

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 59 (2017)

Heft: 362

Artikel: Frühreife und Spätzünder : zur Entwicklung des Coming-of-Age-Films

Autor: Hangartner, Selina / Petraitis, Marian

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863221>

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: 18.04.2026

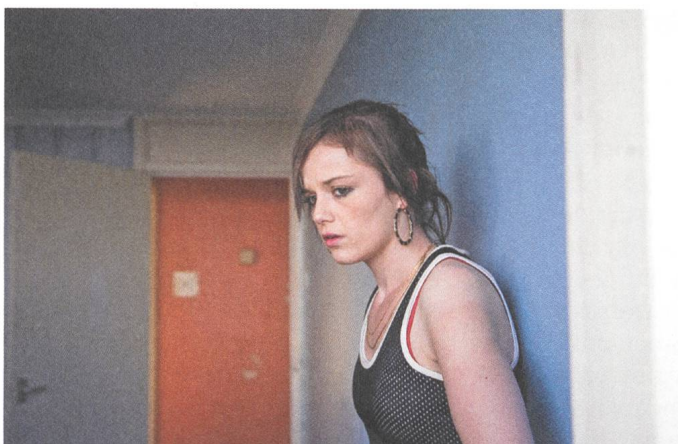
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Frühreife und Spätzünder

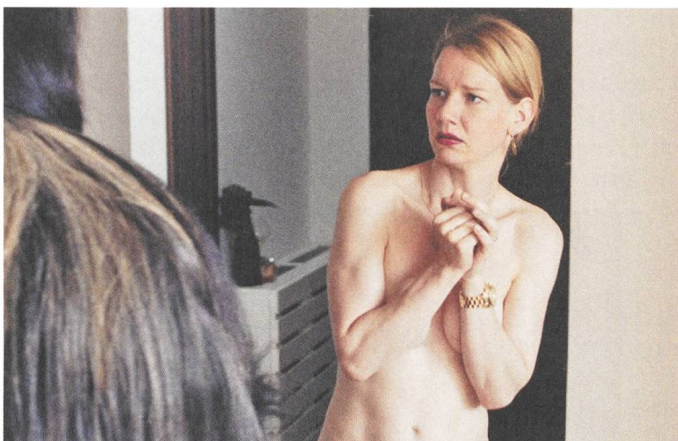
Selina Hangartner,
Marian Petraitis

Selina Hangartner und Marian Petraitis sind Assistenten am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, wo sie zuletzt gemeinsam ein Seminar zum Thema «Coming of Age im Film» geleitet haben.

Zur Entwicklung des Coming-of-Age-Films



Fish Tank (2009) Regie: Andrea Arnold



Toni Erdmann (2016) Regie: Maren Ade

Dem Erwachsenwerden gehört ein eigenes Genre. Typischerweise sind die Hauptfiguren Jugendliche mit all ihren hormoninduzierten Kämpfen und Krämpfen. Der Streifzug durch das Gegenwartskino stellt Variationen vor: jene, die viel zu früh erwachsen sein müssen, und solche, die sich noch mit 30 abzunabeln versuchen. Was beide zeigen: Ob auf der Leinwand oder dem Tablet, Coming of Age ist überall!

Erwachsenwerden, das ist im Film schon lange mit den immergleichen Themen verbunden: Zugehörigkeit und Abgrenzung, Suche nach sich selbst, Schulalltag, erste grosse Liebe, Stress mit den Eltern, Sex. Hollywood kennt für den Umgang mit der vielleicht aufregendsten und anstrengendsten Lebensphase zwei grosse Referenzpunkte: Zum einen die Geburt der Jugendkultur in den Fünfzigern, als die Filmindustrie Heranwachsende gerade erst als Thema und Jugendliche als zahlkräftiges Publikum entdeckt – wo James Dean und Marlon Brando damit ringen, gegen wen sie rebellieren und welcher Gang sie angehören sollen. Und zum anderen drei Jahrzehnte später John Hughes mit seinem High-school-Filmzyklus, der wie kein zweiter die Sorgen und Wünsche der Vorstadt-Teenager für das amerikanische Kino aufbereitet. Hughes' Vorstellung von Coming of Age lebt bis in die neunziger und nuller Jahre auf grossen Leinwänden, aber auch auf kleinen Bildschirmen weiter und wird dort stetig variiert.

Im amerikanischen und deutschsprachigen Gegenwartskino aber findet sich längst ein neuer Umgang mit dem Erwachsenwerden: Plötzlich werden die Figuren immer später erwachsen. War im klassischen Kino das Älterwerden noch mit typischen Übergangsritualen – «Rites de passages» – markiert, verflüssigt sich heute diese Grenze zunehmend. Parallel zum Lebensgefühl vieler heutiger Zuschauer scheinen die Protagonisten mit einer tiefen Unsicherheit konfrontiert; oft sind sie zu alt, um ihre jugendliche Unreife noch geltend zu machen, gleichzeitig plagt

sie das Gefühl, nicht wirklich im Leben angekommen zu sein. Das «Dazwischen», das «In-Between» wird zum Dauerzustand erklärt.

Gleichzeitig lässt sich eine weitere Variante an neueren Coming-of-Age-Filmen ausmachen, Filme, in denen die Figuren viel zu früh erwachsen werden müssen. Sie sind das Gegenstück zum Spätentwickler, aber auch zum exzessiven Superheldenkino Hollywoods. Der Unterschicht angehörig, spiegeln diese Figuren nicht nur das private Dilemma der Adoleszenten, sondern darüber hinaus auch die soziopolitischen Probleme einer ganzen Gesellschaftsschicht.

Generationenkonflikte

Vom Erwachsenwerden erzählen heisst von Eltern und Kindern erzählen. In kaum einer Lebensphase reiben sich die Generationen stärker aneinander, werden Väter und Mütter zum Sinnbild dessen, was von den Nachkommen als Vorbild entweder begehrt oder abgelehnt wird. Der New Yorker Regisseur Noah Baumbach inszeniert in seinen Filmen immer wieder Generationenkonflikte, wenn er vom späten Coming of Age erzählt. Baumbach wählt dazu oft einen spielerischen Zugang, etwa in *Frances Ha*, einem Film, den er gemeinsam mit seiner Partnerin Greta Gerwig geschrieben hat. Um Weihnachten besucht Frances (gespielt von Gerwig) ihre Eltern, die, irgendwo an der Westküste der USA heimisch, ein typisches Vorstadtleben führen. Entspanntes Essen im Kreis der Familie, ein Kirchenbesuch; der Kontrast könnte kaum grösser sein zu Frances' Grosstadtleben in Brooklyn, wo die Mittzwanzigerin ihre Wohnung mit exzentrischen jungen Städtern teilt und oft gar nicht weiss, wie sie die Miete aufbringen soll. Frances ist etwas traurig, als sie die Sicherheit ihres Elternhauses wieder verlässt und zurück nach New York reist. Weder im vorstädtischen Lebensraum ihrer Eltern noch im turbulenten Brooklyn scheint sie ganz angekommen zu sein. «I'm so embarrassed. I'm not a real person yet», entfährt es ihr an einer Stelle.

Genau wie dieser ereignislose Besuch bei den Eltern reiht *Frances Ha* episodenhaft unaufgeregte Begegnungen und Erlebnisse der jungen Protagonistin aneinander. Der Film ist in Schwarzweiss und einer Filmsprache inszeniert, die nicht zufällig an das Kino der Nouvelle Vague erinnert. Das europäische Vorbild ist auf der Tonspur omnipräsent, besteht der Soundtrack doch weitgehend aus Liedern, die französische Komponisten für Truffaut und Godard geschrieben haben. Auch auf dramaturgischer Ebene werden Assoziationen zum europäischen Arthouse-Kino geweckt, denn *Frances Ha* unterläuft ganz bewusst eine klassische Erwartung an Wendepunkte in der Geschichte. Mögliche «Rites de Passages» stellen sich hier mehrmals als folgenlos heraus. So unternimmt Frances eine Reise nach Paris, was im amerikanischen Kino oft die Möglichkeit zur Selbstfindung markierte – hier mündet die Erfahrung jedoch im Nichts. Obwohl zur Reminiszenz an das französische Kino der frühen Sechziger stilisiert, bietet *Frances Ha* mit seiner Episodenhaftigkeit und «Ereignislosigkeit» eine Identifikationsfläche. Der Film mag den einen oder anderen Zuschauer an eigene Erfahrungen erinnern: Nicht immer stellen sich grosse Hürden im Leben auch als Wendepunkte heraus – das Älterwerden besteht nicht aus einer Aneinanderreihung ereignisvoller Schlüsselmomente.

Frischer Wind im deutschsprachigen Autorenkino

Frances Ha stellt in der Suche nach Bedeutung und (Weiter-)Entwicklung im Meer der städtischen Anonymität den Versuch dar, möglichst authentisch vom Lebensgefühl vieler Spätadoleszenten zu erzählen. Dieser Zugang zur urbanen Lebenswirklichkeit bringt gerade in den letzten Jahren auch dem deutschsprachigen Autorenkino frischen Wind. 2012 etwa machte Jan-Ole Gerster mit seinem Erstling *Oh Boy* von sich reden (siehe auch Filmbulletin 2.17). Ausgelöst durch den Umstand, dass sein Vater ihm den Geldhahn für die Altbauwohnung zugekehrt hat, macht sich Dauerstudent und Endzwanziger Niko auf die Suche nach sich selbst. In eleganten, mit stilvollem Jazz unterlegten Schwarzweissbildern und irgendwo zwischen Nouvelle Vague und Woody Allen lässt sich Gersters Hauptfigur durch ein zeitloses Berlin treiben, stets auf der Suche nach einem «richtigen» Kaffee, der ihn aus dem Tagtraum, in dem er sich gemütlich eingerichtet hat, aufwecken könnte. Der Film zelebriert Nikos Sinnsuche als traurig-komisches Leiden an der Ereignis- und Folgenlosigkeit seiner Grosstadtexistenz. Erst auf den zweiten Blick entwirft *Oh Boy* die Suche auch als Generationenkonflikt: Nikos Eintritt in die Erwachsenenwelt gelingt nicht durch den Konflikt mit dem redegewandten, aber gefühlkalten Unternehmervater, sondern dank der Begegnung mit einem versehrten alten Mann, der ihm in einer Kneipe vom Trauma der Reichskristallnacht erzählt. Nikos Identitätssuche führt so auch zur Frage, welche Rolle die deutsche Geschichte beim Erwachsenwerden spielt; seine Orientierungslosigkeit lässt sich als generationenübergreifende Heimatlosigkeit verstehen.

Berlin ist auch Schauplatz für Sebastian Schippers *Victoria* von 2015. Kurz vor der Morgendämmerung, am Ende einer Partynacht lernt die junge Spanierin Victoria auf dem Nachhauseweg eine Gruppe Berliner Jungs kennen. Auch Schippers Film variiert die typischen Coming-of-Age-Themen, die Fragen nach Gemeinschaft und eigener Identität, das Motiv der nie enden wollenden Nacht. Formal gibt sich der Film radikal, um einen möglichst authentischen Zugang herzustellen: Mit improvisierten Dialogen und in einer einzigen, 140-minütigen Kameraeinstellung gedreht, versucht der Film, einem grosstädtischen Lebensgefühl an der Schwelle zwischen Tag und Nacht, zwischen jugendlicher Partylaune und ernstem Interesse an erwachsenen, dauerhaften Bindungen nahezukommen, Schipper lässt den Film aber nach der Hälfte in ein klassisches Heist-Movie kippen.

Im vergangenen Kinojahr war es dann allen voran Maren Ades *Toni Erdmann*, der international für Furore sorgte. Die Geschichte des 65-jährigen Winfried, der sich mit Perücke und falschen Zähnen bewaffnet, um als sein Alter Ego Toni Erdmann das Verhältnis zu seiner ihm entfremdeten Tochter Ines wiederherzustellen, war nicht nur ein Befreiungsschlag für die angestaubte deutsche Komödie, sondern ist in erster Linie eine Coming-of-Age-Geschichte. In der wohl rührendsten Szene des Films sehen wir Ines, wie



Frances Ha (2012) Regie: Noah Baumbach



Winter's Bone (2010) Regie: Debra Granik



While We're Young (2014) Regie: Noah Baumbach



Wendy and Lucy (2008) Regie: Kelly Reichardt



Fish Tank (2009) Regie: Andrea Arnold



The Future (2011) Regie: Miranda July

Stranger Things (2016) von Matt und Ross Duffer



sie nach einem Streit ihrem Vater, ihn aus der Distanz beobachtend, in einen Park folgt. Winfried ist nicht in seiner Toni-Erdmann-Verkleidung unterwegs, sondern in einem archaischen, traditionell bulgarischen Fellkostüm samt riesigem, stabförmigem Kopf. Auf Ines' vorsichtige Annäherungen folgt eine Umarmung, beide scheinen sich zum ersten Mal seit Ewigkeiten wieder nah. Beide umtanzen sich in einem vorsichtigen, beinahe kindlichen Spiel, ehe Ines wieder umkehrt und Winfried erschöpft zu Boden sinkt. Lange hat kein Film mehr ein poetischeres Bild für eine Vater-Tochter-Beziehung gefunden, die damit verbundenen Ablösungs- und Wiederannäherungsmomente als zentrale Themen des Erwachsenwerdens inszeniert.

Die «teen angst» der Grosstädter

Die Stadt als Lebensraum beschäftigt auch Noah Baumbach nochmals – in *While We're Young*. Hier wird das Älterwerden aber aus neuer Perspektive betrachtet: Es ist nicht mehr die Generation der jungen Zwanzigjährigen, die nach ihrer Identität als Erwachsene sucht, sondern es sind der 44-jährige Filmemacher Josh und seine Frau Cornelia, im hippen New York zu Hause, die trotz (oder wegen) ihrem gemütlichen Eheleben unzufrieden sind und sich nach Veränderung sehnen. Zunächst angetan von der Dynamik der jüngeren Generation, versuchen beide, einem jungen Paar nachzueifern, wobei sie bei jedem Annäherungsversuch einen Graben zwischen die Generationen zu heben scheinen; ein fehlendes Verständnis für die jeweils andere Generation durchzieht die Komödie motivisch. Während sich die Eheleute etwa an den Verlockungen neuer Technologien erfreuen, im Ehebett auf ihren iPhones herumtippen und den Fernsehabend mit Video-on-Demand-Service zelebrieren, hören die Jungen ihre Musik wieder auf Vinyl, schauen Dokumentarfilme auf VHS und geniessen ein Retro-Dasein.

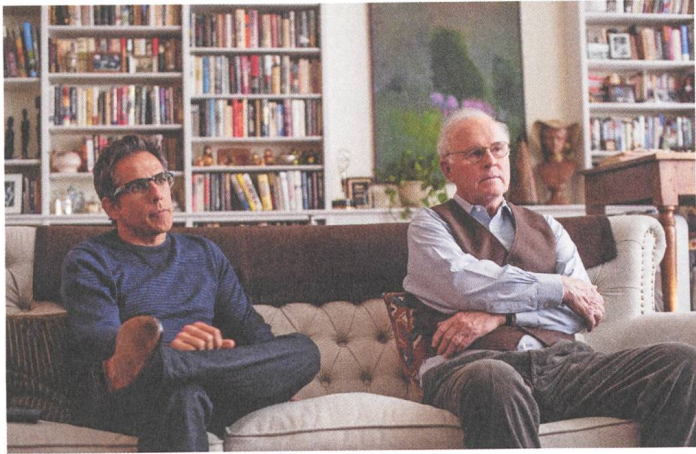
While We're Young, der eine Abrechnung sowohl mit dem Hipster- als auch mit dem Yuppie-Dasein ist und das Leben als ewigen Reifeprozess schildert, enthält sich schlussendlich jeder Wertung: Wirken die Mittvierziger in ihrem Festhalten an Regeln und Moral verstaubt, geht der jüngeren Generation trotz Dynamik und Lebensfreude jegliche Tiefe ab. Ihre Liebe für alles, was «vintage» und geschichtsträchtig ist, erscheint dann beinahe als ironische Kompensation ihrer eminenten Oberflächlichkeit. Erst spät im Film erkennt das ältere Paar, dass das scheinbar Spontane der jüngeren Generation eher Performance als profunde Lebenseinstellung ist; an James Deans prototypischem Teenager Jim Stark interessiert sie wohl nur noch die schicke rote Jacke.

Regisseure wie Noah Baumbach stehen natürlich auch in der Tradition des wohl bekanntesten Grossstadtneurotikers Woody Allen, der mit seinen Filmen die Sinnsuche der amerikanischen Provinz-Teenager-Filme spätestens mit der New-York-Trilogie Ende der Siebziger in die Grosstadt verlagerte. Wer heute von den Jungen und Junggebliebenen, den Herausforderungen des urbanen Lebens erzählen will, kann dies

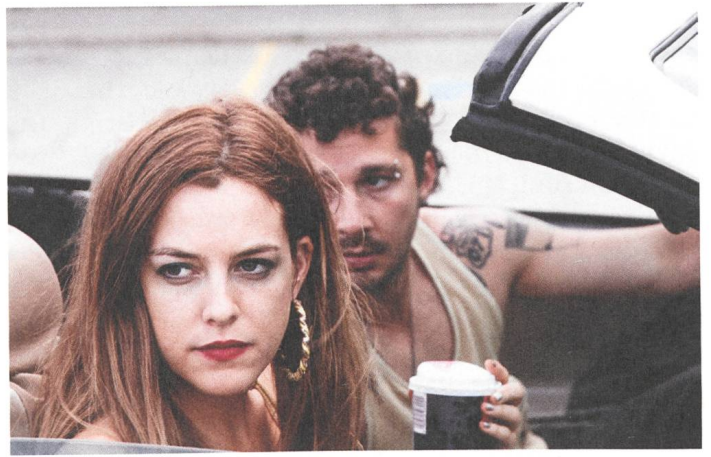
also kaum tun, ohne sich auf Allen zu beziehen. Regisseure und Regisseurinnen wie Noah Baumbach, Lena Dunham oder Miranda July variieren Allens Themen rund um den hadernden Städter. Der ringt nicht mehr mit der Vorstadtenge und einer bigotten, restriktiven Gesellschaft, sondern mit den Herausforderungen einer globalisierten Welt – und mit der Überforderung durch die sich daraus ergebenden Möglichkeiten. So schwebt über fast allen Figuren dieser neuen Grossstadtfilme die Angst vor Entscheidungen, herrscht ein Lebensgefühl des Sich-alles-offen-Haltens, Alles-erleben-und-auskosten-Wollens. Und damit verbunden die grosse Angst, bald schon selbst zum alten Eisen zu gehören und vergessen zu gehen. Dieses Lebensgefühl strahlt dabei in die gesellschaftlich-mediale Wirklichkeit zurück: in eine Welt, in der jeder einen eigenen Blog oder Youtube-Channel haben kann, der ihn oder sie potenziell zum Star macht, in der jede Konsument-scheidung als Ausdruck des eigenen Individualismus genutzt werden muss und in der man sich ständig neu erfinden und flexibel für die Karriere und Liebe bleiben soll. Da bleiben genug Möglichkeiten, die «teen angst» des Coming-of-Age-Films zu erneuern und für das Gegenwartskino aufzubereiten.

Eine Katze für die Zukunft

Wie lähmend der Widerspruch sein kann, der sich aus dem Wunsch nach dem ewigen, jugendlichen «In-Between» und der gleichzeitigen Angst speist, dabei das Leben zu verpassen, zeigt eindrücklich Miranda July *The Future*. Im Zentrum ihres Films stehen Jason und Sophie (July selbst), die sich mit der Adoption einer schwerkranken Katze vorsichtig an die verantwortungsvollen Aufgaben des Erwachsenseins heranwagen wollen. Auf Zeit und damit in Massen versteht sich, denn sie gehen fest davon aus, dass die Katze fünf, maximal noch sechs Monate zu leben hat. Umso grösser ist ihre Panik, als sie erfahren, dass ihre neue Begleiterin bei guter Pflege bestimmt noch fünf Jahre vor sich haben könnte. «We will be forty in five years. – Forty is basically fifty and then ... – That's it for us!» Die dreissig Tage vor der Katzenadoption, versprechen sich beide, sollen zur Erfüllung der bis anhin nicht verfolgten Lebensträume dienen. Über meist groteske, manchmal phantastische, immer aber entrückte filmische Miniaturen öffnet Miranda July die seelischen Abgründe, die unter den charmanten Merkwürdigkeiten des Paares schlummern. Für Jason manifestiert sich die Angst vor Konflikten und Entscheidungen im Wunsch, die Zeit anhalten zu können. Ein Wunsch, der so lange wächst, bis er wahr wird. Das ist aber keine Alternative, sondern der viel grössere Albtraum, wie er feststellen muss. Die Tanzlehrerin Sophie wiederum treibt die Sehnsucht nach einem Ort der Selbsterfüllung an. Sie entscheidet sich für ein Videoprojekt, das sie auf Youtube doch noch berühmt machen soll: dreissig Tage, dreissig Tänze. Ein Versuch, letztlich doch noch von allen gesehen zu werden. Das Projekt scheitert jäh. «But I e-mailed everyone. They are all waiting for it.» – «No one cares.» – «I know!», trifft beide die schmerzhafteste Erkenntnis.



While We're Young (2014) Regie: Noah Baumbach



American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold



Frances Ha (2012) Regie: Noah Baumbach



American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold



Girls (2012) von Lena Dunham

The Future (2011) Regie: Miranda July



Victoria (2015) Regie: Sebastian Schipper

In der Schlüsselszene des Films wird Sophie bei ihrer Flucht aus der gemeinsamen Wohnung von ihrem «Vintage»-Pullover verfolgt. Als das Kleidungsstück sie im spiessigen Vorstadthaus ihres neuen Geliebten einholt, schlüpft sie in den Pullover und vollendet ihr Projekt doch noch: Während dieser sich zu einer elastischen Blase verformt und sie verschlingt, tanzt sie vorsichtig tastend durch den Raum, bis sie sich schliesslich aus dem Kleidungsstück befreit: ein schaurig-schöner Coming-of-Age-Moment, der Assoziationen an tierische Häutungen und damit zum Body-Horror weckt.

Erwachsenwerden,
zwischen
Tablet und Leinwand

Die Sinnfragen spät erwachsen werdender, urbaner Männer und Frauen sind nach dem Independentkino längst auch von den amerikanischen Streamingdiensten für sich entdeckt worden. Netflix bietet mit *Easy* eine Serie mit losen Episoden und wechselnder Starbesetzung an, die als aufpolierte Variation des Mumblecore-Kinos erscheint, das Noah Baumbach entscheidend mitprägte. Amazons Serie *Transparent* kombiniert virtuos die Identitätssuche des späten Coming of Age mit LGBTQ-Themen. Gleichzeitig wirbeln die Streamingdienste mit der Produktion von Spielfilmen und dem Kauf von Filmrechten die alten Vertriebsmodelle durcheinander – und erzeugen so eine neue Fluktuation zwischen den Dispositiven.

Wie zurzeit kaum ein anderer Schauspieler steht wohl Adam Driver für diese neue Durchlässigkeit. Bekannt wurde Driver in der HBO-Serie *Girls*, in der sich eine Gruppe junger Frauen mit dem Leben in New York herumschlägt. In seiner Rolle als Liebhaber von Hannah (gespielt von Serienschöpferin Lena Dunham) zeigte er sich als innerlich zerrissener Jung-Erwachsener im New Yorker Haifischbecken. Wie die weiblichen Titelheldinnen ist auch Adam auf der Suche nach sich selbst, die Paarbeziehung ist das Schlachtfeld: So treibt die Serie das Hin und Her in der Beziehung von Adam und Hannah an; zwischen kühlen, obsessiven Sexdates und der von beiden herbeigesehnten grossen Liebe, dem Wunsch nach ehrlicher Intimität. Letztlich suchen beide – er als handwerklich begabter, scheuer Künstler, sie als neurotische Schriftstellerin und Journalistin – nach dem richtigen Ort für die Selbstverwirklichung. «I think I'm the voice of my generation. Or a voice of a generation», bringt Hannah ihren eigenen Grössenwahn und die Kompliziertheit der sie umgebenden globalisierten Welt auf den Punkt. Wie passend, dass Driver in Jim Jarmuschs *Paterson* in der gleichnamigen amerikanischen Kleinstadt als Poet seine Sinnsuche fortsetzt. In einem Film, der die Langsamkeit und Ereignislosigkeit als Quelle für poetische Auseinandersetzung mit der Zeit nutzt – und damit durchaus etwas mit Baumbachs *Frances Ha* und Gersters *Oh Boy* gemein hat.

Früh erwachsen werden:
der neue Realismus

Ganz anders geht ein anderer Trend des Gegenwartskinos mit dem Erwachsenwerden um. So verschreibt sich eine ganze Reihe von Filmen der letzten Jahre einem filmischen Realismus, der das Erzwingene eines verfrühten Reifeprozesses zeigt. So präsentiert etwa Andrea Arnolds *American Honey* einige «typische» Coming-of-Age-Motive: Die adoleszente Hauptfigur ist auf einer ermüdenden Suche nach Zugehörigkeit, will sich selbst finden, die Beziehung zu ihrem Umfeld auf den Prüfstand stellen. Genau wie in Arnolds *Fish Tank* von 2009 geht es hier im Gegensatz zu den berühmten Teenagerfiguren der Filmgeschichte aber nicht mehr um Highschool-Cliquen und schlechte Noten, nicht mehr um die «Prom Night» und den dazugehörigen ersten Sex.

In Arnolds Filmen weichen diese «Luxusprobleme» dem harschen Alltag der amerikanischen beziehungsweise britischen Unterschicht: Vulgaritäten, Gewalt, sexuelle Übergriffe dominieren das feindliche Umfeld dieser Teenfiguren. Oft kämpfen sie ums Überleben, sehnen sich nach Schutz und Liebe; das Zweite allzu oft vergebens. Auf formaler Ebene folgen Arnolds Filme einer europäischen Kinotradition: mit Handkamera, natürlichem Licht, Laiendarstellern und entlang improvisierter Dialoge; Unschärfen und lange Einstellungen dominieren diese Ästhetik. Stets befindet sich die Kamera in der Nähe der weiblichen Hauptfigur, blickt ihr über die Schultern oder direkt ins Gesicht, um die Not der schweigsamen Protagonistinnen von ihren Mienen abzulesen. Ein Vergleich mit dem sozialrealistischen Körperkino der belgischen Brüder Dardenne liegt nahe, wo seit den frühen Neunzigern in Filmen wie *Rosetta*, *L'enfant*, *Le fils* oder *Le gamin au vélo* die Protagonisten um ihre Existenz bangen. Aber auch im amerikanischen Independentkino knüpft Arnolds jüngste Tour de Force durch die Heartlands bereits an eine gewachsene Tradition um Schlüsselwerke wie Debra Graniks *Winter's Bone* oder Kelly Reichardts *Wendy and Lucy* an, die seit Ende der nuller Jahre unter dem Label «Neo-Neorealism» zusammengefasst werden. Die Filme fungieren mit ihrem meist unerbittlichen, analytischen Blick auf ein gewaltsames, kaltes und abweisendes Amerika auch als Gegenentwurf zum ausufernden Superheldenkino Hollywoods, erzählen sie doch aus der geografischen Mitte vom gesellschaftlichen Rand Amerikas.

Dass die Hauptfiguren viel zu früh schon erwachsen sein müssen, ist ihrer vollständigen Perspektivlosigkeit geschuldet. Neben dem Ringen um Existenz treten ihre Hoffnungen und Wünsche, die bei der Identitätsbildung im Coming-of-Age-Film sonst so elementar erscheinen, in den Hintergrund. In *American Honey* hat sich die achtzehnjährige Star vom häuslichen Missbrauch gerade erst gelöst, um nun mit einer Crew junger Magazinverkäufer scheinbar ziellos durch das Herz der USA zu ziehen. Unterwegs wird sie einmal gefragt, was ihr Traum sei, was sie im Leben erreichen möchte. «Nobody asked me that before», antwortet sie verwundert. Eine Zukunftsperspektive existiert



While We're Young (2014) Regie: Noah Baumbach



American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold

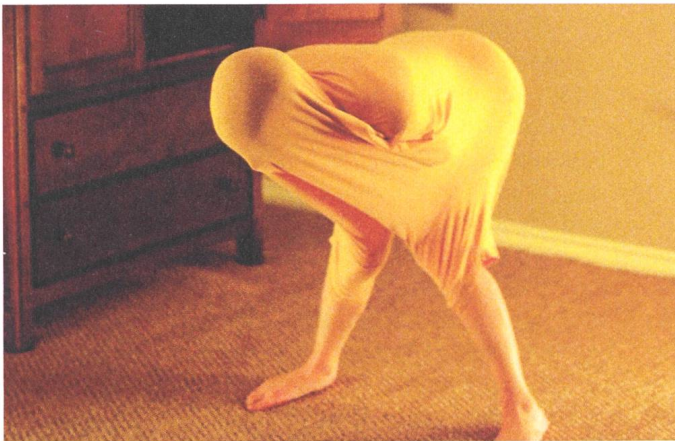


American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold



Wendy and Lucy (2008) Regie: Kelly Reichardt

The Future (2011) Regie: Miranda July



Winter's Bone (2010) Regie: Debra Granik



Victoria (2015) Regie: Sebastian Schipper

für diese Unterschicht gar nicht erst. Obwohl sie von der imposanten Natur Nordamerikas umgeben sind, scheinen die Protagonisten gefangen zu sein.

Dass Adoleszente weder Kinder noch Erwachsene sind, ist Grundkonflikt fast aller Coming-of-Age-Filme. Deutlich wird diese ambivalente Existenz – diese unsichtbare Schwelle, an der sich Teenager im Film bewegen – etwa in einer Szene in Arnolds *Fish Tank*, in der die schlafende, angetrunkene fünfzehnjährige Mia vom neuen Liebhaber ihrer Mutter ins Bett getragen wird. Verfremdet durch eine orange Lichtquelle und die leichte Zeitlupe erhält die Szene eine poetische Qualität. Im Delirium nimmt das junge Mädchen wahr, wie Conor sie sanft ins Bett legt und ihr Schuhe und Hose auszieht. Seine Gesten erscheinen fürsorglich und erotisch zugleich. Mia befindet sich in einem Schwebestand zwischen familiärer Geborgenheit und latenter Erotik. Sie, die sich in einer Plattenbausiedlung im englischen Essex durchschlagen muss, wird bald zur versessenen Liebhaberin des viel älteren Conor. Dass sie schon mit fünfzehn in eine gewaltsam-erotische Beziehung ohne Hoffnung auf ein glückliches Ende gezogen wird, verdeutlicht, dass den Figuren in diesem Milieu eine geschützte Kindheit nicht gestattet ist – viel zu früh wird ihnen diese entrissen.

Mit Nostalgie zum Erfolg

Und was macht Hollywoods Blockbusterkino? Es übersetzt die Konflikte der Jungerwachsenen vor allem in das Fantasy-Genre. Die vielen Superheldenfilme von Marvel und DC etwa deklinieren die Fragen um Verantwortung und Selbstsuche in alternativen Universen, über Körperverformungen und Superkräfte. Franchise-Filme wie *The Hunger Games* oder *Maze Runner* projizieren die Ängste und Konflikte von Heranwachsenden, ihre Suche nach sich selbst und der passenden Gemeinschaft in futuristische Kampfarenen und labyrinthische Zwischenwelten, die immer öfter den Levels von Computerspielen ähneln und damit auch an die medialen Alltagswelten ihrer adoleszenten Zuschauer anknüpfen.

Wie sehr Hollywood auf die erzählerische wie ökonomische Lukrativität von phantastischen Coming-of-Age-Geschichten setzt, zeigte vor allem die jüngst gestartete Wiedererweckung eines besonderen Franchise-Films. 2015 brachte J. J. Abrams gemeinsam mit dem neuen Rechteinhaber Disney mit *Star Wars: The Force Awakens* die wohl beliebteste Saga der Filmgeschichte zurück auf die Leinwand. Adam Driver spielt hier den wankelmütigen Bösewicht Kylo Ren, Sohn von Kultfigur Han Solo. Zweifelnd, halb Stark und machtbessenen verkörpert er den neuen Bösewicht, voller Wut auf den eigenen Vater Han Solo und gleichzeitig voller quälender Liebe für ihn und vor allem voller Faszination für den grossen Darth Vader. Für welche Seite der Macht er sich entscheidet, ist wie schon bei Luke Skywalker die gleiche Frage, wie welcher väterlichen Figur er sich zuwenden und welche er bekämpfen soll. Das ist ein klassisches Coming-of-Age-Motiv, das *The Force Awakens* wie die gesamte Handlung beinahe unverändert aus dem ersten *Star Wars*-Film *A New Hope* von 1977 recycelt. Das Verhältnis von Kylo Ren und Han Solo

fungiert denn auch als Scharnier zwischen dem «alten» und dem «neuen» Publikum. Während Kylo Ren die jungen Zuschauer für den *Star Wars*-Kosmos gewinnen soll, dient die Rückkehr von Han Solo vor allem der Adressierung älterer Fans, die sich damit in ihre eigene Kindheit zurückversetzt fühlen. Eine zeitgenössische Variation und einen gesellschaftspolitischen Kommentar liefert der Franchise-Film letztlich im Figurenpersonal: Der männliche Held weicht einer weiblichen Hauptfigur, der abtrünnige «Stormtrooper» ist schwarz. Eine Entwicklung, die der jüngste *Star Wars*-Ableger *Rogue One* weiterführt, indem er den Zusammenschluss der Rebellen verschiedenster kultureller Herkunft inszeniert. Hinter der vorsichtigen Aktualisierung steht auch ein ökonomisches Kalkül, das den nostalgischen Wert der Filme in die Gegenwart zu übertragen versucht.

Wie erfolgreich eine aktualisierende Variation solch nostalgisch besetzter Coming-of-Age-Geschichten sein kann, zeigte sich jüngst auch auf den kleinen und grossen Bildschirmen. In der von Kritik und Publikum gleichermaßen gefeierten Horror- und Science-Fiction-Serie *Stranger Things* stellen sich Kinder und junge Erwachsene einem Monster, das in einer düsteren Parallelwelt lebt und sich mit Vorliebe die Adoleszenten aus dem amerikanischen «Suburbia» einverleibt. Die acht bisher erschienenen Episoden verwenden genretypische Horror- und Science-Fiction-Elemente, erzählen aber auch von den Problemen der jungen Hauptfiguren: Zugehörigkeit und Ausgrenzung unter Gleichaltrigen, Streit mit den Eltern, ein erster Kuss, beste Freundschaften. Natürlich wird die Auseinandersetzung mit dem Monster zur ultimativen Herausforderung, an der die Protagonisten wachsen und anhand derer sie die Relevanz von Familie und Freundschaft neu erfahren können.

Nur noch einmal Kindsein ...

In erster Linie aber setzt *Stranger Things* auf Nostalgie. Die Serie spielt mit einer postmodern anmutenden Lust an Referenzen, baut darauf, dass die Zuschauer die Verbindungen zum Kino der Achtziger, zu den Filmen Steven Spielbergs oder John Carpenters, zu den Geschichten von Stephen King oder zu Rob Reiners *Stand by Me* erkennen. Die Protagonisten der Geschichte, die sich 1983 abspielt, konsumieren mit naiver Freude die Meilensteine der damaligen Populärkultur wie das Brettspiel «Dungeons & Dragons», Sam Raimis *Evil Dead* oder die ersten *Star Wars*-Filme, die in dieser Serienwelt gerade erst den Markt erreicht haben. *Stranger Things* richtet sich damit weniger an ein adoleszentes Publikum. Vielmehr scheint die Serie für die erwachsenen Zuschauer konzipiert, die sich dank der unzähligen Pastiche-Momente unweigerlich an die Populärkultur ihrer eigenen Teenagerzeit zurück-erinnern. Wie in den neusten *Star Wars*-Filmen werden kindliche Erinnerungen und Sehnsüchte einer ganzen Generation reanimiert, wird den Zuschauern das ewige «In-Between» in Form der ultimativen, postmodernen Achtziger wieder zugänglich gemacht. So darf auch der heute erwachsene Zuschauer für einen kurzen Moment noch einmal ganz Kind sein. ×