloten geschaltete Fliessbandware einer ausschliesslich kommerzorientierten Studioproduktion. Nicht zuletzt sind es die Dinge, die man nicht sieht in dem dreistündigen Geflecht von Charakteren, Ehe- und Familienalltagen, die der Familie im heutigen Amerika einen Spiegel – wenn auch einen Zerrspiegel – vorhalten: der Mangel an Verantwortlichkeit, an Scham und Intimität.

Von John Fords «Grapes of Wrath» bis zu John Singletons «Boyz N the Hood» und Robert Altmans «Short Cuts» demonstrieren amerikanische Filme die gesellschaftlichen Wandlungen zwischen den beiden gravierendsten Depressionszeiten des 20. Jahrhunderts. Die Familie als einzige Quelle der Hoffnung, als Keimzelle zur Bewältigung sozialer Probleme und bedrängender Zukunftsängste ist zum filmischen Sinnbild zunehmender existentieller Verunsicherung geworden. Abgelöst von dem ethischen Fundament, das stärkster einigender Bestandteil in den Filmen der dreissiger und vierziger Jahre war, erscheint sie im Kino der neunziger Jahre



Familie als Sinnbild existentieller Verunsicherung: «Boyz N the Hood» (1991)

als verwundbare gesellschaftliche Institution, die nichts mehr von jenem Halt vermittelt, den einst die Helden Mark Twains, John Steinbecks, Betty Smiths und Marjorie Kinnan Rawlings in ihrem Schoss zu finden vermochten. ■

Franz Everschors für ZOOM aktualisierter Beitrag ist dem Kölner film-dienst-*Extra-Heft «Zwischen Mythos und Alptraum: Das Bild der Familie im Spielfilm» entnommen. Das 102seitige, illustrierte Sonderheft enthält zehn weitere Beiträge sowie eine Filmografie und Literaturhinweise. Es kann beim Katholischen Mediendienst, Postfach 147, 8027 Zürich, Telefon 01/202 01 31, bestellt werden.*