

## Projektionen des Kindlichen. Shirley Temple und die Repräsentation von Kinderfiguren im amerikanischen Film

Seit der Stummfilmzeit sind Kinderfiguren fester Bestandteil unterschiedlicher Film- und Mediengenres. Ihre besondere Bedeutung zeigt nicht zuletzt das Phänomen des Kinderstars, das sich in den 1920er Jahren entwickelt und mit Shirley Temple in den 1930er Jahren eine selten erreichte Popularität annimmt.<sup>1</sup> In Wechselwirkung mit anderen Diskursen wie der Kinderpsychologie oder der Ratgeberliteratur trägt das Kino zur kulturellen Konstruktion von Kindlichkeitskonzepten bei – es beeinflusst, was innerhalb einer Kultur unter kindlichem Wesen und Aussehen sowie kindlichen Verhaltensweisen, Bedürfnissen oder Entwicklungsstufen verstanden wird. Nicht selten dient die Kinderfigur dabei als Projektionsfläche der Unschuld, Unverdorbenheit oder Reinheit (aber auch der Boshaftigkeit), aus der die Erwachsenen Heilungskräfte für ihre defizitäre Lebenswelt zu ziehen versuchen. Am Beispiel des amerikanischen Films der 1930er Jahre sollen im Folgenden unterschiedliche Formen und Funktionen dieses Projektionsmechanismus beschrieben werden. Shirley Temples Karriere dient dabei als historische Fallstudie für die filmische Repräsentation des kleinen Mädchens, aber ihre Bedeutung wird als exemplarisch angesetzt: An Shirley Temple lassen sich ästhetische Formen und mediale Funktionen von Kinderfiguren herausarbeiten, die auch heute noch Gültigkeit haben.<sup>2</sup>

Wenn im Folgenden von „Projektion“ die Rede ist, geht dies auf psychoanalytische Kategorien zurück, die jedoch in einem erweiterten Sinn herangezogen werden sollen. Im engeren psychoanalytischen Verständnis gilt Projektion als Abwehrmechanismus und Akt der Verleugnung, bei dem etwas nach außen verlagert wird, was im Inneren des Subjekts nicht anerkannt werden darf. Die ‚Projektionen des Kindlichen‘ sollen jedoch nicht nur und nicht vordringlich als Akt der Verleugnung verstanden werden. Sie umfassen auch positive Zuschreibungen, die eher als Übertragung oder Idealisierung bezeichnet werden können. Grundsätzlich soll es um Eigenschaften gehen, die eine Kultur Kindern zuschreibt und die einem historischen Wandel unterliegen, d. h. um unterschiedliche psychische Besetzungen des Kindes, die es durch die Erwachsenenwelt erfährt.

Die Anfänge dieses Prozesses werden im allgemeinen auf das späte 18. Jahrhundert zurückgeführt, als das Kind im Umfeld romantischer Denktraditionen ‚entdeckt‘ und zum Symbol eines naturnahen Urzustandes der Unschuld verklärt wird (Coveney 29-35).<sup>3</sup> Auch wenn die Romantik auf diese Weise dazu beiträgt, das Kind als eigenständiges Subjekt zu etablieren, müssen nach Virginia Blum alle Versuche, für das oder wie ein Kind zu sprechen, als Bestandteile eines erwachsenen Diskurses gesehen werden. Kinder verfügen nicht über ebenbürtige

- 
- 1 Das Phänomen des Kinderstars ist allerdings älter als das Kino; zur Theatergeschichte vgl. Hammontree.
  - 2 Zu Shirley Temples Filmen gehören *Baby, Take a Bow* (Harry Lachman, 1934), *Bright Eyes* (David Butler, 1934), *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935), *Curly Top* (Irving Cummings, 1935), *Captain January* (David Butler, 1936), *Stowaway* (William A. Seiter, 1936), *Wee Willie Winkie* (John Ford, 1937), *Heidi* (Allan Dwan, 1937) und *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Allan Dwan, 1938); zu Kinderfiguren im Film vgl. Brinckmann, Sinyard, Decker.
  - 3 Einen guten Überblick dieser Entwicklung gibt Jenkins „Introduction: Childhood“.

Mittel und Fähigkeiten, eine eigene Darstellung ihrer Gedanken und Wünsche, Bedürfnisse oder Konflikte vorzunehmen. Erwachsene erfinden ihre fiktionalen Welten, und das macht diesen Diskurs häufig zu einer Verleugnung des realen Kindes, dessen Bedeutung vor allem in seiner Funktion für die *adult imagination* gesehen werden muss (Blum, Jenkins „Introduction: Childhood“). Blum argumentiert, dass die Figur des Kindes letztlich ausschließlich über diese projizierten Bedürfnisse und Ängste der Erwachsenen Auskunft geben kann: „In the effort to present the ‚reality‘ of the child and its perceptions, we cannot help but interpret the child in light of adult motives; we cannot help but interpret *ourselves* through the child“ (5). Diese radikale, aber durchaus vertretbare These verdeutlicht, dass die Repräsentation des Kindes – noch dazu durch ein hochdifferenziertes und modernes Gebilde wie die Filmindustrie<sup>4</sup> – gleichermaßen aufschlussreich und beschränkt erscheint. Sie erlaubt kaum Einblicke in das Wesen der Kindheit oder des Kindes, ist aber umso ergiebiger, wenn nach kollektiven kulturellen Fantasien und Ideologien der Erwachsenenwelt gefragt wird.

Im Folgenden werden die filmischen Kinderfiguren zunächst mit Konzepten anderer kindzentrierter Diskurse in Beziehung gesetzt. Anschließend sollen drei Aspekte der Repräsentation des Kindes thematisiert werden: erstens die ästhetische Integration der Kinderfiguren in das Erzählsystem Hollywoods, zweitens ihre Funktion als grenzüberschreitende Wesen und drittens die heikle Frage nach dem Verhältnis von kindlicher Körperlichkeit und Sexualität, das seit den Anfängen des Kinos stetig an Bedeutung gewonnen hat.

### 1. Die Kinderfigur als kulturelles Konstrukt

Wie die kulturwissenschaftliche Kinderforschung der letzten Jahre betont, nehmen unterschiedliche Texte – darunter Erziehungsratgeber, Untersuchungen zur Kinderpsychologie, aber auch Literatur und Film – eine kulturelle Konstruktion von Kinderfiguren und Kindheitskonzepten vor. Dabei konstruieren sie nicht nur ein Subjekt (die Kinderfigur), sondern auch einen erzieherischen Rahmen (die Erwachsenenwelt, die Familie), in dem dieses Subjekt einen Platz einnimmt. Keiner der kulturellen Diskurse kann einen Alleingeltungsanspruch für die ‚richtige‘ Darstellung des Kindes behaupten. Sie stehen vielmehr in Konkurrenz zueinander und sind bemüht, ihre jeweilige Konstruktion mit Legitimität und Autorität zu versehen. Die diskursive ‚Schaffung‘ von Kinderfiguren ist daher auf besondere Weise mit politischen, ideologischen, kommerziellen und kulturellen Interessen verbunden. Sie gibt, wie Henry Jenkins anhand der amerikanischen Erziehungsliteratur argumentiert, vor allem Aufschluss über die Vorstellungswelt der Erwachsenen und ihre historischen Appropriationen von Kindlichkeit.

The child is often a figment of the adult imagination, a figure of adult desire, a focus of adult anxiety, and the object of adult political struggles. Advice literature aimed at parents often promises the ‚truth‘ about the child, telling us what we need to do in order to raise a child who is mentally, physically, psychologically, and socially healthy. The assumptions underlying that advice often draw upon the latest ‚scientific‘ understandings, explaining what the experts now ‚know‘ about children’s needs and development.

---

4 Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die institutionelle Verfasstheit des amerikanischen Kinos mit dem Begriff des Studiosystems beschrieben; vgl. zur Entstehungsgeschichte der hochgradig arbeitsteiligen, modernen Kulturindustrie Maltby, Schatz, Bordwell/Staiger/Thompson und Balio.

Yet, advice literature is shaped by larger historical forces. Culturally specific assumptions surface in the ways writers define the problems new parents must confront, describe the desired outcomes of good parenting, and characterize the power relations between children and adults. (Jenkins „Sourcebook“ 457)

Jenkins fasst in diesem Zitat Grundpositionen der kulturwissenschaftlichen Kinderforschung zusammen. Wichtiger als die Überlegung, was ein Kind ist, wird die Frage, wie es von Erwachsenen wahrgenommen und für ihre eigenen Bedürfnisse instrumentalisiert wird. Diese Wahrnehmungs- oder Diskursgeschichte des Kindes wird als konstruktiver Akt verstanden, der einem ständigen Wandel unterliegt. Dennoch gibt es auch kulturgeschichtliche Konstanten. Für die amerikanische Kultur wird zum einen der Mythos der jungen Nation hervorgehoben (K. Jackson 14-30). Konzepte wie kindliche Unschuld, Jugendlichkeit oder nicht vollendete Erwachsenenheit sind nicht nur für Kinderfiguren relevant, sie werden häufig auch mit Mustern der nationalen Selbstwahrnehmung verknüpft. Darin erscheint die amerikanische Nation als unverbraucht und jugendlich-kraftvoll, als historisch unvorbelastet und entwicklungsfähig. Gleichzeitig verbindet sich damit die Angst, im Vergleich zur Alten Welt noch nicht ganz erwachsen zu sein und die mangelnde Reife noch hinter sich lassen zu müssen (Maase 41-61).

Zum anderen kann als kulturelle Konstante gelten, dass die Wahrnehmung des Kindes verschiedenen Grundfiguren folgt. Stark vereinfacht wird für die amerikanische Kultur ein Konflikt zwischen puritanischen und romantischen Traditionen postuliert. In der puritanischen Tradition erscheint das Kind als wild und sündhaft, wenn nicht als moralisch böse; es muss gezähmt und diszipliniert werden. In der romantischen Tradition gilt es hingegen als zärtlich und unschuldig, als naturnah und daher im Kontrast zum Erwachsenen als freier (Jenkins „Introduction: Childhood“, K. Jackson, Coveney).<sup>5</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kommen neben diese beiden Wahrnehmungsmuster moderne Diskurse hinzu. Für die sozialen Reformbewegungen, die sich den Folgen von Urbanisierung und Immigration widmen, gewinnt die psychologische Entwicklung des Kindes an Bedeutung – seine Betrachtung wird zunehmend verwissenschaftlicht.<sup>6</sup> Für die aufkommende Massenkultur steht hingegen die Frage im Vordergrund, wie Konsumgüter, die für Kinder gedacht sind, am besten vermarktet werden können. Auch hier werden die Konzepte der Kinderpsychologie, wenn auch mit einer anderen Motivation als im *progressivism*, für einen zielgerichteten Umgang mit Kindern eingesetzt (Jenkins „Introduction: Childhood“).

Nach K. Jackson entsteht in diesem modernen Umfeld neben der unschuldigen und der sündig-bösen Kinderfigur ein dritter Typus: das freche Kind, das gegen die Erwachsenen aufbegehrt, in seiner Anlage jedoch nicht schlecht oder

---

5 Peter Coveney untersucht die Kindheitsthematik für die englischsprachige Literatur des 19. Jahrhunderts. In der romantischen Konzeption, die im wesentlichen auf Rousseau rekurriert, stellt die Kinderfigur ein aufklärungskritisches Symbol dar, das sowohl mit der Tradition der Ursünde (*original sin*) bricht als auch ein Gegengewicht zur utilitaristischen Rationalität darstellen soll: „The child could serve as a symbol of the artist’s dissatisfaction with the society which was in process of such harsh development about him. In a world given increasingly to utilitarian values and the Machine, the child could become the symbol of Imagination and Sensibility, a symbol of Nature set against the forces abroad in society actively de-naturing humanity. Through the child the artist could express his awareness of the conflict between Innocence and the cumulative pressures of social Experience“ (Coveney 31).

6 Die Bedeutung der Psychoanalyse für diesen Prozess untersucht Blum.

böse ist und daher die Folgen seines Tuns nicht überschauen kann (14-30). Für die amerikanische Ratgeberliteratur des 20. Jahrhunderts wird im Sinn dieser Kategorien ein Wandel der Kinderkonzeptionen verzeichnet. Erscheint das Kind zunächst als Objekt der Disziplin und Kontrolle, dem bestimmte Handlungen – etwa die Erkundung des eigenen Körpers – verboten werden müssen, so kommt nach Jenkins in den 1940er Jahren das neue Paradigma der *permissiveness* auf. Jetzt werden Fragen der Sexualität mit einer größeren Offenheit behandelt, betont man das Vergnügen am Körper (Jenkins „Sensuous Child“).

Für die amerikanische Populärkultur lässt sich im Unterschied zur Ratgeberliteratur kein einheitliches Entwicklungsmuster der Kinderkonzeption erkennen – vor allem keine Parallelität von der Disziplinierung zur *permissiveness*. Dazu ist die romantische Tradition, das Kind als unschuldig und unverdorben zu betrachten, zu ausgeprägt. Sie bekommt im viktorianischen Zeitalter häufig eine sentimentale Wendung, die sich bis in die frühen Stummfilme erhält, in denen Kinderfiguren als Opfer gesellschaftlicher Verhältnisse auftreten und für emotionale Appelle zur Umkehr und Reform eingesetzt werden. Neben dem dominanten Diskurs kindlicher Unschuld ist das freche (aber nicht moralisch verdorbene) Kind ein weiteres Modell, auf das der frühe Film – häufig in Komödien – zurückgreift. Das moralisch verdorbene, böse oder, wie es später definiert wird, das genetisch vorbelastete Kind der puritanischen Tradition scheint in der Frühzeit des amerikanischen Kinos keine große Rolle zu spielen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird es jedoch zunehmend für die Schreckensästhetik des Horrorgenres eingesetzt – ein wichtiges Beispiel ist *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956) über ein mordlustiges blondes Mädchen (vgl. C. Jackson).

## 2. Die Kinderfigur im Kino: das Beispiel Shirley Temple

Shirley Temple ist eines der bekanntesten historischen Beispiele für das Phänomen des Kinderstars, das seine Anfänge in den 1920er Jahren hat.<sup>7</sup> Zwischen 1934 und 1939 – das heißt in nur fünf Jahren – tritt sie in 22 Produktionen auf, die alle als ‚Star-Vehikel‘<sup>8</sup> bezeichnet werden können und zu einer erstaunlichen Erfolgsgeschichte beitragen: „Beginning in feature films in 1934, Shirley Temple was the top box-office moneymaker for four consecutive years (1934-1938), and she remained in the top five for another year (1939)“ (Hammontree 7).<sup>9</sup>

---

7 Mary Pickford wird mit Kinderrollen bereits in den zehner Jahren zu einem äußerst populären Filmstar, sie ist jedoch kein Kind mehr, als sie diese Rollen übernimmt – das ist ein wesentlicher Unterschied zu späteren Figuren wie Jackie Coogan (geboren 1914) oder Shirley Temple (geboren 1928).

8 Bei diesen Filmen ist der Ausgangspunkt des Produktionsprozesses eine Schauspielerin (oder ein Schauspieler), die festes Mitglied eines Studios und beim Publikum besonders populär ist. Für diese Figur werden Handlungsverläufe, Szenen und Charaktereigenschaften entworfen, die auf eine klar umrissene, in verschiedenen Produktionen wiedererkennbare Star-Persona hinarbeiten. Auch stilistisch inszeniert der Film den Star mit besonderer Sorgfalt. Kostüme, das Zusammenspiel mit anderen Figuren, die Komposition im Bildraum, aber vor allem die Großaufnahmen sollen ein möglichst attraktiv-begehrtes Bild präsentieren; zum Starsystem der 1930er Jahre vgl. Balio 143-177.

9 Ihre filmischen Anfänge hat Shirley Temple in den *Baby Burlesks* – kurzen Parodien erfolgreicher Filme für Erwachsene. Die Kinder tragen darin Kostüme kombiniert mit überdimensionierten Windeln, die mit großen Sicherheitsklammern befestigt sind. Damit tragen sie zur parodistischen Qualität bei und werden selbst zu grotesken Figuren. Die Produktionen weisen sensationalistische Züge auf, zu denen Temple in ihrer Autobiografie bemerkt: „Although

Die außergewöhnliche Popularität von Shirley Temple erklärt Hammontree aus der gesellschaftlichen Situation der 1930er Jahre:

Reaching her height during the country's severe economic depression, she projected hope at a time when most audience members were mired in despair. Shirley's film persona was consistently able to triumph over adversity, and this fictional triumph lifted the spirits of audiences. The little girl gave people belief in something positive. Indeed, Shirley Temple was one of the most influential fantasy figures ever created by this culture. (Hammontree 7)

Dieser häufig genannte Bezug zur ökonomischen Krise der 1930er Jahre ist sicherlich zutreffend, aber er bleibt einer genuinen Starqualität eher äußerlich. Diese muss in der Lage sein, kulturelle Widersprüche und Spannungsfelder aufzugreifen und zum Ausdruck zu bringen. Für Shirley Temple gilt, dass sie nicht nur ein idealisiertes Bild von *cuteness* repräsentiert, sondern auch Ambivalenzen aufweist, die zu einer größeren Komplexität beitragen. Zu Beginn ihrer Karriere wirken ihre Filme allerdings wie wenig prestigeträchtige B-Produktionen. Erzählerisch mit einfachen Mitteln realisiert, folgen sie vorhersehbaren Handlungsverläufen mit eher stereotyp gezeichneten als vielschichtigen Figuren. Bemerkenswert sind jedoch die Tanz- und Musikeinlagen. Mit ihnen soll auf besonders eindringliche Weise die Starqualität der Temple-Persona herausgestellt werden. Nachdem Darryl F. Zanuck die Produktionen mit Shirley Temple ab 1935 als Leiter der neu entstandenen 20th Century-Fox betreut, werden auch die übrigen Schauwerte deutlich erhöht und mit dem Rang von A-Produktionen versehen.<sup>10</sup>

Die Temple-Persona ist eine Mischung aus dem unschuldigen und dem unschuldig-frechen, im positiven Sinn subversiv-rebellischen Kind (K. Jackson 58-67). Bedrohungen, Ängste oder Gefahren können dem Mädchen, das als prinzipiell unschuldiges Wesen einem besonderen Schutz unterliegt, nichts anhaben, es scheint unverwundbar. Andererseits unterläuft es – wie Jackie Coogan in *The Kid* (Charles Chaplin, 1921) – den Habitus aufgeblasener Autoritätsfiguren und setzt auf diese Weise eine Darstellungstradition fort, die das Kind als natürlichen Verbündeten von Unterschichten und marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen erscheinen lässt. Das implizite Publikum entspricht – vor allem in den frühen Produktionen – diesen sozialen Schichten, wenngleich gegen Ende der Filmhandlungen und in späteren Jahren auch in den übrigen Filmteilen eine deutlich stärkere Orientierung an bürgerlichen Normen zu erkennen ist.

### 3. Das Kind als Zeichen der Differenz

Die Differenz von Kindsein und Erwachsensein wird in der hoch konventionalisierten Filmsprache Hollywoods zunächst mit stilistischen und erzählerischen Mitteln geschaffen.<sup>11</sup> Aufgrund ihrer geringeren Körpergröße macht die Kinderfigur filmstilistische Anpassungen und Veränderungen nötig. Damit das Kind in Nahaufnahmen auf Augenhöhe mit den Erwachsenen zu sehen ist, beugen sie sich zu ihm hinunter oder gehen in die Hocke. Unablässig wird es auf den Arm

---

generally a heavy-handed spoof, the films were a cynical exploitation of our childish innocence, and occasionally were racist or sexist“ (Black 13, 14).

10 Zu den unterschiedlichen Produktionsklassen der Filme in den 1930er Jahren vgl. Balio, Kapitel 7 und 8.

11 Zu den Erzählkonventionen des Hollywoodkinos vgl. die Überblicksdarstellung bei Bordwell/Staiger/Thompson 3-84.

genommen, und so entsteht ein Bildraum, in dem die innige Umarmung zwischen Erwachsenem und Kind die Differenz zugleich betont, aber durch die Vereinigung auf einer gemeinsamen Höhe auch partiell aufhebt (vgl. Abb 1 und 2).



Abb. 1: *Bright Eyes* (1934, Fox, Regie: David Butler, Kamera: Arthur Miller)



Abb. 2: *Bright Eyes*

Bildkompositionen und Kamerawinkel können auf diese Weise die Größenunterschiede – beispielsweise in der Gegenschussmontage von Gesprächssituationen – betonen, ohne damit die zwischen Erwachsenen übliche soziokulturelle Hierarchisierung nahelegen zu wollen. Es scheint vielmehr grundsätzlich schwierig zu sein, den kindlichen Körper in ein Visualisierungsschema von Einstellungsgrößen zu integrieren, das sich an Erwachsenen herausgebildet hat (vgl. Abb. 3). Mitunter werden beide Skalierungssysteme in einer Bildkomposition zusammengeführt, und dann besitzt ihr Zusammenprall häufig eine dramaturgische Funktion. In *Bright Eyes* und *Just Around the Corner* diskutieren Erwachsene über den Kopf der Kinderfigur hinweg, die sich aufblickend bemüht, dem Streit zu folgen und der Komposition wie ein visuelles Störelement innewohnt (vgl. Abb. 4). Ebenso können idealtypische Visionen einer Integration von Kind und Erwachsenenwelt die unterschiedlichen Größenverhältnisse betonen; häufiger gleichen sie die Differenzen jedoch aus, indem die Kinderfigur angehoben oder auf den Arm genommen wird (vgl. Abb. 8).



Abb. 3: *Just Around the Corner* (1938, 20th Century Fox, Regie Irving Crummings, Kamera: Arthur Miller)



Abb. 4: *Just Around the Corner*

Auch hinsichtlich der narrativen Strukturen und Entwicklung entsteht ein Gefühl der Differenz. Die Anwesenheit des Kindes führt dazu, dass bestimmte dramatische Situationen, die als Genreversatzstücke bekannt sind, mit neuen Vorzeichen oder

Implikationen sowohl für den Handlungsverlauf als auch die Charaktereigenschaften versehen werden. Besonders deutlich wird dies hinsichtlich der Musikeinlagen, in denen Shirley Temple singt und tanzt und die in den 1930er Jahren in allen ihren Filmen enthalten sind. Es kommt zu einer Spaltung zwischen den Handlungsteilen und den Musikeinlagen. Die Filmhandlung betont das Unschuldsmotiv; sie lässt ein Kind agieren, das trotz aller ‚Schicksalsschläge‘ am kindlichen Urvertrauen festhält. Der spektakuläre Auftritt betont hingegen Erwachsenenheit und Professionalität. In der Performanz für Publikum oder Kamera wirkt das Mädchen durch suggestive Bewegungen und Kleidung wie eine „kleine Erwachsene“. Dabei sind die Tanzpartner häufig Außenseiter oder Randfiguren, mit denen Erwachsenenheit spielerisch simuliert werden kann (vgl. Abb. 5 und 6).<sup>12</sup>



Abb. 5: *Just Around the Corner*



Abb. 6: *Captain January*  
(1936, 20th Century Fox, Regie:  
David Butler, Kamera: John Seitz)

#### 4. Das Kind als Vermittler und heilende Kraft

Shirley Temple spielt in ihren Filmen häufig Waisenkinder, die eines neuen Erwachsenenkontextes bedürfen, um behütet aufwachsen zu können. Um diese neu zu schaffenden Beziehungssysteme wird in den Filmhandlungen gerungen, zumeist zwischen einer emotional liebevollen, aber kulturell oder ökonomisch verarmten Unterschicht und einer privilegierten, wenngleich distanziert-kälter wirkenden Oberschicht. Die Frage, wem das allseits beliebte Mädchen zugesprochen werden soll – häufig vor Gericht ausgetragen –, verdeutlicht, dass Kinderfiguren auf besondere Weise mit dem Eigentumsdenken bürgerlicher Gesellschaften in Beziehung stehen und im Kampf um die Temple-Figur auch Machtverhältnisse innerhalb der amerikanischen Gesellschaft thematisiert werden.

In *Captain January* (David Butler, 1936) spielt Shirley Temple beispielsweise ein Waisenkind mit dem bezeichnenden Namen Star, das vom Leuchtturmwärter Captain January (Guy Kibbee) aufgezogen wird (der Stoff wird bereits 1924 mit Baby Peggy Montgomery in der Hauptrolle verfilmt).<sup>13</sup> Bald kommt es zu Konflikten mit der Vertreterin einer staatlichen Fürsorgeeinrichtung, die erst gelöst werden können,

12 Zur Bedeutung von Bill Robinson, dem häufigen afroamerikanischen Tanzpartner von Temple, vgl. Vered.

13 Zu den Anfängen des Kinderstarsystems mit all seinen modernen Begleiterscheinungen (Konkurrenz zwischen Studios, Verknüpfung von Filmhandlung und Merchandising, Kommerzialisierung der Kindheit) aus der Perspektive von Baby Peggy Montgomery vgl. die autobiografisch geprägte Darstellung von Cary.



Abb. 7: *Captain January*



Abb. 8: *Captain January*

als ein mit den verstorbenen Eltern verwandtes, wohlhabendes Ehepaar auftaucht und das Kind adoptiert (vgl. Abb. 7). Es kann dem Mädchen alle materiellen und kulturellen Annehmlichkeiten bieten, die es bei Captain January vermissen musste, aber das Kind wird (im Sinn der sentimental Tradition) vor allem als emotional bedürftig dargestellt. Das materielle Vergnügen des wohlhabenden Kindes, das jegliches Spielzeug besitzen kann, wird gegen das schlichte Bedürfnis gesetzt, sich anhand einer von January geschnitzten Figur der toten Mutter erinnern zu können (vgl. Abb. 11 und 12). Das Ende versöhnt die kulturellen, sozialen und ökonomischen Gegensätze jener Fraktionen, die um den ‚Besitz‘ des niedlichen Mädchens streiten, ohne ihre prinzipielle Hierarchie in Frage zu stellen: Auf einer Yacht des wohlhabenden Ehepaares verdingt sich der ehemalige Leuchtturmwärter als Kapitän, und die anderen heuern als Hilfsarbeiter an (vgl. Abb. 8). Das Waisenkind als Chiffre der Verlassenheit erregt also Mitleid und stärkt die Notwendigkeit, einen Elternersatz zu schaffen. Dieser Ersatz wird in den 1930er Jahren idealtypisch als heterosexuell, wohlhabend, bescheiden und liebend-fürsorglich dargestellt. Die Ersatzstrukturen entstehen im Sinn der sentimental Tradition aus der Not, aus der Erfahrung von Tod und Verlust. Sie verweisen auf einen gravierenden Mangel an Geborgenheit, zeugen aber gleichzeitig vom Glauben an die Möglichkeit, neue Strukturen zu schaffen, die ebenso funktional sind wie die alten. Tatsächlich nehmen sie die Vision der *patchwork*-Familie vorweg, ohne diese offensiv als politisches Programm zu propagieren. Der familiäre Ersatzrahmen erscheint als gleichwertig mit der biologischen Familie, wenn nicht höherwertiger, ebenso angefüllt vom Primat der Liebe und der emotionalen Bindung.

Einige Filme mit Shirley Temple formulieren mit diesen Darstellungen von Verlust und Mangel eine (milde) Form der Sozialkritik, die die ökonomische Krise und Arbeitslosigkeit in der *Great Depression* aufgreift. Dominant gesetzt ist jedoch eine Versöhnung und Harmonisierung von Konflikten, die das Gesellschaftssystem in seinen Grundfesten affirmiert. Versatzstücke einer problembeladenen Realität werden zitiert, aber neu gemischt, arrangiert und als lösbar suggeriert. Die Shirley Temple-Persona kann damit als *go-between child* (Blum 62) oder *fix-it child* (K. Jackson 7) bezeichnet werden, das in einer von Konflikten durchzogenen imaginären Welt eine Mittlerrolle übernimmt. Durch sein Auftreten führt es zunächst zu einer narrativen Störung von Genrekonventionen, die eine Erwachsenenwelt repräsentieren sollen. Gleichzeitig wird es durch seine Differenz von dieser Welt zu einem Grenzgänger: es kann soziale und ethnische, religiöse oder kulturelle Grenzen überschreiten, die für Erwachsene nicht transzendierbar sind.



Abb. 9: *Just Around the Corner*



Abb. 10: *Just Around the Corner*

In *Just Around the Corner* (Irving Cummings, 1938) tritt Temple beispielsweise in der Rolle eines Mädchens namens Penny auf. Im Zentrum der Komik steht eine Verwechslung. Penny hält den hartherzigen Industrietycoon Samuel G. Henshaw (Claude Gillingwater Sr.) für die allegorische Figur Uncle Sam, die in einem Zeitungscartoon in großer Not gezeigt wird. Mit aktuellen (wenngleich sehr allgemein gehaltenen) Zeitbezügen auf die ökonomische Notlage der *Great Depression* erklärt Pennys Vater, dass Uncle Sam geholfen werden solle, was Penny sogleich, mit vielen komischen Wendungen, in die Tat umzusetzen versucht. Am Ende steckt der unverrückbare Optimismus des Mädchens die Erwachsenen an, die den sprichwörtlichen *American spirit* – den Glauben an die Zukunft – wieder entdecken und sowohl die Arbeit als auch den Liebesdiskurs wieder bejahen (vgl. Abb. 9 und 10). All das wird nicht ohne ironische Brüche gezeigt, aber der Film will vor allem den patriotischen Glauben an die Nation bekräftigen. Die Temple-Persona ermöglicht demnach gleichzeitig eine Grenzziehung (zwischen Kind und Erwachsenen) und temporäre Grenzverwischung bzw. -überschreitung: etwa zwischen schwarz und weiß, arm und reich, gebildet und ungebildet, steif und informell, männlich und weiblich oder jung und alt. Das Mädchen erweist sich als gleichwertige Spielfigur in der Erwachsenenwelt, während diese in einen entlasteten Zustand temporärer Regression zurückfallen kann. Gesetze der Realität – etwa soziale Normen oder Kommunikationsregeln – gelten nicht oder können leichter überwunden werden. Während professionelle Erziehungshilfen (z. B. ein verbal erwähnter Psychoanalytiker in *Bright Eyes*) als Ausdruck der Hilflosigkeit und Überzivilisiertheit diskreditiert werden, stellt sich die Temple-Persona als bescheidenes, loyales, mitunter fröhlich-frechtes, aber niemals hinterhältiges Mädchen dar, das die Regeln der Erwachsenenwelt vollständig internalisiert und akzeptiert hat. Eine bewusste Erziehung oder Disziplinierung ist unnötig, da die Temple-Figur das Wissen um diese Regeln auf idealtypische Weise zu besitzen scheint und damit den unreifen oder unvollkommenen Erwachsenen häufig überlegen ist. Als unverstelltes Spiegelbild ihrer Normen und Werte kann sie Defizite in der Erwachsenenwelt anzeigen und zu ihrer Überwindung beitragen.

Die Anwesenheit des Kindes führt damit zu zeitlich begrenzten Verschiebungen, die am Ende wieder aufgehoben werden: Kinder wirken älter als sie sind, Erwachsene regredieren auf frühere Stufen kindlichen Verhaltens. Häufig wird das Kind als reifer präsentiert. Es ist den Erwachsenen an moralischer und emotionaler Stärke voraus und kann das korrumpierte erwachsene Umfeld wieder herstellen oder gar ‚heilen‘. Die narrative Störung, die die Kinderfigur in Erwachsenenengenes

verursacht, löst sie damit aus eigener Kraft wieder auf, indem sie als Grenzgänger und vermittelnde Instanz die Regeln des Genres zu manipulieren versteht.<sup>14</sup> Der Kinderstar als Erfindung und Eigentum des Studios wird zu seinem ‚Agenten‘: eine harmonisierende Kraft sozialer Konflikte.

### 5. Konsumwelten und kindliche Körper

In diesen Funktionen – Aufwertung familienähnlicher Ersatzstrukturen, Überwindung gesellschaftlicher Konflikte – geht die Temple-Persona jedoch nicht auf, sie ist ambivalenter und komplexer angelegt. Grundsätzlich unterliegt die Repräsentation von Kinderfiguren im amerikanischen Kino den Regeln ökonomischer Rationalität. Kinderfiguren sollen die Attraktivität und Schauwerte des ‚Produkts‘ erhöhen und können daher als Bestandteile einer Hollywood-spezifischen kommerziellen Ästhetik gelten (Maltby 5-30). Auch innerhalb der Filmhandlungen wird das Verhältnis von Kindheit und Konsum thematisch. Immer wieder breiten die Shirley Temple-Filme paradiesisch-überflussartige Konsumwelten aus, wenngleich diese dann zugunsten von Argumenten gegen einen überzogenen Materialismus zurückgenommen werden (etwa im Liedtext „The Right Somebody to Love“ in *Captain January*).



Abb. 11: *Captain January*



Abb. 12: *Captain January*

Trotz der wiederholten Kritik am Materialismus, dem das Primat liebevoller emotionaler Bindungen entgegengesetzt wird, ist die Kinderfigur jedoch in eine materielle Welt eingebunden, aus der sie wesentliche Impulse ihrer Identitätsbildung erfährt. Das Kind ist Objekt und Bestandteil einer Konsumkultur, in der es seinen Status verändern kann: Wandelbarkeit und spielerisch-regressives Vergnügen am Neuen sind funktionale Verhaltensweisen in dieser modernen Welt (vgl. Abb. 11). Die kindliche Freude am Konsum verschränkt sich mit der Funktion des Kinos, die Konsumkultur als Norm des modernen Lebens zu propagieren. Die Shirley Temple-Figur und das sie umgebende Beziehungsnetz thematisiert damit unablässig den Widerspruch, dass das Kino zentraler Bestandteil (und Motor) einer materialistischen, auf Konkurrenz und Egoismus beruhenden Konsumkultur ist, in der als Gegenkraft jedoch ein solidarischer und emotional regenerierender Rückzugsraum imaginiert werden soll.

Ähnlich widersprüchlich stellt sich die Figur hinsichtlich der medialen Präsentation des kindlichen weiblichen Körpers dar, die in der Forschung als besonders

14 Für Blum verändert das *go-between child* seinen Status, nachdem es zu dieser Auflösung von Konflikten beigetragen hat. Wie ein rituelles Opfer sieht sie es „fated to be expelled from the narrative resolutions it produces“ (Blum 7).

problematisch wahrgenommen wird. In den aufwändig inszenierten Tanzeinlagen, die den Filmen häufig den Charakter des Musicals verleihen, soll Arbeit als Spiel erscheinen.<sup>15</sup> Das tanzende Kind ist kein Symbol der Selbstdisziplin und -kontrolle, sondern es wird auf spielerische Weise mit den erwachsenen Tanzpartnern synchronisiert: Es kann mithalten, ohne zuvor als arbeitendes (d. h. Tanzroutinen einübendes) Kind gezeigt worden zu sein.<sup>16</sup> Darüber hinaus trägt die Inszenierung des kindlichen weiblichen Körpers zu seiner Sexualisierung bei. Die Präsentation – vor allem in den Musikeinlagen – folgt hinsichtlich der Kleidung, Bildkomposition und Bewegung den Darstellungskonventionen des erwachsenen Körpers. Mitunter spielt sich dies in einer Grauzone ab: Das Mädchen imitiert die sexualisierten Bewegungen der Erwachsenen, ohne ihren tieferen Sinn zu verstehen, oder es signalisiert die frühreife Form der wissenden, wenn auch noch nicht praktizierten Sexualität (vgl. Abb. 13 und 14).

Als kulturelles Begehren wird das erotisch wirkende Kind jedoch verleugnet und tabuisiert. Als der britische Schriftsteller Graham Greene im Jahr 1937 in einer Filmkritik andeutet, dass Temples Kindlichkeit eine Verkleidung darstellt, hinter der sich eine reife erotische Anziehungskraft verbirgt, wird eine Verleumdungsklage gegen ihn angestrengt. Kaum ein Text über Shirley Temple kommt ohne einen Hinweis auf den Streit um Greenes Prozess (den er verlieren wird) aus (vgl. Brinckmann 173-174, Hammontree 70-72, Vered 57). In ihrer Autobiografie zitiert Temple selbst aus der Kritik von Greene:

In *Captain January* she wore trousers with the mature suggestiveness of a Dietrich: her neat and well-developed rump twisted in the tap dance: her eyes had a sidelong, searching coquetry. [...] Adult emotions of love and grief glissade across the mask of childhood, a childhood skin deep. It is clever, but it cannot last. Her admirers, middle-aged men and clergymen, respond to her dubious coquetry, to the sight of her well-shaped and desirable little body, packed with enormous vitality, only because the safety curtain of story and dialogue drops between their intelligence and their desire. (Graham Greene, Filmrezension von *Wee Willie Winkie*, veröffentlicht in *Night and Day*, October 28, 1937; zitiert in Black 184-185)

Greene betont in seiner Rezension die Körpersprache von Shirley Temple, die an erwachsene Vorbilder angelehnt sei, wenn nicht gar frühreife Erwachsenenheit suggeriere. Er verdeutlicht damit die grenzüberschreitende Qualität der Temple-Persona, die in seiner Wahrnehmung ihre Kindlichkeit zur Maskerade werden lässt. Tatsächlich gibt es, wie die *Baby Burlesks* (mit denen Temple ins Filmgeschäft einsteigt) zeigen, einen Markt für Parodien, die Kinder in Erwachsenenrollen auftreten lassen. Ihre späteren Filme distanzieren sich, wie Greene ebenfalls anmerkt, durch verschiedene narrative Elemente von der pädophilen Attraktion, ein Kind als Vamp agieren zu sehen. Aber offensichtlich sind die Übergänge hier fließend. Auch wenn Shirley Temple ihre Anfänge im Produktionsumfeld der *exploitation movies* hinter sich gelassen hat, gibt es im amerikanischen Studiosystem der 1930er Jahre einen Markt, der von der Sexualisierung von Kindern profitiert.

15 Diesen Eindruck versucht auch die Presseabteilung des Studios zu vermitteln; vgl. Vered.

16 Tatsächlich stellt sich die Öffentlichkeit die Frage, ob Shirley Temples Filmkarriere nicht im Sinn unzulässiger Kinderarbeit zu sehen ist. Hammontree (52-56) beschreibt den engen, höchste Selbstdisziplin erfordernden Zeitplan, in dem Temple ihre Arbeit verrichten muss. Sie selbst begnügt sich mit eher lapidar-ironisierenden Hinweisen auf eine Initiative zur Ergänzung der amerikanischen Verfassung: „Proponents of this measure claimed little people my age were being abused and exploited“ (Black 144); vgl. zur Problematik der Kinderarbeit auch Vered und zur Beschreibung des harten Arbeitsalltags als Kinderstar Cary.



Abb. 13: *Captain January*



Abb. 14: *Captain January*

Mit Greenes Kritik wird dieser despektierliche Bezug publik, und Temples Studio (20th Century-Fox) reagiert darauf mit allen juristischen Mitteln. Aus institutioneller Hinsicht ist dies nachvollziehbar. Um nichts sind die Hollywood-Studios in den späten 1930er Jahren stärker bemüht als ihre unbescholtene Reputation. Kulturell deutet es jedoch auf jene Doppelmoral, die James Kincaid als Kennzeichen der amerikanischen Kultur versteht. Diese nehme, so sein Argument, eine Erotisierung des kindlichen Körpers vor, die sie jedoch gleichzeitig verleugne; das Interesse am Kind als sexuellem Wesen projiziere sie statt dessen auf einen moralisch hoch besetzten Diskurs des Kindesmissbrauchs (Kincaid 1-27).

Es scheint nicht übertrieben zu sein, die Kontroverse um Greenes Filmrezension als frühen Ausdruck dieser Doppelmoral zu werten. Shirley Temple rettet in den 1930er Jahren das finanzielle Überleben ihres Filmstudios. Die ökonomische Logik ihrer Vermarktung als Kinderstar ist auf größtmögliche Attraktivität angewiesen und bedient sich dabei aller Mittel, die zu ihrer Popularität beitragen. Dass diese Mittel moralisch zweifelhaft sein könnten oder auch der Konzeption von Kindsein widersprechen, die in den Filmen propagiert wird, spielt für die Studios keine Rolle, oder es wird bewusst in Kauf genommen. Wie ausschließlich die Industrie auf die Profitabilität ihrer Investition bedacht ist, wird Shirley Temple feststellen, als ihr Stern bei 20th-Century Fox zu sinken beginnt und ihr der Übergang vom Kinderstar zur Darstellerin jugendlicher Figuren nicht mehr zugetraut wird (Black 152-165). Die kulturelle Ambivalenz dieser Praxis ist jedoch unzweifelhaft: Shirley Temple als Prototyp des kleinen Mädchens wird in den 1930er Jahren sowohl als unschuldig und schutzbedürftig wie auch als lockend-verführerisch und sexuell stimulierend präsentiert. Die Filmfiktionen wagen sich damit, so weit wie möglich, in den höchst tabuisierten Bereich kindlicher Sexualität und wehren zugleich mit unterschiedlichen Verfahren – etwa der Formelhaftigkeit der Handlungen oder der Hochglanzästhetik – den Eindruck ab, es könnte ihnen an Respektabilität fehlen. Zeitgenössische Reaktionen, etwa Greenes Kritik oder das in England verbreitete Gerücht, Shirley Temple sei eine zwergwüchsige Erwachsene, zeigen allerdings, dass die Doppelbödigkeit dieser Strategie kaum zu verleugnen ist (Hammontree 69).

## 6. Schlussbemerkungen

Anhand der exemplarischen Untersuchung von Shirley Temple kann ein historisch einflussreiches Modell für die ästhetische, ökonomische und kulturelle Bedeutung von Kinderfiguren im Kino beschrieben werden. Aufgrund ihrer Rolle als Kinderstar und der immensen Einspielergebnisse, die sie für ihr Studio erbrachte,

erlaubt Temple aufschlussreiche Einblicke in die institutionelle Logik des Studiosystems der 1930er Jahre, aber ihre Langzeitwirkung geht darüber hinaus und ist bis auf den heutigen Tag erkennbar. Sie kann zum einen als frühes Beispiel für eine Sexualisierung des kindlichen Körpers gelten, dessen Attraktivität betont, aber gleichzeitig auch verleugnet wird. Zum anderen machen ihre Filme deutlich, dass mit Kinderfiguren die Erwartungshaltung eines pädagogischen Auftrags einhergeht, dem die fiktionale Darstellung unterliegen soll. Die Filmindustrie der 1930er Jahre setzt diese Erwartungshaltung zumeist in ihrem Sinn – als Mittel der Selbstlegitimation – ein: Sie praktiziert in ihren Filmen einen Umgang mit dem Kind, der sich von der Praxis anderer Institutionen deutlich absetzt und damit die Höherwertigkeit filmisch-medialer ‚Fürsorge‘ demonstrieren soll.

Schließlich prägt die Shirley Temple-Persona eine Reihe wichtiger Darstellungskonventionen von Kinderfiguren. Als heimatloses Objekt von Besitzansprüchen wird sie zum Gegenstand von Auseinandersetzungen und Konflikten, deren narrative Auflösung die Bedeutung von familienähnlichen Ersatzstrukturen aufwertet. Als Vermittler und heilende Kraft verdeutlicht die Figur des Kindes darüber hinaus, dass sie in den 1930er Jahren dem Ausgleich und der Harmonisierung, der Überwindung von Grenzen und der Einebnung von Hierarchien dienen soll. Diese psychosozialen Bedürfnisse können noch einmal veranschaulichen, dass in der Repräsentation des Kindes immer auch ein Aspekt der ideologischen Vereinnahmung liegt: Als Schlichter und grenzgängerisches Wesen vermag es die krisenhafte Erwachsenenwelt wiederherzustellen, aber es droht damit hinsichtlich seiner Funktion vollständig in der *adult imagination* aufzugehen.

An diese Ergebnisse könnte sich eine diachrone Analyse anschließen, die den film- und kulturgeschichtlichen Wandel der Repräsentation des Kindes erörtert, denn das Phänomen Temple besitzt mit Sicherheit eine exzeptionelle Qualität. Das spezifische Kondensat ihrer Persona, die das Traditionelle mit dem Modernen, das Niedliche mit dem Frechen oder das Unschuldige mit dem Anröchigen in eine prekäre Balance bringt, differenziert sich in den folgenden Dekaden in einzelne Elemente aus, die kaum mehr in einer geschlossenen Form zusammengehalten werden können. Sie ist Ausdruck eines Studiosystems, das noch nicht einzelne Publikumssegmente anspricht, sondern versucht, die Ansprache eines möglichst weit gefassten Familienpublikums mit künstlerisch-ästhetischer Innovation zu verbinden. Eine naheliegende Hypothese der diachronen Analyse wäre also eine Geschichte der zunehmenden Ausdifferenzierung von Kinderfiguren.

Doch auch eine synchrone und gleichzeitig grenzüberschreitende Analyse könnte sich an die Ergebnisse anschließen, denn die Filme mit Shirley Temple sind in den 1930er Jahren nicht nur in den USA erfolgreich, sie gehören auch zu populären Produktionen, die bis in das Jahr 1940 im nationalsozialistischen Deutschland zu sehen sind. Sie können damit als transkulturelle Phänomene gelten, die die grenzüberschreitende Bedeutung von Kinderfiguren unterstreichen. Gibt es auf der einen Seite eine große Kontinuität hinsichtlich der Beliebtheit der amerikanischen Populärkultur in Deutschland, insbesondere des Kinos, so muss auf der anderen Seite gerade die kulturelle Wahrnehmung von Kindheit und Kinderfiguren als Beleg für die These des „gespaltenen Bewusstseins“ gelten, die Hans Dieter Schäfer für die Selbstwahrnehmung im Nationalsozialismus formuliert hat – jenen „tiefen Gegensatz zwischen nationalsozialistischer Ideologie und Praxis“ (Schäfer 114). Während mit dem Kinderstar Temple die amerikanische Mythologie eines auf

Wahlfreiheit beruhenden familiären Neuanfangs propagiert wird, der fest in das Primat des Individualismus und in eine kapitalistisch fundierte Konsumkultur eingebunden ist, nehmen Teile der nationalsozialistischen Kinderforschung eine betonte Wendung ins Völkische. Rassekonzeptionen, die für die Kinderpsychologie adaptiert werden, liegt ein rigides System pseudowissenschaftlicher Erklärungen zur Minderwertigkeit bestimmter, vordringlich jüdischer ‚Rassen‘ zugrunde, das, wenn man es als konkurrierenden Diskurs zur filmischen Kinderfigur versteht, zu erheblichen Spaltungen des Bewusstseins führen musste – eine Hypothese, der rezeptionsgeschichtlich nachzugehen zweifellos ein lohnendes Projekt wäre.<sup>17</sup>

München

Christof Decker

## Bibliographie

- Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Enterprise, 1930-1939*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1993.
- Black, Shirley Temple. *Child Star: An Autobiography*. New York: McGraw-Hill, 1988.
- Blum, Virginia L. *Hide and Seek: The Child between Psychoanalysis and Fiction*. Urbana: U of Illinois P, 1995.
- Bordwell, David, Janet Staiger und Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.
- Brinckmann, Christine N. „Das kleine Mädchen im Film.“ *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, 1997. 167-181.
- Cary, Diana Serra. *Hollywood's Children: An Inside Account of the Child Star Era*. New Foreword by Kevin Brownlow. Dallas: Southern Methodist UP, 1997.
- Cimbal, Walter. *Charakterentwicklung des gesunden und nervösen Kindes, ihre Beeinflussung durch Rasse und Erziehung*. Berlin: Urban & Schwarzenberg, 1934.
- Coveney, Peter. *The Image of Childhood: The Individual and Society: a Study of the Theme in English Literature*. Rev. ed. Harmondsworth: Penguin, 1967.

---

<sup>17</sup> Vgl. zur Rezeption des amerikanischen Films in Deutschland Spieker, zu einer exemplarischen Studie der nationalsozialistischen Kinderpsychologie Cimbal, der in seiner Einleitung beispielsweise bemerkt: „Die Art der gesunden und nervösen Veranlagung hängt in erster Linie von den Rassen ab, aus denen das Keimgut der Eltern stammt. Kinder der nordischen Rasse zeigen ganz andere Kraftquellen, aus denen heraus sie stark werden, als Kinder der westischen oder gar der jüdischen Rassenmischungen. *Rasseeigenschaften*: Bei dem *nordischen Kind* liegt die anlagemäßige Kraft, die sein Werden stark macht, in der ungebrochenen Geradlinigkeit seiner Wachstums- und Entwicklungskräfte und in der Reinheit seiner gefühls- und willensmäßigen Seelenkräfte, die erst sehr spät, erst bei einem sehr hohen Grade der geistigen Schulung von den entgegenwirkenden Triebempfindungen der Pubertätsentwicklung beeinflusst werden, so daß das nordische Kind bis fast zum Ende der Jugendjahre geradlinig in seiner körperlichen, seelischen und geistigen Entwicklung aufwachsen kann, ohne in innere Zwiespältigkeiten zu geraten. Beim jüdischen Kind ist die Art seiner inneren natürlichen Anlage gerade entgegengesetzt. Die Kraft des *jüdischen Kindes* stammt aus dem Zwiespalt, der zwischen den sehr frühzeitig erwachenden sinnlichen Triebgefühlen und den Geltungstrieben entsteht. Sie treiben das Kind zum Lernen, ermöglichen ihm innerseelische Willenskräfte, die gemeinsam mit dem starken Temperament das jüdische Kind schon frühzeitig zu ungewöhnlichen Leistungen befähigen“ (8).

- Decker, Christof. „Unusually Compassionate‘: Melodrama, Film and the Figure of the Child.“ *Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood*. Hrsg. Frank Kelleter, Barbara Krah und Ruth Mayer. Heidelberg: Winter, 2007. 305-328.
- Hammontree, Patsy Guy. *Shirley Temple Black: A Bio-Bibliography*. Westport, Ct.: Greenwood Press, 1998.
- Jackson, Chuck. „Little, Violent, White: *The Bad Seed* and the Matter of Children.“ *The Journal of Popular Film and Television*. 28.2 (Summer 2000): 64-73.
- Jackson, Kathy Merlock. *Images of Children in American Film: A Sociocultural Analysis*. Metuchen, N.J., London: The Scarecrow Press, 1986.
- Jenkins, Henry. „Introduction: Childhood Innocence and Other Modern Myths.“ *The Children’s Culture Reader*. Hrsg. Henry Jenkins. New York, London: New York UP, 1998. 1-37.
- . „Sourcebook: Introduction.“ *The Children’s Culture Reader*. Hrsg. Henry Jenkins. New York, London: New York UP, 1998. 457, 458.
- . „The Sensuous Child: Benjamin Spock and the Sexual Revolution.“ *The Children’s Culture Reader*. Hrsg. Henry Jenkins. New York, London: New York UP, 1998. 209-230.
- Kincaid, James R. *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Durham, London: Duke UP, 1998.
- Maase, Kaspar. *BRAVO Amerika*. Hamburg: Junius, 1992.
- Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*. 2. Aufl.. Malden, Oxford: Blackwell, 2003.
- Schäfer, Hans Dieter. *Das gespaltene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. Hanser: München, 1981.
- Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books, 1988.
- Sinyard, Neil. *Children in the Movies*. New York: St. Martin’s Press, 1992.
- Spieker, Markus. *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier: WVT, 1999.
- Vered, Karen Orr. „White and Black in Black and White: Management of Race and Sexuality in the Coupling of Child-Star Shirley Temple and Bill Robinson.“ *The Velvet Light Trap* 39 (Spring 1997): 52-65.

