



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Erwachsen werden.
Über erzählte Zeit und Identität im Coming-of-Age Film“

verfasst von / submitted by

Anna Lehner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Manfred Öhner

Inhalt

Vorwort	5
Einleitung	6
1. Entstehungsgeschichte des Coming-of-Age Films	9
1.1 <i>Coming-of-Age Narrativ und Bildungsroman im 20. Jahrhundert</i>	10
1.2 <i>Coming of Age – Begriffsdefinition</i>	11
1.3 <i>Mythos des Ursprungs: Coming-of-Age als US-amerikanisches Genre</i>	12
1.4 <i>Geteilte Vergangenheit: Der Jugendfilm ab den 50er Jahren</i>	14
1.5 <i>Definition des Jugendfilm-Genres</i>	17
1. Der gegenwärtige Coming-of-Age Film	19
3. Erwachsenwerden als mehrdimensionale Statuspassage	22
4. Narrative Identität und erzählte Zeit nach Paul Ricoeur	26
5. Der klassische Coming-of-Age Film	28
5.1 <i>Zusammenfassung dreier klassischer Coming-of-Age Filme</i>	28
5.1.1 <i>Me and Earl and the Dying Girl</i>	28
5.1.2 <i>The Edge of Seventeen</i>	29
5.1.3 <i>The Perks of Being a Wallflower</i>	30
5.2 <i>Die klassische Coming-of-Age Erzählung als Subgenre</i>	31
5.3 <i>Das Prinzip von Ursache und Wirkung</i>	33
5.3.1 <i>Der Anfang: Die ungestörte Stufe</i>	34
5.3.2 <i>Die Störung</i>	36
5.3.3 <i>Der Kampf</i>	37
5.3.4 <i>Beseitigung der Störung als Übertreten der Schwelle</i>	40
5.4 <i>Subjektive Erzählperspektive</i>	42
5.5 <i>Die Chronologie der erzählten Zeit</i>	48
5.6 <i>Das Kunstwerk, das die Zeit erzählt</i>	52
5.7 <i>Über das geschlossene Ende zum Ganzen</i>	53
6. Zeit-Motor Filme	56
6.1 <i>Zusammenfassung Zeit-Motor Filme</i>	56
6.1.1 <i>Moonlight</i>	56
6.1.2 <i>Boyhood</i>	57
6.1.3 <i>Palo Alto</i>	58
6.2 <i>Das Ende im Blick</i>	59
6.3 <i>Deleuze' Zeit-Bilder als Mittel des Authentischen</i>	62
6.3.1 <i>Das Alltägliche, das Authentische und der Rhythmus</i>	63
6.3.2 <i>Die jugendliche Langeweile</i>	67
6.4 <i>Die Autofahrt und der Zeit-Motor</i>	69
6.4.1 <i>Autofahren als Wende- oder Höhepunkt</i>	70
6.4.2 <i>Auto als Setting</i>	74

6.4.3 Das Auto als Besitz	76
6.5 <i>Ein Körper der die Zeit erzählt</i>	77
6.6 <i>Palo Alto: Von der Zeitlichkeit zur Räumlichkeit</i>	79
7. Fazit	84
8. Quellenverzeichnis	87
9. Anhang	92
9.1 <i>Abstract</i>	92
9.2 <i>Lebenslauf</i>	93

Vorwort

Vor einigen Jahren hat mich meine Freundin Magdalena gefragt, ob ich mich noch an unser allerletztes Spiel erinnern kann. Mit Spiel meinte sie die Phantasiespiele, mit denen wir den Großteil unserer Kindheit verbrachten. Ich wusste den Zeitpunkt noch genau. Es war ein Spätsommertag, wir hatten uns nach längerer Zeit wiedergesehen und uns, wie sonst auch, alte Kleider angezogen und im Garten *arme Hüttenmädchen* gespielt. Die Kleider waren bereits ein bisschen eng. Wir spielten nach unserer üblichen Dramaturgie, die uns über all die Jahre nie langweilig geworden war: Den Alltag in der Hütte bestreiten, Essen finden oder auf dem Markt kaufen, gelegentlich sauber machen, das nahegelegene Feld bestellen und im Haus alles gut abschließen, sollte ein Gewitter kommen. Es kamen in jedem Spieldurchlauf mindestens zwei Gewitter. Ich kann mich deshalb an das Spiel erinnern, weil es zwar nach dem üblichen Schema begonnen hat, sich jedoch mit der Zeit in eine unbekannte Richtung entwickelte, die sich an zwei Punkten festmachen ließ: Erstens zogen wir nach einer Weile in die Garage um - einen vergleichsweise tristen Ort, den wir noch nie zuvor benutzt hatten. Zweitens zündeten wir dort offene Kerzen an, um uns während des Gewitters zu wärmen. (Offene Kerzen waren immer verboten gewesen.) Nicht lange danach fanden wir uns tratschend auf dem Garagenboden wieder, während unsere jüngeren Geschwister damit drängten, doch endlich aufzustehen und weiterzuspielen. Uns aber war die Freude daran verloren gegangen. Sie hatte sich heimlich verabschiedet, irgendwann zwischen Markttag und Bodenwischen und kam nie mehr wieder.

Ich habe mich seither gefragt, wie dieses *irgendwann* aussehen kann, das diese Entwicklung beherbergt und damit den Nährboden einer Auseinandersetzung mit dem Coming-of-Age Film geschaffen.

Einleitung

Das Coming-of-Age Genre begleitet seine Figuren beim Erwachsenwerden. Es zeigt den jugendlichen Reifungsprozess und beschäftigt sich dabei zugleich mit großen Themen: Der Möglichkeit des Schicksals, des Zufalls, der prägenden ersten Male, der Bedeutung von Bildung, Liebesbeziehungen, Freundschaften und Familie und vor allem der Frage nach Identität. Mit Letzterer werden die jungen ProtagonistInnen im Film gerne direkt konfrontiert. „Who do you want to be Mason?“¹, will der Lehrer in *Boyhood* (USA, 2014) wissen, als Mason während des Unterrichts wieder zu lange in der Dunkelkammer werkt. „At one point you gotta decide for yourself who you wanna be.“², sagt Juan dem sechsjährigen Chiron in *Moonlight* (USA, 2016). Den beiden Jungen geht es wie den meisten Hauptfiguren des Genres – sie wissen drauf keine wirkliche Antwort. Sie schreiten bloß weiter durch die erzählte Zeit und sammeln Erfahrungen.

Von Film zu Film variiert dabei die Dauer dieses Reifungsprozesses. *Palo Alto* (USA, 2013) begleitet seine Figuren über etwa drei Wochen, *The Perks of Being a Wallflower* (USA, 2012) verläuft über ein Highschooljahr und *Boyhood* erzählt sich über einen Zeitraum von zwölf Jahren. Wenngleich alle Filme dem Genre entsprechend das Sujet des Erwachsenwerdens beinhalten, verfolgen die unterschiedlichen Zugänge zu erzählter Zeit eine jeweils andere Vorstellung von Identitätsentwicklung. Um diese verschiedenen Möglichkeiten herauszuarbeiten, werde ich mich in der folgenden Arbeit nicht allein auf die Anzahl im Film erzählter Tage und Jahre konzentrieren, sondern auf den Gebrauch filmischer Mittel und dramaturgischer Elemente. Ziel ist, über eine Darstellung der Identität der Figuren schließlich die Identität des Coming-of-Age Genres zu festigen, das noch immer im Schatten des Jugendfilms – etwa als sein Synonym oder Subgenre – zu finden ist.

Zu Beginn soll deshalb ein kurzer Überblick stehen, in dem die historische Entwicklung des Coming-of-Age Films Auskunft über seinen bis heute relativ unbestimmten Korpus an zugehörigen Filmen gibt. Bereits hier zeigt sich die enge Verknüpfung zwischen Jugend- und Coming-of-Age Film. Klassiker wie *The Graduate* (USA, 1967) oder *American Graffiti* (USA, 1973) werden in der Geschichtsschreibung beider Genres angeführt. Hier überschneidet sich, was

¹ *Boyhood*, 1:42:47.

² *Moonlight*, 19:47.

eigentlich getrennte Ursprünge hat: Der Jugendfilm entsteht mit dem Aufkommen des Teenagerbegriffs, in den USA der 50er Jahre. In seiner Herkunft versteckt sich bereits sein, laut Stephen Tropiano, markantestes Markenzeichen: „What makes the Hollywood teen film so unique and differentiates it from other genres is that its target audience – teenagers – is also its primary subject.”³ Als Vorläufer des Coming-of-Age Films gilt hingegen der Bildungsroman des späten 18., frühen 19. Jahrhunderts. Wenngleich sich viele Elemente des Coming-of-Age Films auch im Jugendfilm finden lassen (Highschool, Freundschaft, erste Liebe, Alkohol- und Drogenerfahrungen, Sexualität), steht bei ersterem die individuelle Entwicklung der Figur(en) im Vordergrund. Zudem zeichnet er sich durch seine plausible, authentische Betrachtung des jugendlichen Daseins aus. So versuchen die Erzählungen entweder mittels subjektiver Perspektiven allgemeine Aussagen zu treffen, oder diese Wirkung durch eine möglichst unmittelbare Darstellung des amerikanischen Alltags zu erzielen.

Laut Paul Ricoeur formt sich die Identität des Menschen aus der Lebensgeschichte, die ein Wechselspiel zwischen Permanenz und Veränderung darstellt.⁴ Die Figur einer Erzählung besitzt somit eine „narrative Identität“, indem sie sich aus der Fabelkomposition zusammensetzt. In der folgenden Arbeit werde ich zwischen zwei Formen der Fabelkomposition unterscheiden.

Mit *Me and Earl and the Dying Girl* (USA, 2015), *The Edge of Seventeen* (USA, 2016) und *The Perks of Being a Wallflower* widme ich mich drei klassischen Coming-of-Age Filmen, die Erwachsenwerden als Erinnerung der Hauptfigur erzählen. Dabei wandert der/die Protagonist/in durch eine kohärente Kette von Ereignissen, aus denen schließlich seine/ihre gefestigte, gereifte Identität hervorgeht. Die drei Filme, deren Dramaturgie der des klassischen Hollywoodfilms entsprechen, weisen einen großen Korpus syntaktischer und semantischer Merkmale auf. Hier wird Erwachsenwerden aus subjektiver Perspektive als einmaliger Schwellenübergang erzählt.

Anders verhält sich die Entwicklung in den Zeit-Motor Filmen *Moonlight*, *Boyhood* und *Palo Alto*. Hier ist es die vergehende Zeit selbst, die das Älterwerden der Figuren bewirkt. *Boyhood* und *Moonlight* handeln über einen Zeitraum von zwölf und

³ Tropiano, Foreword in: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in American Cinema since 1980*, S. IX.

⁴ Vgl.: Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 209/210.

siebzehn Jahren, wodurch dem sich wandelnden Körper der Figuren eine entscheidende Rolle zukommt. *Palo Alto* nimmt als einziger Ensemblefilm eine Sonderstellung im

Zeit-Motor Spektrum ein. Hier tritt die lineare Zeit als Handlungsmotor in den Hintergrund und verlagert sich mit dem Wechsel zwischen den unterschiedlichen Figuren auf die topografische Ebene. Wenngleich Zeit-Motor Filme weniger einheitliche Elemente aufweisen als klassische Coming-of-Age Filme, etablieren sie aufgrund ihres Episodencharakters eine spürbare Rhythmik, die sich mit Deleuze's Zeitbildtheorie verknüpfen lässt. Hier ordnet sich die erzählte Zeit nicht ausschließlich der Handlung unter, das Prinzip von Aktion und Reaktion wird vernachlässigt. Als gemeinsamer Nenner der drei Filme soll die Autofahrt in ihren unterschiedlichen Facetten und Funktionen herausgearbeitet werden. Ob als große Fahrt gegen Filmschluss, oder als Möglichkeit des Umherstreifens – das Symbol des Autos ist nicht nur mit den USA, sondern auch mit dem Coming-of-Age Film eng verbunden.

Am Ende erweisen sich weder die Erzählungen, noch die Figurenidentitäten der Zeit-Motor Filme als vollständig abgeschlossen. Dabei haben Mason und Chiron nach all den Jahren keinen einfachen Statusübergang, sondern eine mehrdimensionale Passage hinter sich gebracht. Und trotzdem finden sich immer wieder Anleihen des klassischen Coming-of-Age Films in Zeit-Motor Filmen. Die Trennung verläuft nicht so glatt, wie es die Kapitelkategorien zunächst vorgeben. Doch womöglich zeigt sich gerade in jenen Überschneidungen das Wesen des Coming-of-Age Genres.

1. Entstehungsgeschichte des Coming-of-Age Films

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts prägt der Ästhetik- und Literaturprofessor Karl von Morgenstern den Begriff des *Bildungsromans*, mit dem er rückwirkend eine Gattungsform benennt, die im späten 18. Jahrhundert entstanden ist.⁵ Der Bildungsroman erzählt vom Reifungsprozess eines jugendlichen Protagonisten und seinem Weg zur Selbstfindung, der schließlich in der sozialen Eingliederung in die Gesellschaft mündet. Es handelt sich um ein männliches Subjekt, das zur Reife gelangt und auf das damalige Erziehungsideale abgestimmt werden. Dabei wird Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) häufig als Standardwerk genannt, dessen Grundstruktur die Vorlage für spätere Bildungsromane darstellt.⁶ Der Roman ist in acht Bücher unterteilt. Er handelt vom jungen Wilhelm, der sich lieber der Schauspielerei widmet, statt, wie sein Vater, Kaufmann zu werden. Er verlässt das Elternhaus, um bei einer Theatergruppe Erfahrung zu sammeln, wird schließlich selbst Vater und heiratet. Über Wilhelms Werdegang thematisiert der Roman vor allem die Frage nach richtiger Bildung, die sich dem Protagonisten am Ende durch die Erziehung seines eigenen Sohnes erschließt und sich vom Ideal der Elterngeneration deutlich abgrenzt.⁷

Basis für die Entwicklung des neuen Romantypus bildet die Aufklärung und ihre Idee der Eigenverantwortung des Menschen. Das Leben ist nicht mehr von Gott vorherbestimmt, sondern kann vom Einzelnen gestaltet werden.⁸ Der einhergehende Bildungsbegriff setzt sich neben dem Erwerb von Wissen aus dem Sammeln von Erfahrungen zusammen.⁹ Dabei hält Morgenstern fest, dass über den Reifungsprozess des Protagonisten auch der/die Leser/in geprägt und in seiner/ihrer „aufklärerischen Weltsicht“¹⁰ und in seinen „humanitätsphilosophischen Bildungsvorstellungen“¹¹ gestärkt werden soll. Zu den Vorläufern der neuen Gattung zählen neben dem Theaterstück und dem Reiseroman auch der komische Roman,

⁵ Vgl.: Gutjahr, *Einführung in den Bildungsroman*, S. 9.

⁶ Vgl.: Jacobs, „Bildungsroman“, S. 56.

⁷ Vgl.: Gutjahr, *Einführung in den Bildungsroman*, S. 90.

⁸ Vgl.: Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder*, S. 274.

⁹ Vgl.: Gutjahr, *Einführung in den Bildungsroman*, S. 27 und S. 35.

¹⁰ Gutjahr, *Einführung in den Bildungsroman*, S. 16.

¹¹ Ebd.

(der sich weniger durch seine Komik, als durch eine realistische Wirklichkeitssicht auszeichnet) und die Autobiographie.¹²

Spuren jener Wegbereiter lassen sich auch im Coming-of-Age Film des 21. Jahrhunderts wiederfinden. Ebenso die Praxis der inneren Einsicht, die dem/der Rezipienten/in die Gefühlswelt des Protagonisten darbietet und die im Roman des 18. Jahrhunderts ihre literarische Form findet.¹³ Die verstärkte Bedeutsamkeit des Ichs zeigt sich ebenso in der Gattung des Briefromans, die sich parallel zum Bildungsroman entwickelt.¹⁴ Auch davon lassen sich im Coming-of-Age Film Bruchstücke finden, etwa wenn Charlie zu Beginn von *The Perks of Being a Wallflower* das Publikum in seine Geschichte einführt, indem er einen Brief an eine/n Unbekannte/n schreibt.

Vor allem die Problematik der Abgrenzung zu anderen Gattungen/Genres trifft auf Bildungsroman und Coming-of-Age-Film gleichermaßen zu. So kann der Bildungsroman selbst Elemente des Abenteuer-, Reise-, Schelmen-, Liebes- und Künstlerromans beinhalten, oder in abgeschwächter Form, als Sujet in Schelmen-, Entwicklungs-, Gesellschafts- oder Zeitromanen auftreten.¹⁵ Selbmann versucht dieses Problem zu lösen, indem er den Begriff der *Bildungsgeschichte* einführt, die als Motiv in unterschiedlichen Romanformen auftreten kann. Die Bezeichnung *Bildungsroman* gilt, laut Selbmann, nur für jene Werke, die den Bildungsdiskurs als zentrales Element durchgehend thematisieren.¹⁶

1.1 Coming-of-Age Narrativ und Bildungsroman im 20. Jahrhundert

Bildungsroman und Coming-of-Age Film eint das Narrativ der jugendlichen Entwicklung, das als persönlicher Reifungsprozess erzählt wird. Wenngleich sich Film- und Literaturwissenschaft in Bezug auf die Verwandtschaft zwischen Bildungsroman und Coming-of-Age Genre einig sind¹⁷, erweist sich eine nähere Betrachtung der Abstammung trotz inhaltlicher Überschneidungen als komplex. Die

¹² Vgl.: Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman*, S. 34f.

¹³ Vgl.: Gutjahr, *Einführung in den Bildungsroman*, S. 15.

¹⁴ Vgl.: ebd., S. 36.

¹⁵ Vgl.: ebd., S. 32.

¹⁶ Vgl.: Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman*, S. 32-33.

¹⁷ Vgl.: Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S.2.

Schwierigkeit besteht nicht zuletzt darin, dass der Bildungsroman keine allgemeine Begriffsdefinition besitzt.¹⁸ „Die Geschichte des Bildungsromans wurde so notwendig zur Geschichte einer problematischen, unvollendeten, kaum jemals rein erfüllten Gattung“¹⁹, fasst Jacobs den Sachverhalt zusammen. Ob sich die Bedeutung eines ursprünglich deutschen Begriffs des frühen 19. Jahrhunderts auf das globale 20. Jahrhundert des Coming-of-Age Films übertragen lässt, wird in der Literaturwissenschaft zur Streitfrage. Jacobs sagt der Gattung in den 70er Jahren das Ende voraus. Er stützt sein Argument auf das neue Weltverhältnis des 20. Jahrhunderts, das voll Entfremdung und Irritation für das versöhnliche Ende des Bildungsromans keinen Platz mehr hat.²⁰ Gutjahr plädiert für einen Gattungsbegriff, der sich weiterentwickeln darf. Sie zitiert Melitta Gehard und definiert den Bildungsroman des 20. Jahrhunderts als „[...] Darstellung einer Suchbewegung, mit der ‚in chaotischer Welt, unter einer Überfülle von Möglichkeiten‘ ein Ziel oder zumindest eine Richtung gefunden werden soll.“²¹ Durch diese Herangehensweise kann der Bildungsroman als Unterkategorie der Coming-of-Age Geschichte verstanden werden, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in Roman- oder Filmform aufkommt. Bekannt wird besonders US-amerikanische Literatur, wie *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) oder *The Catcher in the Rye* (1951).²²

1.2 Coming of Age – Begriffsdefinition

Coming-of-Age kommt aus dem Englischen und bedeutet übersetzt *mündig* oder *erwachsen werden*. „Someone’s coming of age is the time when that person legally becomes an adult and is old enough to vote. The time when someone matures emotionally, or in some other way.“²³ Dabei begreife ich dieses *time* jener Definition nicht als Zeitpunkt, sondern vielmehr als Zeitspanne. Erwachsenwerden gestaltet sich als Prozess, der sich in der erzählten Zeit der Coming-of-Age Filme widerspiegelt. Im Duden wird der Coming-of-Age als „Film, der das Erwachsenwerden, den Übergang vom Jugend- zum Erwachsenenalter zum Thema

¹⁸ Vgl.: Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S. 3.

¹⁹ Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder*, S. 278.

²⁰ Vgl.: Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder*, S. 278.

²¹ Vgl.: Gutjahr, *Einführung in den Bildungsroman*, S. 49.

²² Vgl.: Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S. 4.

²³ Cambridge Dictionary online, „Coming of Age“.

hat“²⁴, beschrieben. Anders kann der Begriff auch verwendet werden, um die abgeschlossene Entwicklung eines Sachverhalts zu erklären. „The point at which something is considered to have developed completely.“²⁵

Der Ausdruck *Coming of Age* wurde erstmals 1729 aufgezeichnet.²⁶ Anfangs findet er besonders in Psychologie und Anthropologie eine breite Anwendung, etwa in Margaret Meads *Coming of Age in Samoa*²⁷, das 1928 veröffentlicht wird, nachdem Granville Stanley Hall 1904 mit dem Werk *Adolescence: Its Psychology, and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education* die Idee der Jugend als Lebensphase in den wissenschaftlichen Diskurs einführt.²⁸ Beide Disziplinen beschäftigen sich mit Übergangsriten der Jugend, wie sie später auch im Teenfilm Einzug finden: Abschlussbälle oder Graduierungen als kulturelle Zeremonien und Grenzerfahrungen als persönliche Wendepunkte.²⁹

Dass der Begriff des *Coming-of-Age Films* erstmals 2006 im Rechtschreibduden aufscheint³⁰, zeigt, wie neu die Gattungsbezeichnung für den deutschsprachigen Raum noch ist und kann als Indiz dafür verstanden werden, dass das Genre im 21. Jahrhundert deutlich an Gestalt gewonnen hat.

1.3 Mythos des Ursprungs: *Coming-of-Age* als US-amerikanisches Genre

Wenngleich der Begriff des/der Jugendlichen bereits seit dem Mittelalter gebräuchlich ist und somit keine US-amerikanische Erfindung darstellt, lässt sich dennoch ein enges Verhältnis zwischen den USA und der Idee der Adoleszenz bemerken. Barbara White beobachtet mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einen Anstieg jugendlicher ProtagonistInnen in der US-amerikanischen Literatur.³¹ Sie führt diese Entwicklung auf die Institutionalisierung der Jugend im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zurück, die aus der Verbesserung der Lebensumstände nach dem amerikanischen Bürgerkrieg hervorgeht.³² Der bereits genannte amerikanische

²⁴ Duden online, „Coming-of-Age“.

²⁵ Macmillan Dictionary online, „Coming of Age“.

²⁶ Vgl.: Merriam-Webster, „Coming of age“.

²⁷ Vgl.: Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S. 4.

²⁸ Vgl.: Shary, „Teen Films: The Cinematic Image of Youth“, S. 495.

²⁹ Vgl.: Driscoll, *Teen Film: A Critical Introduction*, S. 66.

³⁰ Duden online, „Coming-of-Age“.

³¹ Vgl.: White, *Growing Up Female*, S. 5.

³² Vgl.: ebd., S. 7-9.

Psychologe G. S. Hall gilt dabei als bekanntester Impulsgeber des wissenschaftlichen Diskurses über die Jugend. White unterscheidet den deutschen Bildungsroman deutlich vom britischen und amerikanischen Jugendroman, da sich letzterer weniger mit der Entwicklung als mit dem Konflikt der Heranwachsenden befasst. Ihre Gattungszuschreibung folgt dabei einem nationalen Parameter, aufgrund dessen sie gemeinhin dem Bildungsroman zugeschriebene Werke wie *David Copperfield* (1849/50) der britisch-amerikanischen Jugendliteratur zuteilt.³³

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist es die US-amerikanische Konsumgesellschaft, die den/die Teenager/in als neue Zielgruppe hervorbringt. Im Gegensatz zu dem/der Jugendlichen ist der/die Teenager/in ein US-spezifisches Phänomen, das VertreterInnen einer Altersgruppe der zum Großteil weißen, urbanen Mittelschicht beschreibt, die sich durch gesteigerte Unabhängigkeit, eigenes Verhalten, Musik- und Modegeschmack von den Erwachsenen abgrenzt.³⁴

„The US is the only country having a word for members of this age group, and is the only country considering this age group as a separate entity whose influence, fads, and fashions are worthy of discussion apart from the adult world.”³⁵

Kenneth Millard führt das enge Verhältnis von Coming-of-Age Geschichte und den USA auf das Narrativ der US-amerikanischen Identität zurück. Er bezieht sich dabei auf das Thema der Unschuld, die Kindheit von Erwachsensein trennt und die in der nationalen US-amerikanischen Mythologie eine wichtige Rolle spielt. Basiert die Entstehungsgeschichte der Vereinigten Staaten auf einem Bruch mit der *alten Welt*, kann der Aufbruch in die *neue Welt* als Neustart begriffen werden und eine *unschuldige* Nation hervorbringen. „America is the rebellious teenager, impatient with the authority of its European parents and eager to create its own character founded on a different set of values and priorities.”³⁶

Millard hinterfragt diesen Ansatz selbst jedoch kritisch und verweist auf den trügerisch- nostalgischen Charakter, der einer idealisierten Vergangenheit anhaftet.³⁷ Der Coming-of-Age Roman des frühen 21. Jahrhunderts beschäftigt sich vor allem mit dem Mythos des Ursprungs und versucht die Gegenwart mittels Vergangenheit

³³ Vgl.: White, *Growing Up Female*, S. 13.

³⁴ Vgl.: Klein, *American Film Cycles*, S. 109.

³⁵ Doherty, *Teenagers and Teenpics*, S. 34.

³⁶ Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S. 5.

³⁷ Vgl.: Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S. 7.

zu erklären.³⁸ Auch in aktuellen Filmen wie *Me and Earl and the Dying Girl* oder *The Perks of Being a Wallflower* schreitet die Narration in der erzählten Zeit bis zu einem Punkt der Reife voran, von dem aus sie an ihren wahren Ursprung zurückkehrt und zu erklären versucht, warum sie dieserart begonnen hat.

„The form and structure of these novels is often strongly expressive of a desire to create a myth of origins by which their protagonists can come to understand themselves, and this knowledge, [...] is a central component of coming of age.”³⁹

Millard begreift jene Struktur als Replik auf die Annahme, die USA wären ohne Gründungswahrheit und Vergangenheit.⁴⁰

1.4 Geteilte Vergangenheit: Der Jugendfilm ab den 50er Jahren

Obwohl der Coming-of-Age Film heute weitgehend als Genre etabliert ist, wurde bisher nur wenig über seine Entstehungsgeschichte veröffentlicht.⁴¹ Antwort können hier die klar ausgeführten Anfänge des Jugendfilms bieten, dessen frühe Vertreter rückwirkend ebenso in der Kategorie des Coming-of-Age Films angeführt werden. Zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung werden die Filme noch als *Teenpic* bezeichnet, heute fallen sie weitgehend in die Kategorie des *Jugendfilms*.⁴² 1997 legt der *Moving Image Genre-Form Guide* fest, dass *Youth Film* Geschichten umfasst, die vom Verlauf der Adoleszenz erzählen, von den Jahren auf der Highschool, dem Gruppenzwang und erster Liebe, Strand Partys, ersten Ansätzen des Erwachsenwerdens und Konflikten mit der Familie.⁴³

Eine Geschichte des Films über Jugendliche ist zugleich ein Streifzug durch seine unterschiedlichen Bezeichnungen, die einmal mehr seine vielfältigen Ausformungen unterstreichen. FilmwissenschaftlerInnen begreifen die Darstellung amerikanischer Teenager rückwirkend vor allem als Spiegelbild gesellschaftspolitischer Stimmungen des 20. und 21. Jahrhunderts. Das Teenagertum wird als Subkultur oder Gegenkultur verstanden, dessen Verhalten, Vorlieben und Aussehen gebündelt in den jeweiligen Subgenres des Jugendfilms wiedergefunden werden können.⁴⁴ Hollywoods

³⁸ Vgl.: Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S. 9.

³⁹ Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S. 9

⁴⁰ Vgl.: Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S. 9.

⁴¹ Vgl.: Neale, *Genre and Hollywood*, S. 125.

⁴² Vgl.: Shary, *Teen Films: The Cinematic Image of Youth*, S. 492.

⁴³ Vgl.: ebd., S. 494.

⁴⁴ Vgl.: Shary, *Generation Multiplex*, S. 5.

Produktionen waren jedoch vornehmlich an junge, weiße, männliche Zuseher gerichtet und somit waren jene auch hauptsächlich im Film vertreten.⁴⁵

Mit *The Wild One* (USA, 1952) *Blackboard Jungle* (USA, 1955) und *Rebel Without a Cause* (USA, 1955) beginnt Hollywood ab den 50er Jahren den rebellierenden Heranwachsenden für sich zu entdecken.⁴⁶ Der Teenager-Begriff wird als Kategorie des Marktes eingeführt und zu Hollywoods neuer Zielgruppe erklärt.⁴⁷ Während in den anfänglichen *Teen Rebel Pics* Verbrechen und Desillusion vorherrschen, folgen in den frühen 60er Jahren sogenannte *Clean Teenpics*, etwa *Beach Films*, wie *Beach Party* (USA, 1963) oder *Gidget* (USA, 1959) die die Unbeschwertheit der Jugend feiern und mehr Spaß versprechen. Bereits früh entstehen Jugendfilm-Subgenres, wie der *Rock 'n' roll*-, oder *Motorcycle Film*.⁴⁸ Die Bandbreite an Jugendfilmen wird massiv erweitert, indem jugendliche Charaktere in bestehende Genres geschrieben werden, etwa *Teen Horror*, *Teen Melodrama* oder *Teen Musical*.⁴⁹ Bei vielen dieser Filme steht allerdings nicht die Jugendkultur im Vordergrund. Sie erhalten das Teenager-Attribut aufgrund der jugendlichen Darsteller/innen und ihrem hohen Anteil an jugendlichem Publikum.⁵⁰

In den späten 60er und frühen 70er Jahren gewinnt die Stimme der Jugend an politischer Stärke. Ihr Ungehorsam zeigt sich in Filmen wie *The Graduate* und *Bonnie and Clyde* (USA, 1967), die die Ära des New Hollywood einleiten.⁵¹ Timothy Shary, (der die wohl umfangreichsten Studien zum Teenfilm verfasst hat) beschreibt die 70er Jahre als für das Jugendfilm-Genre relativ fruchtlos.⁵² *The Graduate* findet in Sharys Publikationen kaum Erwähnung, dabei ermöglichen der Film und die Strukturen des New Hollywood eine neue filmische Zeiterfahrung. Geprägt von Werken des Italienischen Neorealismus und der Nouvelle Vague funktionieren die Filme ohne größere Kausal- und Spannungsbögen und üben mitunter großen Einfluss auf spätere, nicht-klassische Coming-of-Age Filme wie *Palo Alto* oder *Dazed and Confused* (USA, 1993) aus. *American Graffiti* spielt an einem Tag und erzählt in Episoden von einem Freundeskreis-Ensemble der frühen 60er Jahre. Der Film von

⁴⁵ Vgl.: Shary, *Teen Movies: American Youth on Screen*, S. 27.

⁴⁶ Vgl.: Maciuszek, „Erzählstrukturen im Filmgenre Coming of Age“, S. 215.

⁴⁷ Vgl.: Klein, *American Film Cycles*, S.109.

⁴⁸ Vgl.: Shary, *Teen Films: The Cinematic Image of Youth*, S. 493.

⁴⁹ Vgl.: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, S. 6.

⁵⁰ Vgl.: Shary, *Teen Movies*, S. 39.

⁵¹ Vgl.: Dammann, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1976*, S. 54.

⁵² Vgl.: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in American Cinema since 1980*, S. 6.

George Lucas wurde ein Überraschungserfolg und wird von RegisseurInnen späterer Coming-of-Age Ensemblefilme als richtungsweisend beschrieben.⁵³ Wenngleich jene Zeit für die Darstellung amerikanischer Teenager als wenig produktiv erscheint, haben die filmischen Stilmittel und Erzählmethoden des New Hollywood die Möglichkeiten erzählter Zeit im Film erweitert und sind für eine Geschichte des gegenwärtigen Coming-of-Age Films wesentlich.

„In den zahllosen Teenie- oder Collegefilmen aus Hollywood dreht sich noch alles um die Schulzeit, die erste Liebe und das Erwachen der Sexualität. Die zeitlosen Coming-of-Age Geschichten interessieren sich dagegen aber immer auch für jugendliche Parameter, die mit dem Erwachsensein abgeglichen werden, also für das Erwachsenwerden als Ablösungsprozess vom Elternhaus. Das frühe New Hollywoodkino knüpft an die Muster des Coming-of-Age an, wobei erstmals die zeittypischen Themen der postadoleszenten Jugend im Mittelpunkt stehen.“⁵⁴

In den 80er Jahren konzentriert sich die Filmindustrie mehr als je zuvor auf die jugendliche Zielgruppe. Laut Shary basiert die Entwicklung auf der Entstehung von Multiplex- Kinos in den Shopping Malls, die zum Hauptaufenthaltort der Teenager avancieren.⁵⁵ Um die große Nachfrage des Publikums abzudecken, werden erneut jugendliche Charaktere in bestehende Genres geschrieben. Es entstehen die Subkategorien des Jugendfilms, die Shary (vom *Wissenschaftsfilm* abgesehen) bis heute im Genre verortet: der *Horror Film*, der *Wissenschaftsfilm*, die *Sex-Komödie*, das *Romantische Melodrama*, das *Jugendliche-Straftäter Drama* sowie der *Schulfilm*.⁵⁶ Diese fünf bilden die Hauptkategorien in einem sich stetig wandelnden Pool an Jugendfilm-Ausformungen, die sich wiederum in neue Subgruppen unterteilen lassen. So wurden in den 90er und 2000er Jahren vermehrt *Queer Teenfilms* und *Black Teenage Films* veröffentlicht und häufiger Geschichten von weiblichen Teenagern erzählt.⁵⁷ Hinzu kommen Fantasy-Blockbuster, wie *Harry Potter* (2001-2011) oder *The Twilight Saga* (2008-2012), die auf Jugendliteratur beruhen.⁵⁸

⁵³ Vgl.: Myers, „Interview: Gia Coppola“ und vgl.: Hogan, „Richard Linklater Reviews His Entire Filmography, from Slacker to Before Midnight and Boyhood“.

⁵⁴ Dammann, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1976*, S. 68.

⁵⁵ Vgl.: Shary, *Teen Movies*, S. 55.

⁵⁶ Vgl.: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, S. 8.

⁵⁷ Vgl.: *ebd.*, S. 259.

⁵⁸ Vgl.: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in American Cinema since 1980*, S. 10.

1.5 Definition des Jugendfilm-Genres

Um trotz geteilter Geschichte in der gegenwärtigen Genrelandschaft eine Abgrenzung zwischen Jugendfilm und Coming-of-Age Film zu ziehen, werde ich umrisshaft das Jugendfilmgenre beschreiben, das sich als komplexes System der Unterkategorien erweist. Der Jugendfilm definiert sich durch das Alter seiner ProtagonistInnen, die durchschnittlich zwischen zwölf und zwanzig Jahre alt sind.⁵⁹ Allerdings werden die Altersgrenzen von WissenschaftlerInnen unterschiedlich gezogen. Anders als Shary arbeitet Driscoll etwa mit einem Jugendbegriff, der das Collegealter miteinschließt.⁶⁰ Und doch soll neben dem Alter der ProtagonistInnen auch die Zielgruppe berücksichtigt werden, die in diesem Fall starken Einfluss auf die Genredefinition hat. Zwar bezeichnet Shary die Zielgruppe als nach dem Text zweitrangig⁶¹, doch beantwortet der Filmwissenschaftler das Aufkommen des Teenfilms mit der Nachfrage einer neu entstandenen Jugendkultur und verweist damit bereits in der Geschichtsschreibung auf die außergewöhnliche Übereinstimmung und Wechselwirkung zwischen Zielgruppe und dem Thema ihrer Filme.

Seit Hollywood ab den frühen 70ern insgesamt verjüngt wird, gibt es vermehrt Filme, die zwar junge ProtagonistInnen zeigen, jedoch nicht die jugendliche Geisteshaltung.⁶² „Films about the young are not necessarily addressed to the young; films presumed to address the young do not necessarily focus on or feature young characters.“⁶³ Das Publikum entscheidet bei Genre-Vorstellungen mit. Dazu schreibt Tudor: „Genre is what we collectively believe it to be.“⁶⁴

Zugleich übt Hollywood durch das Marketing Einfluss auf die Rezeption des Films aus, um die Erwartungshaltung des Publikums zu steuern. Rick Altman plädiert deshalb für eine Genretheorie, die Publikum und Hollywood als Einflussfaktoren gleichermaßen berücksichtigt.⁶⁵ Driscoll warnt jedoch davor, die Gruppe der 12 bis 25-Jährigen als reine Einheit zu begreifen.⁶⁶ Wie unterschiedlich die Sehvorlieben der Jugendlichen ausfallen, zeigt nicht zuletzt die große Anzahl an Subkategorien in

⁵⁹ Vgl.: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, S. 17.

⁶⁰ Vgl.: Driscoll, *Teen Film*, S. 2.

⁶¹ Vgl.: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, S. 23.

⁶² Vgl.: Neale, *Genre and Hollywood*, S. 124.

⁶³ Neale, *Genre and Hollywood*, S. 119.

⁶⁴ Ebd., S. 21.

⁶⁵ Vg.: Altman, „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“, S. 14.

⁶⁶ Vgl.: Driscoll, *Teen Film*, S. 3.

die sich der Jugendfilm zerteilen lässt. Darin liegt wohl die Schwierigkeit einer Festigung des Jugendfilmgenres begründet: Das Alter der Figuren bildet einen zu großen Korpus an Filmen ohne übereinstimmende Genrekonventionen.⁶⁷

Für Altman entsteht eine Theorie des Genres erst, wenn das Wechselspiel bzw. die Einheit aus wiederkehrenden Elementen und strukturellem Aufbau gemeinsam untersucht und das Genre in seiner Historizität begriffen wird.⁶⁸ Wenngleich der Jugendfilm durch das Alter seiner Figuren festgelegt ist, sind es seine Subgenres, in denen syntaktische und semantische Genrekonventionen zusammenspielen. Für den Jugendfilm lassen sich demnach erst die einzelnen Subkategorien entsprechend analysieren. Im Fall des *Jugendlichen Romantischen Melodramas* etwa werden Bausteine des Teenfilms in die Syntax des Melodramas gearbeitet.⁶⁹ Diese Bausteine können die erste Liebe, Erfahrung mit Alkohol, Gesetzesbruch, Konflikt mit den Eltern oder Probleme in der Schule sein. Als wichtigen Bestandteil nennt Driscoll das Coming-of-Age Narrativ, unter dem sie Übergangsriten wie das erste Mal oder den Schulabschluss versteht.⁷⁰ Sie erweitert die Definition des Teenfilms von einer Festlegung des Alters der ProtagonistInnen auf den Prozess des Werdens, den Jugendliche durchleben und den ich als Hauptmerkmal des Coming-of-Age Films begreife.⁷¹ Allerdings überträgt sie den stark amerikanisch geprägten Begriff auf eine transnationale Ebene, führt jedoch die gängige Forschungspraxis fort und fokussiert ihre Arbeiten auf die soziologische Bedeutung der Repräsentation von Jugendlichen.⁷² Dabei sind die inhaltlichen Motive des Jugendfilms nicht festgelegt, sondern passen sich der jeweiligen Jugendkultur an. Für den Jugendfilm gilt, zu zeigen, was die gegenwärtige Generation an Teenagern beschäftigt. Anders als der Coming-of-Age Film ist ihm deshalb eine Form des Ablaufdatums immanent.⁷³

⁶⁷ Vgl.: Altman, „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“, S. 16.

⁶⁸ Vgl.: ebd., S. 11.

⁶⁹ Vgl.: ebd., S. 14.

⁷⁰ Vgl.: Driscoll, *Teen Film*, S. 66.

⁷¹ Vgl.: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in American Cinema since 1980*, S. 305.

⁷² Vgl.: Driscoll, *Teen Film. A Critical Introduction*, S. 2.

⁷³ Vgl.: Tropiano, Foreword in: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in American Cinema since 1980*, S. IX.

1. Der gegenwärtige Coming-of-Age Film

Den Coming-of-Age Film in dieser gespaltenen Genrelandschaft zu verorten, fällt schwer. Das zeigen auch seine bisherigen Zuweisungen im wissenschaftlichen Diskurs, die sich vom Subgenre des Jugendfilms zu seinem Synonym bewegen. Statt eine Abgrenzung zu finden, benennen AutorInnen Klassiker und schreiben sie dem jeweils untersuchten Gegenstand zu. Für Filme wie *Rebel Without a Cause*, *The Graduate* oder *American Graffiti* gilt wohl, was Altman anmerkt: "We need to recognize that not all genre films relate to their genre in the same way or to the same extent."⁷⁴ Ihre Zuteilung ist von der jeweiligen Fragestellung abhängig, mit der ein Genre begründet wird und die sich bei Jugendfilm und Coming-of-Age Film unterscheidet. Zwar befinden sich die ProtagonistInnen des Coming-of-Age Films im jugendlichen Alter, doch lässt seine Definition die Demografie der Zielgruppe außer Acht. Das zeigt auch ein Blick auf die US-amerikanischen *Teen Choice Awards*, bei denen Teenager jährlich Preise an ihre Lieblingsfilme vergeben. Unter den Nominierten und Preisträgern sind Jugendfilme, jedoch selten Coming-of-Age Filme zu finden.⁷⁵

Meine Frage richtet sich somit nicht auf Auswirkungen des Zusammenspiels von Industrie und Kultur, sondern auf filmästhetische Muster und narrative Strukturen der Filme. Für diese Arbeit werde ich dem Coming-of-Age Begriff unabhängig vom Jugend- oder Teenfilm-Universum eine eigene Genre-Berechtigung zuschreiben.

Die Filme *Boyhood*, *Me and Earl and the Dying Girl*, *Moonlight*, *Palo Alto*, *The Perks of Being A Wallflower* und *The Edge of Seventeen* erfüllen jene Genre-Kriterien, die Maciuszek in Anlehnung an Altmans Genretheorie definiert hat.⁷⁶ Es sind fiktionale Langspiel-Kinofilme, die vom Reifungsprozess junger Menschen erzählen und im Tonfall dramatische Elemente beinhalten. Die Filme sind nicht ausschließlich an Jugendliche adressiert, wenngleich die Erzählperspektive immer die der jungen Menschen ist. Der Plot besteht überwiegend aus dem Reifungsprozess des/der Jugendlichen, wobei das Anliegen des/der Einzelnen über dem der Gruppe steht. Die erzählte Zeit entspricht einem Lebensabschnitt, nicht der gesamten Biografie des/der Protagonisten/Protagonistin.

⁷⁴ Altman, „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“, S. 12.

⁷⁵ Vgl.: IMDb.com, „Teen Choice Awards“.

⁷⁶ Vgl.: Maciuszek, „Erzählstrukturen im Filmgenre Coming of Age“, S. 219.

Trotz dieser Überschneidungen weisen die untersuchten Coming-of-Age Filme vergleichsweise wenig einheitliche syntaktische und semantische Konventionen auf. Ihre Unterteilung in Subgenres zeigt, dass zwar Vertreter des klassischen Coming-of-Age Films nach Schablone funktionieren, sich jedoch für Zeit-Motor Filme kaum standardisierte Elemente festmachen lassen. Trotzdem alle Filme dem Coming-of-Age Genre zuzuschreiben, erschwert die Argumentation seiner Berechtigung. Die Zuschreibung der Werke basiert zunächst auf ihrem Inhalt. Es eint sie das Thema des Erwachsenwerdens, das sich in der Entwicklung einer eigenen Identität der Figuren manifestiert.⁷⁷

„Ein Coming-of-Age Film handelt dann davon, wie die jungen Protagonisten den Jugend-Pol verlassen, eine Entwicklungsschwelle überschreiten und den Erwachsenen-Pol erreichen. Dies ist das Grundthema eines Coming of Age Films: Das Erwachsenwerden, die Identitätsfindung, die Initiation.“⁷⁸

Dabei muss das Erwachsenwerden weder abgeschlossen sein noch erfolgreich verlaufen. Der Film hat den Entwicklungsprozess bloß zum Thema, der sich in dem Verhältnis des/der Protagonisten/Prontagonistin zu seiner/ihrer erzählten Zeit ausdrückt. Darin liegt das Attribut des Zeitlosen begründet, das Dammann dem Coming-of-Age Narrativ zuschreibt.⁷⁹ Es entfaltet sich unabhängig von einer konkreten Repräsentation der Jugendkultur. Der Teenfilm behandelt den Zustand des Teenager-Seins, der Coming-of-Age Film das Ausbrechen daraus.⁸⁰ Trotzdem zielt der Coming-of-Age Film darauf ab, die Welt der Jugendlichen authentisch-realistisch darzustellen.⁸¹ Obwohl die Erzählungen nicht auf wahren Begebenheiten beruhen, tut der Coming-of-Age Film so, als ob. Wir sehen Erlebnisse eines jugendlichen Alltags, der sich zwischen Highschool, Partys, der Straße und dem Elternhaus abspielt. Wenn Aristoteles schreibt, die Figuren der Tragödie sollen, um glaubwürdig zu sein, wirklich gelebt haben, so lässt sich das Prinzip dieses Grundsatzes auch im Coming-of-Age Film wiederfinden.

„Bei der Tragödie halten sich die Dichter an die Namen von Personen die wirklich gelebt haben. Der Grund ist, dass das Mögliche auch glaubwürdig ist, nun glauben wir von dem, was nicht wirklich geschehen ist, nicht ohne weiteres, dass es möglich

⁷⁷ Vgl.: Hardcastle/Morosini/Tarte, *Coming of Age on Film: Stories of Transformation in World Cinema*, S. 4.

⁷⁸ Maciuszek, „Erzählstrukturen im Filmgenre Coming of Age“, S. 220.

⁷⁹ Vgl.: Dammann, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1976*, S. 68.

⁸⁰ Vgl.: Maxfield, „The Quest for External Validation in Female Coming-of-Age Films“, S. 141.

⁸¹ Vgl.: Maciuszek, *Erzählstrukturen im Filmgenre Coming of Age*, S. 222.

sei, während im Falle des wirklich Geschehenen offenkundig ist, dass es möglich ist – es wäre ja nicht geschehen, wenn es unmöglich wäre.“⁸²

Obwohl dem Coming-of-Age Narrativ eine Universalität anhaftet, die sich als Motiv auch in anderen Genres wiederfinden lässt, bezieht sich der Coming-of-Age Film wiederholt auf eine Version des Heranwachsens, die für das breite US-amerikanische Publikum Gültigkeit besitzt. Das Genre wird glaubwürdig und somit spannend, indem das Alltägliche aus (meist) subjektiver Erzählperspektive eines Individuums berichtet wird.

“While many filmgoers freely participate in screen fantasies about the possibilities of life as a secret agent or of saving a loved one from the clutches of death, most of our lives are filled with less spectacular phenomena, such as how we come to be accepted by society, discover romance, have sex, gain employment, make moral decisions and learn about the world and who we are in it.”⁸³

So vielfältig sich die heranwachsenden Figuren und ihre Lebenslaufbahnen in den untersuchten Filmen erweisen, lassen sich doch sechs Elemente festmachen, die in jedem der verwendeten Coming-of-Age Filme vertreten sind: die Institution der Schule, Freundschaft und ihre Konflikte, der Umgang mit Eltern und anderen erwachsenen Autoritätspersonen, romantische Liebe und die Alkohol- und Drogenerfahrung. Durch die ungleichen Erzählweisen des im Grunde relativ ähnlichen Erlebnispools amerikanischer Teenager werden die unterschiedlichen Identitätskonzepte der Filme nur umso stärker sichtbar. Dass sich der Genrekorpus auf inhaltliche Gemeinsamkeiten stützt, jedoch nicht auf ihre Anordnung oder Erzählweise, verweist wohl auch darauf, dass der Ursprung des Genres in einem anderen Medium verortet ist. Somit soll untersucht werden, in welcher Form die beiden Filmtypen audiovisuelle Mittel anwenden, um das Erwachsenwerden und die vergehende Zeit zu beschreiben. Voice-Over, POV, Autofahrten, Blicke und sichtbare Körper stehen einander als filmische Werkzeuge verschiedener Identitätskonzepte gegenüber und verweisen auf die unterschiedlichen Einflüsse, die das Genre prägen. Zumal der Coming-of-Age Film einen Lebensabschnitt behandelt und diesen möglichst authentisch darzustellen versucht, soll das Genre transdisziplinär auch im Zusammenhang mit Sozialwissenschaft und Bewusstseinsforschung betrachtet werden. Erwachsenwerden passiert weltweit, seine Umstände, Zeitpunkte, Bedeutungen und Ausdrucksformen unterscheiden sich jedoch.⁸⁴ Der

⁸² Aristoteles, *Poetik*, S. 31.

⁸³ Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in American Cinema since 1980*, S.2.

⁸⁴ Vgl.: Hardcastle/Morosini/Tarte, *Coming of Age on Film: Stories of Transformation in World Cinema*, S. 2.

Produktionszeitraum der ausgewählten Filme beschränkt sich zwischen 2012 und 2016 auf fünf Jahre, ihren Herstellungsort bilden die USA. Wenngleich sich diese Arbeit nicht mit den ökonomischen oder politischen Umständen der Werke auseinandersetzt, soll der Fokus auf eine Momentaufnahme des Coming-of-Age Films die Wirksamkeit seines Entstehungskontexts miteinbeziehen.⁸⁵ Das Ziel ist, die Identität des Genres über eine Analyse seiner vielfältigen Ausprägungen zu festigen und zugleich eine Antwort auf seine Unbestimmtheit ermöglichen. Es soll untersucht werden, wie die Filme mittels unterschiedlicher Rezeptur für erzählte Zeit zu verschiedenen Aussagen desselben Themas gelangen.

3. Erwachsenwerden als mehrdimensionale Statuspassage

In der Soziologie gilt in postindustriellen Gesellschaften als erwachsen, wer ökonomische und soziale Selbständigkeit erreicht.⁸⁶ Der Übergang wird von Dirk Konietzka als mehrdimensionale Statuspassage⁸⁷ beschrieben, die als Phase eine hohe Ereignisdichte aufweist und in der „Statusübergänge in mehreren Lebensbereichen zu einer umfassenden Neustrukturierung der Lebensumstände führen.“⁸⁸ Es handelt sich dabei um eine Mehrzahl an Übergängen, die sich überschneiden und beeinflussen können. Wenngleich keine allgemein festgelegten Indikatoren des Erwachsenseins vorliegen, werden mit dem Schulabschluss, dem Auszug von Zuhause, dem Eintritt in die Arbeitswelt, sowie der Heirat und den eigenen Kindern, häufig *Transition Markers* genannt, die den neuen Status kennzeichnen.⁸⁹ Von den 70er Jahren bis heute beginnt sich allerdings die Dauer dieses Übergangs zu dehnen, die Grenzen werden stets unschärfer, die Reihenfolge der Ereignisse weniger klar bestimmt.⁹⁰ Die Entscheidung zu heiraten und Kinder zu bekommen, wird von jungen Erwachsenen auf Ende Zwanzig, Anfang Dreißig verschoben.⁹¹ Mit der Erweiterung des Zeitraumes geht der neue Begriff der *emerging adulthood* einher, sowie neuen Indikatoren von Reife, die stärker auf

⁸⁵ Vgl.: Kuhn/Scheidgen/Weber, *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, S. 14.

⁸⁶ Vgl.: Konietzka, *Zeiten des Übergangs*, S. 111.

⁸⁷ Vgl.: ebd., S. 16.

⁸⁸ Huinink zitiert nach: Konietzka, *Zeiten des Übergangs*, S. 40.

⁸⁹ Vgl.: Settersten Jr./Furstenberg Jr./Rumbaut, *On the Frontier of Adulthood*, S. 225.

⁹⁰ Vgl.: Konietzka, *Zeiten des Übergangs*, S. 12.

⁹¹ Vgl.: ebd., S. 110.

emotionalen und kognitiven Entwicklungen, sowie auf fortgeschrittenem ethischen Bewusstsein basieren, denn auf demografischen Stationen. Erwachsensein wird zunehmend auf Selbsteinschätzungen gestützt, somit nach subjektiven Kriterien bemessen.⁹² Dabei zeigt sich, dass viele Jugendliche das Erwachsensein von der jeweiligen Situation abhängig betrachten. Während sie sich etwa in Liebesbeziehungen bereits erwachsen fühlen, nehmen viele den Eltern gegenüber noch die Rolle des Kindes ein.⁹³ Die ausgewählten Coming-of-Age Filme spiegeln die Entwicklung der erweiterten Statuspassage wieder. In keinem der Filme wird Erwachsenwerden an einer Heirat oder eigenen Kindern bemessen. Vielmehr lassen sich zwei parallele Entwicklungen des Genres bemerken, die jeweils unterschiedliche Aspekte der Reifung hervorheben. Beide Formen erzählen vom Prozess des Erwachsenwerdens, unterscheiden sich jedoch in ihren Zugängen zur erzählten Zeit.

Mit *The Perks of being a Wallflower*, *Me and Earl and the Dying Girl* und *The Edge of Seventeen* entstehen Filme, die eine ähnliche Erzählstruktur aufweisen und sich an einem Set von filmischen Konventionen bedienen. Die Filme fallen zugleich in die Jugendfilm-Kategorie des Schul- und Liebesfilms und können aufgrund ihrer klassischen Dramaturgie dem Mainstream zugeschrieben werden. Hier ist die erzählte Zeit etwa auf ein Schuljahr oder einen Sommer begrenzt, die Handlung wird häufig als Rückblende erzählt und von den ProtagonistInnen aus dem Off kommentiert. Der/die Protagonist/in entwickelt sich aufgrund einer Kette von Ereignissen, die am Ende zu einem Statusübergang führen, der einen Teilaspekt der mehrdimensionalen Statuspassage darstellt. Der Statusübergang ist laut Huinink, „ein zentrales Lebensereignis, das zu einer signifikanten Veränderung der sozialen Position und der Lebensorganisation eines Akteurs führt.“⁹⁴ Übergänge haben einen kurzfristigen Charakter, können jedoch nicht völlig isoliert betrachtet werden, da ihr Zeitpunkt und ihre Umstände im Gesamtlebensverlauf von Bedeutung sind.⁹⁵ Die ProtagonistInnen gelten am Ende zwar nicht als vollständig erwachsen, jedoch als reifer. Der klassische Coming-of-Age Film wird seiner Genreprämisse des Authentischen gerecht, indem er über die subjektive Erzählperspektive vermittelt, was die soziologische Forschung bekräftigt⁹⁶: Das Erwachsenersein wird von

⁹² Vgl.: Settersten Jr./Furstenberg Jr./Rumbaut, *On the Frontier of Adulthood*, S. 226.

⁹³ Vgl.: ebd., S. 249.

⁹⁴ Huinink zitiert nach: Konietzka, *Zeiten des Übergangs*, S. 40.

⁹⁵ Vgl.: Konietzka, *Zeiten des Übergangs*, S. 37.

⁹⁶ Vgl.: Settersten Jr./Furstenberg Jr./Rumbaut, *On the Frontier of Adulthood*, S. 226.

Jugendlichen und jungen Erwachsenen zunehmend als emotionaler Status empfunden. Es wird zu einem inneren Gefühl, das sich die Figuren am Ende selbst zuschreiben und das nicht von außen, etwa durch das Erreichen einer bestimmten Altersstufe oder des Schulabschlusses, diktiert wird. Zum Auslöser dieses Gefühls werden Aktionen, die dazu führen, dass die Figuren Verantwortung übernehmen und/oder das eigene Schicksal bestimmen. Attribute, die auch aus einem soziologischen Kontext aus Sicht der jungen Erwachsenen zum neuen Hauptmerkmal des Erwachsenseins zählen.⁹⁷ Das Wissen über die eigene Bestimmung wird in den Filmen anhand sozialer Interaktionen gewonnen und schließlich zur Selbsterkenntnis erklärt. Doch während in der Realität häufig Erfahrungen dem Gefühl vorausgehen, „The feeling of being an adult typically comes after – even many years after – one has been doing ‘adult’ things.“⁹⁸, geht im Film der Akt mit dem Gefühl einher und wird zum synchronen Beweis des inneren Zustands der Figur.

Parallel dazu werden Filme produziert, in denen die Entwicklung der ProtagonistInnen weniger der Kohärenz der Handlung, sondern mehr dem Verstreichen von erzählter Zeit zu Grunde liegt. Richard Linklaters *Boyhood* wurde über einen Zeitraum von zwölf Jahren gefilmt und nach seiner Veröffentlichung zum Inbegriff des neuen Coming-of-Age Films erklärt.⁹⁹ Die für das Genre unüblich lange diegetische Zeit setzt sich später in *Moonlight* fort, der in drei Episoden drei Altersstufen des jungen Chiron zeigt. Das Heranwachsen des Jungen erstreckt sich über einen Zeitraum von 17 Jahren und beinhaltet Leerstellen von sieben und zehn Jahren. Die Entwicklungsschritte dieser Filme lassen sich nicht immer auf zuvor gezeigte Begebenheiten zurückführen. Hier ist es die vergehende Zeit selbst, die das Voranschreiten des Charakters rechtfertigt. Das Erwachsenwerden wird im Sinne einer Statuspassage erzählt, die laut Konietzka „[...] einen in zeitlicher Hinsicht mehr oder weniger ausgedehnten und in sachlicher Hinsicht mehr oder weniger heterogenen Charakter“¹⁰⁰ hat. Die Statuspassage besteht aus mehreren Teilübergängen, die sich in *Moonlight* auf die jeweiligen Kapitel aufteilen. Der Film konzentriert sich auf wichtige *events* im Leben des Protagonisten, die sich auf seine Sexualität, Familie, Beziehungen und Ausbildung beziehen und die teilweise in

⁹⁷ Vgl.: Waters/Carr/Kefalas/Holdaway, *Coming of Age in America*, S. 173 und S. 176.

⁹⁸ Vgl.: Settersten Jr./Furstenberg Jr./Rumbaut, *On the Frontier of Adulthood*, S. 181.

⁹⁹ Vgl.: Bradshaw, „Boyhood review – one of the great films of the decade“.

¹⁰⁰ Konietzka, *Zeiten des Übergangs*, S. 13.

wechselseitigen Abhängigkeiten bestehen. Dass Veränderungen in einer Hinsicht Fortschritt, in anderer Hinsicht Rückschritt bedeuten können, sich somit Entwicklungen auch zyklisch oder reversibel verhalten können¹⁰¹, zeigt Chirons Verhaftung, die ihn zwar karrierespezifisch weiterbringt, sein Liebesverhältnis zu Kevin, somit die Entwicklung der Sexualität, jedoch einfriert. Erwachsenwerden wird hier als Zusammenspiel mehrdimensionaler Ereignisse und dem Verstreichen von Zeit erzählt. Dabei definiert nicht Chirons reflexives Gedankenspiel seine Reife, sondern die Bewältigung der harten Lebensschule¹⁰², sein erwachsener Körper, sowie das Annehmen seiner Homosexualität, die sich schließlich als Bestimmung des eigenen Schicksals erweist.

Boyhood scheint genau jene prägenden *events*, auf die *Moonlight* seinen Fokus legt, auszulassen. Der Film zeigt stattdessen, was im Dazwischen stattfindet und erzählt dabei von einem breiten Cluster an Erfahrungen, die selten aufeinander aufbauen. Erste Male, die für Mason *Turning Points* darstellen könnten, werden übergangen. Der Film steigt in den Momenten ein, in denen die neue Stufe bereits Alltag ist. Dass Mason reift, ist vor allem an seinem wachsenden Körper abzulesen. Der große Moment des Verantwortung Übernehmens und eine eigene Bestimmung Findens wird nicht gezeigt. Neben dem Äußeren wird Masons Erwachsensein in seinen Verhaltensweisen in der Interaktion mit anderen sichtbar.¹⁰³ So verändert sich etwa über die Jahre der Umgang mit seinen Eltern oder seinen LehrerInnen, die ihm zunehmend auf Augenhöhe begegnen.

In *Palo Alto* wird die Entwicklung in umgekehrter Richtung dargestellt. Anstelle der ausgedehnten Statuspassage scheinen die Jugendlichen an der Schwelle des Statusübergangs eingeschlossen zu sein. Obwohl die erzählte Zeit grob über drei Wochen verläuft, verliert die Chronologie der Ereignisse aufgrund des Episodencharakters und der pluralen Figurenkonstellation an Bedeutung. Statt durch die Zeit wandert die Handlung stärker von Figur zu Figur. Die Erzählung kennt keine Vergangenheit, deutet erst am Ende eine Zukunft an und gleicht dabei der Erfahrung im Auge eines Tornados, die nur einen vermeintlichen Stillstand verspricht. „Yet, we also know that people have a tendency to look back over their lives and see a narrative or story line that perhaps is clear in retrospect but was not there at the time

¹⁰¹ Vgl.: Settersten Jr./Furstenberg Jr./Rumbaut, *On the Frontier of Adulthood*, S. 179.

¹⁰² Vgl.: ebd., S. 186.

¹⁰³ Vgl.: ebd., S. 185.

of the lived experience.”¹⁰⁴ *Palo Alto* widmet sich diesem Moment der orientierungslosen gelebten Erfahrung.

4. Narrative Identität und erzählte Zeit nach Paul Ricoeur

Der Psychologe Erik Erikson sieht die Essenz des Heranwachsens, des Ausbrechens aus dem Status der Jugend, in der Etablierung eines Identitätsgefühls.¹⁰⁵ Der Philosoph Paul Ricoeur begreift die Identität des Menschen als Wechselspiel zwischen Gleichheit und Selbstheit. So besitzt der Mensch zwar einen unwandelbaren Kern, der sich etwa in seinem Namen widerspiegelt, ist jedoch zugleich durch das Fortlaufen der Zeit einer körperlichen und geistigen Veränderung unterworfen. Die Identität wird somit im Laufe der Lebensgeschichte durch die Dialektik von Beständigkeit und Neuerung geformt.¹⁰⁶ Die Figur der Erzählung besitzt eine narrative Identität, die sich statt aus dem Lebenszusammenhang aus der Fabelkomposition zusammensetzt. Die Identität der Geschichte formt somit die Identität der Figur.¹⁰⁷ Während andere Genres die Entwicklung des/der Helden/in dem Geschehen unterordnen, orientiert sich im Coming-of-Age Film die Fabel am Reifungsprozess der Figur.¹⁰⁸ Hier wird der Vorgang der Identitätsfindung zum Handlungsinhalt. Wenn sich Greg in *Me and Earl and the Dying Girl* um seine sterbenskranke Freundin kümmern muss und sich Nadine in *The Edge of Seventeen* darum sorgt, ihre beste Freundin an den Bruder zu verlieren, dienen jene Vorfälle der Entwicklung der ProtagonistInnen.

Der Weg des Erwachsenwerdens verläuft linear, wobei die Hauptfigur das Zentrum der Gegenwart darstellt, von der aus Vergangenheit und Zukunft bestimmt werden. Die erzählte Zeit bildet den Rahmen, der die narrative Identität als Einheit der Ereignisse organisiert.¹⁰⁹ Anfang und Ende legen den Umfang der Geschichte fest und geben dem Inhalt Bedeutung.

Ricoeur schreibt: „[...] so kann die narrative Identität des Helden nichts anderes sein als der einheitliche Stil von subjektiver Transformation, in Entsprechung zu den

¹⁰⁴ Waters/Carr/Kefalas/Holdaway, *Coming of Age in America*, S. 8.

¹⁰⁵ Vgl.: Maxfield, „The Quest for External Validation in Female Coming-of-Age Films“, S. 141.

¹⁰⁶ Vgl.: Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 209/210.

¹⁰⁷ Vg.: ebd., S. 215.

¹⁰⁸ Vgl.: ebd., S. 217.

¹⁰⁹ Vgl.: ebd., S. 212.

objektiven Transformationen, die der Regel der Abgeschlossenheit, Totalität und Einheit der Fabelkomposition gehorchen.“¹¹⁰

Somit hat das Zusammenspiel von erzählter Zeit und Handlung Einfluss auf die narrative Identitätsentwicklung. Bei einer Fabelkomposition, deren Handlungsstränge weniger Verknüpfungsmöglichkeiten aufweisen und durch Sprünge größere Lücken aufmachen, lässt die narrative Identität der ProtagonistInnen Raum für Zweifel.¹¹¹

Obgleich der Charakter innerlich oder äußerlich reift: um das Erwachsenwerden darzustellen muss Zeit vergehen. Die Figur kann erzählt werden, weil sie sich in der Zeit bewegt.¹¹² Dabei sind Zeit und Narration miteinander verknüpft. Sie bestehen zum einen aus einer Abfolge bestimmter Augenblicke und bilden zugleich eine Einheit, die durch Anfang, Mitte, Ende sowie Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft definiert wird.¹¹³

In der Literatur können Begriffe wie *Gestern* oder *Heute* verwendet werden. Im Film entsteht die erzählte Zeit hauptsächlich durch die Beziehung, die seine Bilder untereinander herstellen. Die erzählte Zeit kann durch die Reihenfolge der Ereignisse, ihre Dauer und ihre Häufigkeit konstruiert werden.¹¹⁴ Anders als die historische Zeit ist die fiktive Zeit frei von den Zwängen physikalischer Gesetzmäßigkeiten oder des dokumentarischen Beweises. Sie kann den unaufhaltsamen Fluss der kosmischen Zeit manipulieren, Momente wiederholen oder beschleunigen und somit die Idee der Ewigkeit erforschen. Und doch versucht die Fiktion des Coming-of-Age Films die historische Zeit zu imitieren.¹¹⁵ Denn die historische Zeit kann über die Wiederaufnahme der Vergangenheit die Verbindung zwischen erlebter, menschlicher Zeit und kosmischer, ewiger Zeit erfahrbar machen. Das Prinzip des Erwachsenwerdens zwingt der fiktiven Zeit einen quasi-historischen Charakter und somit symmetrische Merkmale auf.¹¹⁶ Indem sich historische und fiktive Zeit einander bedienen, wird laut Ricoeur die Erfahrung der menschlichen Zeit¹¹⁷ möglich, die ich als Essenz des Coming-of-Age Films begreife.

¹¹⁰ Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 215.

¹¹¹ Vgl.: Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 217.

¹¹² Vgl.: Philipowski, „Negative Präsenz: Die gespaltene Zeit der Erzählung bei Paul Ricoeur“, S. 85.

¹¹³ Vgl.: Altman, *A Theory of Narrative*, S. 15 und S. 17. und Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 190.

¹¹⁴ Vgl.: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 77.

¹¹⁵ Vgl.: Philipowski, „Negative Präsenz: Die gespaltene Zeit der Erzählung bei Paul Ricoeur“, S. 90.

¹¹⁶ Vgl.: Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 205.

¹¹⁷ Vgl.: ebd., S. 207.

Diese Verbindung von Geschichte und Fiktion wird in Filmen wie *The Perks of Being a Wallflower*, *Me and Earl and the Dying Girl* oder *The Edge of Seventeen* durch die Erzählpraxis des Voice-Over deutlich. Ein/e Protagonist/in berichtet aus dem Off der Gegenwart rückblickend seine/ihre eigene Geschichte. „In die Fiktion eintreten, das heißt, in den Pakt der Lektüre den Glauben aufnehmen, dass die Ereignisse, von denen die narrative Stimme berichtet, der Vergangenheit dieser Stimme angehören.“¹¹⁸ In *Boyhood* wird die Überkreuzung aus Historie und Fiktion auf andere Art an die Spitze getrieben. Über den Produktionszeitraum von zwölf Jahren wachsen die SchauspielerInnen mit ihren Figuren. Die alternden Körper der Geschichte werden zum sichtbaren Beweis der vergehenden Zeit. Im Ensemblefilm *Palo Alto* bekommt die Zeiterfahrung hingegen nur spärlich Bedeutung. Wenn die fiktive Zeit nicht mehr subjektiv ist und sie ihre Funktion an den Raum verliert, wird diese *Erfahrung der menschlichen Zeit* fruchtlos und die narrative Identität fragil.

5. Der klassische Coming-of-Age Film

Life has to be lived forward but can only be understood backward.¹¹⁹

Søren Kierkegaard

5.1 Zusammenfassung dreier klassischer Coming-of-Age Filme

5.1.1 Me and Earl and the Dying Girl

Greg, der Hauptcharakter in *Me and Earl and the Dying Girl*, hat das letzte Schuljahr auf der Highschool vor sich. Er lebt mit seinen Eltern und einer Katze in einem amerikanischen Vorort. Das Leben empfindet er verwirrend und möglicherweise bedeutungslos.¹²⁰ In der Schule folgt Greg deshalb folgender Devise: „Never commit to an interaction that is more than casual or mellow.“¹²¹ Er möchte die Highschool unbeschadet überstehen und versucht, nicht aufzufallen und keiner Clique anzugehören, sondern mit allen lockeren Kontakt zu pflegen. Um den

¹¹⁸ Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 205.

¹¹⁹ Kierkegaard zitiert nach: Settersten Jr./Furstenberg Jr./Rumbaut, *On the Frontier of Adulthood*, S. 190.

¹²⁰ Vgl.: *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:17:45.

¹²¹ *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:03:39.

gesellschaftlichen Brennpunkt der Cafeteria zu meiden, verbringt er die Pausen mit Earl, filmschauend im Büro seines Geschichtslehrers. „Some people think Earl is my friend. But he is really not. He is more like a coworker.“¹²² Mit Earl dreht Greg in der Freizeit Parodien ausländischer Filmklassiker. Die beiden haben damit begonnen, als sie Kinder waren, mittlerweile sind 42 Filme entstanden und sie fertigen weitere an. Obwohl Greg für ein Mädchen schwärmt, bleibt er untätig. Es fällt ihm schwer, sich Leidenschaften und enge Beziehungen einzugestehen. Vielmehr wandert er erwartungslos durch seine Jugend, getragen von seinem schrägen Humor und unwillig, Pläne für die Zukunft zu schmieden.

„This is the story of my senior year of highschool and how it destroyed my life. And how I made a film so bad, it literally killed someone.“¹²³ Gregs Geschichte beginnt, als seine Mutter ihn zwingt, sich mit Rachel Kushner zu treffen, einem Mädchen aus seinem Jahrgang. Bei Rachel wurde Leukämie diagnostiziert und er soll ihr beistehen. Entgegen Gregs Erwartungen versteht er sich mit Rachel. Wenngleich sie eine positivere Lebenseinstellung besitzt, teilen die beiden denselben Humor. Es folgen die Tage der „todgeweihten Freundschaft“¹²⁴, in denen sich Greg, Rachel und Earl besser kennenlernen und gemeinsam abhängen. Während sich Rachels Zustand schrittweise verschlechtert, verändert sich auch Gregs Sichtbarkeit in der Schule. Er beginnt, in die Cafeteria zu gehen, wird in eine Schlägerei verwickelt, macht erste Drogenerfahrungen und wird von seinem Schwarm auf den Abschlussball eingeladen. Mit Earl versucht er einen Film für Rachel zu machen, die ihn wiederum auffordert, seine Zukunft in die Hand zu nehmen. Schließlich geht es Rachel so schlecht, dass sie ihre Behandlung abbricht. Sie stirbt am Tag des Abschlussballs, nachdem Greg ihr seinen Film am Krankenhausbett gezeigt hat. Am Ende verschickt Greg sein Werk ans College, um sich damit zu bewerben.

5.1.2 The Edge of Seventeen

Nadine, in *The Edge of Seventeen*, ist 17. Während sie davon überzeugt ist, dass ihrem älteren Bruder Darian das Leben naturgemäß leicht fällt, findet sie sich bereits als Siebenjährige damit ab, unbeliebt und unattraktiv zu sein. „There are two types of people in this world. The people who radiate confidence and naturally excel at life.

¹²² Me and Earl and the Dying Girl, 00:16:11.

¹²³ Ebd., 00:02:12.

¹²⁴ Ebd., 00:24:14.

And the people who hope all those people die in a big explosion.”¹²⁵ In der 2. Klasse lernt sie Krista kennen, die ihre beste Freundin wird und einzige Vertraute bleibt, nachdem ihr Vater an einem Herzinfarkt gestorben ist. Krista hält Nadines Haare, als die sich von zu viel Alkohol übergibt, versteht ihre unerwiderte Liebe zu Nick Mossman und macht sich mit ihr über ihren Bruder lustig. Sonst bleibt Nadine eine selbstbezogene Einzelgängerin mit Hang zur Melodramatik, die sich selbstbewusst gibt, jedoch tief innen stark verunsichert ist.

Nadines Schwierigkeiten beginnen, als sie Krista mit ihrem älteren Bruder im Bett erwischt. Ihre Freundin gesteht ihr, in Darian verliebt zu sein, was für Nadine einem Weltuntergang gleichkommt. Sie bricht mit Krista und fühlt sich alleine gelassen. Weil ihre Mutter mit eigenen Problemen beschäftigt ist, vertraut sie sich ihrem Geschichtsprofessor an, zu dem sie ein neckisch-freundschaftliches Verhältnis hat. Sie bemerkt, dass sich ein Schulkollege, Erwin Kim, für sie interessiert und trifft sich mit ihm. Die beiden verstehen sich, trotzdem bemüht sich Nadine weiter um Nick Mossman und verstrickt sich in eine Spirale des Chaos und der Peinlichkeiten. Als Nick sie schließlich auf ein Date einlädt, erfährt sie ihren emotionalen Tiefpunkt. Nadine erkennt, dass er sich nicht wirklich für sie interessiert. Sie sieht ein, sich selbst zu wichtig zu nehmen und für andere zu wenig Verständnis aufzubringen. Sie entschuldigt sich bei ihrem Bruder und versöhnt sich mit Krista. „I think some deranged part of me likes thinking that I am the only one with real problems. Like, that makes me special.“¹²⁶ Am Ende besucht sie die Vorstellung von Erwins Film und wird seinen Freunden vorgestellt. Erwin und Nadine beschließen, den Nachmittag gemeinsam zu verbringen.

5.1.3 The Perks of Being a Wallflower

Charlie, in *The Perks of Being a Wallflower*, beginnt 1991 als Freshman auf der Highschool. Doch der Anfang verläuft schwierig. Sein bester Freund hat sich im Vorjahr erschossen und Charlie hat eine Zeit in der Psychiatrie verbracht. Stigmatisiert und eingeschüchtert kehrt er nun in den schulischen Alltag zurück, die Pausen verbringt er alleine, lesend. Er würde gerne Schriftsteller werden, wie es ihm seine Tante Helen immer geraten hat. Sie ist bei einem Autounfall gestorben, als er

¹²⁵ The Edge of Seventeen, 00:04:00.

¹²⁶ Ebd., 01:29:00.

sieben war. Charlie ist gut in *Englischer Literatur*, er mag seinen Lehrer, der sich seiner annimmt und ihm mit Büchern und Rat zur Seite steht.

Bei einem Footballspiel trifft er die beiden Seniors Sam und Patrick. Die zwei Stiefgeschwister sind schräge, leidenschaftliche Individualisten, die seine Qualitäten erkennen und ihn in ihre Gruppe aufnehmen. Eines Abends fahren sie im Auto mit offenen Fenstern und lauter Musik durch die Straßen der Großstadt. Charlie lässt sich von ihrer Lebenslust anstecken und beginnt aufzublühen. Er geht auf Partys, probiert Drogen und bekommt eine Freundin. Insgeheim ist er jedoch in Sam verliebt, die mit einem Studenten zusammen ist. Ihr Freund behandelt sie nicht gut. Charlie versteht nicht, warum sich so viele auf die falsche Person einlassen. Seine ältere Schwester wird von ihrem Freund geschlagen und Patrick muss seine Affäre mit einem der Footballspieler geheim halten. „We accept the love we think we deserve“¹²⁷, versucht ihm sein Englischlehrer das Dilemma zu erklären.

Das Jahr geht vorüber, Charlie beendet seine Beziehung und verteidigt Patrick in einer Schlägerei. Nach ihrem Abschluss wollen Sam und Patrick aufs College gehen. Am letzten Tag vor ihrer Abreise gesteht Charlie Sam seine Liebe. Als sich die beiden küssen, fällt Charlie ein, was er bisher verdrängt hat: dass er von seiner Tante Helen sexuell missbraucht worden ist. „We can’t choose where we come from, but we can choose where we go from there.“¹²⁸, gibt ihm seine Ärztin mit auf den Weg, nachdem er deshalb erneut einige Zeit in der Psychiatrie verbracht hat. Als er wieder zu Hause ist, besuchen ihn Sam und Patrick. Die drei fahren mit offenen Fenstern zu David Bowies *Heroes* durch den Tunnel und genießen den Augenblick.

5.2 Die klassische Coming-of-Age Erzählung als Subgenre

Mit *The Perks of Being a Wallflower*, *The Edge of Seventeen* und *Me and Earl and the Dying Girl*, werde ich drei von mir als *klassisch* bezeichnete Coming-of-Age Filme heranziehen. Sie vereinen einen Erzählstil, der schlüssige, syntaktische und semantische Genrekonventionen aufweist und sich deswegen seit der Jahrtausendwende als neuer Prototyp des Coming-of-Age Genres zunehmend

¹²⁷ *The Perks of Being a Wallflower*, 00:37:30.

¹²⁸ Ebd., 01:35:00.

festigt.¹²⁹ Ähnliche Figurentypen, Settings, Plotmuster und audiovisuelle Gestaltungsmittel tragen zur Entwicklung einer stabilen narrativen Identität bei.¹³⁰

Die klassische Coming-of-Age Erzählung erhält ihre Bezeichnung aufgrund ihres klassisch-dramaturgischen Bogens, der auf dem Prinzip der Kausalität beruht.¹³¹ Die Parallele zwischen Mainstream Kino und Coming-of-Age Film basiert auf dem gemeinsamen Grundsatz der Charakterentwicklung.¹³² Der/die HeldInnen des Hollywoodkinos verfolgen ein Ziel und wachsen daran. Der klassische Coming-of-Age Film stellt eine Sonderform dieses Prinzips dar, indem er sich der Lebensphase der Figur widmet, in der sich Charakterzüge erst entwickeln.¹³³ In beiden Fällen steht am Ende die Selbsterkenntnis.¹³⁴ Zudem integriert der klassische Coming-of-Age Film Anteile anderer Hollywood-Genres in sein eigenes Narrativ. *The Perks of Being a Wallflower* und *The Edge of Seventeen* erzählen das Erwachsenwerden unter anderem als Liebesgeschichte, *Me and Earl and the Dying Girl* setzt verstärkt auf Elemente der Komödie und alle drei enthalten die jugendliche Erfahrung¹³⁵ des Teenfilms. Obwohl sich der klassische Coming-of-Age Film andere Genres einverleibt, bleibt der ernste Unterton des Dramas Bestandteil aller drei Filme. Einen weniger deutlichen Genre-Einfluss bildet zudem die Literatur. Die Drehbücher zu *The Perks of Being a Wallflower* und *Me and Earl and the Dying Girl* basieren auf Young Adult Fiction, worin ein möglicher Ursprung der gängigen Voice-Over Erzählstimmen liegen kann.¹³⁶

Trotzdem enthält der klassische Coming-of-Age Film auch Elemente des von Bordwell als *Kunstkino* bezeichneten Filmtypus, der im Gegensatz zur klassischen Erzählung auf eine lose Verknüpfung der Ereignisse setzt und sich auf die Charakterpsychologie konzentriert.¹³⁷ Um die Entwicklung der erwachsenen Identität der Jugendlichen darzustellen, bedient sich der klassische Coming-of-Age Film der subjektiven Erzählperspektive des Kunstkinos und ermöglicht dem Publikum durch filmische Mittel wie Voice-Over, Flashback und Point-of-View-Shot in die

¹²⁹ Vgl.: Altman, „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“, S. 16.

¹³⁰ Vgl.: Maciuszek, „Erzählstrukturen im Filmgenre Coming of Age“, S. 219.

¹³¹ Vgl.: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 157.

¹³² Vgl.: Eder, *Die Figur im Film*, S. 313.

¹³³ Vgl.: Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 37.

¹³⁴ Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 97.

¹³⁵ Vgl.: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in American Cinema since 1980*, S. 19.

¹³⁶ Vgl.: Kozloff, *Invisible Storytellers*, S. 41.

¹³⁷ Vgl.: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 206.

Gedankenwelt der Hauptfiguren einzutreten.¹³⁸ Jene Elemente des expressiven Realismus werden punktuell in die klassische Dramaturgie eingearbeitet. Als Greg Rachel vormacht, wie sie sich bei taktlosen Kommentaren über ihre Krankheit totstellen soll, spricht plötzlich Hugh Jackman als Wolverine zu ihm, der auf einem Poster in Rachels Zimmer hängt. „Just so we’re straight on this. You’re advising a girl with cancer to be dead. Think about what you’re doing here, dickhead.“¹³⁹ Der Dialog zwischen Greg und Hugh Jackman gibt uns nicht nur Einblick in Gregs Gefühlswelt, sondern fügt sich in die kausale Kette der Ereignisse, als Rachel es ihm unversehens gleichtut und ihren Tod vortäuscht. Die Erkenntnis, dass beide eine schräge Form des Humors teilen, markiert den Entstehungspunkt ihrer Freundschaft. Für die klassische Hollywood-Erzählung unüblich ist auch eine Szene in *The Perks of Being a Wallflower*, in der Charlie von Sam und Patrick nach Hause geht und sich an die traumatischen Geschehnisse in seiner Kindheit erinnert. Sein Innerstes wird nach außen getragen, als zuerst zwei, dann drei Charlies gleichzeitig die Straße entlanggehen.¹⁴⁰ Charlies Verdoppelung als symbolischer Ausdruck seines mentalen Zustands ist auch hier Teil der klassischen Dramaturgie, indem er den inneren Höhepunkt der Hauptfigur für das Publikum sichtbar werden lässt.

5.3 Das Prinzip von Ursache und Wirkung

Die klassische Erzählung wird durch das Verhältnis von Ursache und Wirkung definiert, aus dem im Coming-of-Age Film das Erwachsenwerden hervorgeht. Jede Handlung basiert auf dem Prinzip der narrativen Kausalität. B passiert, weil A zuvor erzählt wurde. Der Reifungsprozess erfolgt aufgrund einer Kette von Ereignissen und präsentiert sich am Ende als zumindest teilweise abgeschlossen.¹⁴¹ Ist Handlung die „Veränderung der gegebenen Beziehungen von Figuren zueinander und zu einem gegenständlichen ideellen Kontext“¹⁴², sind im klassischen Coming-of-Age Film jene Veränderungen den Prinzipien der Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit unterworfen. „Was im Leben einfacher Zufall wäre, [...] trägt in der Erzählung zum

¹³⁸ Vgl.: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 208f.

¹³⁹ *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:22:30.

¹⁴⁰ Vgl.: *The Perks of Being a Wallflower*, 01:29:00.

¹⁴¹ Vgl.: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 157.

¹⁴² Pfister, *Das Drama*, S. 220.

Fortschreiten der Handlung bei.“¹⁴³ Dabei braucht es die Selektion, um die narrative Kohärenz zu gewährleisten.¹⁴⁴ Die Filme konzentrieren sich auf eine übersichtliche Anzahl an Konflikten und lassen den Rest der Lebensgeschichte aus.

RezipientInnen schließen in einer Narration von den Aktionen der Figuren auf deren Charaktereigenschaften, ihre Pläne und Sehnsüchte.¹⁴⁵ Dadurch kann die innere Entwicklung der Figur anhand konkreter Handlungen dargestellt werden. In den drei klassischen Coming-of-Age Filmen erfolgt der Reifungsprozess aufgrund sozialer Beziehungen, die den Horizont der Figur erweitern und neue Erfahrungen möglich machen. In *Me and Earl and the Dying Girl* wächst Greg durch seine Freundschaft zu Rachel. Sie bringt ihn dazu, an die Zukunft zu glauben und aufs College gehen zu wollen. Nadine kommt in *The Edge of Seventeen* durch den Verlust ihrer besten Freundin schlussendlich ihrem Bruder näher und wird sich ihrer Selbstbezogenheit bewusst. Charlie aus *The Perks of Being a Wallflower* gewinnt durch seine neuen Freunde Selbstbewusstsein und die Erkenntnis über den Ursprung seiner psychischen Probleme.

Laut Bordwell bilden vier Phasen den Bogen der klassischen Struktur: Die ungestörte Stufe, die Störung, der Kampf und die Beseitigung der Störung¹⁴⁶, die in den drei Filmen ähnlich verlaufen.

5.3.1 Der Anfang: Die ungestörte Stufe

Wenngleich sich der klassische Coming-of-Age Film der kausalen Verknüpfung bedient, entspricht der Plot nicht der chronologischen Abfolge der Lebensereignisse der Figuren. Ebenso sind Story und Lebensgeschichte nicht das Gleiche, obwohl sie einander ergänzen. Die beiden verhalten sich ähnlich zu dramatischer und epischer Zeit in Sophokles' Oedipus. Darin gehorcht die dramatische Fabel der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, während die eingebettete Legende einen Zeitraum von 25 Jahren verhandelt.¹⁴⁷ Die Coming-of-Age Story erzählt einen bestimmten Abschnitt des Lebens, der die Schwelle zwischen Jugend und Erwachsensein beschreibt. Die

¹⁴³ Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 213.

¹⁴⁴ Vgl.: Aristoteles, *Poetik*, S. 29.

¹⁴⁵ Vgl.: Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 32.

¹⁴⁶ Vgl.: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 157.

¹⁴⁷ Vgl.: Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S. 77.

Lebensgeschichte der Figur wiederum dient der Entwicklung einer abgeschlossenen narrativen Identität und läuft über viele Jahre.

Wenn Aristoteles den Anfang als etwas definiert, das „selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht“¹⁴⁸, kann in den drei Filmen zwischen drei Anfängen unterschieden werden, die sich in *Me and Earl and the Dying Girl* und *The Edge of Seventeen* zugunsten des Spannungsbogens zu keinem Zeitpunkt überschneiden: Dem Anfang des Filmplots, dem Anfang des kausalen Handlungsstrangs, der als Coming-of-Age Story das Erwachsenwerden beschreibt und dem Anfang der Lebensgeschichte der Figuren. Die unterschiedlichen Anfänge ordnen die jeweilige Figurenperspektive hierarchisch und attestieren den Geschichten sofort einen klaren, abgegrenzten Rahmen.

Me and Earl and the Dying Girl beginnt mit dem eigentlichen Ende der Story, an dem Greg an seinem Schreibtisch sitzt und seine Geschichte auf dem Computer tippt. „I have no idea how to tell this story, I don't even know how it started“¹⁴⁹, hören wir seine Stimme aus dem Off die Frage nach dem richtigen Anfang mit sich selbst verhandeln. Anschließend springt der Plot chronologisch zurück, an den ersten Tag der Coming-of-Age Story des Films, der die Geschichte mit Rachel begründet. In deren Verlauf wird wiederum eine Episode aus Gregs Kindheit als Flashback eingebettet, die den Anfang seiner Lebensgeschichte bildet. *The Edge of Seventeen* beginnt mit der Mitte der Coming-of-Age Story, als Nadine aus dem Auto steigt und in die Schule läuft, um ihrem Lehrer zu eröffnen, dass sie Selbstmord begehen wird. Nach einem kurzen Gespräch leitet Nadines Stimme aus dem Off den Anfang ihrer Lebensgeschichte ein: „Let me start from the beginning.“¹⁵⁰ Im Alter von sieben Jahren kommt sie zur Schule und lernt Krista kennen. Die Coming-of-Age Story beginnt ein paar Jahre später, an einem Freitag, als Nadine siebzehn ist.

Die Figuren der drei Filme befinden sich zu Beginn der Coming-of-Age Story in einem statischen Zustand, in dessen Unbeweglichkeit sie verharren.¹⁵¹ Laut Krützen leidet die Figur zudem bewusst oder unbewusst an einem Mangel, den sie nur durch

¹⁴⁸ Aristoteles, *Poetik*, S. 25.

¹⁴⁹ *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:01:00.

¹⁵⁰ *The Edge of Seventeen*, 00:03:46.

¹⁵¹ Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 136.

Veränderung ihrer Situation überwinden kann.¹⁵² In allen drei Filmen begründen Episoden der Kindheit die Umstände der Jugendlichen. Die Befindlichkeit der Figuren steht in binärem Verhältnis zur Veränderung, die bald darauf eintreten wird.¹⁵³ Obwohl Greg vor Veränderung zurückscheut, soll seine eingefrorene Routine bald durch seine Freundschaft mit Rachel durchbrochen werden. So sehen wir ihn zu Beginn in mehreren Szenen durch die Schule wandern, im Vorbeigehen MitschülerInnen grüßen, jedoch keines der Gespräche vertiefen. Seine Handlungen werden nicht wiederholt und obwohl es sich um einen bestimmten Tag handelt, steht dieser beispielhaft für die Regelmäßigkeit von Gregs Alltag. Durch seine Kommentare aus dem Off und die Selbstverständlichkeit, mit der er die Dinge tut, werden dem Publikum die Bilder als Zusammenfassung seiner stets wiederkehrenden Gegenwart vermittelt.

5.3.2 Die Störung

Die Störung des Status Quo bildet das zentrale Ereignis, das zum Auslöser der gezeigten Handlung wird.¹⁵⁴ Im klassischen Coming-of-Age Film lässt sich der strittige Punkt in der Persönlichkeit der Figur finden. Hier ist das Problem bereits in die Exposition eingeschrieben und fügt sich dem Prinzip der Kausalität. In den ersten Minuten des Films erweist sich Greg als zu passiv, Nadine zu selbstbezogen und Charlie zu schüchtern. In Folge passiert den Jugendlichen ein Anstoß, der ihre Reaktion hervorruft und dadurch zur Handlung wird.¹⁵⁵

In *Me and Earl and the Dying Girl* wird Greg von seiner Mutter gezwungen, sich mit der kranken Rachel zu treffen. Die Begebenheit wird im Film zur Störung von Gregs Routine und mit „The Part Where I Meet A Dying Girl“¹⁵⁶ betitelt.

In *The Edge of Seventeen* wird Nadine durch den Vertrauensbruch ihrer besten Freundin Krista herausgefordert. Indem Nadine der Freundin ein Ultimatum stellt, zeigt sich, dass die Störung nur wirksam sein kann, wenn sie von der Figur als solche empfunden wird und ihre Reaktion darauf plausibel ist.¹⁵⁷ Die angeschlagene

¹⁵² Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 136.

¹⁵³ Vgl.: Aristoteles, *Poetik*, S. 35.

¹⁵⁴ Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 46.

¹⁵⁵ Vgl.: ebd., S. 98.

¹⁵⁶ *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:10:28.

¹⁵⁷ Vgl.: Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S. 62.

Beziehung zu ihrem Bruder wird somit als Voraussetzung der Reaktionskette bereits in der Exposition etabliert und führt schließlich zum Bruch der Freundschaft.

Für Krützen markiert die Störung den Übertritt in eine andere Welt. Die Jugendlichen eint, dass sie eine Veränderung ihrer Situation eigentlich vermeiden möchten.¹⁵⁸ Besonders Greg und Nadine weigern sich, über ihren Schatten zu springen. Krützen unterscheidet zwischen drei Formen von Triebfedern: dem Fehler, den Nadines Freundin begeht, dem Zufall, der Charlie passiert und dem Auftrag, dem Greg nachkommen soll.¹⁵⁹ Die Grenzüberschreitung tritt in allen drei Filmen als sichtbarer Akt auf.¹⁶⁰ Charlie überwindet den Gang zwischen zwei Tribünen, um sich neben Patrick zu setzen. Greg betritt ein fremdes Haus, um Rachel zu besuchen. Nadine kriecht über die Schwelle ins Zimmer ihres Bruders, um darin ihre Freundin zu finden.

5.3.3 Der Kampf

Der Konflikt als „Zusammenstoß gegenseitiger Interessen“¹⁶¹ zwingt die/den Jugendliche/n zur Handlung und wird im Coming-of-Age Film ausgelöst, indem ihre/seine Persönlichkeit mit einer Situation konfrontiert wird. Auf den Grenzübertritt der Hauptfigur folgt die erste Prüfung in der neuen Welt, die sich als beispielgebend für die weiteren Herausforderungen der Geschichte erweist.¹⁶² Greg wird in *Me and Earl and the Dying Girl* von Rachel eingeladen in der Pause bei ihren Freundinnen in der Cafeteria zu sitzen, einem Ort, den er bisher gemieden hat. Charlie steht in *The Perks of Being a Wallflower* auf einer Party ungewollt unter dem Einfluss von Drogen. Nadine in *The Edge of Seventeen* wird von Erwin Kim auf ein Date eingeladen.

Die Störung bildet das auslösende Moment einer Reaktionskette der steigenden und fallenden Handlung, die über den Midpoint bis zum Höhe- beziehungsweise Wendepunkt verbunden wird.¹⁶³ Gregs distanziertes und passives Wesen wird immer wieder herausgefordert, indem andere ihn zwingen, sich einzubringen. Seine Mutter drängt ihn, sich mit Rachel zu treffen. Earl zwingt ihn, Rachel die gemeinsamen

¹⁵⁸ Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 166.

¹⁵⁹ Vgl.: ebd., S. 158.

¹⁶⁰ Vgl.: ebd., S. 189.

¹⁶¹ Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 41.

¹⁶² Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 193.

¹⁶³ Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 49.

Filme zu zeigen. Rachel will, dass er sich am College bewirbt. Gegen seinen Vorsatz wird Greg plötzlich sichtbar. „And just like that, eight years of carefully cultivated invisibility, gone.“¹⁶⁴ Im Lauf des Films spitzt sich die Handlung bis zum Midpoint zu, bei dem Gregs Drang nach Gleichgültigkeit mit Rachels tödlicher Krankheit kollidiert.¹⁶⁵ Syd Field beschreibt den Midpoint als Teilungspunkt des 2. Aktes, der einen Perspektivenwechsel der Hauptfigur beinhaltet.¹⁶⁶ Als Rachel beschließt, ihre Krebstherapie abubrechen, erkennt Greg erstmals den Ernst der Lage und offenbart ihr seine starke Anteilnahme.¹⁶⁷ Er wirft Rachel vor, den Kampf ums Überleben aufzugeben, dabei hat er sich selbst lange dem Leben entzogen. Die beiden tragen einen Streit aus, den Greg auch in sich selbst trägt.¹⁶⁸ Hier wird sein innerer Konflikt durch einen äußeren gespiegelt.¹⁶⁹ Neben dem Hauptkonflikt werden in *Me and Earl and the Dying Girl* die Themen typischer jugendlicher Erfahrungen zu charakteristischen Missverständnissen der Komödie.¹⁷⁰ Etwa, als Greg und Earl Kekse essen und dadurch unbeabsichtigt in einen Drogenrausch verfallen.¹⁷¹

In *The Edge of Seventeen* hat sich Nadine mit ihrer Rolle als Außenseiterin abgefunden und rechtfertigt damit ihren Egoismus. Ihre innere Herausforderung und somit zentraler Konflikt des Films besteht in der Überwindung der Selbstbezogenheit und des Selbsthasses. Die Liebesbeziehung zwischen ihrer besten Freundin und ihrem Bruder Darian veranlasst Nadine zu Aktionen, die wiederum Reaktionen hervorrufen.¹⁷² Nadines Konflikte vergrößern sich, indem sie die falschen Ziele verfolgt und mit ungeeigneten Strategien auf ihre Bedürfnisse reagiert.¹⁷³ Auch in *The Edge of Seventeen* wird Nadines innerer Kampf nach außen getragen, wenn sie andere mit Vorwürfen überfällt, die auf sie selbst zutreffen. Ihren Bruder beschuldigt sie der Selbstbezogenheit, „Face it, you are obsessed with yourself“¹⁷⁴ und ihren

¹⁶⁴ *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:29:04.

¹⁶⁵ Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 121

¹⁶⁶ Vgl.: Field, *Das Drehbuch*, S. 240.

¹⁶⁷ Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 42.

¹⁶⁸ Vgl.: *Me and Earl and the Dying Girl*, 01:04:00.

¹⁶⁹ Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 42.

¹⁷⁰ Vgl.: ebd., S. 46.

¹⁷¹ Vgl.: *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:32:12.

¹⁷² Vgl.: Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S. 60.

¹⁷³ Vgl.: Krützen, *Dramaturgie im Film*, 143.

¹⁷⁴ *The Edge of Seventeen*, 00:41:40.

Geschichtelehrer der Bosheit, „Maybe nobody likes you. You are always in a shit mood.“¹⁷⁵

Von allen drei Coming-of-Age Produktionen legt *The Perks of Being a Wallflower* den größten Schwerpunkt auf den inneren Konflikt des Protagonisten. Für Charlie besteht der Kampf aus einer Folge von Situationen, die seine introvertierte Persönlichkeit herausfordern. „You should learn to participate“¹⁷⁶, rät ihm sein Englischlehrer am ersten Schultag. Den Anstoß seines Entwicklungsprozesses geben Charlies neue Freunde, deren jugendlicher Alltag den Schauplatz des Spannungsfeldes zwischen Charlies eigenen Wünschen und den Anforderungen von außen bildet.¹⁷⁷ Er beteiligt sich auf der Tanzfläche des Schulballs, nimmt versehentlich Drogen auf einer Party und wird zum ersten Mal geküsst. Die Entwicklung von Charlies heimlicher Liebe zu Sam bildet dabei den Parameter der Handlungssteigerung und lässt seinen ersten Kuss von ihr als Midpoint des Films wirken. „You can’t just sit there and put everybodys life ahead of yours and think that counts as love.“¹⁷⁸, erklärt ihm Sam an diesem Abend. Die Frage nach richtiger und falscher Liebe durchzieht neben Charlie auch die Konflikte der Nebencharaktere. Sam wird von ihrem Freund betrogen und Patrick muss seine Affäre mit Brad geheim halten.

Der im Hollywoodkino gängige Opponent der Hauptfigur¹⁷⁹ lässt sich im Coming-of-Age Genre nur unscharf festmachen. Als direkte Gegenspieler, die durch ihr Eingreifen den Erfolg der Hauptfigur beenden, gelten für Nadine die Mutter, die sie in ihrer Freiheit einzuschränken versucht und Nick Mossman, der nicht angemessen auf ihre Liebe reagiert. Für Charlies psychische Probleme zeigt sich vor allem seine Tante Helen verantwortlich, Mary-Elizabeth erschwert seine Freundschaften, indem sie ihn zu einer Beziehung mit sich zwingt. Als Gregs Gegenspieler kann Rachels Krankheit gesehen werden.

Laut Krützen erhält die Hauptfigur zum Ende des 2. Aktes eine Gabe, die ein Potential enthält, um die letzten Prüfungen zu überstehen.¹⁸⁰ In allen drei Filmen erscheint diese Gabe als Rat des jeweiligen Vertrauenslehrers. Als moralische

¹⁷⁵ *The Edge of Seventeen*, 00:50:40.

¹⁷⁶ *The Perks of Being a Wallflower*, 00:06:30.

¹⁷⁷ Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 42.

¹⁷⁸ *The Perks of Being a Wallflower*, 01:25:44.

¹⁷⁹ Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 219.

¹⁸⁰ Vgl.: ebd., S. 232.

Instanz führt der Lehrer die Hauptfigur auf den korrekten Weg, seine Aussagen verstärken das Narrativ des Schicksals und der Dichotomie von *richtiger* und *falscher* Entscheidung.

5.3.4 Beseitigung der Störung als Übertreten der Schwelle

Im klassischen Coming-of-Age Film bildet der Höhepunkt zugleich die Schwelle, die den Übergang zum Erwachsenwerden kennzeichnet. Die Hauptfigur kommt zur Erkenntnis, die sich aus dem bisherigen Geschehen ableiten lässt und den Weg zur Beseitigung der Störung ebnet.¹⁸¹ Die finale Auseinandersetzung mündet nicht im Kampf, sondern in einer Aufdeckung, die den Jugendlichen ihre wahre Identität offenbart.¹⁸²

In allen drei Filmen wird die Wende durch einen Gefühlsausbruch des/der Protagonisten/Protagonistin eingeleitet. In *The Edge of Seventeen* bildet Nadines Treffen mit Nick Mossman den ersten Moment einer raschen Folge von Erkenntnissen, in denen sich Nadines Überzeugungen ins Gegenteil kehren. Sie erkennt, dass das Leben ihres Bruders nicht immer leicht ist, gesteht ihm ihre Gefühle und entschuldigt sich.

„You know, ever since we were little I would get this feeling like I am floating outside of my body, looking down at myself and I hate what I see. How I am acting. The way I sound. And I don't know how to change it. And I am so scared that the feeling is never gonna go away. I am sorry.“¹⁸³

Ab hier beginnt die fallende Handlung, die von der Lösung des Problems erzählt.¹⁸⁴ Nadine ändert ihr bisheriges Verhalten.¹⁸⁵ Sie versöhnt sich mit Krista und ihrer Mutter. Sie besucht Erwin Kims Filmvorstellung und integriert sich in eine Gruppe Gleichaltriger.

In *Me and Earl and the Dying Girl* setzt die Veränderung der Handlungsaktivität ein, als Greg spontan beschließt, statt auf den Abschlussball zu Rachel ins Krankenhaus zu fahren, um ihr seinen Film zu zeigen. Die Projektion seines Films und Rachels anschließendes Koma werden somit zum emotionalen Höhepunkt. Rachels Sterben markiert Gregs Erkenntnis der Unausweichlichkeit des Todes. „I know I told you she

¹⁸¹ Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 74.

¹⁸² Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 251.

¹⁸³ *The Edge of Seventeen*, 01:29:00.

¹⁸⁴ Vgl.: Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S. 72.

¹⁸⁵ Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 74.

doesn't die. And I am sorry. Deep down somehow I didn't think she would. But she did.“¹⁸⁶ Anschließend trägt Rachels Begräbnis zur Lösung bei. Als Greg in ihr Zimmer geht, bemerkt er plötzlich von ihr hinzugemalte Eichhörnchen auf der Baumtapete. Er öffnet ein Buch und entdeckt ausgeschnittene Welten darin. Die Lösung erschließt sich durch den Bezug auf frühere Ereignisse.¹⁸⁷ Denn Greg versteht, was sein Lehrer ihm davor zu erklären versuchte. „Even after somebody dies you can still keep learning about them. You know, life, it can keep unfolding itself to you, just as long as you pay attention to it.“¹⁸⁸

In *The Perks of Being a Wallflower* wird der Höhepunkt des Films eingeleitet, als Charlie sich von Sam verabschiedet. Er gesteht ihr, wie viel sie ihm bedeutet und küsst sie.

„I know I am quiet. And I know I should speak more. If you knew the things that were in my head most of the time you would know what it really meant. How much we're alike, and how we've been through the same things. And you're not small. You're beautiful.“¹⁸⁹

Charlies Erkenntnis folgt in Form von Erinnerungen, die durch Sams Berührungen ausgelöst werden. Er erleidet einen psychischen Zusammenbruch, den Bilder der Vergangenheit begleiten. Wir erfahren, dass seine Blackouts auf sexuellen Missbrauch in der Kindheit zurückgehen. „I know it's not all the answers, but it was enough to start putting these pieces together.“¹⁹⁰ Auch hier basiert die Erkenntnis der Hauptfigur auf dem Verstehen früherer Ereignisse.

¹⁸⁶ Me and Earl and the Dying Girl, 01:30:00.

¹⁸⁷ Vgl.: Aristoteles, *Poetik*, S. 35.

¹⁸⁸ Me and Earl and the Dying Girl, 01:10:53.

¹⁸⁹ The Perks of Being a Wallflower, 01:26:00.

¹⁹⁰ Ebd., 01: 35:10.

5.4 Subjektive Erzählperspektive

Jeder Mensch ist der Mittelpunkt der Welt, um jeden scheint sie sich willig zu drehen, und jeder Mensch und jedes Menschen Lebtage ist der End- und Höhepunkt der Weltgeschichte: hinter ihm die Jahrtausende und Völker sind abgewelkt und dahingesunken, und vor ihm ist nichts, einzig dem Augenblick, dem Scheitelpunkt der Gegenwart scheint der ganze riesige Apparat der Weltgeschichte zu dienen.¹⁹¹

Hermann Hesse

Die drei Coming-of-Age Filme erzählen aus subjektiver Perspektive der Hauptcharaktere, um dem Erwachsenwerden und der Identitätsfindung als individuellem, subjektivem Reifungsprozess gerecht zu werden. Die Entwicklung des/der Protagonisten/Protagonistin, das Hauptnarrativ des klassischen Coming-of-Age Films vollzieht sich im Inneren der Figur und kann somit nicht ohne sie stattfinden. Das Publikum erhält ausschließlich Informationen, die dem Wissens- und Wahrnehmungsstand der Figuren entsprechen.¹⁹² In dieser Hinsicht setzten sich die drei Filme vom klassischen Hollywoodfilm ab, der üblicherweise wenig verheimlicht und einen Wissensvorsprung gegenüber seinen Charakteren besitzt.¹⁹³ In der klassischen Coming-of-Age Erzählung lassen sich aus den Gedanken und Gefühlen der Jugendlichen ihre Wünsche und Absichten ableiten, die wiederum die Grundpfeiler des Konflikts bilden.¹⁹⁴

Die erzähltechnische Herangehensweise liegt diegetisch darin begründet, dass der/die Held/in zum/zur Erzähler/in seiner/ihrer eigenen Entwicklungsgeschichte wird. Während die Protagonisten aus *Me and Earl and the Dying Girl* und *The Perks of Being a Wallflower* deshalb in allen Szenen des Films präsent sind, beinhaltet *The Edge of Seventeen* auch einige Bilder ohne die Hauptfigur. Hier wird die subjektive Erzählperspektive meist in jenen Momenten durchbrochen, die Nadines Mutter, ihre Freundin Krista oder ihren Bruder Darian zeigen und somit Einblick in die Situation derer geben, die von Nadine missverstanden werden. Dass die Annäherung zwischen Krista und Darian gezeigt wird, obwohl die Protagonistin zu diesem Zeitpunkt schlafend im Badezimmer liegt, sorgt bei den ZuseherInnen für Verständnis für das junge Paar. So kann das Ende, an dem Nadine schließlich die

¹⁹¹ Hesse, *Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne*, S. 36.

¹⁹² Vgl.: Hornung, „Subjektive Erzählperspektive im Spielfilm“, S. 124.

¹⁹³ Vgl.: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 160.

¹⁹⁴ Vgl.: Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 34.

Liebe der beiden akzeptiert, als wünschenswert und nachvollziehbar empfunden werden.

Beschränkt sich die Erzählung auf die Perspektive einer Figur, kann das den Spannungs- und Überraschungseffekt steigern.¹⁹⁵ Als Greg in der Schule im Vorbeigehen Rachel mit ihren Freundinnen über einen Test sprechen hört, kommentiert er beiläufig: „Uh. Test. I’ve been there!“¹⁹⁶ Kurz darauf erfährt Greg von seiner Mutter, dass Rachel Leukämie hat und sich der Test aus dem Gespräch auf ihre Krankheit bezogen hat. Für Greg und das Publikum wiederholt sich die Szene des Schulgangs aus einer anderen Einstellung, die erstmals Rachels betroffenes Gesicht zeigt.¹⁹⁷ Greg bereut sein taktloses Verhalten. Indem das Publikum zum Zeitpunkt der Erkenntnis den Wissensstand der Hauptfigur teilt, wird es immer wieder überrascht und kann die Entwicklung des/der Protagonisten/Protagonistin unmittelbar mit ihm/ihr teilen. Auch Charlies Publikum, in *The Perks of Being a Wallflower*, ergeht es ähnlich, als er sich daran erinnert, von Tante Helen sexuell missbraucht worden zu sein und seine vielen Flashbacks plötzlich Sinn ergeben.¹⁹⁸

Das Voice-Over ist ein gängiges Mittel des klassischen Coming-of-Age Films. Wenn Bild und Ton ein Aufeinandertreffen des jüngeren und des älteren Ichs möglich machen, wird das Prinzip der Entwicklung deutlich.¹⁹⁹ Durch den Sprung in die Vergangenheit ist es der Figur möglich, sich zu teilen und auf sich selbst zu blicken.²⁰⁰ In allen drei Filmen hören wir die Stimme eines/einer Ich-Erzählers/Erzählerin, der/die nicht von außen auf die Handlung schaut, sondern selbst Teil der Erzählung ist. Das Voice-Over von Charlie, Greg und Nadine bildet den Einstieg in die Narration und bewirkt, dass den Jugendlichen die jeweiligen Filme anhaften und es ihre Geschichte ist, die wir erfahren werden. Ob die Erzählstimme nur zu Beginn aufscheint, wie in *The Edge of Seventeen*, oder auch im Mittel- und Schlussteil, wie in *The Perks of Being a Wallflower* und *Me and Earl and the Dying Girl*, ändert kaum den Bedeutungsgrad der Erzählfigur. „[...] frequency of narration

¹⁹⁵ Vgl.: Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 15.

¹⁹⁶ *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:03:37.

¹⁹⁷ Vgl.: *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:07:08.

¹⁹⁸ Vgl.: *The Perks of Being a Wallflower*, 1:25:20.

¹⁹⁹ Vgl.: Kozloff, *Invisible Storytellers*, S. 54.

²⁰⁰ Vgl.: Branigan, *Point of View in the Cinema*, S. 4.

per se does not make that much difference; voice-over is like strong perfume - a little goes a long way.”²⁰¹

Der/die Erzähler/in wird im Bild etabliert, indem wir sie/ihn in der Position ihrer Aufzeichnung sehen. Greg sitzt an seinem Computer und versucht zu tippen. Wir hören seine Stimme aus dem Off: „I have no idea how to tell this story. I don't even know how to start it.“²⁰² Charlie sitzt an seinem Schreibtisch und adressiert seinen Brief an einen unbekannten Freund: „Dear friend, I am writing to you because she said you listen and understand [...]“²⁰³ In beiden Filmen richtet sich die Erzählung an unbekannte Empfänger/innen, die somit dem Filmpublikum ähnlich sind. Obwohl Nadines Voice-Over einsetzt, als sie gerade ihrem Lehrer gegenüber sitzt, gilt ihr, „Let me start from the beginning.“²⁰⁴ direkt den ZuseherInnen des Films. In allen drei Filmen wird das Publikum durch seine direkte oder indirekte Adressierung von seiner voyeuristischen Schuld befreit.²⁰⁵ Die Hauptfiguren teilen ihre Erlebnisse freiwillig und nutzen das Voice-Over als Kommunikationskanal.

Zu Beginn unterstützt der/die Ich-Erzähler/in die Exposition des Films.²⁰⁶ Er/sie etabliert Ort und Zeit der Erzählung, fasst zusammen, was bisher geschehen ist und führt Charaktere ein.²⁰⁷ Nadine kommentiert eine Szene, die ihr siebenjähriges Ich mit ihrer Familie zeigt: „You could say that my mother and I weren't exactly peas in a pod. And the only one who could handle either of us was dad. Dad had a nearly impossible task: having to manage us both.“²⁰⁸

Zudem kann das Aufeinandertreffen von Bild und gesprochenem Text ironische Momente hervorrufen. Greg enthüllt über das Voice-Over die Genrekonventionen der Romanze und entlarvt die Erwartungen des Publikums:

„So, if this was a touching romantic story, this is probably where a new feeling would wash over me and our eyes would meet and suddenly we would be furiously making out with the fire of thousand suns. But this isn't a touching romantic story.“²⁰⁹

Im Bild sehen wir, was Greg beschreibt: Seine Augen treffen auf Rachels, Musik setzt ein, die beiden überkommt ein Gefühl. Indem Greg ausspricht, was

²⁰¹ Kozloff, *Invisible Storytellers*, S. 45.

²⁰² *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:01:00.

²⁰³ *The Perks of Being a Wallflower*, 00:01:56.

²⁰⁴ *The Edge of Seventeen*, 00:03:45.

²⁰⁵ Vgl.: Kozloff, *Invisible Storytellers*, S. 51.

²⁰⁶ Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 133.

²⁰⁷ Vgl.: Kozloff, *Invisible Storytellers*, S. 50.

²⁰⁸ *The Edge of Seventeen*, 00:04:50.

²⁰⁹ *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:23:42.

möglicherweise zu sehen sein könnte und es zugleich zeigt, gibt er die Handlung der Lächerlichkeit preis.²¹⁰ Charlie wiederum macht sich via sarkastischem Kommentar über eine Schulkollegin lustig, nachdem sie ihn als *Schwuchtel* beschimpft hat. „Believe it or not. She’s gotten straight A’s since kindergarden.“²¹¹ In *The Edge of Seventeen* und *Me and Earl and the Dying Girl* nimmt die Stimme des/der Protagonisten/Portagonistin in den Flashbacks direkt Bezug auf das Gezeigte, als würde sich die Figur selbst beobachten. Als Nadine und Krista auf dem Schulhof sitzen, hören wir ihre Stimme aus dem Off: „This was last Friday. Look at me, I was in a good mood.“²¹²

Über den gesprochenen Text ist es der Hauptfigur möglich, sich frei durch ihre Lebenszeit zu bewegen.²¹³ Häufig leitet das Voice-Over Flashbacks ein, oder beschreibt längere Zeitstrecken. Während die Bilder nur einzelne Momente aus der Kindheit zeigen, kann der/die Erzähler/in ihre lange Dauer betonen. Nach dem Tod ihres Vaters überspringt Nadine aus dem Off einige Jahre: „I’m not gonna depress you with the details. Let’s just say the next few years were complete shit.“²¹⁴

Für Paul Ricoeur bildet die narrative Stimme der literarischen Erzählung durch das *Es war einmal* einen Sprung in eine Quasi-Vergangenheit. „In einem gewissen Sinn imitiert die Fiktion die historische Erzählung. Irgendetwas zu erzählen heißt in der Tat, es zu erzählen, als ob es sich ereignet hätte.“²¹⁵ Über Flashback und Voice-Over schafft der Film den Sprung in die subjektive Vergangenheit des/der Erzählers/Erzählerin. Seine/ihre Stimme bildet das Verbindungsstück zwischen seinem/ihrem Ich als Kind und als Jugendliche/r.²¹⁶ Die ZuseherInnen begreifen den/die Ich-Erzähler/in als Hauptfigur und die Erzählung als seine/ihre Erinnerung. Dabei übernimmt die Stimme die Rolle des Filmschaffenden. „We put faith in the voice. Not as created but as creator.“²¹⁷, schreibt Filmwissenschaftlerin Sarah Kozloff. Wenn Greg, Nadine und Charlie die Entwicklung ihrer Identität durch ihre Vergangenheit begründen, erzählen sie sich selbst. Es scheint, als würden sie bestimmen, was das Publikum erfährt. Es bildet die Auswahl dessen, was sie aus

²¹⁰ Vgl.: Kozloff, *Invisible Storytellers*, S. 112.

²¹¹ *The Perks of Being a Wallflower*, 00:05:12.

²¹² *The Edge of Seventeen*, 00:10:14.

²¹³ Vgl.: Kozloff, *Invisible Storytellers*, S. 54.

²¹⁴ *The Edge of Seventeen*, 00:09:50.

²¹⁵ Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 205.

²¹⁶ Vgl.: Kozloff, *Invisible Storytellers*, S. 58.

²¹⁷ Kozloff, *Invisible Storytellers*, S. 45.

ihrer Lebensgeschichte für wichtig erachten. „Was mir gleichgültig ist, vergesse ich.“²¹⁸, meint Siri Hustvedt und bezieht sich dabei auf die autobiografischen Geschichten, die wir aus unseren Erinnerungen anfertigen. Indem die Erzählung die Erinnerung nachahmt, wird das Voice-Over des/der Erzählers/Erzählerin zu einem wirkungsvollen Mittel, das dem Gezeigten Bedeutung und Authentizität verleiht und Ricoeurs Zugang zu einer menschlichen Zeit erfahrbar macht. Der Akt der Identitätsfindung des Coming-of-Age passiert, indem sich die Figur durch den Vorgang des Erzählens mit sich selbst identifiziert.

Die Präsenz des/der Erzählers/Erzählerin verweist auf die Konstruktion der Narration. Greg selbst betont die Geschichte, indem er sie beim Namen nennt: „So we are pretty far into this stupid story now, and you are probably saying to yourself, I like this girl, Rachel.“²¹⁹ Um im Mittelteil die Illusion des Hollywoodkinos aufrechtzuerhalten, kommt das Voice-Over stärker gegen Anfang und Ende des Films zum Einsatz.²²⁰

Sobald die Erzählstimme in den synchronen Dialog des Bildes übergeht, beginnt die unumkehrbare Zeit der chronologischen Abfolge, die der Film zwischenzeitlich als Gegenwart verkauft. Die handelnde Figur verliert den Status der Erinnerung und rutscht durch die konventionelle Erzählweise von der ersten in die dritte Person.²²¹ In *The Edge of Seventeen* und *Me and Earl and the Dying Girl* ist dies der Zeitpunkt, an dem Zusammenfassung der Kindheit und die Exposition der Jugend abgeschlossen ist und das Ereignis, ab dem der Prozess des Erwachsenwerdens in Gang kommt, eintritt.

Die narrativen Stimmen der drei Filme verhalten sich ihren Charakteren entsprechend und unterscheiden sich deshalb in Tonlage und Wissensstand. Charlies Voice-Over ist dem Erlebten nur ein oder zwei Tage voraus. Er benutzt häufig das Präsens, das den Effekt des Gedankenerzählens verstärkt. „My favourite time tough, is lunch. Cause I gotta see Sam and Patrick.“²²² Seine narrative Stimme kehrt in regelmäßigen Abständen wieder und offenbart, was der introvertierte Charakter nie aussprechen würde. Greg hingegen erweist sich bereits zu Beginn als unzuverlässiger Erzähler, was auf einen sarkastischen, zynischen Charakter

²¹⁸ Hustvedt, *Leben, Denken, Schauen*, S. 240.

²¹⁹ *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:38:40.

²²⁰ Vgl.: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 160.

²²¹ Vgl.: Branigan, *Point of View in the Cinema*, S. 92.

²²² *The Perks of Being a Wallflower*, 00:29:00.

schließen lässt. „This is the story of my senior year of highschool and how it destroyed my life.“²²³ Obwohl er am Ende einen großen Verlust erleidet, wird sein Leben durch Rachels Freundschaft bereichert und nicht zerstört, wie er behauptet. In der 38. Minute des Films verrät er dem Publikum, dass Rachel überleben wird. „So I am just telling you, don't freak out – she survives. So hopefully that reassures you. Although why would it.“²²⁴ Trotzdem stirbt Rachel. Wohl weil sich Greg bis zum Ende als unzuverlässiger Erzähler erwiesen hat, wiegt seine Lüge nicht so schwer. „I know I told you she doesn't die and I am sorry. Deep down, somehow, I didn't think she would. But she did.“²²⁵

Wenn die Kamera im POV-Shot die Position der Hauptfigur einnimmt, werden die Augen der Zuseher/innen zu denen des/der Protagonisten/Protagonistin.²²⁶ Ähnlich dem Voice Over funktioniert der POV-Shot im Sinne der Subjektivierung der Erzählung. Anders als das Voice-Over bildet er jedoch ein Mittel, um die Gegenwart darzustellen. Die Momente erzählen von der unmittelbaren Gefühlslage der/des Protagonisten/Protagonistin und arbeiten dabei gegen das Vergangene, das den Situationen aufgrund des Voice Overs eigentlich anhaftet. Der POV-Shot kommt dann zum Einsatz, wenn den Figuren bedeutende Ereignisse passieren. Wenn sie Erfahrungen machen, die ihre Identität bis ins Jetzt prägen und die wie Fotografien in ihren Köpfen eingebrannt werden.

In *The Edge of Seventeen* verstärkt der POV-Shot die Dramatik und den Schockcharakter der für Nadine einschneidenden Momente. Als sie nach einer Ausnüchterungsnacht auf dem Gang in Darians Zimmer kriecht und die Tür öffnet, wird das überraschte Paar im Bett aus ihrer Perspektive gezeigt. Auch als Charlie in *The Perks of Being a Wallflower* heimlich beobachtet, wie seine Schwester von ihrem Freund geschlagen wird, sehen wir die Szene durch Charlies Sicht aus einigem Abstand, durch den Türspalt. Ebenso beinhaltet seine erste Fahrt durch den Tunnel einen POV-Shot. Allerdings nicht aufgrund eines Schocks, sondern um die Schönheit des Augenblicks einzufangen. Als Sam ihren Stiefbruder drängt, das Radio lauter zu drehen, um sich aufrecht auf der freien Ladefläche gegen den Fahrtwind zu erheben, dreht sich Charlie um und sieht sie an. Sein Blickwinkel beinhaltet zugleich seine

²²³ Me and Earl and the Dying Girl, 00:02:12.

²²⁴ Ebd., 00:38:40.

²²⁵ Ebd., 01:29:40.

²²⁶ Vgl.: Branigan, *Point of View in the Cinema*, S. 6.

Sichtweise auf Sam, die durch ihre wallende Kleidung und die vorbeiziehenden Lichter eine übernatürliche Großartigkeit ausstrahlt.

Ebenso kann der POV-Shot selbst den Zustand der Wahrnehmung beschreiben. Etwa werden verzerrte Bilder als abnormaler Zustand der Filmfigur verstanden.²²⁷ Dabei geht es nicht darum, die Handlung voranzutreiben, sondern die Gefühlslage der Figur zu vermitteln. Als Greg versehentlich Hanfkekse isst, wird sein Rausch durch einen langsamen Zoom auf die Schultafel, sich in der Luft verschiebenden Bankreihen und als Maskottchen verkleideter Menschen dargestellt.²²⁸ Ähnlich funktionieren auch Phantasien, die als Point of View die inneren Vorstellungen der Figuren wiedergeben. *Me and Earl and the Dying Girl* lässt seine ZuseherInnen durch kurze Clips an Gregs Gedanken teilhaben. Gregs Kopfkino kommt zuerst im Exposé und später immer dann zum Einsatz, wenn er auf Madison trifft. Seine Vorstellung zeigt das Aufeinandertreffen eines Elchs, der für Madison steht und eines Streifenhörnchens, das ihn selbst repräsentiert.²²⁹ Die Tiere sind kleine, gebastelte Figuren, bewegen sich durch Stop-Motion-Technik und unterscheiden sich durch ihre Machart vom Rest des Films. Einmal zertritt der Elch das Streifenhörnchen, ein andermal kann es rechtzeitig zur Seite springen. Die Szenen beschreiben durch die ungleiche Machtverteilung der Tiere, wie aussichtslos Greg seine Verliebtheit zu Madison empfindet.

5.5 Die Chronologie der erzählten Zeit

Der klassische Coming-of-Age Film bildet eine geschlossene, lineare Erzählform.²³⁰ Die erzählte Zeit ordnet sich der Handlung und Bewegung unter. Aufgrund der subjektiven Erzählperspektive werden die verschiedenen Zeitebenen über eine Figur miteinander verknüpft und die Geschehnisse präsentieren sich als eine Aufeinanderfolge des *und dann*.²³¹ Weil die Hauptfigur in jeder Szene anwesend ist, gibt es keine parallelen Handlungsstränge. Die Bewegungsrichtung auf einer

²²⁷ Vgl.: Branigan, *Point of View in the Cinema*, S. 79.

²²⁸ Vgl.: *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:31:07.

²²⁹ Vgl.: ebd., 05:00 und 27:36 und 1:17:06.

²³⁰ Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 55.

²³¹ Vgl.: ebd., S. 190.

vertikalen Zeitachse strebt nach vorne und ordnet Ereignisse im Sinne von davor und danach ein.²³² Obwohl in allen drei Filmen Flashbacks vorkommen, durchbrechen sie die lineare Struktur nicht, sondern werden als Erinnerung gekennzeichnet und kausal-logisch in der Chronologie platziert.²³³ Die Jugendlichen beziehen sich nicht rein verbal auf die Kindheit zurück, sondern springen in der Zeit zurück. Die Kindheit wird zur kurzfristigen Gegenwart, bis die Erzählung wieder in der zuvor als Gegenwart deklarierten Zeitebene weiterläuft. Anstelle einer Berichterstattung führen die Filme mit dem Flashback eine Form des dokumentarischen Beweises an, den Ricoeur als Mittel des Historikers versteht.

„Im Gegensatz zum Roman zielen die Konstruktionen des Historikers darauf ab, Rekonstruktionen des Vergangenen zu sein. Durch das Dokument und den dokumentarischen Beweis ist der Historiker dem unterworfen, was einmal geschehen ist. Er hat der Vergangenheit gegenüber eine Schuld [...]“²³⁴

Der/die jugendliche Erzähler/in wird zum/zur Historiker/in, der/die die Bilder seiner/ihrer Kindheit als Beweis anführt. Mittels der Überlagerung durch das Voice-Over behält das Flashback sein Attribut des Vergangenen. Jene Szenen zählen zur Backstory der Hauptfigur, die laut Krützen „[...] alle auf die Hauptfigur bezogenen Informationen, die sich auf die vor der im Film dominant erzählten Zeit beziehen“²³⁵, umfassen. Obwohl Greg und Nadine ihre Coming-of-Age Geschichten als Erinnerung berichten, gelten jene Binnenerzählungen nicht als Backstory, sondern zählen zur dominant erzählten Zeit, da sie quantitativ den Großteil des Films ausmachen.

Bordwell versteht unter Story die Chronologie der Ereignisse eines Films, die anhand ihres kausalen Zusammenhangs erklärt werden.²³⁶ Im Unterschied zum Anfang der Story ist der Anfang der Backstory üblicherweise von der jeweiligen Figur abhängig. Im klassischen Coming-of-Age Film fallen diese Kategorien zusammen, da die Hauptfigur ihre eigene Lebensgeschichte erzählt. Somit kann hier, wie bereits im Kapitel *Der Anfang: Die ungestörte Stufe* vorweggenommen, zwischen der Lebensgeschichte der Hauptfigur und ihrer Coming-of-Age Story unterschieden werden. Dabei bildet die Coming-of-Age Story den Kern des Films, indem sie ihn zeitlich dominiert.

²³² Vgl.: Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 56.

²³³ Vgl.: Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 42.

²³⁴ Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 195.

²³⁵ Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 29.

²³⁶ Vgl.: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 49.

Kennzeichnend für den klassischen Coming-of-Age Film ist, dass die Hauptfigur sich nicht mit weitem Abstand an ihre Jugend erinnert, sondern zum Zeitpunkt des Zurückblickens noch selbst Teil der Coming-of-Age Geschichte ist. Gregs Erzählung holt schließlich ihren Ausgangspunkt am Schreibtisch ein. Der Vorgang der Reflexion wird Teil des Erwachsenwerdens. Sein Bericht beendet den Reifungsprozess, indem er zur Collegebewerbung wird. Der Moment an seinem Schreibtisch bildet die Schnittstelle, an der Gegenwart in Erinnerung übergeht und die Simone de Beauvoir wie folgt beschreibt:

„Man kann nicht seine Vergangenheit in der Weise haben, wie man etwas besitzt, das man in der Hand halten und von allen Seiten betrachten kann. Meine Vergangenheit, das ist das An-sich, das ich bin, als Überschrrittenes. Um sie zu besitzen muss ich sie durch eine Absicht lebendig erhalten; besteht diese Absicht darin, sie kennen zu lernen, muss ich sie mir vergegenwärtigen, indem ich sie mir ins Gedächtnis zurückrufe. [...] Die Vergangenheit wurde in der Seinsweise des Für-sich gelebt – und dennoch ist sie zum An-sich geworden.“²³⁷

Auch Nadine holt in *The Edge of Seventeen* den Ausgangspunkt ihrer Erzählung auf, allerdings bereits in der 62. Filmminute. Anschließend geht der Film in die Gegenwart über, die Erzählstimme bleibt aus und wir begleiten Nadine zwei weitere Tage, die die Lösung ihrer Probleme beinhalten. Charlies Coming-of-Age Geschichte wird nicht als Flashback inszeniert, sondern beginnt der Chronologie entsprechend am Anfang. Trotzdem erfüllt sein Voice-Over stellenweise die Funktion einer Nacherzählung. Etwa als er die Liebesgeschichte seines Freundes Patrick zusammenfasst, oder das Ende seiner Beziehung mit Mary-Elizabeth einleitet:

„I know I should have been honest, but I was getting so mad it was starting to scare me. I just wish I could have found another way to break up. In hindsight I probably could not have picked a worse way to be honest with Mary-Elizabeth.“²³⁸

Dass der Zeitpunkt des Zurückblickens selbst Teil der Coming-of-Age Story wird, kann mit Freuds Begriff der *Nachträglichkeit* begründet werden, auf den sich Siri Hustvedt bezieht, wenn sie schreibt:

„Without being conscious of it, our autobiographical or episodic memories are continually altered and re-created by the present in a process called reconsolidation. We do not recall an original memory but rather the last time we took it out and examined it.“²³⁹

²³⁷ Beauvoir, *Das Alter*, S. 469.

²³⁸ *The Perks of Being a Wallflower*, 01:02:00.

²³⁹ Vgl.: Hustvedt, *A Woman Looking at Men Looking at Women*, S. 386.

Die sich stets erneuernde Gegenwart prägt, wie wir über die Vergangenheit denken. Würde zwischen der Gegenwart des/der Ich-Erzählers/Erzählerin und der Vergangenheit seiner/ihrer Geschichte nun unerzählte Zeit liegen, wäre die narrative Identität unvollständig. In diesem Fall hätte die Coming-of-Age Erzählung das *Wie ich wurde wer ich bin* nicht eingelöst.

Indem die Spanne der gesamten erzählten Zeit mit Handlung gefüllt wird, festigt sich die narrative Identität. Wie im klassischen Hollywoodfilm üblich, ist die Dauer der Story länger als die Dauer der Abspielzeit des Films und führt somit zu einer Verdichtung der erzählten Zeit.²⁴⁰ Der klassische Coming-of-Age Film versucht zeitliche Lücken auszusparen, um die Glaubwürdigkeit der kausalen Handlungskette eines Teenageralltags aufrechtzuerhalten. Während sich *The Edge of Seventeen* in einem Zeitraum von zwei Wochen relativ dicht mit als relevant geltenden Ereignissen verhandeln lässt, spielen *The Perks of Being a Wallflower* und *Me and Earl and the Dying Girl* innerhalb eines Schuljahres. Um dieses *und dann* über ein Jahr zu erzählen, beinhalten beide Filme Sequenzen des gestauchten Zeitvergehens. Dabei kommt erneut die Erzählstimme zum Einsatz, die einen regen Wechsel von Bildern überlagert.²⁴¹ Während wir Charlie zu Hause in seinem Zimmer, mit seinen Freunden in der Cafeteria und der Bibliothek sehen, hören wir sein Voice-Over:

„Dear friend. I’m sorry I haven’t written for a while, but I’m trying hard not to be a loser. [...] I’m also writing essays and studying extra books outside of class. [...] We spend the time working on Mary-Elizabeths fanzine about music and the Rocky Horror Picture Show. [...]”²⁴²

In *Me and Earl and the Dying Girl* zeigt eine Folge kurzer Einstellungen, wie Greg mit Earl an dem Film bastelt, Rachel am Fenster sitzt und auf Greg wartet und ihre Mutter ihm die Türe öffnet. Dazu hören wir Greg aus dem Off: „Pretty much all I remember from that winter is working on that stupid film. [...] That was an entire winter of my life. [...] I did literally zero schoolwork during this time.”²⁴³ Die große Anzahl an Geschehnissen auf kurzer Zeit, führt zur gefühlten Zeitstauchung.²⁴⁴ Indem die Filme nicht einfach an einen späteren Zeitpunkt springen, sondern das Vergehen der Zeit berichten, wird die Illusion der ununterbrochenen Kontinuität

²⁴⁰ Vgl.: Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 53.

²⁴¹ Vgl.: Seeßlen, „Zwei Stunden in der Niemandszeit“, S. 47.

²⁴² *The Perks of Being a Wallflower*, 00:26:00.

²⁴³ *Me and Earl and the Dying Girl*, 00:58:00.

²⁴⁴ Vgl.: Seeßlen, „Zwei Stunden in der Niemandszeit“, S. 54.

dessen aufrechterhalten, was wir für die Entwicklung desselben Individuums halten.²⁴⁵

In *The Perks of Being a Wallflower* und *Me and Earl and the Dying Girl* bildet das Schuljahr den Rahmen der Coming-of-Age story. Der erste Tag in der Schule ist zugleich der Anfang der Erzählung. In dieser Hinsicht unterscheiden sich *The Perks of Being a Wallflower* und *Me and Earl and the Dying Girl* von *The Edge of Seventeen*. Indem sich die Entwicklung von Charlie und Greg an den Rahmen eines Schuljahres anpasst, entsteht eine zeitliche Kraft, die von außen einwirkt und ein Limit etabliert. In *The Edge of Seventeen* wird das Ende nicht durch eine zeitliche Grenze eingeleitet, sondern allein durch die abgeschlossene Entwicklung der Hauptfigur. Nadines Erwachsensein wird im Vergleich zu Charlie und Greg stärker an der Entwicklung ihrer Persönlichkeit gemessen.

The Edge of Seventeen und *Me and Earl and the Dying Girl* definieren mit 2015 und 2014 genaue Jahresangaben ihrer Geschichten, die einmal als Wandkalender, ein andermal auf einem Ballplakat in die Diegese eingearbeitet werden. Zudem ist den ZuseherInnen das Alter der drei Hauptfiguren bekannt, denn Greg, Charlie und Nadine werden als *Senior*, *Freshman* und *Junior* bezeichnet. Ricoeur bezeichnet den Kalender als Ausdruck der historischen Zeit, der ein Bindeglied zwischen physikalischer und menschlicher Zeit darstellt. Der Kalender ermöglicht eine Datierung der Dinge, die sich dadurch in ein Verhältnis zu anderen Ereignissen der Zeit begeben.²⁴⁶ Diese konkrete Verortung der erzählten Zeit und ihrer Figuren stärkt den biografischen Aspekt des Coming-of-Age Films und ermöglicht Elementen des Teenpics, wie modischer Kleidung oder dem Vorkommen popkultureller Referenzen, auf einen bestimmten Zeitraum in der Realität zu verweisen.

5.6 Das Kunstwerk, das die Zeit erzählt

„Eine Spur ist also etwas Gegenwärtiges, das für ein abwesendes Vergangenes steht“²⁴⁷, schreibt Paul Ricoeur. Für ihn ist sie, neben dem bereits erwähnten Kalender, ein mögliches Bindeglied zwischen kosmischer und menschlicher Zeit. Im Coming-of-Age Film schleicht sich die Vergangenheit über das Kunstwerk auf subtile

²⁴⁵ Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, S. 145.

²⁴⁶ Vgl.: Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 190f.

²⁴⁷ Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 193.

Weise in die Gegenwart der Handlung. Einige der jugendlichen Figuren befassen sich mit der Herstellung von Kunstwerken oder teilen eine intensive Leidenschaft dafür. „Wenn Individuen sich an Kunst beteiligen, (was weder notwendig noch unmöglich ist), erhalten sie dadurch eine Gelegenheit, sich als Beobachter zu beobachten, sich als Individuen zu erfahren“²⁴⁸, schreibt Luhmann. Das Kunstwerk bildet den Ausdruck ihrer Persönlichkeit und Empfindungen. Wenn Greg in Rachels Zimmer nach ihrem Tod die ausgeschnittenen Bücherwelten entdeckt, formen jene Werke ihre Fährte. Sie lassen Rachel wieder lebendig werden, indem sie Greg etwas Neues von ihr verraten. Für ihn ist das Kunstwerk dabei kein reiner Gegenstand, oder bloßes Ding, sondern mit Rachels Bewusstsein behaftet.

Indem Greg eigene Filme herstellt und Erwin Kim Bilder malt, sehen wir die Spur zum Zeitpunkt ihrer Anfertigung. Wenn auch nicht in diesem Moment, werden sie doch irgendwann zum Rest der Vergangenheit. Für die Figuren ist es eine Möglichkeit einen Teil von sich zu bewahren. Das weiß auch Patrick, der *in The Perks of Being a Wallflower* an seinem letzten Tag auf der Highschool eine Wand aus rosa bemalten Werkzeugen zurücklässt. Die Identität mag sich verändern, die Spur bleibt jedoch.

5.7 Über das geschlossene Ende zum Ganzen

Am Ende des klassischen Coming-of-Age Films wird durch soziale Anerkennung und/oder persönliche Erkenntnis der Figuren ihr abgeschlossener Reifungsprozess deutlich. Nach Neuperts Kategorien der Filmenden kann der klassische Coming-of-Age Film dem *Closed Text Film* zugeteilt werden, dessen konventioneller Abschluss der Narration Einheit verleiht. Die Einheit entsteht, indem der Konflikt der Hauptfigur gelöst wird und filmische Erzählmittel diesen Vorgang unterstützen.²⁴⁹ „Closed Text film boost their degree of completeness by having each level of textual production reinforce what the other level is doing.“²⁵⁰ Weil Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit das Ende der klassischen Coming-of-Age Erzählung bestimmen, fügt sich auch die narrative Identität zu einem festen Ganzen.²⁵¹ Um die Entwicklung

²⁴⁸ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 153.

²⁴⁹ Vgl.: Neupert, *The End*, S.35.

²⁵⁰ Neupert, *The End*, S. 35.

²⁵¹ Vgl.: Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 215.

der Figur hervorzuheben, nimmt das Ende Bezug auf den Anfang des Films.²⁵² Jene Klammern werden in allen drei Filmen angewendet, wenngleich sie unterschiedliche Formen annehmen.

Zu Beginn läuft Nadine in *The Edge of Seventeen* gegen einen Strom SchülerInnen, während sie sich zum Schluss mit Erwin Kim in einen Kreis Gleichaltriger integriert. Durch den Vergleich der beiden Szenen ist erkennbar, dass die Protagonistin gereift ist und sie ihr Ziel der sozialen Eingliederung erreicht hat. Selbst Details unterstützen die Endaussage. Weil Nadine keinen Führerschein hat, werden Autofahrten für sie zum Ort sozialer Konflikte. Ihre Wahl, am Schluss das Fahrrad zu benutzen, trägt somit den symbolischen Beigeschmack der erwachsenen Unabhängigkeit.

In *The Perks of Being a Wallflower* tragen Musik und Voice-Over zur Abgeschlossenheit bei. Sam hat den „Tunnelsong“ gefunden und die drei fahren dazu im Auto durch das nächtliche Pittsburgh. Die Szene und David Bowies *Heroes* fungieren ebenso als Klammer. Als die drei das erste Mal in der 25. Filmminute durch den Tunnel fahren, beschließt der Moment ihre Freundschaft. „I feel infinite“²⁵³, sagt Charlie an dieser Stelle zu Patrick. Indem die Aktivität am Ende mit vertauschten Rollen wiederholt wird, gleicht der Aufbau des Films einer Spirale.²⁵⁴ Der Held kehrt in abgeänderter Form an den Anfang zurück. Anstelle von Sam steht nun Charlie auf der Ladefläche. Wir hören ihn aus dem Off sagen: „I can see it. This one moment, when you are not a sad story [...] And in this moment, I swear, we are infinite.“²⁵⁵ Der Vergleich beider Autofahrten zeigt Charlies Entwicklung, die sich von einem *ich fühle* zu einem *wir sind* vollzogen hat.

In *Me and Earl and the Dying Girl* bildet die Szene, als Greg seine Geschichte auf dem Computer tippt, zugleich Prolog und Epilog des Films. Auch hier unterscheiden sich die beiden Klammern. Als Greg zum Schluss in seinem Zimmer steht, schwenkt die Kamera durch den Raum. Wir sehen eine Filmsammlung, seine eigenen Werke, Kamera und Objektiv und hören dazu seine Erzählstimme: „I guess maybe that’s what Mr. McCarthy meant. That about someone’s life continuing to unfold. It was weird to be learning something new about Rachel after she died. But somehow it was

²⁵² Vgl.: Neupert, *The End*, S. 36.

²⁵³ *The Perks of Being a Wallflower*, 00:26:35.

²⁵⁴ Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 97.

²⁵⁵ *The Perks of Being a Wallflower*, 01:34:00.

reassuring as well.“²⁵⁶ Das Gesagte lässt sich auf Greg selbst anwenden, dessen Leben sich vor den Augen des Publikums entfaltet, als der abschließende Schwenk das Ausmaß seiner Leidenschaft zum Filmemachen verrät. Außerdem beziehen sich die Bilder auf eine Szene davor, in der Greg in Rachels Zimmer Dinge entdeckt, die ihm bisher nicht aufgefallen waren.

Wenngleich keines der Enden vollständig einem Hollywood Happy End entspricht, lässt sich die Grundstimmung des klassischen Coming-of-Age Schlusses als optimistisch beschreiben. Der ernste Unterton des Dramas bleibt auch am Ende nicht vergessen, jedoch lernen die Figuren die Schwierigkeiten des Lebens zu akzeptieren. Greg verarbeitet Rachels Tod, Charlie arbeitet seine Vergangenheit des Missbrauchs auf und Nadine findet sich damit zurecht, dass ihre beste Freundin ihren Bruder liebt. Die Erzählung strebt nach einem plausiblen Ausklang, der sich dem Genre entsprechend verhält.²⁵⁷ Wir sehen eine/n zufriedene/n Jugendliche/n, die/der zwar gereift ist und deren/dessen Konflikt gelöst wurde, die/der jedoch nicht als vollständig Erwachsen gilt. Diesbezüglich verhält sich der klassische Coming-of-Age Film ähnlich dem Coming-of-Age Roman, über den Millard schreibt:

„Moreover, neither Huck nor Holden attains full adult status at the end of their respective stories, and in this respect the genre might be said to give an account of a process that is necessarily incomplete.“²⁵⁸

Indem ein sich von der Kamera entfernendes Auto und ein nach vorne blickender Highschool-Absolvent das Schlussbild formen, zeigt sich diese offene Komponente stärker in *The Perks of Being a Wallflower* und *Me and Earl and the Dying Girl*. Die beiden Filme schließen mit dem Ende des Schuljahres ab und nutzen so den zeitspezifischen Endpunkt der Erzählung. Jene Praxis bemerkt Neupert sonst vorwiegend bei *Open-Story Films*, also Filmen, deren Konflikte zum Schluss nicht gelöst werden und deshalb durch äußere Faktoren zum Ende gelangen.²⁵⁹ Nadine steht neben Erwin Kim in einer Gruppe Jugendlicher, die Kamera fährt näher, Musik beginnt die Szene zu überlagern, sie lächelt zufrieden. In *The Edge of Seventeen* gleicht der Schluss mehr einer Ankunft als einem Aufbruch. Weil hier die erzählte Zeit kein Limit setzt, verzichtet das Ende darauf, die Aussicht eines neuen Kapitels anzudeuten.

²⁵⁶ *Me and Earl and the Dying Girl*, 01:37:00.

²⁵⁷ Vgl.: Neupert, *The End*, S. 38.

²⁵⁸ Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, S. 5.

²⁵⁹ Vgl.: Neupert, *The End*, S. 105.

6. Zeit-Motor Filme

6.1 Zusammenfassung Zeit-Motor Filme

6.1.1 Moonlight

Moonlight erzählt die Geschichte des schwarzen Jungen Chiron, der in ärmlichen Verhältnissen im Miami der 80er Jahre aufwächst. Der Film ist in drei Kapitel unterteilt, die mit „Little“, „Chiron“ und „Black“ jeweils prägende Ereignisse des zuerst neunjährigen, dann sechzehn- und später sechszwanzigjährigen Chiron beinhalten.

Als der junge, schwächliche Chiron von Mitschülern verfolgt wird und in ein verlassenes Crackhaus flieht, trifft er auf den Dealer Juan. Obwohl Chiron nicht spricht, nimmt sich der kubanische Einwanderer dem Jungen an, er gibt ihm zu Essen, bringt ihn zu sich nach Hause und stellt ihn seiner Freundin Theresa vor. Wir erfahren, dass Chirons Mutter Paula ihren Sohn vernachlässigt. Wenn sie nicht als Krankenschwester arbeitet, konsumiert sie selbst Drogen, die sie von Juan bezieht. Während Chiron weiterhin von den anderen Jungs *Little* und *Faggot* genannt wird, versucht ein Junge namens Kevin sein Freund zu werden. Später fragt Chiron Juan woher man weiß, dass man homosexuell ist. „You just do“²⁶⁰, antwortet Juan.

Im zweiten Kapitel ist Chiron sechzehn Jahre alt. Von den anderen wird er weiterhin gehänselt, nur Kevin spricht mit ihm auf Augenhöhe. Weil sich die Drogensucht seiner Mutter verstärkt hat und sie ihn aus dem Haus haben will, übernachtet Chiron bei Theresa. Wir erfahren, dass Juan mittlerweile gestorben ist. Weil der Junge auch die darauffolgende Nacht nicht zuhause verbringen soll, streift er umher und findet sich schließlich am Strand wieder. Als er dort überraschend auf Kevin trifft, kommen sich die beiden näher, sie küssen sich und Kevin befriedigt Chiron. Am nächsten Tag in der Schule wird Kevin von Tyrell, dem Anführer der Jugendgruppe, dazu herausgefordert, Chiron zu verprügeln. Widerwillig folgt Kevin den Anweisungen. Der blutende Chiron beschließt sich zu rächen. Als er Tyrell am Tag darauf attackiert, wird er festgenommen.

Der dritte Teil zeigt Chiron als er etwa 26 Jahre alt ist. Er lebt mittlerweile in Atlanta, Georgia. Äußerlich hat er sich stark verändert, er ist durchtrainiert, trägt Grills²⁶¹ und Goldschmuck. Wie Juan hat er sich im Drogenbusiness hochgearbeitet und gibt vor

²⁶⁰ Moonlight, 32:50.

²⁶¹ Ein goldenes Schmuckstück, das man über den Zähnen trägt.

seinem Mitarbeiter den coolen Macho. Eines Abends ruft ihn plötzlich Kevin an und fragt, wie es ihm geht. Die beiden haben sich seit dem Tag der Schlägerei nicht mehr gehört. Das Gespräch verläuft wie früher: Chiron hält sich bedeckt, während Kevin redet und Fragen stellt. Am nächsten Tag besucht Chiron seine Mutter, die nun clean in einer Einrichtung lebt. Sie entschuldigt sich bei ihrem Sohn, weinend sprechen sich die beiden aus. Anschließend fährt Chiron nach Miami, in das Diner, in dem Kevin arbeitet. Die beiden reden, trinken Wein und fahren anschließend gemeinsam zu Kevin nachhause. Während das Wasser für den Tee kocht, findet Chiron den Mut zu sagen, was er immer zurückgehalten hat: „You are the only man that has ever touched me. You’re the only one. I haven’t really touched anyone since.“²⁶² Am Ende sitzen die beiden nebeneinander, Kevin streichelt über Chirons Kopf, der auf seiner Schulter rastet.

6.1.2 Boyhood

Boyhood begleitet den sechsjährigen Mason über zwölf Jahre beim Großwerden. Indem sich Drehzeit und erzählte Zeit decken, altert der Körper des Schauspielers mit dem seiner Figur. Dabei beschreiben jeweils zwei bis drei Tage pro Jahr seinen Alltag, der in seiner Genauigkeit beispielhaft für eine breite US-amerikanische Kindheit und Jugend steht.

Mason erlebt nichts Außergewöhnliches, er geht zur Schule, zankt sich mit seiner Schwester, trifft sich mit Freunden und als er älter wird, mit Freundinnen. Mit ihm verändern sich auch seine Eltern und seine Schwester Samantha. Die Entwicklung ihrer aller Körper wird zum roten Faden, zur eigentlichen Handlung der Erzählung. Die Familie zieht immer wieder um und häufig sind Zeitsprünge an Ortswechsel gekoppelt. Wenngleich Mason die Hauptfigur des Films darstellt, wird seine Entwicklung in Relation zum Älterwerden der Erwachsenen gezeigt. Wir sehen, wie sich Mason Sr. über die Jahre vom mittellosen Abenteurer zum verantwortungsbewussten Familienvater wandelt und wie Olivia, Masons Mutter, Psychologie studiert und zu unterrichten beginnt, während sie immer wieder scheiternde Beziehungen eingeht. Masons ältere Schwester, die ihn anfangs noch mit einer Inszenierung von Britney Spears’ „Ups I Did It Again“ nervt und aufgrund ihrer guten schulischen Leistungen häufiger gelobt wird, geht schließlich aufs College

²⁶² Moonlight, 1:43:19.

und verliert in seinem Leben an Präsenz. Mason selbst wird als Sechsjähriger von seiner Lehrerin als Träumer beschrieben, der ihren Spitzer zerstört, weil er ihn für seine Steinsammlung verwendet. Die erste Einstellung des Films zeigt ihn im Gras liegend, nachdenklich in den Himmel blickend. Mit etwa elf Jahren fragt er seinen Vater, ob es auf der Welt Magie gäbe. Später beginnt er zu fotografieren, verfolgt damit jedoch keine ausgeprägten Ziele. Erst später, als Jugendlicher, beginnt er seine Gedanken und Überlegungen laut auszusprechen. Die ersten Male bei einem Mädchen, das später seine Freundin wird. „I really like talking with you. I don't usually even try to like vocalise my thoughts or feelings or anything. Just, I don't know... never sounds right. Words are ...stupid.“²⁶³ Zwei Jahre später trennen sich die beiden. Mason schließt die Highschool ab und fährt nach Alpine, Texas um dort zu studieren. Der Film endet mit seinem ersten Tag auf der Universität, an dem er mit neuen Freunden wandern geht und dabei über die Bedeutung des Augenblicks philosophiert.

6.1.3 Palo Alto

Der Titel *Palo Alto* bezeichnet den kalifornischen Ort, in dem Teddy, April, Fred und Emily ihren trist bis prickelnden Alltag verbringen. Über drei bis vier Wochen erzählt der Ensemblefilm vom jugendlichen Dasein, das in Form von Orientierungslosigkeit durch die erzählte Zeit mäandert und sich manchmal überschneidet. Teddy etwa cruist ziellos mit seinem besten Freund Fred durch die Straßen der Vorstadt. Als er nach einer Party ein Auto rammt, wird ihm gemeinnützige Arbeit verordnet, zuerst in einer Kinderbücherei, später in einem Altersheim. Nichts davon scheint ihn besonders zu prägen. Stoisch erträgt er, was das Leben ihm bietet: den Blowjob seiner Schulkollegin Emily, den Malkurs, die sexuelle Annäherung von Freds Vater. Insgeheim schwärmt er für seine Schulkollegin April, doch wenn er sie trifft, gibt er sich gelassen und sagt nur wenig. Obwohl auch April auf Teddy steht, bleibt sie ebenfalls zurückhaltend. Sie lässt sich indes auf eine Affäre mit ihrem Sportlehrer ein, auf dessen Sohn sie manchmal aufpasst. Aprils Alltag besteht aus Fußballtraining, kleinen Schulsorgen und Fragen an die Zukunft, auf die sie keine Antwort weiß. Für ihre Mutter ist sie „such a little Baby“²⁶⁴, für den Lehrer Mr. B das Liebesobjekt, mit dem sie ihr erstes Mal erlebt. Anders als April ist Emily im

²⁶³ Boyhood, 1:48:15.

²⁶⁴ Palo Alto, 07:03.

Freundeskreis dafür bekannt, bereits viel Sex zu haben. Emily scheint ihn jedoch nicht zu genießen, sondern vielmehr mechanisch zu praktizieren, im Austausch für Nähe und Bestätigung. Sie beginnt, sich mit Fred zu treffen, der zwar mit ihr schläft, ihren Wunsch nach Zuneigung jedoch nicht erfüllt. Fred ist der lauteste unter den Jugendlichen, der sich durch den zwanghaften Drang, Grenzen zu überschreiten von sich selbst abzulenken versucht. „Try not to hang around Fred“²⁶⁵, rät Teddys Mutter ihrem Sohn. Fred, der aus der Blumenvase trinkt, mit dem Auto gegen die Wand und dem Messer durch die Gegend fährt, der Emily schlecht behandelt und in der Nacht einen Baum niedersägt. Am Ende fährt Fred auf dem Highway gegen die Fahrtrichtung, nachdem er seinen Dealer gefragt hat: „Would you rather be gay or a girl?“²⁶⁶ Er lässt uns mit dem Gefühl zurück, lieber beides zu sein, statt weiterhin, was er bisher war. Auch Teddy und April offenbaren schließlich ihre Sehnsüchte. Am Ende verabreden sie sich, nachdem es aus Teddy herausgebrochen ist und er April seine Liebe gestanden hat.

6.2 Das Ende im Blick

In den Filmen *Moonlight*, *Boyhood* und *Palo Alto* erweist sich die narrative Identität im Vergleich zu den klassischen Coming-of-Age Filmen als lückenhaft und weniger klar. Die Figuren bewegen sich zwar durch die erzählte Zeit, allerdings wird diese nicht unbedingt mit kohärenten Begebenheiten gefüllt. Die Filme liefern längst nicht immer einen Grund, weshalb die Dinge passieren. Als würden sie damit Aprils Ansatz verfolgen, die, als ihr Mr. B erklärt: „History is just explaining why things happen“, erwidert: „But what if I don't think there's a reason for something happening?“²⁶⁷ Ebenso verhält es sich mit der Auswirkung der Ereignisse, die sich nicht selten als gedämpfte, spärliche Konsequenz erweisen. So zeigt sich in *Boyhood* der lose Zusammenhang der Geschehnisse maßgeblich am Ende des Films, wo die filmischen Mittel zwar einen Abschluss erzählen, sich die Dinge für die Hauptfigur Mason nicht fügen, indem ihnen im Nachhinein die Aura des Schicksals attestiert wird. In der letzten Einstellung sitzt Mason mit seiner neuen Studienkollegin in der rötlichen Landschaft, zwischen felsigen Bergen und Schluchten. Die beiden

²⁶⁵ *Palo Alto*, 28:15.

²⁶⁶ Ebd., 1:25:30.

²⁶⁷ Ebd., 00:42:50.

haben sich gerade erst kennengelernt und gefallen einander. Obwohl sein Umzug aufs College eine Zäsur markiert, könnte Masons Geschichte noch weitererzählt werden. Wir sehen einen Hauptcharakter, der zwar älter geworden ist, sich jedoch immer noch auf der Suche befindet. Die ZuseherInnen erfahren weder, was aus Mason wird, noch was mit seiner Schwester oder seinen Eltern passiert. *Boyhood* kann deshalb als *Open Story Film* betrachtet werden, über den Neupert schreibt: „Open Story films involve a *narrative discourse* that is just as finished as in Closed Text films, but their *stories* are left partially unresolved and thus significantly incomplete.“²⁶⁸ Das inhaltlich unvollkommene Ende des Films wird durch die Abgeschlossenheit der filmischen Mittel getragen. Wie auch in *The Perks of Being a Wallflower* und *Me and Earl and the Dying Girl* ist es die erzählte Zeit, die das Ende markiert. Mit dem Abendrot der Szenerie geht nicht nur der Tag zur Neige, sondern mit Masons Alter von achtzehn Jahren auch die offizielle Bezeichnung der Boyhood/Kindheit und Jugend als Lebensabschnitt. Indem der natürliche Endpunkt eines zeitlichen Systems zusätzlich Bezug auf die erste Einstellung des Films nimmt, in der Mason im Gras liegend die Weite des Himmels studiert, kann sich die Erzählung verabschieden, ohne das Erzählte abschließen zu müssen.²⁶⁹ Über den Film hinweg hat Mason kein Ziel verfolgt, dessen Errungenschaft sein Erwachsensein symbolisieren könnte. Er ist bloß älter geworden. Wird also sein Umgang mit dem Vergehen der Zeit zum sogenannten „Ziel“, erreicht er es (indirekt), indem er schließlich mit Nicole die Bedeutung des Augenblicks erkennt.

Nicole: „You know how everyone is always saying, seize the moment. [...] I’m kind of thinking, it’s the other way around you know, like, the moment seizes us.

Mason: „Yea. It’s constant. The moments ... it’s just ... like it’s always right now, you know?“²⁷⁰

Die beiden sitzen schweigend nebeneinander, lächeln sich verlegen zu und blicken in die Landschaft. Und für einen Bruchteil schweift Masons Blick in die Kamera, dem/der Zuseher/in entgegen, als würde damit der Moment seine filmische Ausformung erfahren und Masons Erkenntnis über die Zeit optisch erfahrbar gemacht.²⁷¹

²⁶⁸ Vgl.: Neupert, *The End*, S. 75.

²⁶⁹ Vgl.: ebd., S. 104.

²⁷⁰ *Boyhood*, 2:32:50.

²⁷¹ Vgl.: Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 32.

In *Palo Alto* erreichen April und Teddy schließlich ihr Ziel, indem sie zueinanderfinden und Teddys Entwicklung zeigt sich, indem er sich dafür entscheidet, Freds Auto zu verlassen, um allein nach Hause zu gehen. Und doch erscheinen die Probleme des Erwachsenwerdens nicht gelöst. Die letzte Einstellung bestreiten die Figuren jeweils alleine, ohne angekommen zu sein. Die Schwere der Nacht und der Musik lastet auf ihnen. April raucht auf den Treppen vor ihrem Haus die letzte Zigarette. Fred beschließt als Geisterfahrer den Autos entgegenzurasen. Teddy geht eine verlassene Straße entlang. Er entfernt sich immer weiter, während Kamera und Publikum zurückbleiben. „The closing gesture of an Open Story film often acknowledges that while this stage of the tale is finished, there is never any resolution to the type of drama being told.“²⁷²

In *Moonlight* findet Chiron zu sich selbst, indem er vor Kevin zu seiner Homosexualität steht. Als die beiden am Ende nebeneinandersitzen und Chiron den Kopf auf Kevins Schulter legt, tun sie das in derselben Position, in der sie als Jugendliche am Strand nebeneinandergesessen haben. Im Sinne der Selbsterkenntnis zeigt nun die Einstellung der Erwachsenen nicht den Rücken der beiden, sondern ihre Gesichter, die in rötlich-warmes Licht getaucht sind. Der Kreis der Geschichte schließt sich, als darauf Little, Chirons jüngstes Ich, im Mondlicht auf den Ozean blickt, sich umdreht und in Richtung Kamera sieht. Den Film hindurch werden Blicke zum Macht- und Ausdrucksmittel von Chirons Identitätswerdung. „At one point you gotta decide for yourself who you wanna be. Can't let nobody make that decision for you“²⁷³, sagt ihm Juan, als der Junge sechs Jahre alt ist. Chiron/Little/Black muss lernen, nicht andere seinen Namen bestimmen zu lassen. Für Chiron beschreibt das Spiel aus sehen und gesehen werden das Ringen um die Selbstwahrnehmung. Somit blicken die Figuren den Film hindurch immer wieder in die Kameralinse, jedoch um ihr Gegenüber zu adressieren, nicht das Publikum. „Don't look at me!“²⁷⁴, schreit seine Mutter noch in Blacks Alpträumen, mit denen er womöglich auch sich selbst meint. Littles letzter Blick richtet sich jedoch an uns. Wir haben den Weg seiner *wahren Identität* begleitet. „Man sagt mit Simmel, Mead oder Sartre, dass sie [Individuen] erst durch die Blicke der anderen eine Identität erhalten; aber dies doch nur, wenn sie beobachten, dass sie beobachtet werden“²⁷⁵, schreibt

²⁷² Neupert, *The End*, S. 102.

²⁷³ *Moonlight*, 00:19:47.

²⁷⁴ Ebd., 01:03:53.

²⁷⁵ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 153.

Luhmann. Indem Little uns ansieht, die wir ihn beobachten, sieht er sich am Ende selbst.

Wenn in den angeführten Coming-of-Age Filmen die filmischen Mittel das Außen der nicht-diegetischen Welt adressieren²⁷⁶, so wird das Voice-Over bevorzugt zur Brücke in die Vergangenheit (im klassischen Coming-of-Age Film), während der Blick in die Kamera (in Zeit-Motor Filmen) das Moment der Gegenwart verstärkt. Die Filme *Moonlight* und *Boyhood* streben nach dem pausenlosen Jetzt, da sie im Vergehen der Zeit das Fortschreiten ihrer Figuren begründen. Anders suchen *Me and Earl and the Dying Girl*, *The Edge of Seventeen* und *The Perks of Being a Wallflower* den Ursprung des Resultats ihrer Handlungsabläufe (stärker) in der diegetischen Vergangenheit. Die beiden Herangehensweisen bilden dabei weniger feste Kategorien, als Bündel unterschiedlich stark ausgeprägter Tendenzen. So lassen sich in den Werken auch Anleihen der jeweils anderen Stilrichtung finden. Immer wieder erweisen sich Szenen als Momente des fließenden Übergangs. Als Fred in *Palo Alto* in der 45. Minute Emily besucht, kulminieren die Mittel von Vergangenheit und Gegenwart. Während seine Stimme aus dem Off erzählt, wie Emily eines Nachmittags mit mehreren Jungs Sex hatte, sehen wir Bilder einer posierenden Emily, die immer wieder in die Kamera sieht. Dasselbe gilt auch für jene Szene in *The Edge of Seventeen*, in der Nadine aus dem Off auf ihr vergangenes Selbst blickt: „Look at me, I was in a good mood.“²⁷⁷

6.3 Deleuze' Zeit-Bilder als Mittel des Authentischen

Wenn das Ich der Figur also am Ende eines Zeit-Motor Films nicht mit Sicherheit sagen kann, wer/was es ist, verliert der Sprung in die Vergangenheit seine Berechtigung als Moment der Aufklärung. Der Entwicklungsprozess der ProtagonistInnen, das Gattungsmerkmal des Coming-of-Age Genres, nimmt nicht die Form einer fortlaufenden, kohärenten Handlung an, sondern wird vielmehr durch die vergehende Zeit selbst gerechtfertigt.

²⁷⁶ Vgl.: Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 28.

²⁷⁷ *The Edge of Seventeen*, 00:09:42.

Wenn Deleuze über das Zeit-Bild schreibt: „[...] und das Problem des Zusehers wird nun heißen: ‚Was ist auf dem Bild zu sehen?‘ (und nicht mehr: ‚Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?‘)²⁷⁸, bezieht er sich dabei auf jene Bilder der Moderne, die nicht mehr von Aktion und Reaktion erzählen, sondern vielmehr reine optische und akustische Situationen bieten, die sich nicht als Zellen eines großen Ganzen verketteten lassen. Laut Deleuze kann Zeit erst dann direkt wirken, wenn sie nicht mehr von der Bewegung abhängig ist.²⁷⁹ Die Filme des Nachkriegskinos der Moderne, anhand derer er seine Theorie erläutert, lassen sich nicht unbedingt mit den erwähnten Coming-of-Age Filmen gleichsetzen. Es eint sie jedoch die Emanzipation der Zeit, die in *Palo Alto*, *Boyhood* und *Moonlight* in Form unterschiedlicher Zeit-Bilder mit den Konventionen des Coming-of-Age Genres verwebt werden. Während Deleuze in der Befreiung der Zeit auch besonders die Aufhebung zwischen Aktuellem und Virtuellem hervorhebt, wie sie etwa das *Kristallbild* zum Vorschein bringt, das die Gleichzeitigkeit von Traum und Wirklichkeit, Gestern und Heute möglich macht²⁸⁰, suchen die Coming-of-Age Filme nach etwas anderem. Ihr Erwachsenwerden wird immer noch linear erzählt. Vielmehr macht sich das Genre die spürbare Zeit zunutze, um seine Prämisse der Authentizität weiterzuentwickeln. Die Filme erzählen dabei auf unterschiedliche Weise jeweils vom Plausibel-Alltäglichen.

6.3.1 Das Alltägliche, das Authentische und der Rhythmus

Über das Alltägliche schreibt Blanchot: „[...] the everyday is what we never see for a first time, but only see again, having always already seen it by an illusion that is, as it happens, constitutive of the everyday.“²⁸¹ Die Ausschnitte aus Masons Leben in *Boyhood* zeigen kein Best-of seiner prägendsten ersten Male. Vielmehr streitet er mit seiner Schwester, sieht fern, spielt Computer und spricht mit seinem Vater über die Wahrscheinlichkeit eines neuen *Star Wars* Films. Ein Moment löst den nächsten ab, manchmal nehmen sie aufeinander Bezug. Einmal, Mason ist etwa 14 Jahre alt, geht er von der Schule zum Arbeitsplatz seiner Mutter.²⁸² Ein Mädchen, das ihn aus der Schule kennt, begleitet ihn auf dem Rad. Sie stellt ihm Fragen und erzählt ihm von

²⁷⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 348.

²⁷⁹ Vgl.: Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 55.

²⁸⁰ Vgl.: ebd., S.95.

²⁸¹ Blanchot, „*Everyday Speech*“, S. 14.

²⁸² Vgl.: *Boyhood*, 1:11:53.

jemandem aus der Schule, den sie im Krankenhaus besuchen will. Mason fragt sie, ob sie schon lange hier lebt, sie fragt ihn, ob er zu Shauna's Party kommt. Mason weiß es noch nicht. Wir sehen weder das Mädchen wieder noch erfahren wir, ob Mason auf der Party war. Die Begebenheit scheint keine Wirkung auf ihn ausgeübt zu haben. Laut Blanchot liegt das Alltägliche in jener Bedeutungslosigkeit. „Nothing happens; this is the everyday“²⁸³ Darin formt sich auch die Allgemeingültigkeit, die der Film bereits im Titel trägt. „When I live the everyday, it is anyone, anyone whatsoever, who does so.“²⁸⁴ Masons Lebensstationen sind Teil eines Abdrucks, den eine ganze US-amerikanische Generation hinterlässt. Er ist der radfahrende Junge, der sich den neuen *Harry Potter* Band holt und später Obama-Biden Schilder in Vorgärten verteilt. Immer wieder bleibt die Erzählung die Auswirkung der Ereignisse schuldig. Ohne sein Innerstes zu zeigen, lassen uns die filmischen Mittel Masons Werden aus vorsichtiger Distanz erfahren. Mason ähnelt den Figuren der Zeit-Bilder, über die Deleuze schreibt:

„[...] [Sie] sehen sich zum Herumirren und Umherschlendern verurteilt. Es sind reine Sehende, die lediglich noch im Bewegungsintervall existieren und nicht einmal die Tröstung des Erhabenen verspüren. [...] Sie sind etwas Unerträglichem ausgeliefert, und dieses Unerträgliche ist das Alltägliche ihres Lebens.“²⁸⁵

Dabei schlendert Mason nicht sprichwörtlich durch die Stadt, sondern durch Lebenszeit und Wohnraum. Das durch die Lebensumstände seiner Mutter initiierte häufige Umziehen schafft den Mangel einer räumlichen Basis, zu der er zurückkehren könnte und entspricht seiner inneren Ziellosigkeit. Obwohl die erzählte Zeit linear verläuft, haftet ihr etwas Unübersichtliches an. Die einzelnen Jahre springen nahtlos ineinander über, wir können die vergangene Zeit dazwischen und Masons jeweiliges Alter nur vermuten. Durch die sporadische Anwendung der Kausalbeziehungen stehen viele der Situationen für sich. „Man könnte sagen, die Handlung halte sich freischwebend in der Situation, statt sie zu vollenden und abzuschließen.“²⁸⁶

Trotzdem lässt sich aus dem wiederkehrenden Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit ein Rhythmus ablesen, der die einzelnen Jahre betont. Durch den Einsatz von Musik, Ortswechsel und vor allem der äußerlichen Veränderung der Protagonisten zeichnet sich der Beginn eines neuen Kapitels ab. Die Dramaturgie

²⁸³ Blanchot, „*Everyday Speech*“, S. 15.

²⁸⁴ Ebd., S. 18.

²⁸⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 60.

²⁸⁶ Ebd., S. 15.

des klassischen Coming-of-Age Films kann durch seine Höhepunkte als Wellenform und durch seine Lehren als Spirale beschrieben werden.²⁸⁷ *Boyhood* hingegen gliedert sich in gleichmäßige, rhythmische Kapitel. Was hier regelmäßig wieder neu beginnt, sind Szenen des Alltags, die jeweils ein oder zwei Tage aus Masons Jahr erzählen. Somit wiederholt sich einerseits das Immergleiche, während die Veränderungen des Körpers die Zeitspanne dazwischen andeuten. Lefebvre beschreibt Rhythmus als etwas, das nicht aus monotonen Wiederholungen besteht, sondern Abweichungen beinhaltet.²⁸⁸ „For there to be rhythm, strong times and weak times, which return in accordance with a rule or law [...] must appear in a movement.“²⁸⁹ Dadurch leitet Lefebvre eine Formel für die vergangene Zeit ab. „Does it not permit the following, highly significant formulation (affirmation): ‚Differences induced or produced by repetitions constitute the thread of time‘?“²⁹⁰

Der Rhythmus lässt sich jedoch nicht nur in der Erzählweise betrachten, sondern auch inhaltlich finden. Laut Lefebvre wird das Alltägliche durch zyklische und lineare Rhythmen bestimmt.²⁹¹ Die Rhythmik von Masons Alltag, hervorgerufen durch die Natur und soziale Praktiken, zeigt sich im Essen, Einschlafen, zur Schule gehen, mit Freunden spielen. Sie wird zum Ersatz der Kausalverbindungen und bildet einen roten Faden über die erzählten Jahre. Zur Handlung und somit zum Entwicklungsindiz wird dabei der fast anthropologische Blick auf die Veränderungen in Masons Alltag. So wiederholt sich etwa das Thema der Sexualität. Masons jeweiliger Zugang dazu verrät, wie viel Zeit bereits verstrichen ist. Wir springen vom Durchblättern des Unterwäschekatalogs in der Kindheit, zu frühpubertierendem Suchen nach pornographischen Bildern im Internet, bis Mason mit siebzehn Jahren selbst Sex hat und von der Zimmerkollegin seiner Schwester mit seiner Freundin im Bett überrascht wird.

Auch *Moonlight* zeigt Chirons Entwicklung in Häppchen. Die Handlung erstreckt sich über drei Kapitel, die durch die Darstellung von jeweils zwei bis drei Tagen aus Kindheit, Jugend und Erwachsensein erzählzeitliche Abstände von mehreren Jahren beinhalten. Anders als in *Boyhood* kommt der gezeigten kapitelübergreifenden Handlung mehr Bedeutung zu, indem sie die Vorlage für weitere Entwicklungen

²⁸⁷ Vgl.: Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 96.

²⁸⁸ Vgl.: Lefebvre, *Rhythmanalysis*, S. 8.

²⁸⁹ Lefebvre, *Rhythmanalysis*, S. 78.

²⁹⁰ Ebd., S. 8.

²⁹¹ Vgl.: Lefebvre, *Rhythmanalysis*, S. 8.

darstellt. So sehen wir jenen Tag aus Little's Leben, an dem er von Mitschülern verfolgt wird, um in seinem Versteck auf Juan zu treffen, der schließlich zu einer Art Ersatzvater für ihn wird. *Moonlight* nimmt die Form eines Hybrids an, das neben gleichwertigen Kapiteln den Wendepunkt in der Mitte des Films ansetzt und auch als Kurve funktioniert. Die Rhythmisierung geschieht in *Moonlight* vor allem durch die klare Trennung der Kapitel durch Titel, sowie durch Wiederholungen auf der Bildebene. So sehen wir in gleicher Auflösung zuerst den Jugendlichen und später den Erwachsenen Chiron das Gesicht in eiskaltes Wasser tauchen. Neben der Hauptfigur verändert sich dabei der Farbton des Bildes, der von einem Grün/Braun zu einem kühlen Blau wandert (Abb.1 und Abb.2). Auch hier deutet die Abweichung der Wiederholung eine Entwicklung an.



Abb. 1: Chiron im Badezimmer

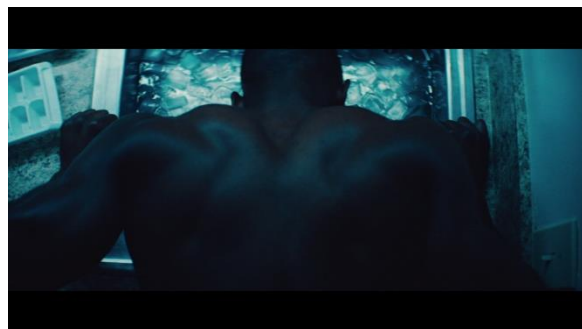


Abb. 2: Black im Badezimmer

Ebenso wiederholen sich das Bild von Paula, Chirons Mutter, wie sie im Gang der Wohnung steht und ihren Sohn anstarrt/anschreit (Abb. 3 und Abb. 4), sowie die bereits erwähnten „Portraits“ der Figuren, als diese direkt in die Kamera blicken.

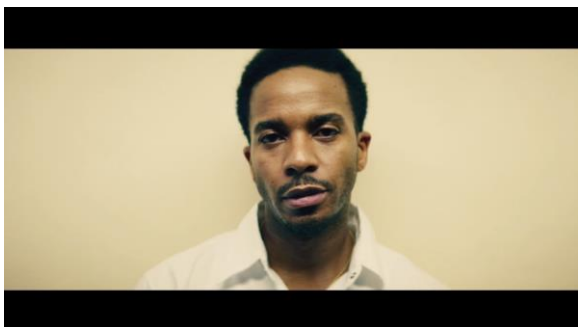


Abb. 3: Portrait Kevin



Abb. 4: Portrait Paula

Wenn Lefebvre schreibt: „Everywhere where there is rhythm, there is *measure* [...]“²⁹², kann für *Moonlight* das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit als Maßeinheit eines Kapitels genommen werden. Für 30 Minuten Film werden zwei bis

²⁹² Lefebvre, *Rhythmanalysis*, S. 8.

drei Tage aus Chirons jeweiliger Altersstufe gezeigt. Zum Schluss jedoch bricht der Film mit diesem Verhältnis und verleiht dem Gezeigten dadurch besondere Bedeutung. Als Chiron Kevin im Diner besucht, nähern sich die beiden Zeiten einander an und werden beinahe deckungsgleich. In den letzten 25 Minuten des Films, in denen Chiron zu sich findet, wird erzählte Zeit zu authentischer „Echtzeit“. Regisseur Barry Jenkins beschreibt die Sequenz als Moment der Wandlung der Hauptfigur:

“[...] But for this moment now, again, you know, we are readjusting how we perceive time. Because for this next sequence over the course of this diner, this reunion of sorts, you know, now time is gonna pass a little bit differently, you know? Because now this character is gonna begin this metamorphosis. And this metamorphosis, that I wanted the audience to feel in real time.”²⁹³

Chirons Wandlung vollzieht sich nicht nur an der Entscheidung, Kevin zu besuchen, sondern an der gesamten Zeitspanne, die die beiden gemeinsam verbringen. Ihr Spiel aus Blicken, Gesten und Sätzen wird zum Ausdruck ihrer neuen Beziehung. Die Szene schließt eine Entscheidung mit ein, wie sie der klassische Coming-of-Age Film als definierender Moment beinhalten würde. Als Kevin kurz in die Küche geht, blickt Chiron zur Türe²⁹⁴, die den Ausweg darstellt. Er wählt jedoch zu bleiben und somit zu sich selbst zu stehen.

6.3.2 Die jugendliche Langeweile

„Boredom is the everyday become manifest: as a consequence of having lost its essential – constitutive – trait of being *unpercieved*.“²⁹⁵, schreibt Blanchot. Langeweile passiert, sobald das Alltägliche nicht mehr unerkant bleibt. Anders als Mason in *Boyhood*, scheinen die Figuren in *Palo Alto* von ihrer eigenen Orientierungslosigkeit gelangweilt. Sie „[...] warten sozusagen auf sich selbst.“²⁹⁶ und hegen den „[...] Wunsch nach einem Begehren“²⁹⁷, das vielleicht da und dort aufscheint, jedoch nicht mit dem Ernst des klassischen Coming-of-Age Films erkannt und verfolgt wird. April, Teddy, Fred und Emily streifen umher, geben sich dem Teenager-Dasein hin. Obwohl die Vier miteinander interagieren und sich ihre Geschichten weiterspinnen, sind viele der einzelnen Sequenzen austauschbar.

²⁹³ Moonlight mit Audiokommentar des Regisseurs, 1:21:20.

²⁹⁴ Vgl: Moonlight, 1:30:21.

²⁹⁵ Blanchot, „*Everyday Speech*“, S. 16.

²⁹⁶ Phillips, *Vom Küssen, Kitzeln und Gelangweiltsein*, S. 106.

²⁹⁷ Ebd., S. 105.

Wenngleich ihre Aktionen Reaktionen hervorrufen, führen diese nirgendwohin. Wo *Moonlight* und *Boyhood* große erzählzeitliche Sprünge und ihre Figuren dadurch Fortschritte machen, erfasst *Palo Alto* einen Zustand, der sich zwar immer wieder erneuert, der den Figuren jedoch kaum Entwicklung zuspricht und somit beinahe auf der Stelle verharrt. *Palo Alto* zeigt Jugend als Zwischenstadium. Wie nah die Kindheit gerade noch war, sehen wir an den Überresten von Spielzeug, die noch in den Zimmern der Figuren warten. Was kommen wird, zeigen die sexuellen Annäherungen der bereits Erwachsenen, etwa des Lehrers Mr. B, oder Freds Vater. Die Idee des Zwischenstadiums schreibt Phillips auch der Langeweile zu, deren Aspekt der Unterbrechung er hervorhebt, vor der und nach der etwas anderes kommt.²⁹⁸ Dieses Danach, das kommen soll, kündigt sich am Ende des Films an, als Teddy und April am Feuer sitzen, sich gegenseitig mangelndes Begehren vorwerfen und dabei erkennen, dass sie eigentlich einander wollen.

Teddy: „Because you just don't care about anything.”

April: „I wish I did not care about anything. But I do care. I care about everything, too much.”

Teddy: „What do you mean?”

April: „Just, whatever, Teddy. I think you are the one who doesn't care, not me.”

Teddy: „What do you mean, I care about you.”²⁹⁹

Die Szenen in denen Teddy und Fred umherstreifen, sind geprägt von ihrem destruktiven Verhalten, das der Psychologe Adam Phillips wohl als Simulation oder Ersatzbegehren bezeichnen würde.³⁰⁰ Allerdings kennen das gegen die Wand gefahrene Auto, der fallengelassene Milkshake und der umgesägte Baum vorerst keine Konsequenzen. Die Umgebung ist hier der affektionslose Raum der Moderne, den Deleuze wie folgt beschreibt: „[...] und diese Situationen und Räume treiben sie [die Figuren] schließlich zur Flucht, zum Bummeln, zum Kommen und Gehen, zur Gleichgültigkeit gegenüber dem, was mit ihnen geschieht, zur Unentschlossenheit, was sie tun sollen.”³⁰¹ Die frequentierten Orte erzählen von vergangenen und zukünftigen Stationen der Lebenszeit: eine Kinderbücherei, ein Spielplatz, das Altersheim, der Friedhof. Foucault nennt diese Orte *Heterotopien*. Er beschreibt diese besonderen Räume als „[...] tatsächlich realisierte Utopien [...]“³⁰², die für eine

²⁹⁸ Vgl.: Phillips, *Vom Küssen, Kitzeln und Gelangweiltsein*, S. 110.

²⁹⁹ *Palo Alto*, 1:17:38.

³⁰⁰ Vgl.: Phillips, *Vom Küssen, Kitzeln und Gelangweiltsein*, S. 108.

³⁰¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 348.

³⁰² Foucault, „Andere Räume“, S. 39.

Gesellschaft Funktionen erfüllen und die „[...] häufig an Zeitschnitte gebunden [...]“³⁰³ sind. Somit wird die Außenseiterrolle der Jugendlichen verstärkt, indem sie immer wieder Orte betreten, an denen sie fehl am Platz sind und mit deren Funktion sie nichts anfangen können. Doch nicht nur Räume, auch Personen scheinen gleichgültig zu sein. Den Film hindurch trifft Teddy immer wieder Erwachsene, die auf ihn einreden. Freds Vater, eine Frau, deren Auto er rammt, eine Sozialarbeiterin, eine Bewohnerin des Altersheims, sein Zeichenlehrer. Statt ihre teils konfuse Ansichten zu teilen, sind sie ihm suspekt und er begegnet ihnen mit vorsichtiger Belustigung.

Diese Gleichgültigkeit trifft selbst auf den Ton zu, der in *Palo Alto* immer wieder für ein paar Sekunden sein angestammtes Bild verlässt, um sich ein anderes zu suchen. Dabei lässt sich das zweite Bild zwar räumlich, jedoch nicht zeitlich in Relation setzen. Etwa, als April von der Schule nach Hause kommt, herumliegt und mit ihrer Mutter spricht³⁰⁴, als Teddy und Fred auf dem Spielplatz abhängen und Teddy ein Herz in die Bank ritzt³⁰⁵, oder als Teddy auf der Party nach April sucht³⁰⁶. In diesen Momenten hält der Ton die Chronologie des Bildes für vernachlässigungswürdig. Der Film lässt für einen Bruchteil ein Kristallbild entstehen, das laut Deleuze als Mittel des Zeit-Bildes die Gleichzeitigkeit der Gegenwart von Vergangenheit und der Gegenwart von Gegenwart möglich macht.³⁰⁷

6.4 Die Autofahrt und der Zeit-Motor

Wie das Teenagertum ist auch das Auto eng mit der US-amerikanischen Identität verbunden. Die starke Beziehung der beiden zueinander basiert wohl auf ihrer zeitgleichen Entstehung. Shary beschreibt den Boom der Automobil-Branche in den 50er Jahren als maßgeblich für die gestiegene Unabhängigkeit und somit verstärkte Präsenz der Teenager.³⁰⁸ In einem Land der weiten Distanzen kann Erwachsenwerden, wird es als Abnabelung der kindlichen Herkunft verstanden, vorwiegend durch ein eigenes Auto ermöglicht werden. Das zeigt etwa *American*

³⁰³ Foucault, „Andere Räume“, S. 43.

³⁰⁴ Vgl.: *Palo Alto*, 06:50.

³⁰⁵ Vgl.: ebd., 41:30.

³⁰⁶ Vgl.: ebd., 13:49.

³⁰⁷ Vgl.: Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132.

³⁰⁸ Vgl.: Shary, *Generation Multiplex. The Image of Youth in American since 1980*, S. 4.

Graffiti, dessen Jugendliche beinahe den gesamten Film hindurch in ihren Autos durch das nächtliche Modesto cruisen. Oder Jim Stark, der in *Rebel Without a Cause* seine Männlichkeit auf Autorennen unter Beweis stellen muss. Anders fährt Benjamin in *The Graduate* mit dem Auto, um noch rechtzeitig die Eheschließung seiner großen Liebe Elaine zu verhindern. Wenngleich die deutliche Präsenz der Autos in Filmen über Jugendliche der 50er und 60er Jahre auf die damalige Aufregung über die Massenmotorisierung zurückgeführt werden kann, setzt sich die besondere Rolle des Motivs in *Moonlight*, *Boyhood* und *Palo Alto* fort. Alle drei Filme beinhalten eine „große“ Fahrt am Ende, sowie mehrere Autofahrten dazwischen. Dabei geht die Wirkung des Autos über die offenkundige Parallele zwischen dem Erlangen der Volljährigkeit und dem Erlangen des Führerscheins hinaus. Auch besteht der Zweck einer Autofahrt nicht bloß darin, Distanzen aufzuzeigen. „Nicht die Länge einer solchen Einstellung, sondern die Anzahl der Einstellungen sagt etwas über die vergangene Zeit aus.“³⁰⁹ *Moonlight* zeigt eine Fahrt gegen Ende in zwei, *Boyhood* in sechs Einstellungen. Zwar scheint deshalb, als würde Mason einen weiteren Weg hinter sich bringen als Chiron, doch beinhaltet der Einstellungswechsel in beiden Filmen keine deutliche Veränderung der Umgebung. Somit liegt der inhaltliche Fokus nicht auf der Fahrdauer. Das Auto ist in den Filmen nie bloß reines Gefährt, das benötigt wird, um von A nach B zu gelangen, sondern lässt sich in Zusammenhang mit der Entwicklung der Hauptfigur und ihrer erzählten Zeit lesen.

6.4.1 Autofahren als Wende- oder Höhepunkt

Nachdem sich Mason in der 147. Filmminute von *Boyhood* von seiner Mutter verabschiedet hat, fährt er mit seinem Auto von Austin durch die Wüste nach Alpine, Texas, um dort aufs College zu gehen. Wir sehen verschiedene Perspektiven des Fahrzeugs und des lenkenden Masons, die auf Tonebene von *Family of the Year* begleitet werden.³¹⁰ Die Szene ist der emotionale Höhepunkt des Films. Nicht nur verlässt Mason in diesem Augenblick sein Zuhause, es ist auch das erste Mal, dass wir ihn alleine sehen. Diese Einsamkeit, die durch das Bild der leeren Straße und der Wüstenlandschaft verstärkt wird, bildet ein Gegenstück zum Rest des Films, den Mason mit anderen Personen interagierend verbringt. Die offene Straße lässt den Moment als Augenblick der Freiheit wirken, der Masons Schwellenzustand

³⁰⁹ Seeßlen, „Zwei Stunden in der Niemandszeit“, S. 50.

³¹⁰ Vgl.: *Boyhood*, 1:27:28.

einfängt. Er ist erwachsen geworden und wird es noch. Siri Hustvedt beschreibt, wie das fahrende Auto die subjektive Erfahrung von Zeit deutlich machen kann.

„Als mein Neffe Ty fünf Jahre alt war, saß er im Auto der Familie und machte eine erstaunliche Entdeckung. Er blickte auf die Straße hinter ihm und rief plötzlich: ‚Das ist die Vergangenheit!‘ Dann drehte er sich der Straße vor ihm zu und krähte: ‚Das ist die Zukunft‘. Ort dieser fließenden Realität von Zeit und Raum war natürlich Ty selbst.“³¹¹

Wenn, wie in *Boyhood*, die Entwicklung der narrativen Identität aus der erzählten Zeit hervorgeht, wirkt die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wie das Ankommen der Figur bei sich selbst. Dabei muss die Ankunft keinen Widerspruch zum Aufbruch darstellen, der in der eigentlichen Narration stattfindet, sondern vielmehr seine Ausformung. Auch in *Moonlight* bricht Chiron in der 80. Filminute mit dem Auto auf, um seinen alten Freund Kevin wiederzusehen. Auch hier fährt der Hauptcharakter alleine. Vor ihm ist die Weite der Straße zu sehen, während aus dem Off *Cucurrucucú Paloma* von Caetano Veloso zu hören ist.³¹² Das Bild der offenen Straße wird langsam von einer Einstellung des Strandes überblendet, die plantschende Kinder im Mondlicht zeigt (Abb. 5). Als würde dieses zweite Bild den inneren Zielort Chirons angeben, der als Ozean im Mondschein die Metapher seiner homosexuellen Identität darstellt.



Abb. 5: Black fährt zurück

In beiden Filmen findet die Autoszene gegen Ende der Erzählung statt. Sie stellt eine Form des Wendepunkts dar und leitet den endgültigen Schluss ein. Dabei vermittelt sie keine Aufregung, sondern Ruhe und Zufriedenheit. Für diese Stimmung sorgt vor

³¹¹ Hustvedt, *Leben, Denken, Schauen*, S. 247f.

³¹² Vgl.: *Moonlight*, 1:19:08.

allem die Musik, die als Ausdruck des inneren Gefühls der Figur agiert und es auch textlich unterstreicht. In *Moonlight* wird über die Liebe gesungen, in *Boyhood* singt einer davon, losziehen zu wollen, statt jemandes Held werden zu müssen. Das Autofahren als einzige Aktivität der Szene verleiht den Lyrics stärkere Gewichtung. Der Highway als Setting unterstreicht das Moment der Freiheit. Marc Augé, der die Straße als Nicht-Ort der Übermoderne bezeichnet, schreibt dazu: „Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt von seinen gewohnten Bestimmungen. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt.“³¹³ Augé beschreibt die Straße als Raum ohne Identität, ohne Geschichte, der vom Individuum verlangt, sich den vereinbarten Regeln entsprechend zu verhalten. Darin liegt die Befreiung der Figur. Als Autofahrer muss sie sich nicht für sich selbst entscheiden, sondern übernimmt eine „[...] provisorische Identität [...]“³¹⁴. Außerdem bezeichnet Augé den Nicht-Ort nicht als Ziel, sondern als Raum der Durchquerung, dessen Welt eine permanente Gegenwart bildet, als sich ihre Nachrichten, Werbungen und Anzeigetafeln pausenlos aktualisieren.³¹⁵ *Moonlight* und *Boyhood* stellen die Straße jedoch anders dar. Chiron und Mason sind vielmehr von einer Leere umringt, Spuren möglicher anderer Individuen werden ausgelassen oder auf ein Minimum begrenzt. Die Geschwindigkeit des Autos wird nicht im Verhältnis zu anderen Fahrzeugen gezeigt. Auch wird die Weite der Straße betont, nicht ihr Ende. Die Figur am vom Mensch errichteten Nicht-Ort der Straße ist in *Moonlight* und *Boyhood* zugleich die Figur in der Landschaft, die sich dem Kreislauf der Natur und des Universums beugen muss. Dazu trägt auch die Musik bei, die, von außen kommend, der Anonymität des Nicht-Orts persönliches Gefühl verleiht und die filmische Erfahrung des Raumes zugleich abstrahiert, indem sie den O-Ton ersetzt.³¹⁶

In *Moonlight* als auch in *Boyhood* kann die große Autofahrt auf ihre vorherige Szene bezogen werden. Als deren Antwort bildet sie das Moment der Lockerung und des Aufatmens. Es mag im Sinne des Coming-of-Age Narrativs kein Zufall sein, dass in beiden Filmen eine emotionale Aussprache mit der jeweiligen Mutter vorwegsteht, allerdings versöhnt sich Chiron mit seiner Mutter und nähert sich ihr an, während Mason sich verabschiedet. Zudem trägt Chirons Treffen im Sinne der kausalen

³¹³ Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, S. 120.

³¹⁴ Ebd., S. 118.

³¹⁵ Vgl.: Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, S. 122.

³¹⁶ Vgl.: Wright, „Score vs Song: Art, Commerce, and the H Factor in Film and Television music“, S. 15.

Handlung zu seiner Entscheidung bei, Kevin zu besuchen, während Olivias Tränen in *Boyhood* den Abschied ihres Sohnes zwar dramatisieren, jedoch nicht initiieren.

Palo Alto verfährt mit dem Bild der Straße anders. Der Film unterstreicht die Texte des Nicht-Orts, um zu einer Aussage zu gelangen. Als Fred am Ende auf der Autobahn gegen die Fahrtrichtung fegt, betonen „Wrong Way“ und „Do Not Enter“-Schilder, hupende Autos und ein ansteigender Tachometer das Rebellische an seinem Akt. Die Regeln des Nicht-Ortes stehen für eine Gesellschaft, der sich Fred nicht zugehörig fühlt. „I’m not Bob!“ schreit er und bezieht sich dabei auf eine vorherige Szene des Films, in der ihm ein Zeichenlehrer erklärt: „You are going down the wrong way Bob. Turn your art around.“³¹⁷ Fred fährt ohne Ziel, denn die Fahrt selbst ist die Lösung. Er gesteht sich ein, anders zu sein und sich nicht jener „provisorischen Identität“ fügen zu wollen. Obwohl sein Handeln von einem vorigen Erlebnis motiviert ist, hat Fred durch seine Erfahrungen kaum dazugelernt. Ähnlich rebellisch fährt er in der ersten Szene des Films mit dem Auto gegen eine Mauer.

Wenn die Bilder des Highways als emotionale Höhepunkte der Figuren hervorstechen, für Hoffnung und Abschied stehen, bilden andere Fahrszenen davor die Unaufgeregtheit des Umherstreifens. Die Ziellosigkeit von Ted und Freds Fahrten steht für die Lebenssituation der Figuren. Selbst ihre Gesprächsthemen mäandern um das Hypothetische. „What would you do if you were an Egyptian?“³¹⁸, „If you were in the olden times, what would you do?“³¹⁹, „Teddy, what would you do if you got into a car accident?“³²⁰. Auch in *Moonlight* zweifelt Chiron an der Existenz einer Prostituierten, von der ihm auf der Fahrt ein junger Dealer erzählt.³²¹ Dabei sehen wir das Auto in beiden Filmen von innen, kaum die Umgebung in der es sich bewegt. Die Zuseher/innen wissen und sehen nicht, wohin die Figuren fahren. Die Geschichte fragt nicht danach. Zwar werden die Autos angehalten, an Gehsteigen, Parkplätzen und Wohnungen, nicht jedoch, um an den Orten wirklich zu bleiben. Erneut erzählt diese Ziellosigkeit vom Alltäglichen. Obwohl die Figuren inhaltlich umherschlendern, verhalten sich Kamera und Schnitt in *Palo Alto* im Sinne des Aktionsbildes. Die Figuren werden nicht wie im Zeit-Bild zu ZuseherInnen dessen,

³¹⁷ *Palo Alto*, 1:03:24.

³¹⁸ Ebd., 1:23:36.

³¹⁹ Ebd., 00:33.

³²⁰ Ebd., 04:00.

³²¹ Vgl.: *Moonlight*, 1:05:16.

was ringsherum geschieht³²², sondern unterhalten sich miteinander. Jene Gespräche werden in Schuss-Gegenschuss Verfahren aufgelöst, der Schnitt richtet sich nach der Aktion.

In allen drei Filmen bildet die Autofahrt zudem die Möglichkeit, sichtbare Aktion zu minimieren, um das subjektive Verstreichen von Zeit, oder die Handlung auf der Tonebene in den Vordergrund zu stellen. Als April in *Palo Alto* von ihrem ersten Kuss mit Mr. B nach Hause fährt, sehen wir sie in Zeitlupe, bei offenem Fenster den Fahrtwind spüren. „I’ll never know what’s in your mind“³²³ singt Devonté Hynes aus dem Off. Wir wissen nicht, was sie denkt, außer dass ihre Zeit langsamer verstreicht. Etwas früher fährt Teddy von seiner Gerichtsverhandlung nach Hause, während aus dem Off die Stimme des Richters das Urteil verkündet. Wir sehen aus Teddys Perspektive sich drehende Bäume und Palmen am Fenster vorbeiziehen. Als der Richter mit den Verlautbarungen fertig ist, steigt Teddy aus.³²⁴ Als Chiron in *Moonlight* zu seiner Mutter fährt, erzählt die Tonebene von seinem angespannten Zustand. Weil im Film während anderen Autofahrten markante Musik im Radio läuft, bildet die ungewohnte Stille, der laute Motor und das Klicken der Blinker die Schwere seiner Angelegenheit.³²⁵

6.4.2 Auto als Setting

Die drei Filme eint, dass die Figuren einen Großteil ihrer Zeit in Autos verbringen. Nicht mehr Kind und noch nicht erwachsen, auf der Fahrt von hier nach dort, spiegelt das Auto das Dazwischen der Jugend wieder. Der Zielort steht nie im Vordergrund, sondern die Fahrt oder das Aus- und Einsteigen selbst. Anstatt in *Boyhood* Masons Abschlusszeremonie auf der Highschool zu zeigen, springt die Handlung direkt auf die Autofahrt davon nach Hause. Die Roben, die Mason und sein Freund noch tragen, verkünden was kurz zuvor geschehen ist.³²⁶

Wirklich „weg“ kommen Mason und Chiron erst am Ende, auf ihrer großen Fahrt. Davor bietet das Auto einen universellen Schauplatz, der das Geschehen von einem konkreten Ort auf eine Kapsel verlagert und das Setting für Gespräche und

³²² Vgl.: Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 13.

³²³ *Palo Alto*, 44:33.

³²⁴ Vgl.: *Palo Alto*, 26:53.

³²⁵ Vgl.: *Moonlight*, 1:14:28.

³²⁶ Vgl.: *Boyhood*, 2:09:49.

Situationen bildet. In *Boyhood* fährt Mason, als er etwa fünfzehn Jahre alt ist, mit seinem Vater zu den Großeltern. Sein Vater schenkt ihm eine eigens zusammengestellte CD der Beatles und beginnt ausführlich über das Arrangement der Songs zu dozieren.³²⁷ Zwei Jahre später fährt Mason mit seiner Freundin nach Austen, Texas und philosophiert in ähnlicher Manier über Cyborgs und soziale Netzwerke.³²⁸ In keinem der Fälle erfahren die Gesprächsinhalte später eine direkte Fortsetzung. Vielmehr wird der schlichte Austausch des Lenkers zum Entwicklungsindiz.

Manchmal gleicht das Auto einem Kessel, der zwischen zwei Charakteren auf Anhieb Intimität schafft. Die Figuren werden auf engem Raum zusammengesteckt und können nicht entkommen. Etwa in *Moonlight*, als Juan Little mit nach Hause nimmt und später Theresa in den Wagen steigt, um den Jungen zum Reden zu bringen. Obwohl Little weder zuerst mit Juan, noch später mit Theresa spricht, schaffen die Momente des Schweigens im geteilten Raum die Basis einer Beziehung. Das Motiv setzt sich fort, als Kevin Chiron nach ihrem Erlebnis am Strand nach Hause fährt und als Black Kevin nach dem Wiedersehen im Diner mitnimmt. Hinzu kommt die Idee des Gefahrenwerdens, das auf Vertrauen basiert und ebenso Intimität schafft.

Das Auto kann jedoch für die Jugendlichen auch Momente eines Coming-of-Age-Übergangs markieren. Das Ein- und Aussteigen formt Zäsuren, nach denen Veränderungen ihres Lebensweges eintreten. Für Mason sind jene Einschnitte das Umziehen, das zweimal durch den letzten Blick aus dem Autofenster³²⁹ beschrieben wird, jedoch nicht von ihm selbst initiiert wird. Anders entscheidet sich Teddy selbst, aus Freds Auto auszusteigen. Die Konsequenz dessen erfahren wir nicht mehr, vielmehr ist das Aussteigen selbst die Konsequenz seiner Entwicklung. Chiron gelangt an eine Kreuzung, als ihn Kevin nach Hause fährt. Er beschließt nach dem Vorfall, nichts weiter zu sagen, sondern auszusteigen und sich zu verabschieden und es nach Jahren, als sie sich wiedersehen, anders zu machen.

³²⁷ Vgl.: *Boyhood*, 1:31:44.

³²⁸ Vgl.: ebd., 1:56:37.

³²⁹ Vgl.: ebd., 10:19 und 56:04.

6.4.3 Das Auto als Besitz

In allen drei Filmen sind jene Fahrzeuge, die inhaltliche Relevanz haben, amerikanische Modelle älteren Baujahres. Masons Vater fährt einen 1968er Pontiac GTO³³⁰, Fred einen 1987 Cadillac Coupe DeVille³³¹ und Juan einen 1973 Chevrolet Impala Custom³³². Nicht nur formen die Modelle den Charakter ihrer Besitzer, sie beinhalten zudem eine eigene Vergangenheit und verweisen darauf. Indem sich die Autos nostalgisch auf die Jugend früherer Generationen beziehen, formen sie den Ausdruck der historischen Zeit, die Ricoeur als Brücke zwischen menschlicher und kosmischer Zeit definiert.³³³

Das Auto wird außerdem zur Metapher der Generationenfolge und zu einem Indiz der vergangenen Zeit. Dass sich Black in *Moonlight* nach seinem Vorbild und Ersatzvater Juan entwickelt hat, erkennen wir an der jeweiligen Etablierung der Figuren. Zu Beginn des Films fährt Juan in seinem Wagen zu den Dealern, um nach dem Rechten zu sehen. In der 64. Minute setzt die Erzählung nach einer Lücke von mehreren Jahren fort. Diesmal fährt der erwachsene Black einen ähnlichen Wagen. Eine Nahaufnahme zeigt Juans Miniaturkrone vor der Windschutzscheibe. Nun ist er es, für den die jüngeren Händler arbeiten. Mit Juans Krone hat Black auch dessen Lebensweise übernommen. Das Auto wird zum Zeichen der Kausalverbindung zwischen Juans und Blacks Identität. In *Boyhood* wird diese Verbindung zwar thematisiert, sie führt jedoch zu einem Missverständnis. Als Mason mit etwa 15 Jahren erfährt, dass sein Vater dessen altes Auto durch einen familienfreundlichen Wagen ersetzt hat, ist er enttäuscht. Er behauptet, der Vater hätte versprochen, ihm den Wagen zu schenken sobald er sechzehn Jahre werden würde. Mason Sr. kann sich jedoch nicht mehr daran erinnern. Er verweist auf eine andere Form der Nachfolge: „[...] but bottom line is: that was my car, alright? I paid for it, I cared for it. And I can do whatever I want with it. Alright? I am sorry, if you had other ideas about it, but when you get older you can save up and get a car your own. And be cool like I used to be.”³³⁴ Mason ist später im Besitz eines eigenen Autos. Ob er selbst dafür gespart hat, wird jedoch nicht thematisiert. Wie in den Filmen der Moderne, steht hier die inhaltliche Unbeständigkeit im Vordergrund.

³³⁰ Vgl.: Dargis, „From Baby Fat to Stubble: Growing Up in Real Time“.

³³¹ Vgl.: IMCDB.org, *Palo Alto*.

³³² Vgl.: IMCDB.org, *Moonlight*.

³³³ Vgl.: Ricoeur, *Vom Text zur Person*, S. 192.

³³⁴ *Boyhood*, 1:30:16.

6.5 Ein Körper der die Zeit erzählt

In *Boyhood* erzählt sich die Entwicklung der Figur vorrangig anhand der Transformation des Körpers. Dabei verlaufen die Übergänge zwischen den Jahren fließend. Wenngleich sie inhaltlich nicht aufeinander bauen, folgen Szenen des Alltags auf Szenen des Alltags und bilden somit die Einheit des menschlichen Lebens. Die Zeit dazwischen wird weder negiert noch hervorgehoben. Als Mason etwa elf Jahre alt ist, werden ihm, ohne es zu wollen, die Haare geschnitten. Widerwillig geht er mit der neuen Frisur in die Schule. Dort bekommt er den Brief einer Mitschülerin, die ihm schreibt, dass ihr die neue Frisur gefällt. In der nächsten Szene fährt er mit seinem Stiefbruder und einem Freund am Rad durch die Siedlungsstraße.³³⁵ Würden nicht seine nachgewachsenen Haare das inzwischen vergangene Jahr andeuten, hätte es sich in der Szene auch um den Nachmittag des davor gezeigten Tages handeln können. Die kleinen Veränderungen auf Masons Körper werden, als erstes Indiz der Entwicklung, zum Handlungsinhalt. Sie sind der Beweis einer vergehenden Zeit, die zugleich inner- und außerhalb der Diegese liegt und dem Film somit eine dokumentarische Note verleiht. Masons wachsender Körper ist die Verschmelzung zwischen Realem und Spiel, die Deleuze dem Zeit-Bild zuschreibt.³³⁶ Dabei wird der Körper nicht zum Instrument von Aktion und Reaktion, das beschreibt, was in der Zwischenzeit geschehen ist, oder wie sich Mason mental entwickelt hat. Seine einzige Erzählung gilt dem Verstreichen von Zeit.

Indem alle Schauspieler des Films gleichzeitig mit ihren Figuren wachsen, wird die vergehende Zeit zu jenem Mittel der Authentizität, dem sich das Genre verpflichtet hat. Obwohl Mason die Hauptfigur ist, verläuft die erzählte Zeit weniger subjektiv als im klassischen Coming-of-Age Film und lässt auch seine Mutter, den Vater und die Schwester in ihrer Persönlichkeit reifen. Indem sein Erwachsenwerden im Kontext der Zeit der anderen verläuft, wird die Coming-of-Age Geschichte zugleich eine Erzählung des Alterns. Die Entwicklung seiner Eltern deutet einerseits an, wie Masons Erzählung nach Abschluss des Films weitergehen könnte und zweifelt damit an der Idee des Erwachsenwerdens als einmalige Erfahrung. Der sich regelmäßig und rhythmisch verändernde Körper zeigt das Werden als Prozess, nicht als einzigartiges Erlebnis, das eine abgeschlossene erwachsene Identität hervorruft. Die

³³⁵ Vgl.: *Boyhood*, 48:29.

³³⁶ Vgl.: Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 16.

narrative Identität in *Boyhood* beschreibt ein Selbst, wie es Thomas Metzinger versteht: nicht als Ding, sondern als Vorgang³³⁷. Der Bewusstseinsforscher und Philosoph definiert das Ego als Konstruktion, die der Körper hervorbringt, um sich in der Welt zu behaupten.³³⁸ Somit existiert das Bewusstsein nur im Wachzustand einer Situation und nicht etwa im Tiefschlaf.³³⁹ Gleichmaßen „entsteht“ oder „existiert“ Mason in jeder Phase seines Lebens neu, erlebt die jeweilige Situation und geht daraus hervor. Wenn Nicole am Ende erkennt: „You know how everyone is always saying, seize the moment? [...] I am kind of thinking. It's the other way around. [...] Like the moment seizes us.“³⁴⁰, könnte sie damit auch Metzingers Definition des Bewusstseins beschreiben.

„Bewusstsein ist Innerlichkeit in der Zeit. Es macht die Welt für uns gegenwärtig, indem es einen neuen Raum in unserem Geist öffnet – den Raum der zeitlichen Internalität: Alles ist *innerhalb des Jetzt*. Was auch immer wir erleben, wir erleben es notwendigerweise *als in diesem Moment* geschehend.“³⁴¹

Dabei verneinen weder Metzinger noch *Boyhood* Vergangenheit und Zukunft, sondern schließen sie als Teil der erlebten Gegenwart mit ein.³⁴² Masons Körper bildet die Kohärenz der Figur, deren Wünsche und Ziele sich immer wieder verändern und somit kein Indiz seiner Entwicklung liefern. Am Ende ist Mason „erwachsen“ geworden, weil sich Körper und Psyche gewandelt haben, nicht, weil er „zu sich selbst“ gefunden hat. Dabei hat er an Letzterem nicht versagt, sondern schlicht nicht danach gefragt. Weder sucht Mason die Selbsterkenntnis, noch prägen ihn die Blicke der anderen. Er nimmt die eigenen Veränderungen nicht so wahr wie das Publikum. Masons blickt nicht auf seinen Körper, sondern ist sein Körper. Anders als Chiron in *Moonlight* lässt Richard Linklater seinen Hauptcharakter sich nie bewusst selbst im Spiegel betrachten.

Chirons Entwicklung erstreckt sich ebenfalls über einen erzählten Zeitraum von etwa siebzehn Jahren. Anders als in *Boyhood* werden in *Moonlight* die einzelnen Stufen klar voneinander getrennt. Kindlicher, jugendlicher und erwachsener Körper sind in Kapitel aufgeteilt, die Jahre dazwischen werden durch ein Schwarzbild gekennzeichnet. Die Frage nach dem „Wer bin ich?“ ist zentraler Gegenstand des

³³⁷ Klein, „Das rätselhafte Ich“.

³³⁸ Vgl.: Metzinger, *Der Ego Tunnel*, S. 23.

³³⁹ Vgl.: ebd., S. 52.

³⁴⁰ *Boyhood*, 2:32:53.

³⁴¹ Metzinger, *Der Ego Tunnel*, S. 59.

³⁴² Vgl.: Metzinger, *Der Ego Tunnel*, S. 21.

Films und der Figur. Nicht nur wird Chiron von drei verschiedenen Schauspielern verkörpert, er trägt mit „Little“, „Chiron“ und „Black“ auch drei verschiedene Namen. Wenn sich der schlaksige Chiron in den durchtrainierten Black verwandelt, wird der Körper zum Ausdruck der Persönlichkeit und erzählt, was in der Zwischenzeit passiert ist. Chirons Körper ist der Figur beinahe etwas Äußerliches, Fremdes, mit dessen Formbarkeit er ringt. Während es in *Boyhood* allein die vergehende Zeit ist, die auf den Körper wirkt, zeigt sich an Chiron, wie auch soziales Umfeld und gesellschaftliche Normen das Aussehen prägen. Als Jugendlicher wird er wegen seiner zu engen Jeans verspottet, später schmückt er sich deshalb mit Ketten und Grills. Das Äußere bildet die Diskrepanz zwischen den Erwartungen der anderen und dem eigenen, „wahren“ Kern. Jedoch nicht die Blicke seiner Mitmenschen eröffnen ihm seine *wahre Identität*. Chirons Selbstfindung führt über die Auflösung der Dichotomie zwischen Körper und Seele. Erst wenn er die körperlichen Bedürfnisse seiner Homosexualität annimmt, kann er zu sich selbst stehen. Dabei sind Juan, Theresa und Kevin seine Vertrauten, die neben der Seele auch seinen Körper nähren, indem sie ihm etwa immer wieder zu Essen geben. Der Ozean wird zum Ort der Freiheit, an dem Chiron von Juan Schwimmen lernt und mit Kevin erste sexuelle Erfahrungen sammelt. Der Körper, das ist in *Moonlight* zugleich die Natur, als das Ursprüngliche und Wahre. Auch Neurowissenschaftler Antonio Damasio ortet den Ursprung des bewussten Selbst im Körper und nicht im Wahrgenommenwerden durch andere.³⁴³ Dabei schreibt er Emotionen und Gefühlen eine entscheidende Rolle zu: „Um bewusst zu werden, muss das Gehirn eine neue Eigenschaft annehmen, die Subjektivität. Ein definierendes Merkmal der Subjektivität ist das Gefühl, das subjektiv erlebte Bilder durchtränkt.“³⁴⁴ Damasio nennt den Hirnstamm als Ort des Aufbaus des bewussten Geistes, der auch die von uns als Gefühle bezeichneten Bilder erzeugt. Über den Körper erfährt Chiron, was Damasio als ursprüngliche Gefühle bezeichnet: Intensive Lust und intensiven Schmerz.

6.6 Palo Alto: Von der Zeitlichkeit zur Räumlichkeit

Auf den ersten Blick erinnert *Palo Alto* aufgrund seiner Figurenkonstellation an das Teenfilmgenre, das bereits seit den Beach Filmen der 60er Jahre eine Tradition des

³⁴³ Vgl.: Damasio, *Selbst ist der Mensch*, S. 32.

³⁴⁴ Damasio, *Selbst ist der Mensch*, S. 22.

multiperspektivischen Erzählens verfolgt³⁴⁵, während sich der Coming-of-Age Begriff auf den Einzelhelden des Bildungsromans bezieht. Für einen Teenfilm sind April, Teddy, Fred und Emily jedoch zu desillusioniert und ziellos. Der Versuch, einige Handlungsstränge des Films einem Jugendfilm-Subgenre zuzuschreiben, scheitert. Aprils Fußballtraining bleibt „nur“ ein Hobby und keine Erfolgsgeschichte, die Liebesgeschichte zwischen ihr und Teddy wird zwar angerissen, bricht jedoch verfrüht ab, die Highschool zählt zwar zu den Filmschauplätzen, doch noch stärker wirkt der Ort Palo Alto selbst. Die für den Coming-of-Age Film charakteristische Identitätsfindung der Figur in der vergehenden oder vergangenen Zeit verhandelt *Palo Alto* jedoch ebenso nur ansatzweise. Anstatt die Figuren von einem Zustand in den anderen treten zu lassen, erzählt der Film vielmehr von Jugendlichen, die von Begegnung zu Begegnung wandern. Der Zeit-Motor in *Palo Alto* wirkt, im Gegensatz zu *Boyhood* und *Moonlight*, durch den Mangel an vergehender Zeit. Tröhler schreibt über die Struktur des Figurenensembles:

„Wenn nun [...] die Konstellation von Anfang an polyphon und dezentriert aufgebaut ist, ohne eindeutige, individuelle Hauptfiguren, so dominiert die horizontale Komposition das Figurengeflecht, und die *Interaktion* als Motor der Erzählung bestimmt die ‚Handlungskonstellation‘ und die ‚individuelle Entwicklung‘.“³⁴⁶

Indem *Palo Alto* Szenen beinhaltet, die zwar im Filmschnitt aufeinanderfolgen, sich in der erzählten Zeit jedoch überlagern (könnten), verschiebt sich der ansonsten lineare Entwicklungsmotor der Zeitlichkeit hin zur Räumlichkeit.³⁴⁷ Statt alleine Aprils Entwicklung nachzugehen, springt der Film im Raum umher und zeigt etwa Teddy parallel in seinem Zimmer Gitarre spielen.³⁴⁸ Die Gleichzeitigkeit der Erzählungen wird schließlich in der Begegnung der Figuren manifest, wenn sich etwa zu Beginn und am Ende von *Palo Alto* alle Stränge der Geschichte auf den beiden Partys überlagern. Indem die Feier als Knotenpunkt fungiert, verändert sie die Aussagen über ihre Geschehnisse. Wenn Teddy und April mit jeweils anderen Partnern enden, obwohl sie eigentlich einander wollen, steht nicht die Konsequenz für die einzelne Figur im Vordergrund, sondern die unterschiedlichen Perspektiven auf das Geschehen. Dem Film geht es jedoch nicht darum, Wissensvorsprünge zu etablieren. Obwohl die Jugendlichen einige Erzählstränge ohne die anderen erleben, etwa Aprils Affäre mit Mr. B, oder Teddys Erlebnis im Altersheim, wird durch das *und*

³⁴⁵ Vgl.: Mar Azcona, *The Multi-Protagonist Film*, S. 81.

³⁴⁶ Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 272.

³⁴⁷ Vgl.: Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 15.

³⁴⁸ Vgl.: *Palo Alto*, 35:45.

dann des Films jede Handlung der Figur in Bezug auf die Handlungen der anderen gesetzt. Somit formt Teddys Geschichte Aprils narrative Identität mit und umgekehrt. Die Multiperspektive ermöglicht einen anderen Umgang mit dem *Eigenen* und dem *Fremden*.³⁴⁹ Die Begegnung der Figuren im Film lässt sich mit Husserls „Innen-“ und „Außenleiblichkeit“ beschreiben.

„When my left hand touches my right, or when I perceive another part of my body, I am experiencing myself in a manner that anticipates both the way in which an other would experience me and the way in which I would experience an other.“³⁵⁰

Treber schreibt dem episodischen Erzählen eine „[...] dezentrierte Weltsicht [...]“ zu, „[...] die den einzelnen Protagonisten nicht mehr als alleinigen strahlenden Brennpunkt der Handlungsführung anerkennt.“³⁵¹ Das ständige Wechselspiel und die gemeinsamen Erlebnisse verwischen die klaren narrativen Identitätsgrenzen der Figuren. So schreibt auch Tröhler: „Wesensdefinition und Ursprungssuche scheinen hinfällig geworden, sie sind durch das Polyphone, Intersubjektive und Prozesshafte ersetzt.“³⁵² Das Episodische beschreibt einerseits die Machtlosigkeit eines Individuums, dessen Welt jenseits seines Fassungsvermögens liegt. Andererseits vereinheitlicht der Film die einzelnen Erzählstränge zu einem Ganzen und tätigt dadurch eine Aussage über eine bestimmte Generation. Was in *Palo Alto* somit eine narrative Identität oder gemeinsamen Korpus entwickelt, ist die Lebensphase der Jugend, wie sie allen Charakteren gemein ist.

Das Bild der Generation entsteht durch die Verdichtung gemeinsamer Nenner. Dazu zählt etwa, dass die Figuren keine wirkliche Vergangenheit besitzen. Die Gegenstände und Fotos in ihren Zimmern verweisen auf das Konzept der Kindheit, erzählen jedoch nicht von individuellen, prägenden Erfahrungen. Erst am Ende erlaubt die Geschichte zwei ihrer Figuren eine gemeinsame Erinnerung und deutet damit ihre Identitätsentwicklung und einen Ausweg aus der Vergangenheitslosigkeit an. Hustvedt beschreibt das Reflektieren als Voraussetzung sich als Objekt seiner selbst wahrzunehmen.³⁵³ Als die beiden am Feuer sitzen, fragt April Teddy, ob er sich an die Nacht am Friedhof erinnere.³⁵⁴ April erwähnt die gemeinsame Erinnerung als Antwort auf Teddys Liebesgeständnis. Sie bezieht sich dabei auf ein Erlebnis,

³⁴⁹ Vgl.: Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 279.

³⁵⁰ Zahavi, *Subjectivity and Selfhood*, S. 146.

³⁵¹ Treber, *Auf Abwegen*, S.32.

³⁵² Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 279.

³⁵³ Vgl.: Hustvedt, *Leben, Denken, Schauen*, S. 247.

³⁵⁴ Vgl.: *Palo Alto*, 1:18:40.

das etwa zwei Wochen zurückliegt und auf der Party zu Beginn des Films passiert. „I wish we could go back to that night.“³⁵⁵, sagt sie und gesteht sich zugleich, durch die Unmöglichkeit des Wunsches, die eigene Entwicklung ein. Ähnlich schreibt Simone de Beauvoir über das Annehmen der vergangenen Zeit:

„Jemand, der es sich zum Ziel gesetzt hat, sich weiterzuentwickeln, löst sich von seiner Vergangenheit; er definiert sein früheres Ich als das Ich, das er nicht mehr ist, und kümmert sich nicht mehr darum. Dagegen impliziert die Absicht gewisser Formen des Für-sich ein Nichtannehmen der Zeit und ein enges Verbundensein mit der Vergangenheit.“³⁵⁶

Anschließend sehen wir als Flashback einen Ausschnitt des Moments. Doch was die Figur des klassischen Coming-of-Age Films für sich beanspruchen würde, wird nun gespalten.³⁵⁷ Dieser Moment am Friedhof gehört Teddy und April gleichermaßen.

Wie das Erwachsenwerden der Figuren nicht mehr aus einer Wahrheit besteht, werden auch ihre Handlungen nicht als moralisch „richtig“ oder „falsch“ gewertet. Weil etwa aus Teddys Autounfall oder Aprils Affäre mit Mr. B kaum Lehren gezogen werden, lassen sich auch keine Konsequenzen für die Entwicklung der Figur ablesen. Zwar wird Teddy vor Gericht bestraft und zu gemeinnütziger Arbeit verurteilt, konkrete positive oder negative Folgen für ihn bleiben jedoch aus. Bereits der absurd-komische Charakter des Entschuldigungstreffens mit dem Opfer relativiert die Schwere des Vergehens. Das Opfer, eine füllige Frau mit überdimensionalem Dekolleté, erklärt Teddy, sie verstehe ihn gut. Wenn er auch ein Alkoholproblem habe, ihr Problem, das Essen, sei viel schwerer zu bekämpfen.³⁵⁸ Die Frau reiht sich damit in jene Figurenkategorie, wie sie den Jugendlichen des Films immer wieder begegnen: Erwachsene, deren Erwachsensein jedoch in Frage gestellt wird. Das kann, wie bei Mr. B, der eine Affäre mit zwei Schülerinnen hat, direkt aus der Handlung hervorgehen, oder durch das optische Hervorheben bestimmter Gegenstände erfolgen, die den jeweiligen Figuren zugeschrieben werden. Aprils Stiefvater, der ihre Hausarbeit korrigiert, sitzt etwa an einem chaotischen Arbeitsplatz, neben ihm sind unzählige Notizzettel, eine Tasse, die mit einem Foto von ihm selbst bedruckt wurde, ein pausiertes Videospiel, zahlreiche Essensreste. Er selbst ist nachmittags noch im Pyjama.³⁵⁹ Auch Aprils

³⁵⁵ Palo Alto, 1:18:58.

³⁵⁶ Beauvoir de, *Das Alter*, S. 470.

³⁵⁷ Vgl.: Treber, *Auf Abwegen*, S. 33.

³⁵⁸ Vgl.: Palo Alto, 38:00.

³⁵⁹ Vgl.: ebd., 04:54.

Collegeberatung kann nicht zu April durchdringen. Sie besitzt eine Tasse, darauf steht „I like being friends with you“, sowie einen schrägen Stift und eine vertrocknete Pflanze.³⁶⁰ Als Teddys Sozialarbeiterin ihn zur Rede stellt, weil er einen Penis in ein Kinderbuch gezeichnet hat, setzen ihre Lippen zuerst an, um „Dick“ zu sagen, bevor sie sich eines Besseren besinnt und noch rechtzeitig zu einem neutralen „Penis“ umschwenkt.³⁶¹ Weil auch die Erwachsenen des Films darin versagen, als Vorbild eine mögliche Zukunft zu repräsentieren, stecken April, Teddy, Fred und Emily in der jugendlichen Zwischenwelt, ohne Möglichkeit, aus Vergangenen zu lernen und sich nach Zukünftigem zu sehnen.

Wenn beim episodischen Erzählen nicht jede Änderung im System konkrete Auswirkungen auf andere Teile des Systems hat, kommt die Idee des Zufalls zum Vorschein, die laut Treber „In der menschlichen Wahrnehmung [...] als Übermacht einer absoluten Gegenwärtigkeit empfunden [wird].“³⁶² Obwohl der Zufall nur eine scheinbare Ursprungslosigkeit besitzt, durchtrennt er im Film die Kette von Ursache und Wirkung. Etwa, wenn zwei Ereignisse in keinem kausalen Zusammenhang stehen, sich aber überkreuzen. Der Handlungsstrang von Aprils Schwierigkeiten in der Schule hat keinen Einfluss auf Emilys Beziehung zu Männern. Teddys gemeinnützige Arbeit wirkt nicht auf Aprils Eifersucht auf Raquel. Auf der Party überschneiden sich jene Figuren und ihre Begegnung erscheint zufällig. Eine vereinheitlichende Bedeutungszuweisung des Geschehens kann ausgeschlossen werden.³⁶³ Trotz diesem Mangel an Kohärenz findet am Ende ein Bruch statt und die Figuren beginnen Entwicklungen aufzuweisen. Teddy wird initiativ, Emily verweigert sich, April beendet die Affäre mit Mr. B und Fred reflektiert über sich selbst. Obwohl diese Schritte ohne nachweisliche Einflüsse passieren und somit wie zufällig geschehen, lässt der Film hier die Möglichkeit einer Gesetzmäßigkeit offen. Bevor Teddy April seine Zuneigung gesteht, wird er im Altersheim zu einer Bewohnerin gerufen, deren Portrait er gemalt hat. Die Frau hat das Bild gerahmt an ihre Wand gehängt und sagt ihm: „Now listen! Always have faith and trust in your God-given talent.“³⁶⁴ Wir erfahren nicht, ob es dieser Rat ist, der Teddy dazu verleitet zu April ehrlich zu sein. Indem in *Palo Alto* der Rat einer älteren Person an eine Jüngere,

³⁶⁰ Vgl.: *Palo Alto*, 1:00:45.

³⁶¹ Vgl.: ebd., 46:40.

³⁶² Treber, *Auf Abwegen*, S. 39.

³⁶³ Vgl.: Treber, *Auf Abwegen*, S. 40.

³⁶⁴ *Palo Alto*, 1:04:38.

eine Konvention des klassischen Coming-of-Age Films, anwendet, jedoch nicht unbedingt zur Wirkung kommen lässt, zeigt er das Prinzip des Genres auf. Wenn auch schlussendlich die Veränderung der Jugendlichen stattfindet, bleibt das Warum doch offen.

7. Fazit

Ein Überblick über den wissenschaftlichen Coming-of-Age Diskurs zeigt die Schwierigkeit, das Genre als selbständig zu betrachten. Häufig wird es als Narrativ zum Bestandteil eines anderen Genres erklärt, oder als Subgenre zum Jugendfilm gezählt. Dass Jugendfilm und Coming-of-Age Film ein nahes Verhältnis pflegen, zeigen die vielen Übereinstimmungen im US-amerikanischen Filmkanon. Während sich der Jugendfilm an der jugendlichen Zielgruppe orientiert, besitzt der Coming-of-Age Film seinen Ursprung im Bildungsroman und zeichnet sich durch seine Thematik aus. Er behandelt das Erwachsenwerden als authentische Darstellung eines jugendlichen Schwellenübertritts. Zudem bilden Highschool, Liebe, Freundschaften, Alkohol- und Drogenerfahrungen, Beziehung zu Eltern und anderen Autoritätspersonen ein wiederkehrendes Grundgerüst, das für die angeführten Filme ebenso als Genremerkmal gelten kann. Eine soziologische Betrachtung des Erwachsenwerdens verweist auf Reifung nicht als einmaligen Übergang, sondern als mehrdimensionale Statuspassage. Dementsprechend lassen sich aus den angeführten Filmen zwei Kategorien bilden: den klassischen Coming-of-Age Film, der den Reifungsprozess in Form eines Erlebnisses erzählt, sowie den Zeit-Motor Film, der seine Mehrdimensionalität unterstreicht. Die Unterschiede zeigen sich vor allem in der Anwendung der erzählten Zeit. *The Perks of Being a Wallflower*, *The Edge of Seventeen* und *Me and Earl and the Dying Girl* spielen innerhalb eines Jahres, das eine kohärente Kette von Ereignissen beinhaltet, die am Ende eine gereifte Figur zeichnen. Die Identität der Figur bildet sich aus ihrer selbsterzählten Vergangenheit. Sie formt die Summe der Erlebnisse, deren schicksalhafte Aneinanderreihung in Gestalt der Hollywood dramaturgie am Ende ein moralisches Fazit ergeben. Das Voice-Over und der POV-Shot als filmische Mittel verstärken die

subjektive Erzählweise, denn der Reifungsprozess wird an Parametern des inneren Gefühls bemessen und schließlich im sozialen Verhalten der Figuren geäußert. Im Ende lässt sich somit noch ein Bruchstück des Bildungsromans finden, der ebenfalls mit der gesellschaftlichen Eingliederung seiner Figuren abschließt. Zugleich zeigt die Anwendung postklassischer Elemente, dass selbst der klassische Coming-of-Age Film nicht als „reines“ Subgenre zu betrachten ist, sondern sein Wesen sich gerade durch die Aneignung jener Mittel auszeichnet.

Anders formt sich die Identität in den Zeit-Motor Filmen *Boyhood* und *Moonlight*. Die Filme kennzeichnet ihr episodenhafter Charakter, den die wiederkehrenden erzählzeitlichen Lücken hervorrufen. Hier tritt die Kohärenz der Ereignisse in den Hintergrund. Die Figuren reifen, weil Zeit vergeht, was vor allem an den alternden Körpern abzulesen ist. Die Autofahrt, als Bewegung im Raum, bildet in allen drei Filmen die konkrete Ausformung der vergehenden Zeit. Sie wird zur Metapher des Coming-of-Age als Zwischenzustand, ob als Aufbruch in *Moonlight* und *Boyhood*, oder als zielloses Umherstreifen in *Palo Alto*. Zudem stellt das Auto als Setting einen US-amerikanischen Alltagsgegenstand dar, der die ambivalente Darstellung von Freiheit und Enge möglich macht.

Über die Behandlung des Körpers erzählen die Filme zudem ihre Idee von Identitätsentwicklung. Mit Thomas Metzinger lässt sich Identität als körperlicher Vorgang verstehen, der im Moment entsteht. Diese Wirksamkeit der Gegenwart trifft besonders auf *Boyhood* zu, dessen Handlung am wenigsten Kohärenz aufweist und dessen Identität der Hauptfigur nicht auf der Vergangenheit basiert, sondern im Alltag der einzelnen Jahre ständige Erneuerung erfährt.

Anders konzentriert sich *Moonlight* auf Chirons einprägsamste Momente, die ihn intensive Lust und intensiven Schmerz erfahren lassen. Als *ursprünglichen Gefühle*, die ebenso über den Körper vermittelt werden, bilden sie laut Neurowissenschaftler Antonio Damasio den Ursprung des bewussten Selbst. Trotzdem spricht der Film von einer *wahren Identität*, die sich Chiron, ähnlich der Figuren des klassischen Coming-of-Age Films, noch „erarbeiten“ muss. Dabei wird sein Körper und die damit verbundene Sexualität zum Schlachtfeld, an dem die Blicke der anderen mit den eigenen Bedürfnissen kollidieren.

Der Ensemblefilm *Palo Alto* erzählt Jugend im beinahe stillstehenden Schwellenzustand. Das Mehrdimensionale entsteht hier durch die vielen Figuren,

zwischen denen die Handlung springt und deren erzählte Zeit sich vielmehr im Kreis bewegt, statt linear. Am Ende orientiert sich *Palo Alto* am Statusübergang des klassischen Coming-of-Age Films: Obwohl der Film dafür keine Erklärung oder Ankündigung liefert, wird plötzlich der Ansatz einer Entwicklung sichtbar. Wo zuvor der Zufall oder andere das Schicksal bestimmt haben, nehmen es die Figuren nun selbst in die Hand.

Am Ende der Filme zeigt sich, dass die Grenze zwischen den beiden Zeitformen nicht klar, sondern fließend verläuft und der einmalige Schwellenübertritt des klassischen Coming-of-Age Films in den Zeit-Motor Film Einzug halten kann. Die Analyse der Filme stärkt die Auffassung, Genre „als historisch veränderbar, dynamisch und nicht immer eindeutig voneinander abgrenzbar“³⁶⁵ zu verstehen. Dass das gegenwärtige Coming-of-Age Genre sich nicht als Fazit einer einzigen linearen Entwicklung begreifen lässt, zeigen seine intermedialen und intertextuellen Bezüge. Während sich der klassische Coming-of-Age Film der neueren literarischen Gattung der Young Adult Fiction bedient und Verfahren des *Kunstkinos* anwendet, orientiert sich die Entwicklung des Zeit-Motor Films noch stärker am Narrativ des Bildungsromans, der im Sinne eines Passagenübergangs ebenso eine größere Spanne erzählter Zeit umfasst, die im Film mittels Elementen des Kinos der Moderne beschrieben werden. Es zeigt sich, dass die beiden Subgenres keine Phasen bilden, die sich gegenseitig ablösen, sondern sich parallel, manchmal überschneidend entwickeln und festigen. Die jeweilige Identitätsauffassung der Filme mag variieren. Für das Genre konstant setzt sich jedoch die Prämisse des Authentischen durch, die entgegen der Universalität des Erwachsenwerdens den Alltag der Figuren und somit ihre erzählte Zeit in einem bestimmten Kultur- und Zeitraum verankert.

³⁶⁵ Kuhn/Scheidgen/Weber, *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, S. 14.

8. Quellenverzeichnis

Filme

Boyhood, USA 2014, Regie: Richard Linklater

Me and Earl and the Dying Girl, USA 2015, Regie: Alfonso Gomez-Rejon

Moonlight, USA 2016, Regie: Barry Jenkins

Palo Alto, USA 2013, Regie: Gia Coppola

Perks of Being a Wallflower, USA 2012, Regie: Stephen Chbosky

The Edge of Seventeen, USA 2016, Regie: Kelly Fremon

Literatur

Altman, Rick, *A Theory of Narrative*, Columbia University Press: New York 2008.

Altmann, Rick, „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“, in: *Cinema Journal* 23, 23/1984, S. 6-18.

Aristoteles, *Poetik*, Hg. Manfred Fuhrmann, Reclam: Stuttgart 1982.

Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, S. Fischer: Frankfurt am Main 1994 (Orig. *Non-Lieux. Introduction à un anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil: Paris 1992).

Beauvoir de, Simone, *Das Alter*, Rowohlt Taschenbuch Verlag: Reinbek bei Hamburg 2012, (Orig. *La Vieillesse*, Éditions Gallimard: Paris 1970).

Blanchot, Maurice, „Everyday Speech“, in: *Yale French Studies* 73, Everyday Life 1987, S. 12-20 (Orig. Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard: Paris 1969).

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press: Madison, Wisconsin 1985.

Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, Routledge: New York 2008.

Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers: Berlin/New York/Amsterdam 2012 (Orig. *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, De Gruyter: Berlin/Boston 1984).

Damasio, Antonio, *Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*, Siedler: München 2011, (Orig. *Self comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, Pantheon Books: New York 2010).

Dammann, Lars, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1976*, Schüren: Marburg 2007.

Driscoll, Catherine, *Teen Film: A Critical Introduction*, Berg: Oxford 2011.

Eckel, Julia, *Zeitenwende(n) des Films. Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählkino*, Schüren: Marburg 2012.

Elsaesser, Thomas, Hagener, Malte, *Filmtheorie zur Einführung*, Junius: Hamburg 2007.

Field, Syd, *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*, Autorenhaus: Berlin 2007/2012. (Orig. *Screenplay – the Foundations of Screenwriting. Newly Revised and Updated Edition*, Bantam Dell: New York 2005)

Foucault, Michel, „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. v. Karlheinz Barck u.a., Reclam: Leipzig 1992, S. 34-46.

Gutjahr, Ortrud, *Einführung in den Bildungsroman*, WGB: Darmstadt 2007.

Hardcastle, Anne/ Morosini, Roberta/ Tarte Kendall (Hg.), *Coming of Age on Film: Stories of Transformation in World Cinema*, Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne 2009.

Hesse, Hermann, *Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne. Lebensstufen. Zusammengestellt von Volker Michels*, Insel: Berlin 2015, (Orig. *Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne. Lebensstufen. Zusammengestellt von Volker Michels*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1986).

Hornung, Steffen, „Subjektive Erzählperspektive im Spielfilm. Über die Möglichkeiten und Grenzen, filmisches Erzählen an der Erlebnisperspektive einer Figur zu orientieren“, in: *Medien Texte Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, hrsg. v. Stefanie Grossmann, Peter Klimczak, Schüren: Marburg 2010, S. 112-126.

Hustvedt, Siri, *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex and the Mind*, Sceptre: London 2016.

Hustvedt, Siri, *Leben, Denken, Schauen. Essays*, Rohwolt: Reinbek bei Hamburg 2014 (Orig. *Living, Thinking, Looking*, Picador: New York 2010).

Jacobs, Jürgen, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Wilhlem Fink Verlag: 1972 München.

Jacobs, „Bildungsroman“, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hrsg. v. Dieter Lamping Alfred Kröner Verlag: Stuttgart 2009, S. 56.

Klein, Amanda, *American Film Cycles. Reframing Genres, Screening Social Problems, & Defining Subcultures*, University of Texas Press: Austin 2011.

Konietzka, Dirk, *Zeiten des Übergangs. Sozialer Wandel des Überganges in das Erwachsenenalter*, VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlag: Wiesbaden 2010.

Kozloff, Sarah, *Invisible Storytellers. Voice Over Narration in American Fiction Film*, University of California Press: Berkeley/Los Angeles 1988.

- Krützen, Michaela, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Fischer Taschenbuch: Frankfurt am Main 2004.
- Kuhn, Markus/ Irina, Scheidgen/ Nicola Valeska, Weber (Hg.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, De Gruyter: Berlin 2013.
- Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, Continuum: London 2004.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1995.
- Mar Azcona, Maria del, *The Multi-Protagonist Film*, Wiley-Blackwell: Chichester 2010.
- Maxfield, Amanda L., „The Quest for External Validation in Female Coming-of-Age Films“, in: Karriker, Alexandra Heidi (Hg), *Film Studies. Women in Contemporary World Cinema*, Peter Lang: New York 2002, S. 141-178.
- Maciuszek, Dennis, „Erzählstrukturen im Filmgenre Coming of Age“, in: *Medien Texte Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums / Universität Passau 2009*, hrsg. v. Stephanie Grossmann/ Peter Klimczak, Schüren: Marburg 2010, S. 215-228.
- Metzinger, Thomas, *Der Ego Tunnel. Eine neue Philosophie des Selbst: Von der Hirnforschung zur Bewusstseinsethik*, Berlin Verlag: Berlin 2009, (Orig. *The Ego Tunnel. The Science of the Mind and the Myth of the Self*, Basic Books: New York 2009).
- Millard, Kenneth, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press: Edinburgh 2007.
- Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, Routledge: London 2000.
- Neupert, Richard, *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Wayne State University Press: Detroit, Michigan 1995.
- Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, Wilhelm Fink, UTB: München 11. Aufl. 2001 (1988).
- Philipowski, Katharina, „Negative Präsenz. Die gespaltene Zeit der Erzählung bei Paul Ricoeur“, in: *Journal of Literary Theory* 2, 1/2008, S. 71-98.
- Phillips, Adam, *Vom Küssen, Kitzeln und Gelangweiltsein*, Steidl: Göttingen 1993.
- Rabenalt, Peter, *Filmdramaturgie*, Vistas: Berlin 2. Aufl. 2000 (1999).
- Ricoeur, Paul, *Das Selbst als ein Anderer*, Wilhelm Fink: München 1996.
- Ricoeur, Paul, *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*, hrsg. v. Peter Welsen, Felix Meiner: Hamburg 2005.
- Seeßlen, Georg, „Zwei Stunden in der Niemandszeit. Wie das populäre Kino Zeit konstruiert und vernichtet“, in: *Zeit*, hrsg. v. Gustav Ernst, SYNEMA: Wien 1999, S. 47-65.

Settersten Jr., Richard A./ Frank F., Furstenberg Jr./ Rubén C., Rumbaut (Hg.), *On the Frontier of Adulthood. Theory, Research, and Public Policy*, The University of Chicago Press: Chicago, London: 2005.

Shary, Timothy, *Teen Movies. American Youth on Screen*, Wallflower: London 2005.

Shary, Timothy, *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, University of Texas Press: Austin 2002.

Shary, Timothy, *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema since 1980*, University of Texas Press: Austin 2014.

Shary, Timothy, „Teen Films: The Cinematic Image of Youth“, in: *Filmgenre Reader III*, hrsg. v. Keith Grant, University of Texas Press: Austin 2003, S.490-515.

Stutterheim, Kerstin, Kaiser, Silke, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, Peter Lang: Frankfurt am Main 2009.

Treber, Karsten, *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film*, Gardez! Verlag: Remscheid 2005.

Tröhler, Margrit, *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Schüren: Marburg 2007.

Waters, Mary C./ Patrick J., Carr/Maria J., Kefalas/Jennifer, Holdaway (Hg.), *Coming of Age in America. The Transition to Adulthood in the Twenty-First Century*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles London: 2011.

White, A. Barbara, *Growing Up Female. Adolescent Girlhood in American Fiction*, Greenwood Press: Westport Connecticut 1985.

Wright, Robb, „Score vs Song: Art, Commerce, and the H Factor in Film and Television music“, in: *Popular music and film*, hrsg. v. Ian Inglis, Wallflower Press: London 2003, S. 8-21.

Zahavi, Dan, *Subjectivity and Selfhood. Investigating the First-Person Perspective*, MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London 2005.

Lexika

„Coming-of-Age“, in: Duden online, <http://www.duden.de/node/782858/revisions/1639787/view>, 25.6.2017.

„Coming of age“, in: Merriam-Webster.com, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/coming-of-age>, 25.6.2017.

McIntosh, Colin, „Coming of Age“, in: *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus, 4th Edition*, Hrsg. v. Colin McIntosh, <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/coming-of-age#translations>, 25.6.2017.

„Moonlight“, in: IMCDB.org, http://www.imcdb.org/vehicle_1007547-Chevrolet-Impala-Custom-1973.html, 14.02.2018.

„Palo Alto“, in: IMCdb.org, http://www.imcdb.org/vehicle_724806-Cadillac-Coupe-DeVille-1987.html, 14.02.2018.

Rundell, Michael, „Coming of Age“, in: *the online English Dictionary from Macmillan Publishers Limited*, hrsg. v. Michael Rundell, <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/coming-of-age>, 25.6.2017.

„Teen Choice Awards“, in: IMDb, <http://www.imdb.com/event/ev0000644/2016>, 17.07.2017.

Online

Bradshaw, Peter, „Boyhood review – one of the great films of the decade“, *the guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2014/jul/10/boyhood-review-richard-linklater-film/> 10.07.2014, 16.07.2017.

Dargis, Manohla, „From Baby Fat to Stubble: Growing Up in Real Time“, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2014/07/11/movies/movie-review-linklaters-boyhood-is-a-model-of-cinematic-realism.html> 10.06.2014, 14.02.2018.

Hogan, Mike, „Richard Linklater Reviews His Entire Filmography, from Slacker to Before Midnight and Boyhood“, in: *Vanity Fair*, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/07/richard-linklater-filmography>, 08.07.2014, 09.07.2017.

Klein, Stefan, „Das rätselhafte Ich“, *zeit.de*, <http://www.zeit.de/2011/37/Interview-Metzinger/komplettansicht?print>, 8.9.2011, 23.02.2018.

Myers, Emma, „Interview: Gia Coppola“, in: *Film Comment*, <https://www.filmcomment.com/blog/interview-gia-coppola/> 08.05.2014, 09.07.2017.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Chiron im Badezimmer, Screenshot aus *Moonlight*, USA 2016, R.: Berry Jenkins, 1:01:21.

Abb. 2: Black im Badezimmer, Screenshot aus *Moonlight*, USA 2016, R.: Berry Jenkins, 1:04:19.

Abb. 3: Portrait Kevin, Screenshot aus *Moonlight*, USA 2016, R.: Berry Jenkins, 1:13:52.

Abb. 4: Portrait Paula, Screenshot aus *Moonlight*, USA 2016, R.: Berry Jenkins, 41:24.

Abb. 5: Black fährt zurück, Screenshot aus *Moonlight*, USA 2016, R.: Berry Jenkins, 1:19:47.

9. Anhang

9.1 Abstract

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, das Coming-of-Age Genre in seiner Genre-Identität zu beleuchten und zu festigen. Anfangs wird über einen historischen Überblick das Nahverhältnis zum Jugendfilm behandelt, um schließlich über die Begriffs- und Genreddefinition wesentliche Unterschiede hervorzuheben. Das Erwachsenwerden, Grundthema des Coming-of-Age Films, lässt sich als das Entstehen einer narrativen Identität (Paul Ricoeur) begreifen, deren unterschiedliche Ausformungen dem filmischen Umgang mit erzählter Zeit zugrunde liegen. Der Coming-of-Age Film zeichnet sich zudem durch seine authentisch-realistische Darstellung des jugendlichen Daseins aus und evoziert damit eine soziologische Betrachtungsweise des Coming-of-Age Prozesses, durch die Erwachsenwerden als mehrdimensionale Statuspassage verstanden werden kann. Dabei zeigen die Filme *The Perks of Being a Wallflower* (USA, 2012), *The Edge of Seventeen* (USA, 2016) und *Me and Earl and the Dying Girl* (USA, 2015) eine Reifung, die anhand eines einzelnen Übergangs vollzogen wird. Die Filme werden der Kategorie des klassischen Coming-of-Age Films zugeteilt und anschließend auf das Prinzip von Ursache-Wirkung der Hollywood dramaturgie überprüft und ihre erzählte Zeit anhand ihrer subjektiven Erzählperspektive beleuchtet. Demgegenüber steht der Zeit-Motor Film, dessen Vertreter *Boyhood* (USA, 2014), *Moonlight* (USA, 2016) und *Palo Alto* (2013) auf ihre Übereinstimmungen mit Deleuze's Zeit-Bild analysiert werden. Anschließend soll hervorgehoben werden, woran sich in den Filmen die erzählte Zeit ablesen lässt: Dem Rhythmus des Schnitts, dem Körper der Figuren, den gezeigten Autofahrten. Dabei nimmt *Palo Alto* als Ensemblefilm eine Sonderposition ein, indem sich das Geschehen des Films von einer Zeitachse auf eine Raumachse verlagert. Schließlich werden die filmischen und narrativen Elemente im Hinblick auf die Identität der Figur mit Theorien der Bewusstseinsforschung verknüpft.

9.2 Lebenslauf

Anna Lehner

Geb.: 14. Juni 1991, Wels/OÖ

Ausbildung

seit 2014 – Masterstudium Theater- Film und Medientheorie, Universität Wien

2011 – 2015 Bachelorstudium Deutsche Philologie, Universität Wien

2010 – 2014 Bachelorstudium Theater- Film und Medienwissenschaft, Universität Wien

2009 – 2010 filmcollege Wien, Grundkurs: Filmmaking

2009 - Matura, Wirtschaftskundliches Realgymnasium der Franziskanerinnen Wels

Sonstiges

2017/18 – 2. Regie bei Dokumentarfilm TOKYO

2016 – Gründung der BALKANALE – Filmtage Ottakringerstraße

seit 2009 diverse Positionen bei Kurz- und Langspielfilmen