

Daive Giuriato / Philipp Hubmann / Mareike Schildmann (Hg.)

Kindheit und Literatur

Konzepte – Poetik – Wissen

 **rombach** verlag

NICOLA GESS

Böse Kinder

Zu einer literarischen und psychologischen Figur um 1900
(Lombroso, Wulffen), 1950 (Golding, March) und 2000 (Hustvedt,
Shriver)

Lynne Ramsays Film *We Need to Talk About Kevin* (2011) erzählt mit zahlreichen Rückblenden vom Verhältnis einer Mutter zu ihrem Sohn, der ihr schon als Kleinkind mit emotionaler Kälte und Boshaftigkeit begegnet und als 16-Jähriger schließlich sieben Mitschüler und zwei Lehrer sowie seinen Vater und seine Schwester tötet. Er ist ein gutes Beispiel für das, was ich im Titel dieses Aufsatzes als ›böse Kinder‹ bezeichne: Kinderfiguren, die scheinbar grundlos lügen, stehlen, Gegenstände zerstören, Tiere und Menschen quälen oder sogar töten und keinerlei Mitgefühl für andere sowie auch keine Schuld zu empfinden scheinen. Häufig vermögen sie ihr Tun dabei so geschickt zu verbergen, dass nicht sie selbst, sondern diejenigen, die sie verdächtigen, von ihrer Umgebung als gestört wahrgenommen werden; so ergeht es auch der Mutter Kevins, bis der Amoklauf schließlich auch für alle anderen offensichtlich macht, was sie schon immer befürchtet hatte. In der gegenwärtigen Unterhaltungskultur haben diese Kinder Hochkonjunktur; schon seit längerem im Horrorfilm, man denke etwa an Polanskis genrebildendes *Rosemary's Baby* (1968), seit gut 25 Jahren aber auch vermehrt in psychologischen Filmdramen, die ganz ohne übernatürliche Zusammenhänge auskommen und die Kinder nicht als Besessene, sondern vielmehr als kleine Psychopathen schildern, wie z.B. Joseph Rubens *The Good Son* von 1993, George Ratliffs *Joshua* von 2007, Jaume Collet-Serras *Orphan* von 2009, der eingangs erwähnte *We Need to Talk About Kevin* von 2011 oder Craig Macneills *The Boy* von 2015.¹ Vor dem Trend zum bösen Kind macht auch die Literatur nicht

¹ Als genrebildend für diese psychologischen Filmdramen nennt Renner bereits Mulligans Film *The Other* (1972) (Karen J. Renner, *The ›Evil Child‹ in Literature, Film and Popular Culture*, New York 2013, S. 3f.) und Schimmel (Nina Schimmel, *Grausame Unschuld*, Zürich 2015, S. 156) sogar bereits LeRoys *The Bad Seed* (1956). Die Figur des ›bösen Kindes‹ lässt sich auch als eine Dämonisierung kindlichen Verhaltens verstehen, die durch die »Spannung zwischen [...] ›objektiver‹ Dämonie, d.h. der fraglos anerkannten Existenz übersinnlicher Kräfte und Fähigkeiten, [...] und der Wahrnehmung und Kennzeichnung einer ›normalen‹ Person als dämonisch aufgrund

halt: Ramsays Film basiert auf einem preisgekrönten Bestseller, dem gleichnamigen Roman von Lionel Shriver von 2003. Ebenfalls im Jahr 2003 erschienen ist Siri Hustvedts Roman *What I Loved*, dem ich mich unten noch ausführlicher widmen werde; und aus dem vorletzten Jahr kann exemplarisch auf Charles Lewinskys Roman *Andersen* (2016) verwiesen werden, der die Boshaftigkeit und Gefühlskälte des Jungen Jonas allerdings damit erklärt, dass es sich um einen wiedergeborenen Folterknecht handelt.²

Auch wenn die Figur des bösen Kindes gegenwärtig Hochkonjunktur hat, ist sie nicht ohne Vorläufer. Im Folgenden soll daher so verfahren werden, dass diese Figur exemplarisch an drei Stationen des 20. bzw. 21. Jahrhunderts aufgesucht wird: im frühen 20. Jahrhundert, in den 1950er Jahren und in den 2000er Jahren; dabei werden nicht nur fiktionale Texte in den Blick genommen, sondern auch wissenschaftsgeschichtliche Kontexte beleuchtet. Dass ich mit der Wende zum 20. Jahrhundert einsetze, hat einerseits pragmatische Gründe, resultiert aber andererseits auch aus der Beobachtung, dass *vor* dieser Zeit der Diskurs über das böse Kind in der Regel noch religiös grundiert und, direkt oder indirekt, von der Erbsündenlehre bestimmt ist.³ Um 1900 ändert sich das, auch wenn einige Motive des moralisch-religiösen Diskurses zweifellos noch weitergeführt werden. Hinzu kommt, dass das böse Kind erst seit der

bestimmter Normverstöße« (Gertrud Lehnert, Kindheit als Alterität. Zur Dämonisierung von Kindern in der Literatur der Moderne, in: Petra Josting/Jan Wirrer (Hg.), *Bücher haben ihre Geschichte: Kinder- und Jugendliteratur, Literatur und Nationalsozialismus*, Deutschedidaktik, Hildesheim 1996, S. 246–258, hier S. 246) gekennzeichnet ist.

² Vgl. zu bösen Kindern in der Literatur neben den drei oben genannten Büchern auch: Donna R. White/Anita C. Tarr (Hg.), *J.M. Barries' Peter Pan in and out of Time. A Children's Classic at 100*, Lanham 2006; Ellen Pifer, *Demon or Doll. Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*, Charlottesville/London 2000; Simon Bacon/Leo Ruickbie (Hg.), *Little Horrors. Interdisciplinary Perspectives on Anomalous Children and the Construction of Monstrosity*, Oxfordshire 2016; Karen J. Renner, *Evil Children in the Popular Imagination*, New York 2016; Steven Bruhm/Natasha Hurley, *Curiouser. On the Queerness of Children*, Minneapolis 2004; Reinhard Kuhn, *Corruption in Paradise. The Child in Western Literature*, Providence 1998; Dieter Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 1987; Andreas Schmitt, *›Böse‹ Kinder in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Eine pädagogische Untersuchung literarischer Kindheitsdarstellungen*, Mainz 1996; Sabine Büssing, *Aliens in the Home. The Child in Horror Fiction*, Westport 1986; Gary Westfahl/George Slusser (Hg.), *Nursery Realms. Children in the Worlds of Science Fiction, Fantasy and Horror*, Georgia 1999.

³ Vgl. zur *Erzählung der Entstehung des modernen bösen Kindes* auch Gertrud Lehnert, *Kindheit als Alterität*, S. 248–252.

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts größere Aufmerksamkeit auf der literarischen Bühne erregt; man denke etwa, so unterschiedlich die ›bösen‹ Taten ihrer Protagonisten auch ausfallen und begründet sein mögen, an Carlo Collodis erfolgreiche *Le avventure di Pinocchio* (1883), Henry James' *Turn of the Screw* (1898) oder James Matthew Barries ebenso beliebte Peter-Pan-Figur (1902–1911). Als frühes Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum ist Wilhelm Buschs Buch *Max und Moritz* (1865) zu nennen, das zwar noch von einem tief in der protestantischen Ethik verwurzelten pessimistischen Menschenbild bestimmt ist, aufgrund seiner Abgrenzung vom üblichen romantisierenden Kindheitsbild dieser Zeit aber auf großes Interesse stieß. Es löste eine Flut von ähnlichen Schriften – sogenannten ›Max- und Moritzaden‹ – aus, die durch ihren rebellischen Impetus und ihr Aufbegehren gegen die häufig nicht weniger bösartig und zugleich extrem spießig agierenden Erzieherfiguren ebenfalls ihre Leser fanden. Nicht unerwähnt lassen möchte ich jedoch zwei ältere Verwandte der literarischen Figur des bösen Kindes: das versehrte Kind und das fremde bzw. wilde Kind. Laut Hans-Heino Ewers entsteht die Figur des versehrten Kindes parallel zum Rousseau'schen und romantischen Kindheitsbild.⁴ An ihm wird demonstriert, wie Kinder durch eine allzu strenge Erziehung solchen Schaden nehmen können, dass sie daran zu Grunde gehen oder aber später selbst zu Tätern werden. Auch wenn sich dieses Thema das ganze 19. Jahrhundert hindurch hält, hat es im frühen 20. Jahrhundert seine bis dahin stärkste Konjunktur (z.B. in Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* oder Robert Musils *Törleß*). Auch die literarische Figur des wilden/fremden Kindes entsteht im späten 18. Jahrhundert und prägt in recht unterschiedlichen Variationen, z.B. als *Émile*, *Mignon* oder *Kaspar Hauser*, die kulturelle Imagination eines zwar ungebändigten und im Verhalten befremdlichen, aber doch im Herzen guten, mitfühlenden und unschuldigen Kindes.⁵ Von ihm setzt sich das böse Kind ab, indem es nicht *trotz*, sondern *aufgrund* seiner Natur böse ist; eben darin widerspricht es auch der Figur des versehrten Kindes. Als alternative, aber immer schon scheiternde Erklärungsmodelle sind das wilde und das versehrte Kind gleichwohl auch in den hier zu untersuchenden Erzählungen vom bösen Kind noch präsent.

⁴ Vgl. Hans-Heino Ewers, *Die Literatur der versehrten Kindheit. Von Jung-Stilling und Karl Philipp Moritz zu Franz Kafka und Rainer Maria Rilke – ein Überblick*, in: Gerold Scholz/Alexander Ruhl (Hg.), *Perspektiven auf Kindheit und Kinder*, Opladen 2001, S. 143–166.

⁵ Vgl. Dieter Richter, *Das fremde Kind*, S. 139–171.

I. 1900: Das böse Kind in Kriminal- und Entwicklungspsychologie

Cesare Lombroso zufolge ist das Kind ein geborener Verbrecher. In seiner Anthropologie des Kriminellen *L'uomo delinquente* (1880), die 1887 auch auf Deutsch erscheint, schreibt der Degenerationstheoretiker, dass es »[e]ine Tatsache« sei, dass

die Keime des moralischen Irreseins und der Verbrechernatur sich nicht ausnahmsweise, sondern *als Norm* [Hervorh. NG] im ersten Lebensalter des Menschen vorfinden, gerade so wie sich beim Embryo regelmässig gewisse Formen finden, die beim Erwachsenen Missbildungen darstellen, so dass das Kind als ein des moralischen Sinnes entbehrender Mensch das darstellen würde, was [...] wir [...] einen geborenen Verbrecher nennen.⁶

Fußend auf dem von Ernst Haeckel formulierten biogenetischen Grundgesetz, nach dem in der Ontogenese die Phylogenese rekapituliert wird, versteht Lombroso das Verbrechen als moralischen Atavismus, als ein Stück aus der archaischen Geschichte der Menschheit, das sich in der Entwicklung jedes Einzelnen wiederhole.⁷ Darum zeige das Kind Verhaltensweisen, die in der Frühzeit der Menschheit sowie bei indigenen Völkern, die von Lombroso mit dieser Frühzeit gleichgesetzt werden, üblich seien: »[Bei den Wilden erscheint] das Verbrechen nicht als eine Ausnahme, sondern [...] als allgemeine Regel.«⁸ Als geborenem Verbrecher, so Lombroso weiter, fehle dem Kind nicht nur der »moralische Sinn«, sondern es verfüge auch über »heftige«, moralisch zweifelhafte »Leidenschaften«, wie Zorn, Rachegefühl, Eifersucht, Neid, Lügenhaftigkeit, Eigensinn, mangelnde Liebesfähigkeit, Grausamkeit, Trägheit, Neigung zum Müßiggang, Eitelkeit, Lüsterheit und einige mehr. Das Kind, das Lombroso beschreibt, kann einen wahrhaftig das Fürchten lehren:

[Kindern] fällt es [...] nicht so schwer wie andern, die Wahrheit zu verheimlichen [...] – ganz so wie bei den Wilden und Verbrechern. Sie können sich oft in einer ungläublichen Weise verstellen, wie wir es kaum Personen in reiferen Jahren zutrauen.⁹

⁶ Cesare Lombroso, *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, Hamburg 1894, S. 97.

⁷ Vgl. ebd., S. 96.

⁸ Ebd., S. 35.

⁹ Ebd., S. 101.

Im allgemeinen zieht das Kind das Böse dem Guten vor, es ist mehr grausam als gut [...]. Sie finden Vergnügen daran, Schmetterlinge aufzuspiessen, Fliegen zu ertränken, Hunde zu schlagen, Spatzen zu ersticken. Manche überziehen Mai- und Hirschkäfer mit Wachs, um sie [...] monatelang zu Tode zu quälen.¹⁰

Wenn die Kinder uns zu lieben scheinen, so hängen sie im Grunde [...] nur um der Geschenke willen [...] an uns und ihre Liebe ist dahin, sobald sie nichts mehr zu erwarten haben.¹¹

Als ob diese Schilderungen des normalen kindlichen Charakters noch nicht genug wären, liefert Lombroso auch noch 23 zum Teil sehr ausführliche Fallgeschichten, in denen Verbrechen geschildert werden, die von Kindern begangen wurden. Ich greife hier nur den zweiten Fall heraus, weil er mit einem resoniert, der unten noch Thema sein wird: Im Juni 1834 fand man im Brunnen der Stadt Bellesme die Leichen von zwei zweijährigen Kindern.

Der Verdacht fiel auf ein elfjähriges Mädchen, welches im Dorfe seiner bösen Neigungen wegen bekannt war und nie einem jüngeren Kinde begegnete, ohne es zu schlagen oder irgendwie zu misshandeln. Es stellte sich in der That heraus, dass dieses Mädchen die beiden Kinder in die Nähe des Brunnens gelockt und sie dann hineingestossen hatte.¹²

Angesichts solcher Erzählungen mag man versucht sein zu fragen, warum die Menschheit von ihren Kindern nicht längst ausgerottet wurde – ein Szenario, das von einigen Horrorfilmen, wie z.B. David Cronenbergs *The Brood* (1979) oder Fritz Kierschs *Children of the Corn* (1984), auch ausgesponnen wird. Doch hier ist wichtig zu bemerken, dass Lombroso zwar einerseits von einer verbrecherischen Neigung bei allen Kindern ausgeht, andererseits aber auch davon, dass diese Neigung im Laufe der kindlichen Entwicklung normalerweise immer schwächer wird. Und er sieht die wichtige Aufgabe der Erziehung darin, diese »normale Verwandlung der beim Kind [...] vorhandenen bösen Anlagen«¹³ anzustoßen und voranzutreiben; jedoch mit einer wesentlichen Ausnahme, die unten noch wichtig werden wird: Lombroso postuliert, dass erwachsene Verbrecher ihre Neigung an ihre Kinder weiter vererben. Diese Kinder seien dann sozusagen doppelt vorbelastet, und bei ihnen hält Lombroso darum auch

¹⁰ Ebd., S. 105f.

¹¹ Ebd., S. 105.

¹² Ebd., S. 112.

¹³ Ebd., S. 133.

alle Mühen der Erziehung für vergebens: »Diejenigen, die mit perversen Naturtrieben geboren sind, vermag sie [die Erziehung, NG] nicht zu ändern«. ¹⁴ Die Bibel, so Lombroso, empfehle für diese Fälle die Tötung des missratenen Sprösslings, er hingegen die lebenslange Unterbringung in einer geschlossenen Anstalt. ¹⁵

Was Lombroso schreibt, mag drastisch anmuten; aber seine Überlegungen finden nicht nur in die Kriminalpsychologie, sondern auch in die Entwicklungspsychologie des frühen 20. Jahrhunderts Eingang, die sich um diese Zeit gerade als eigenständige Disziplin etabliert. Der Kriminologe Erich Wulffen etwa verfasst um 1910 neben einer *Psychologie des Verbrechens* (1908, 1913), einem Buch über *Gauner- und Verbrechertypen* (1910) und einem Handbuch über *Sexualverbrecher* (1910) auch eine über 500 Seiten dicke Studie über *Das Kind. Sein Wesen und seine Entartung* (1913). Als Movers zu dieser Studie führt er sein Interesse an der »Verbrecherseele und der Verbrechensentstehung« an: ¹⁶ »Es galt, das Werden des Verbrechens in der Kinderseele zu belauschen und seine unmittelbaren Beziehungen zu den Instinkten, Trieben und Neigungen zu ermitteln, wie sie der Mensch aus dem Mutterschoße der Natur mitbringt«. ¹⁷ Dabei sieht er »Erziehungslehre und Kriminalpsychologie« mit dem gleichen »Kardinalproblem« beschäftigt: »Wie lernen wir, das Gute zu tun und das Böse zu meiden«, ¹⁸ sodass es sich bei der Erziehungslehre recht eigentlich um ein Grenzgebiet der Kriminalpsychologie handele, würden doch »die meisten jungen Leute gewissermaßen eine Phase halben Verbrechertums durchleben« und komme es in dieser Phase vor allem darauf an, mit Hilfe einer kriminalpsychologisch geschulten Erziehung die »antisozialen Instinkte und Triebe« umzulenken. Im Einzelnen bemüht sich Wulffen zwar um die Mäßigung der radikalen Thesen Lombrosos, ¹⁹ jedoch finden sich auch bei ihm die einschlägigen Kapitel zur Grausamkeit oder zur Bosheit des Kindes. ²⁰

Im Unterschied zu Wulffen berufen sich die Entwicklungspsychologen weniger direkt auf Lombroso, als dass sie von den gleichen Grundan-

¹⁴ Ebd., S. 135.

¹⁵ Vgl. ebd. Vgl. zum Diskurs über das böse Kind in der Psychologie um 1900: Nicola Gess, *Primitives Denken. Wilde Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München 2013, S. 77–84.

¹⁶ Erich Wulffen, *Das Kind. Sein Wesen und seine Entartung*, Berlin 1913, S. XIX.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. XXI.

¹⁹ Vgl. z.B. ebd., S. 139.

²⁰ Vgl. z.B. ebd., S. 141 und 145.

nahmen wie dieser ausgehen, wie z.B. dem biogenetischen Grundgesetz und der Analogisierung von Kind und sogenannten »Primitiven«, und dadurch zu ähnlichen Thesen gelangen. Das gilt z.B. für den von Wulffen zitierten amerikanischen Kinderpsychologen Stanley Hall, für den das destruktive Treiben des Kindes eine notwendige Phase in seiner Rekapitulation der Phylogenese darstellt: »The child revels in savagery«. ²¹ Im Unterschied zu Lombroso argumentiert er allerdings, und Wulffen folgt ihm hierin zaghaft, ²² dass man Kindern ihr wildes Treiben nicht verwehren solle, weil sie durch diese Wiederholung eines bestimmten phylogenetischen Stadiums hindurch müssten, um die Entwicklung hin zum zivilisierten Erwachsenen zu vollenden. In einer Art »catharsis« ²³ solle dieses Stadium ausgelebt werden, weil sonst die Entwicklung entweder auf diesem Stadium arretiert werde ²⁴ oder die wilden Triebe später zurückkehrten, was im Erwachsenenalter z.B. zu Verbrechen führen könne. ²⁵ Es wird unten noch auf weitere Entwicklungspsychologen des frühen 20. Jahrhunderts einzugehen sein. Zunächst sollen nun aber zwei Romane aus den 1950er Jahren untersucht werden, die eine erstaunliche Persistenz der bislang dargelegten Motive zeigen.

II. 1954: Das böse Kind bei Golding und March

1954 erscheinen zwei Romane über böse Kinder: *Lord of the Flies* (1954) von William Golding, ein inzwischen zur Standardlektüre im Schulunterricht avancierter Klassiker der Zivilisationssepsis, und der zu Unrecht in Vergessenheit geratene Roman *The Bad Seed* (1954) von William March, der vor allem durch seine Verfilmung im Jahr 1956 größere Bekanntheit erlangte. ²⁶ Im historischen Kontext des Kalten Krieges und wach-

²¹ Stanley Hall, *Adolescence. Its Psychology and its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*, New York 1969 [1904], Bd. 1, S. X.

²² Vgl. Erich Wulffen, *Das Kind*, S. 221.

²³ Stanley Hall, *Adolescence*, S. X.

²⁴ Vgl. z.B. ebd., S. 338.

²⁵ Vgl. ebd., S. X und 338.

²⁶ Für Renner tritt das böse Kind erst seit den 1950ern regelmäßig in der Unterhaltungskultur in Erscheinung (vgl. Karen Renner, *Evil Children in the Popular Imagination*, S. 3). Sie begründet das mit verschiedenen Einflüssen, die dazu geführt hätten, dass in dieser Dekade ein »new focus and fear of youth« aufkam, z.B. die wachsende Zahl jun-

sender atomarer Bedrohung sowie der noch frischen Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg erzählt *Lord of the Flies* von einer Gruppe sechs- bis zwölfjähriger Jungen, die aufgrund eines Atomkriegs aus England evakuiert wird und nach dem Absturz ihres Flugzeugs auf einer Insel in der Südsee strandet. Die unbewohnte Insel dient Golding als Setting für ein anthropologisches Experiment mit literarischen Mitteln: Eine Gruppe von Kindern wird von allen Einflüssen der Zivilisation isoliert, um zu untersuchen, wie sie sich unter diesen Bedingungen verhalten, wenn sie starkem emotionalem und physischem Stress ausgesetzt werden. Was Golding unternimmt, kann man, um einen Begriff von Nicolas Pethes aufzugreifen, als einen literarischen Menschenversuch bezeichnen;²⁷ er folgt auch der klassischen, von Pethes für Texte des 18. Jahrhunderts herausgearbeiteten Versuchsanordnung: Isolierung der Versuchspersonen, gezielte Irritation durch Reizzuführung oder -entzug (hier sind das die verschiedenen Ereignisse, die die Jungen immer wieder neu in Ausnahmezustände versetzen) und schließlich Observierung ihrer Reaktionen und Protokollierung der Beobachtungen – hier in Form einer auktorialen Erzählung, die sich allerdings jeglicher Kommentierung des Geschehens enthält. Lediglich die Tatsache, dass der Erzähler das Geschehen meistens aus Ralphs Perspektive schildert, lässt sich als Andeutung einer Positionierung verstehen – Ralph ist der Einzige der Jungen, der bis zuletzt die Fahne der Zivilisation aufrecht hält. Was der Versuchsanordnung also fehlt, ist die Auswertung der gewonnenen Daten; niemand zieht am Schluss eine Lehre aus den Ereignissen – mit Ausnahme eines einzigen Halbsatzes, mit dem der Erzähler Ralphs Tränen am Ende des Romans kommentiert. Hier weicht der Roman auch von seiner Verfilmung aus dem Jahr 1963 ab, in der der Offizier der Marine, die die Kinder am Schluss doch noch rettet, als höhere moralische Instanz installiert wird.

ger Leute (*baby boom*), die Verdopplung der *juvenile crime rate*, die von den Massenmedien panisch kommentiert wurde, und das Aufkommen einer *teen culture* (ebd., S. 3). Vgl. zur (medial) verbreiteten Angst vor Jugendlichen in den 1950ern auch: William H. Young/Nancy K. Young, *The 1950s*. Westport 2004, S. 32f.; sowie zum entsprechenden Phänomen in den 1960ern: Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. New York 1972. Ähnlich erkennt auch Laura Tisdall erst in den »British postwar science fiction texts« einen Trend zur Darstellung von »extraordinary children«, die »newer child-centred assertions about the threats posed by abnormal childhood« aufgreifen würden (Laura Tisdall, *The Psychologist, the Psychoanalyst and the »Extraordinary Child« in Postwar British Science Fiction*, in: *Med Humanities* 42/4 [2016], S. e4–e9, hier S. e4).

²⁷ Vgl. Nicolas Pethes, *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2007.

Im Roman nennt der Offizier das, was die Kinder auf der Insel angerichtet haben, hingegen eine »[j]olly good show«²⁸ und »fun and games«²⁹ und benutzt damit denselben Ausdruck, mit dem Ralphs Antagonist Jack die Verwandlung der Jungen in einen »tribe of savages« eingeleitet hatte. Zwar verleiht der Offizier seiner Enttäuschung darüber Ausdruck, dass »a pack of British boys« keine »better show«³⁰ zustande gebracht hätte, doch gelangt er beim Anblick des von »savages« verfolgten und halb verhungerten Ralph nur zu der Erkenntnis: »[T]he kid needed a bath, a haircut, a nose-wipe and a good deal of ointment«.³¹ Er ist nicht in der Lage, das Ergebnis des Experiments korrekt zu interpretieren. Möglicherweise auch deshalb, weil er eine Gemeinsamkeit zwischen sich und den Kindern ahnt: Selbst im Krieg stehend fragt er die Kinder: »What have you been doing? Having a war or something? Ralph nodded«.³² Das Treiben der Wilden auf der Insel fungiert als ein Zerrspiegel – der Ethnologe Fritz Kramer hat das auch als »verkehrte Welt« bezeichnet³³ –, in dem der zivilisierte Europäer das erkennen könnte, was er von sich selbst nicht wissen möchte und es darum viel lieber rigoros zurückweist oder aber, wie in diesem Fall, nicht ernst nimmt, es als aus dem Ruder gelaufenes Kinderspiel abtut. Eine Lehre aus dem Experiment kann der Erzähler darum nur Ralph andeuten lassen: »Ralph wept for the end of innocence, the darkness of man's heart«.³⁴ Der Menschenversuch, den Golding mit literarischen Mitteln unternimmt, mündet so in der Erkenntnis, dass sich Kinder – entlässt man sie aus der zivilisatorischen Ordnung und der strengen Obhut von Erwachsenen – binnen weniger Wochen in »savages« verwandeln. Sie lassen ihre Individualität in einem Kollektiv aufgehen, das einem imaginären »beast« Opfer bringt und auch vor der Ermordung anderer Kinder nicht zurückschreckt, wenn der »chief« sie erst einmal als Feinde ausgemacht hat. Was Lombroso befürchtete – dass im Kind der Wilde als Verbrecher schlummere –, was Hall für gegeben hielt – »the child revels in savagery« –, scheint der Roman mit den Mitteln des literarischen Menschenversuchs beweisen zu wollen. Allerdings

²⁸ William Golding, *Lord of the Flies*, London 1962 [1954], S. 284.

²⁹ Ebd., S. 282.

³⁰ Ebd., S. 284.

³¹ Ebd., S. 283.

³² Ebd., S. 282.

³³ Fritz Kramer, *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1977.

³⁴ William Golding, *Lord of the Flies*, S. 284.

mit dem Unterschied, dass die Theorien der Jahrhundertwende einer Fortschrittslogik folgen, nach der die Entwicklung der Gattung wie des Individuums der Norm nach eine stete Verbesserung, eine Zivilisierung auch im Sinne des sittlichen Handelns impliziert, während Goldings Roman dem zivilisatorischen Fortschritt grundsätzlich skeptisch gegenübersteht, indem er ihn als bloße Maskierung eines eigentlich barbarischen Wesens betrachtet. Was der Roman in seiner äußerst knappen Schlussfolgerung nahe legt, ist nicht, dass die Kinder den Krieg der Erwachsenen nachahmen, sondern dass die »savagery« der Kinder und der Krieg der Erwachsenen ein und dieselbe Ursache haben: eine grundsätzliche »darkness« des Menschen, die hier die neue Norm menschlichen Verhaltens ist und von der nur Einzelne abweichen, die sich entweder anpassen müssen oder zum nächsten Opfer werden.³⁵

Auch der im gleichen Jahr erschienene Roman *The Bad Seed* von William March scheint Überlegungen Lombrosos wieder aufzunehmen.³⁶ Er handelt davon, wie Christine Penmark, eine gut situierte junge Mutter und Hausfrau, deren Mann für längere Zeit berufsbedingt abwesend ist, herausfindet, dass ihre achtjährige, hübsche und wohlgezogene Tochter Rhoda aus Habgier bereits zwei Menschen getötet hat. Im Zuge ihrer Nachforschungen entdeckt Christine, dass sie selbst von ihren Eltern nur adoptiert wurde und ihre eigentliche Mutter eine Serienmörderin war, die alle ihre Kinder – außer Christine, die ihr entkommen konnte – getötet hatte. Damit steht für sie fest, dass sie selbst die Schuld am Handeln ihrer Tochter trägt, indem sie den »bad seed« in die Ehe gebracht hat, aufgrund dessen ihre Tochter nun gar nicht anders *kann*, als sich zu einer Serienmörderin zu entwickeln. Um ihre Tochter vor diesem Schicksal zu schützen, an dessen Ende vermutlich ohnehin die Todesstrafe stünde, beschließt Christine, ihre Tochter, die inzwischen einen weiteren Menschen ermordet hat, mit Schlaftabletten zu töten und sich selbst zu erschießen. Sie setzt diesen Vorsatz auch um; die Tochter wird jedoch gerettet und wird, wie der Roman am Ende nahelegt, ihre Mordserie fortsetzen.

Lombrosos These, dass eine Veranlagung zum Verbrechen weitervererbt wird und dass Kinder, die dieses Erbe tragen, auch durch eine noch so sorgfältige und liebevolle Erziehung nicht von diesem Weg abgebracht

³⁵ Vgl. z.B. Laura Tisdall, *The Psychologist*; Patrick Reilly, *Lord of the Flies*. *Fathers and Sons*, New York 1992, S. 7–12; zur Zeit- und Gesellschaftskritik des Romans aber auch: Paul Crawford, *On Human Depravity in the Novel*, in: Harold Bloom (Hg.), *William Golding's Lord of the Flies*. *Bloom's Guides*, New York 2010, S. 74–79.

³⁶ William March, *The Bad Seed*, New York 2015.

werden können, scheint Marchs Roman also zu bestätigen. In einer Zeit, die eigentlich als Hochzeit des Behaviorismus gilt, positioniert sich der Roman in der Nature-vs.-Nurture-Debatte, auf die er auch selbst Bezug nimmt,³⁷ klar auf Seiten der Nativisten. In der Forschung wird darauf hingewiesen, dass Marchs nativistische Überzeugung sowohl für die »eugenic ideology« der »Southern gothic [literature]« typisch sei wie auch für einen »literary naturalism«, der sich durch einen »uncritical embrace of natural selection as literary theme and hereditary fate as motif« auszeichne.³⁸ Mit der Figur Rhodas liefert March jedoch auch eine, wie der Psychopathie-Forscher Robert Hare später schreibt, erstaunlich akkurate Beschreibung eines psychopathischen Kindes: »Eerie as it seems this novel is remarkably true to life. The parents of psychopaths can do little but stand by helplessly and watch their children tread a crooked path of self-absorbed gratification accompanied by a sense of omnipotence and entitlement.«³⁹

In der Tat scheint der Roman viele Erkenntnisse der zu dieser Zeit erst im Entstehen begriffenen Psychopathieforschung aufzunehmen. 1941 erscheint Hervey Cleckleys *The Mask of Sanity*, das als Ausgangspunkt des gegenwärtigen Verständnisses von Psychopathie gilt.⁴⁰ Cleckley destilliert aus seinen Fällen 16 Merkmale eines Psychopathen heraus, darunter »good intelligence, absence of psychoneurotic manifestations, unreliability, untruthfulness and insincerity, lack of remorse or shame, poor judgement and failure to learn by experience, pathologic egocentricity and incapacity for love.«⁴¹ Sie lassen sich auch bei Rhoda wiederfinden, insbesondere aber dasjenige Merkmal, das beim Romanleser

³⁷ Vgl. ebd., S. 141f.

³⁸ Chuck Jackson, *Little, Violent, White: »The Bad Seed« and the Matter of Children*, in: *Journal of Popular Film and Television* 28 (2000), S. 64–72, hier S. 68; Perin Gurel, *A Natural Little Girl. Reproduction and Naturalism in »The Bad Seed« as Novel, Play, and Film*, in: *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies* 3 (2010), S. 132–154, hier S. 135.

³⁹ Robert D. Hare, *Without Conscience. The Disturbing World of the Psychopaths Among Us*, New York 1999, S. 156.

⁴⁰ »The origins of the current description of the psychopathy syndrome can be traced back to the work of Cleckley (1941) and his book, »The Mask of Sanity«. [...] From the criteria delineated by Cleckley, and his own clinical impressions, Hare (1980) developed the original Psychopathy Checklist« (James Blair/Essi Viding, *Psychopathy*, in: M. Rutter u.a. [Hg.], *Rutter's Child and Adolescent Psychiatry*, Malden 2008, S. 852–873, hier S. 852).

⁴¹ Vgl. Hervey Cleckley, *The Mask of Sanity. An Attempt to Clarify Some Issues About the So-Called Psychopathic Personality*, Saint Louis 1988 [1941], S. 338.

wie auch bei Cleckley für die größte Irritation sorgt und den Titel seiner Studie motiviert: »More often than not, the typical psychopath will seem particularly agreeable and make a distinctly positive impression when he is first encountered«. ⁴² Entsprechend informiert auch der Hobby-Kriminologe und Christine beratende Autor Reginald die bereits Verdacht schöpfende Mutter: »These monsters [d.h. die Serienmörderinnen, deren Karrieren er verfolgt hat, N.G.] of real life usually looked and behaved in a more normal manner than their actually normal brothers and sisters: they presented a more convincing picture of virtue than virtue presented of itself«. ⁴³ Und was Cleckley über seine eigene Erfahrung mit Psychopathen schreibt, spiegelt ebenfalls die Erfahrung der Mutter sowie auch den Aufbau des Romans wider, der den Leser nach und nach mit immer mehr Clous versorgt:

Only very slowly and by a complex estimation or judgment based on multitudinous small impressions does the conviction come upon us that [...] we are dealing here not with a complete man at all but with something that suggests a subtly constructed reflex machine which can mimic the human personality perfectly!⁴⁴

Anders als Cleckley, der sich in seinem Buch ausschließlich mit erwachsenen männlichen Psychopathen befasst, hatte March jedoch Kinder und vor allem Frauen im Visier: »William March had a mission. [...] he strongly believed in the plausibility of genetic evil, especially in women and children«. ⁴⁵ Unterhalb des Erblichkeitsdiskurses läuft hier darum, wie Claudia Liebrand schreibt, auch eine misogynne Topik mit, die Weib-

⁴² Ebd., S. 339.

⁴³ William March, *The Bad Seed*, S. 151. Reginald ist darin Spiegelbild des Autors March: »March uses accounts of real mass murderers and ›amoral children and women‹ to bolster his case for Rhoda; he collected newspaper clippings and was absolutely fascinated with murders that seemed to lack motivating factors« (Perin Gurel, *A Natural Little Girl*, S. 138).

⁴⁴ Hervey Cleckley, *The Mask of Sanity*, S. 369.

⁴⁵ Perin Gurel, *A Natural Little Girl*, S. 138. Nur wenige Jahre nach Cleckleys Studie erscheint allerdings eine Studie (John Bowlby, *Forty-Four Juvenile Thieves. Their Characters and Home-Life*, in: *The International Journal of Psycho-Analysis* 25 [1944], S. 19–53), die sich für rückfällig gewordene kriminelle Kinder und Jugendliche interessiert, und zwar speziell für diejenigen 14 Delinquenten, die »were distinguished from the remainder by their remarkable lack of affection or warmth of feeling for anyone« und durch »the superficial geniality and plausibility of some of the children. In a short interview they make quite a good impression and appear to be responsive« (ebd., S. 38). Bowlby ist überzeugt »that they form the real hard core of the problem of recidivism. There can be no doubt that they are essentially *delinquent characters*« (ebd., S. 39).

lichkeit und Maskerade sowie Weiblichkeit und Immoralität aneinander koppelt und Frauen dadurch grundsätzlich in die Nähe des Psychopathen rückt. ⁴⁶ Entsprechend suggeriert Marchs Roman, wie Wesseling betont, »that remorseless serial killing is a specifically feminine accomplishment, as the great majority of the case histories that March included into his novel feature female criminals«. ⁴⁷

Zugleich lässt der Roman aber auch eine andere, von der nativistischen Lesart abweichende Perspektive auf die Frage zu, warum hier ausgerechnet Frauen und Mädchen zu Psychopathinnen werden. Der Roman verhandelt nämlich auch das neu-biedermeierliche Lebensideal der 1950er Jahre und im Zusammenhang damit die rigide Festschreibung von Geschlechterrollen. March lässt den Roman in der klischeehaft heilen Welt des ›domestic life‹ der 1950er Jahre spielen, in die auch Rhoda in ihrer Wohlerzogenheit und mit ihrem puppenhaften, ein wenig altmodischen Aussehen perfekt eingepasst ist. Es handelt sich um eine Welt, die von Frauen bevölkert ist: Christine, Rhoda, eine Nachbarin, Lehrerinnen und andere Mütter; die Männer sind entweder abwesend oder effeminiert; mit einer Ausnahme: der bösertige Hausmeister Leroy, der allerdings als eine Art männliches Alter Ego Rhodas aufgebaut wird. Mit seiner Thematisierung der Psychoanalyse – die Nachbarin hat sich einer Analyse u.a. bei Sigmund Freud unterzogen und betätigt sich nun als Laienpsychologin – sendet der Roman zugleich deutliche Signale, dass diese heile, freundliche, weibliche Welt auf multiplen Verdrängungen basiert, aus denen im Verlauf des Romans das Unheil erwächst. Symbolisiert wird diese Doppelgesichtigkeit und Abgründigkeit im bösen Kind. ⁴⁸ Im perfekt mädchenhaften Mädchen Rhoda, das grundsätzlich nur Kleidchen anzieht und der Mutter mit Vorliebe »baskets of kisses« schenkt, kehren aggressive Impulse wieder, die in der Welt der Frauen und des trauten

⁴⁶ Vgl. Claudia Liebrand, *Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse Mädchen trifft der Blitz*. Mervyn LeRoys »The Bad Seed« (USA 1956), in: Renate Möhrmann (Hg.), *rebellisch – verzweifelt – infam. Das böse Mädchen als ästhetische Figur*, Bielefeld 2012, S. 349–369, hier S. 354.

⁴⁷ Elisabeth Wesseling, *Seed from the east, seed from the west, which one will turn out best? The demonic adoptee in »The Bad Seed« (1954)*, in: Agnes Andeweg/Sue Zlosnik (Hg.), *Gothic Kinship*, Manchester 2013, S. 63–80, hier S. 74.

⁴⁸ Vgl. dazu auch Perin Gurel: »By the end of World War II, most experts argued that white middle-class women naturally possessed sexual drives, over which the women themselves had no conscious control, and became preoccupied with the containment of excessive female desire through marriage and childbearing« (Perin Gurel, *A Natural Little Girl*, S. 134).

Heims nichts verloren haben sollten: Wut, Habgier, Gefühlskälte und Gewalt. Und in Rhoda kehrt auch die Vergangenheit wieder, auf deren massiver Verdrängung das vorbildliche Leben der Mutter aufgebaut war. Auf den zweiten Blick ist darum nicht Rhoda, sondern deren Mutter Christine die eigentlich abgründige Figur des Romans. Durch Rhodas Taten gezwungen, sich ihrer Vergangenheit zu stellen, verändert sie sich, wie u.a. ihre Nachbarin kritisch bemerkt: Sie vernachlässigt ihr Äußeres, ist weniger *sociable*, oft düsterer Stimmung, mutiert zur Kettenraucherin und behauptet, einen autobiografischen Kriminalroman zu schreiben, für den sie sich u.a. mit dem Autor Reginald berät, der sie mit Materialien zu notorischen Serienmörderinnen versorgt. Und am Schluss wird Christine schließlich zur Kindsmörderin. Sie tut damit zum einen genau das, was Lombroso als biblische Lösung für das Problem angegeben hatte: das missratene Kind so schnell wie möglich zu töten. Zweitens setzt sie um, was ihr in den Beratungen mit dem Autor, einer Bibliothekarin und deren Lesegruppe als einzig überzeugender Schluss für ihren Roman nahegelegt worden war. Und drittens schließt sie mit diesem Akt ihre Verwandlung von einem passiven, hilflosen, weiblichen zu einem aktiven, entscheidungsstarken, quasi ›männlichen‹ Charakter ab. Christine hatte sich, wenn sie über sich selbst als Figur ihres Buches sprach, immer als »ordinary« »helpless, pretty vulnerable [woman]«⁴⁹ gesehen: »she is a weak woman who just drifts along. She lacks the power to make decisions«;⁵⁰ als solche agiert sie auch noch, als sie beobachtet, wie ihre Tochter den Schuppen, in dem sie zuvor den Hausmeister eingesperrt hatte, in Brand setzt: Sie ist unfähig zu handeln und fällt stattdessen in Ohnmacht. Mit dem Entschluss zu Mord und Selbstmord und mit der Umsetzung dieses Plans greift sie also zum ersten Mal radikal in den Lauf der Dinge ein und tritt damit zugleich in die Fußstapfen der eigenen Mutter, der Kindsmörderin, die von Reginald aufgrund der genialen Anlage ihrer Verbrechen auch schon einmal als »queen of them all«⁵¹ (d.h. aller Serienmörderinnen) bewundert wird.⁵²

⁴⁹ William March, *The Bad Seed*, S. 165.

⁵⁰ Ebd., S. 174.

⁵¹ Ebd., S. 143.

⁵² Das kann man allerdings auch so lesen, dass hier einmal mehr die Misogynie des Romans deutlich wird: Wenn eine Frau intelligent und handlungsstark ist, kann das nur zum Verbrechen führen, da ein solches Verhalten ›gegen ihre Natur‹ ist. Intellekt wird hier dann als »aberration in the female sex« (Elisabeth Wesseling, *Seed from the east*, S. 75) beschrieben. Wesseling weist darauf hin, dass die psychopathische Großmutter mit Nachnamen »Denker« heißt; ebenso zeichnet sich auch Rhoda durch ihre Intel-

III. Destruktion, Spiel und Kunst

Gewalt und Autorschaft (von Texten und Taten) gehen in Marchs Roman offenbar Hand in Hand. Das gibt mir Anlass, noch einmal zu den Theorien zum bösen Kind des frühen 20. Jahrhunderts zurückzukehren und dort einen weiteren Aspekt zu beleuchten. Wie wir bereits am Beispiel Halls gesehen hatten, spielt die Figur des bösen Kindes in der Entwicklungspsychologie dieser Zeit eine große Rolle; in der Regel wird es dort jedoch nicht als böse im Sinne von schuldfähig, sondern eher als zerstörerisch im Sinne eines Destruktionstriebes beschrieben, der sich vor allem in Zerstörungsspielen Bahn breche. Die Entwicklungspsychologen, im deutschen Raum z.B. William Stern, Karl Groos und Karl Bühler, stellen das vermeintlich amoralische Handeln des Kindes nämlich nicht so sehr in einen kriminologischen als vielmehr in einen spielpsychologischen Kontext.⁵³ Was Lombroso als Grausamkeit beschreibt, wird bei ihnen als Zerstörungsspiel thematisch, was bei Lombroso Lügenhaftigkeit und Verstellung des Kindes sind, untersuchen sie als bewusste Selbsttäuschung im Illusionsspiel. Dabei neigen sie dazu, im destruktiven Handeln von Kindern vor allem ein Bemächtigungstreben zu erkennen. Stern erklärt in *Psychologie der frühen Kindheit* von 1914 das Zerstörungsspiel z.B. mit einer Lust am »Ursache Sein [...], [das] nirgends elementarer zur Geltung kommen [könne] als beim Zerstören«.⁵⁴ Nicht die bloße Triebbefriedigung sei demnach der Grund für die Lust am Zerstörungsspiel, sondern die Erfahrung, nicht mehr Objekt, sondern Subjekt einer Situation zu sein – ähnliche Erklärungen sind auch von Freud vertraut, etwa in seiner berühmten Erklärung des »Fort-Da-Spiels«. Anders als bei Lombroso ist der vermeintliche Trieb, dem Kinder im Destruktionsspiel folgen, in diesen Theorien also kein Zeichen biologischer Determination

lignenz aus, und im Zuge ihrer Nachforschungen wird auch die Kindsmörderin und Selbstmörderin Christine zur »Denkerin«: »Intelligence proves to be lethal in women« (ebd., S. 75).

⁵³ Vgl. dazu zum Folgenden auch meinen Artikel, auf den ich hier zum Teil zurückgreife: Nicola Gess, *Vom Täuschen und Zerstören. Spiel und Kunst aus der Perspektive der Entwicklungspsychologie um 1900*, in: Christian Moser/Regine Strätling (Hg.), *Sich selbst aufs Spiel setzen. Spiel als Technik und Medium von Subjektivierung*, München 2016, S. 119–134.

⁵⁴ William Stern, *Psychologie der frühen Kindheit bis zum sechsten Lebensjahr*, Leipzig 1914, S. 225.

mehr, sondern im Gegenteil Auftakt zu einem Freiheitsgewinn, zur Befreiung aus der Ohnmacht im Akt der Zerstörung.⁵⁵

Hieran ließen sich nun viele Überlegungen anknüpfen, die z.B. die Figuration des bösen Kindes als anarchisches Kind betreffen, das sich nicht in die vorgegebene Ordnung einpasst, sondern sie mit deren eigenen Mitteln sprengt; man denke z.B. an Joachim Ringelnatz' *Geheimes Kinderspielbuch* von 1924, das Walter Benjamin so geschätzt hat; oder in den 1940ern und 50ern auch an Figuren Astrid Lindgrens wie Karlsson vom Dach oder Pippi Langstrumpf. Mich interessiert aber ein anderer Bogen, den die Entwicklungspsychologen an dieser Stelle schlagen, denn sie weisen auf eine Affinität des Zerstörungsspiels des Kindes zum Schaffen des Künstlers hin. Aufgerufen ist damit ein Kunstverständnis, das das Kunstschaffen nicht als rausch- oder wahnhaft versteht und den Künstler nicht als Gefangenen seiner Kreationen, sondern als selbstbewussten Gestalter, der im souveränen Umgang mit seinem Material eine neue Ordnung schafft, und das heißt: eine alte Ordnung erst einmal zerstört. Sie ist spätestens seit Friedrich Nietzsches Heraklit-Lektüre topisch:

Ein Werden und Vergehen, ein Bauen und Zerstören, ohne jede moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld, hat in dieser Welt allein das Spiel des Künstlers und des Kindes. Und so, wie das Kind und der Künstler spielt, spielt das ewig lebendige Feuer, baut auf und zerstört, in Unschuld [...]. Nicht Frevelmuth, sondern der immer neu erwachende Spieltrieb ruft andre Welten ins Leben.⁵⁶

Dieser Topos wird von den kunsttheoretisch ambitionierten Entwicklungs- und Spielpsychologen des frühen 20. Jahrhunderts aufgegriffen und dem eigenen Anspruch nach auf positivistische Füße gestellt. In diesem Zusammenhang ist z.B. auch Freuds wohlbekannte Äußerung aus *Der Dichter und das Phantasieren* (1908) zu sehen: »Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es [...] die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt.«⁵⁷ Die Analogisierung von

⁵⁵ Auch bei Winnicott, auf den sich später u.a. Hustvedt stützt, bleibt diese Kopplung von Kinderspiel und Destruktionstrieb erhalten (Donald W. Winnicott, *Playing and Reality*, New York 2005 [1971], S. 126f.).

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1988, S. 799–872, hier S. 830f.

⁵⁷ Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, in: Ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a.M. 2000, Bd. 10, S. 169–179, hier S. 171.

destruktivem Kinderspiel und Kunstproduktion bleibt nicht ohne Einfluss auf die Künste der Zeit. Vor allem greifen sie die politisch engagierten Avantgarden auf, in denen darum auch nicht von ungefähr das böse Kind eine wichtige Rolle spielt. Das gilt etwa für Dada, die Surrealisten, die Futuristen oder auch Kulturtheoretiker wie Johan Huizinga und Walter Benjamin. Bei Benjamins Interesse an der »grausame[n], [...] groteske[n und] [...] grimmige[n] Seite im Kinderleben«, am »Despotische[n] und Entmenschte[n] an Kindern« handelt es sich z.B. um ein Interesse am Zerstörungsspiel des kindlichen Barbaren, das in Kombination mit der kindlichen Mimesis an die Gegenstände des Spiels zur Voraussetzung jeder selbst wieder nur flüchtigen Neuordnung und darin letztlich sogar zum Vorbild für revolutionäres Handeln wird.⁵⁸ Ich kann darauf hier nicht näher eingehen, aber drei Dinge sollen zumindest festgehalten werden: die Positionierung des bösen Kindes zwischen Verbrechen einerseits und Kinderspiel andererseits; die Schwebelage zwischen Schein und Realität, die das Kinderspiel im Diskurs der frühen Kinderpsychologie auszeichnet und hinsichtlich des bösen Kindes einerseits zu dessen Entlastung dient, andererseits aber auch dessen Monstrosität betont (es bringt jemanden um, meinte es aber möglicherweise noch nicht einmal so);⁵⁹ und schließlich die Affinität von destruktivem Kinderspiel und Kunstproduktion, der ich im letzten Teil des Aufsatzes noch weiter nachgehen möchte.

⁵⁸ Walter Benjamin, *Altes Spielzeug*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, Bd. IV.1, S. 511–515, hier S. 515. Vgl. dazu auch ausführlich Nicola Gess, *Primitives Denken*, S. 365–422.

⁵⁹ Z.B. wäre über diese beiden Punkte im Rahmen der Verortung der Figur des »bösen Kindes« im Kontext einer »Ästhetik des Bösen« im Anschluss an Nietzsche zu diskutieren. Da das Kind noch nicht über die moralischen Kategorien verfügt, die es Gut und Böse unterscheiden lassen, steht es eben dort, wo Nietzsche auch den Künstler verortet, nämlich in einem »Jenseits von Gut und Böse« (so auch der Titel der gleichnamigen Schrift Nietzsches). Auch die Verwischung von Schein und Realität im Spiel nähert das Kind Nietzsches Künstlerverständnis an, insofern in der Artistenmetaphysik alles nur Schein ist bzw. die Scheinhaftigkeit der Welt bejaht wird, wie Nietzsche u.a. in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* ausführt. Vgl. zur Ästhetik des Bösen u.a. Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München 2010; Karl-Heinz Bohrer, *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, München 2004.

IV. 2003: Das böse Kind bei Hustvedt und Shriver

Im gleichen Jahr wie der eingangs erwähnte Roman *We Need to Talk About Kevin* (2003), der durch das medial sehr präsente Columbine-Shooting von 1999 beeinflusst war,⁶⁰ erscheint auch der Roman *What I Loved* von Siri Hustvedt. Er handelt vom Leben zweier Familien in New York, deren eine ihren Sohn auf tragische Weise verliert, und deren andere feststellen muss, dass sich ihr Sohn zu einem notorischen Lügner und Betrüger entwickelt, der kein Mitgefühl kennt, selbstüchtig und extrem manipulativ ist: »He lies, Leo. Mark lies.« [...] »I catch him in little lies, lies that don't make any sense. I sometimes think he lies just to lie.« »It might be a phase,« I said. Bill looked away from me. »He's been lying for a long time. Ever since he was a little boy.«⁶¹ Wie Shriver's Buch stellt sich auch das von Hustvedt beständig die Frage, ob die Eltern in irgendeiner Weise für das psychopathische Verhalten des Sohnes, der schließlich auch in einen Mordfall verwickelt wird, verantwortlich sind. Eine Antwort darauf ist, dass sie ihm nicht erlaubt hätten, die Aggressionen auszuleben, mit denen er auf die Trennung der Eltern reagierte, die ihn immer wieder zwischen sich hin- und herschoben:

By the time he came back to New York, the furious little wild man had disappeared for good. It was like somebody had cast a spell on him and turned him into a

⁶⁰ Vgl. zu diesem Kontext: Maggie O'Neill/Lizzie Seal, *Transgressive Imaginations. Crime, Deviance and Culture*, New York 2012, die die mediale Berichterstattung über das Columbine-Shooting untersuchen und argumentieren, dass sich daran die »changed nature of the folk devil in the late twentieth and early twenty-first centuries« ablesen lasse (ebd., S. 26): »The school shooter was a faceless, invisible folk devil, who did not previously pose an obvious threat. The anxiety that this provoked was succinctly encapsulated by *Time* magazine's front cover on Columbine, which featured photographs of Dylan and Eric above the headline ›The Monsters Next Door‹« (ebd., S. 27); in diesem Zusammenhang gehen sie auch auf *We Need to Talk About Kevin* ein (vgl. ebd., S. 35–39). Vgl. zur Berichterstattung über die School Shootings auch Ronald Burns/Charles Crawford, *School Shootings, the Media, and Public Fear. Ingredients for a Moral Panic*, in: *Crime, Law & Social Change* 32 (1999), S. 147–168. Vgl. außerdem Karen Renner, *Evil Children in the Popular Imagination*, die darauf hinweist, dass in den späten 1990ern eine »new panic about youth« aufkam »aided by the coining of another catchy term, the ›suprapredator,‹ by Princeton political scientist John J. Dilulio« (ebd., S. 143). Zeitgleich wurde in vielen Bundesstaaten der USA eine neue »get tough« policy on juvenile crime« durchgesetzt (ebd.).

⁶¹ Siri Hustvedt, *What I Loved*, London 2003, S. 188.

docile, agreeable replica of himself. But that was the thing I learned to love—that automaton. [...] Did we cause it? I don't know. Did we ruin him?⁶²

Eine andere Antwort ist, dass eher eine charakterliche Anlage dafür verantwortlich sein müsse. Dass es dabei um eine psychopathische Persönlichkeitsstruktur geht, wird u.a. an der Danksagung von Hustvedt deutlich, in der sie auf ihre Quellen verweist: »The evolving terminology [...], general descriptions, and possible etiologies of what is now called psychopathy or antisocial personality were culled from several works«,⁶³ wie z.B. Edward Glovers *The Roots of Crime* (1960) oder Cleckleys *The Mask of Sanity* (1941), dessen oben erwähnte Merkmale eines Psychopathen in vielem auch auf Mark zutreffen.

Allerdings verstehen einige der Autoren, die Hustvedt hier angibt, die psychopathische Störung nicht als angeboren, sondern leiten sie aus frühen Verlusterfahrungen in der Kindheit her, so etwa Donald W. Winnicott und John Bowlby, der schon in seiner frühen Studie zu *Forty-Four Juvenile Thieves* (1944) darauf aufmerksam gemacht hatte, dass die Gruppe der merkwürdig »affektionslosen« kindlichen/jugendlichen Kriminellen in der frühen Kindheit mit Trennungs- und Verlusterfahrungen konfrontiert gewesen war; diese Perspektive baut er in *Attachment and Loss* (1969–1980), eine der Quellen Hustvedts, weiter aus, indem er z.B. argumentiert, dass Kinder auf solche Erfahrungen mit Aggressionen reagieren könnten und dass diese Verhaltensweise um so wahrscheinlicher sei, je weniger empathisch ihre Bezugspersonen mit ihnen umgingen.⁶⁴ Noch expliziter ist diese Auffassung bei Winnicott. Bei ihm muss der Deprivationserfahrung noch nicht einmal eine reale Trennung zu Grunde liegen. Mindestens ebenso negative Konsequenzen für die Entwicklung des Kindes habe die Überforderung der Mutter:

The mother who cannot cope with her newborn infant's needs, because the ordinary demands make her feel that they are intentionally destructive [...], does not survive in the mind of the infant. [...] [W]here there is a non-survival domination it leads to a paralysis in development and the individual child will have to enlist what Winnicott referred to as a ›false self‹.⁶⁵

⁶² Ebd., S. 352f.

⁶³ Ebd., S. 369.

⁶⁴ Vgl. John Bowlby, *Attachment and Loss*, Vol. III: *Loss, Sadness and Depression*, New York 1980, S. 361–365.

⁶⁵ Jan Abram, Foreword, in: Donald W. Winnicott, *Deprivation and Delinquency*, London/New York 2012 [1984], S. viii–xiv, hier S. xiif.

Wie Christine Marks ausführt, sind diese Hypothesen unmittelbar relevant für ein Verständnis von Marks Charakter in Hustvedts Roman: »In Mark, Hustvedt constructs a model character in whom both Bowlby's attachment theory and Winnicott's postulations about child-mother relations are realized in a worst-case scenario.«⁶⁶ Als der junge Mark als »false self«, als »automaton« zu seinem Vater und dessen neuer Frau zurückkehrt, ist er zu dem geworden, was Cleckley als Psychopathen beschreibt: eine »subtly constructed reflex machine which can mimic the human personality perfectly«,⁶⁷ um sich im Fall von Mark zu seinem Gegenüber immer genau so zu verhalten, wie dieser es sich vermeintlich wünscht.

Die Frage, ob irgendjemanden die Schuld an Marks Entwicklung trifft, bleibt im Roman also unentschieden. Bemerkenswert ist aufgrund des zuvor Gesagten aber, dass in diesem Roman eine deutliche Verbindung zwischen Marks psychopathischen Eigenschaften und einer Neigung zur Kunst gezogen wird.⁶⁸ Als Mark, der »perfekte Mime«, älter wird, bewundert er einen Künstler, mit dem er sich seelenverwandt fühlt und der mit gewalttätigen Installationen auf sich aufmerksam macht. »But what's the work like?« I said. »It's bodies all cut up – women and men and even kids,« Lola said as she wrinkled her forehead and stretched her lips to telegraph her distaste. »Blood and guts all over the place [...]«⁶⁹ Bald partizipiert Mark auch selbst an den Grausamkeiten, die der Künstler Giles begeht, und wird auf diese Weise sogar in einen Mord hineingezogen. Marks Alter Ego Giles tritt einerseits in die Fußstapfen von Marks Vater Bill, der ebenfalls Künstler ist. Andererseits wendet er sich dabei gerade gegen die Prinzipien des Bildes und der Nachahmung, die die Malerei des Vaters ebenso bestimmen wie Marks überangepasstes Verhalten. In der Destruktion dieser Prinzipien, die in der zum Kunstwerk erhobenen Zerstörung eines von Bill gemalten Porträts explizit wird, sind es nicht die Farbe Rot, sondern echtes Blut, nicht das Bild des Mordes, sondern

⁶⁶ Christine Marks, »I am because you are«. Relationality in the Works of Siri Hustvedt, Heidelberg 2014, S. 187.

⁶⁷ Siri Hustvedt, *What I Loved*, S. 369.

⁶⁸ Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Glover, der sich in *The Roots of Crime* u.a. auf einen schottischen Psychiater, David Henderson, bezieht, der drei Gruppen von Psychopathen unterscheidet; die dritte Gruppe sei dabei: »[p]redominantly creative: includes those geniuses who manifest also states of mental unbalance, heightened sensitivity, and disordered mental equilibrium« (Edward Glover, *The Roots of Crime*, New York 1960, S. 121).

⁶⁹ Siri Hustvedt, *What I Loved*, S. 198.

echter Mord, die das Kunstwerk ausmachen – und gerade die Frage, ob es sich tatsächlich so verhält, ist es, die den Rezipienten den *thrill* und dem Künstler den Erfolg verschafft. Nur durch Gewalt scheint Kunst hier diejenige Authentizität liefern zu können, an der es Mark, der bislang nur in der Produktion von Scheinwelten der Lüge und Verstellung brillieren konnte, mangelt – einer Gewalt, die in der Kunst des Vaters allenfalls angedeutet (als blauer Fleck auf dem Knie einer Frau), nicht aber ausgeführt war. Konsequenterweise betrifft die Porträtzerstörung darum auch nicht nur das Bild, sondern ebenso den Porträtierten, das »biologische Produkt« des Malers Bill: Mark, den Sohn, der von Giles mehr oder weniger systematisch ins Verderben geführt wird.⁷⁰

Die Schweben von Spiel und Verbrechen, von Schein und Realität, von der die Gewaltkunst lebt, kippt im Buch schließlich, als der Künstler Giles wegen Mordes verhaftet wird und Mark aus der Lebenswelt des Erzählers verschwindet, um ihm nur noch in Albträumen und Falschnachrichten wiederzubegegnen. Mit diesem Verdikt mag es auch zu tun haben, dass sich der Roman in Form und Stil dem Zusammenhang von Gewalt und Kunst gänzlich entzieht. Wie auch der Roman von Lionel Shriver handelt es sich vielmehr um den Versuch einer narrativen Heilung. In Shrovers Roman ist es die Mutter, in Hustvedts Roman der Vater des ermordeten Sohnes und Ersatzvater des psychopathischen Kindes, der über das erinnernde Erzählen das Geschehene zu verstehen, zu erklären und zu verarbeiten versucht. Die Scherben, in denen das böse Kind die Welt hinterlassen hat, sucht er in seiner autobiografischen Erzählung, wenngleich zutiefst sentimentalisch, wieder zusammenzusetzen.

Hustvedts Roman nimmt also, wie Marchs Roman, den bei den frühen Entwicklungspsychologen sichtbaren Motivzusammenhang von bösem Kind, Kunst und Gewalt auf. Aber das gilt natürlich nicht für alle Roma-

⁷⁰ Vgl. zu Giles' Kunst als Gegenteil aller Prinzipien, die Bills Kunst verkörpert: Caroline Rosenthal, *The Inadequacy of Symbolic Surfaces*. Urban Space, Art, and Corporeality in Siri Hustvedt's »What I Loved«, in: Dies., *New York and Toronto Novels after Postmodernism. Explorations of the Urban*, Rochester 2011, S. 73–122, hier S. 96–101. Giles' Kunst hat auch deutliche Affinitäten zu den in der Psychopathieforschung ausgemachten Merkmalen eines Psychopathen, so dass hier gewissermaßen einer Kunstform und zugleich einer neuen Generation von Künstlern ihre Diagnose gestellt wird: »Giles typifies an art that is all surface and effect [...]. Giles [...] feels bound to no one and to nothing. He is homeless, bodyless and storyless. A man made of rumors« (ebd., S. 101). Vgl. zu dieser »Künstler-Pathologie« auch Jason Tougaw, *The Self Is a Moving Target. The Neuroscience of Siri Hustvedt's Artists*, in: Johanna Hartmann u.a. (Hg.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works*, Berlin 2016, S. 113–132.

ne und Filme, die derzeit zum bösen Kind erscheinen. Enden möchte ich darum mit ein paar Vermutungen, wie man die gegenwärtige Konjunktur dieses Themas erklären könnte – neben dem wohl offensichtlichen Grund, dass sie auf den V-Effekt, die Verfremdung des liebenswürdigen zum bösen Kind, und auf die Kombination widersprüchlicher Emotionen, von Anziehung, Zuneigung und Entsetzen, Ekel, setzen, um eine möglichst starke Wirkung beim Rezipienten zu entfalten. Anders als in den Büchern der 1950er Jahre scheint hier weniger Zivilisationskritik geübt und auch nicht mehr die Unheimlichkeit des trauten Heims thematisiert zu werden, wie es nach wie vor für viele Horrorfilme gilt. Sondern eher scheint es hier um Eltern/Mütter und ihren Konflikt zwischen dem Wunsch nach Selbstverwirklichung, den Anforderungen der modernen Arbeitswelt und den Ansprüchen von Elternschaft zu gehen. Im Buch von Lionel Shriver beispielsweise wird die Ich-Erzählerin, die eine erfolgreiche Reisejournalistin ist, ungewollt schwanger, hadert mit ihrem schwangeren Körper, gibt nach der Geburt ihren Beruf auf, obwohl ihr Mann mit dem Kind viel besser zurechtkommt als sie, und zieht schließlich aus New York City in eine ihr verhasste *suburb*, weil sie eine Abmachung mit ihrem Mann getroffen hat, die es ihr im Gegenzug erlaubt, wieder aus Afrika zu berichten – was allerdings aufgrund der zunehmenden Schwierigkeiten mit dem Sohn letztlich doch nicht möglich ist.⁷¹ Hier wird besonders deutlich, dass es sich beim bösen Kind um eine Angstphantasie moderner Eltern handeln könnte, nämlich um die Angst vor dem Kind als Lebenszerstörer: Destruktiv ist das Kind dann durch seine bloße Existenz, durch seine existentielle Bedürftigkeit, die es den

⁷¹ Vgl. zu einer solchen Lesart des Romans auch Ruth Robbins, (Not Such) Great Expectations: Unmaking Maternal Ideals in »The Fifth Child« and »We Need to Talk About Kevin«, in: Alice Ridout/Susan Watkins (Hg.), Doris Lessing. Border Crossings, New York 2009, S. 92–106. Bezeichnenderweise wurde der Roman, wie Emily Jeremiah schreibt, für seine »negative depiction of mothering« kritisiert (We Need to Talk About Gender. Mothering and Masculinity in Lionel Shriver's »We Need to Talk About Kevin«, in: Elizabeth Podnieks/Andrea O'Reilly [Hg.], Textual Mothers/Maternal Texts. Motherhood in Contemporary Women's Literatures, Waterloo [Ontario] 2010, S. 169–184, hier S. 172). Dagegen betont sie, dass sich der Roman anhand der Figur Evas kritisch mit dem »(relatively recent, Western) ideal of maternity as a ›choice« (ebd., S. 173) sowie mit dem Biologismus des »maternal urge« auseinandersetze und zeige, dass es »societal and cultural factors« waren, die Evas (letztlich für sie falsche) Entscheidung für ein Kind beeinflusst hätten (ebd., S. 174). Zugleich liest Jeremiah den Roman als Ganzen jedoch auch als Kritik an einem »rampant individualism« (ebd.) und an einem kalten Pragmatismus, die beide an der Figur Evas exemplifiziert werden.

Eltern unmöglich macht, ihr Leben so weiterzuleben wie bisher, und in Hustvedts Buch sind davon die Väter ebenso wie die Mütter betroffen.⁷² Einen weiteren Aspekt, um den es in der gegenwärtigen Konjunktur des bösen Kindes zu gehen scheint, nenne ich den unkontrollierbaren Rest. Denn immer wieder wird in den Büchern darüber reflektiert, ob die Eltern das Geschehen durch eine andere Erziehung, eine gesündere Ernährung, die sorgfältigere Auswahl der Hobbys, einen besseren Therapeuten oder andere Tabletten nicht doch hätten verhindern können. Diskutiert wird hier aber nicht mehr die Nature-vs.-Nurture-Frage. Sondern es geht hier viel mehr um die Allmachtsphantasien moderner Helikopterpädagogen, die glauben, mit den richtigen Maßnahmen die Entwicklung des Kindes vollständig unter Kontrolle haben zu können, vom multilingualen Kindergarten bis zu ADHS-Tabletten. Insofern fungiert das böse Kind heute als die Grenze solcher Allmachtsvorstellungen; es steht ein für einen Rest, der eben nicht kontrollierbar ist und sich aufgrund dieser Unkontrollierbarkeit in der pädagogischen Imagination zum großen Bösen auswachsen kann. Da braucht es dann schon ein Gespräch im Warteraum des Jugendgefängnisses, in dem die pädagogisch weniger versierte und aus einfachen Verhältnissen stammende Mutter eines Mithäftlings die Mutter von Kevin von dem Wahn abbringt, an allem selbst Schuld zu sein:

It's always the mother's fault, ain't it? [...] That boy turn out bad cause his mama a drunk, or she a junkie [...]. She never home when he back from school. Nobody ever say his [...] daddy not home after school. And nobody ever say they some kids just damned mean. Don't you believe that old guff. Don't you let them saddle you with all that killing.⁷³

⁷² Ein diskursiver Kontext dazu wäre die Diskussion um »Regretting Motherhood«, wie sie beispielsweise der Artikel von Orna Donath einige Jahre später (erneut) ausgelöst hat: Orna Donath, Regretting Motherhood. A Sociopolitical Analysis, in: SIGNS: Journal of Women in Culture and Society 40/2 (2015), S. 343–367.

⁷³ Lionel Shriver, We Need to Talk About Kevin, London 2011 [2003], S. 195.